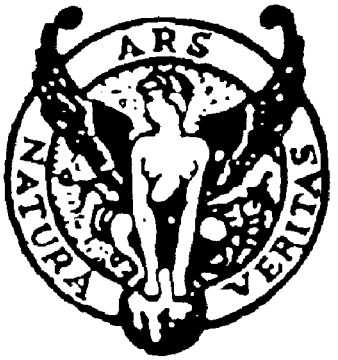
ANALES GALDOSIANOS



QUEEN'S UNIVERSITY,
Kingston, Ontario, Canadá

Casa-Museo Pérez Galdós

AÑO XXXIV 1999

ANALES GALDOSIANOS

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXXIV 1999

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 un disquete, sistema WordPerfect 5.1 o WordPerfect 6.1 Windows, [I.B.M], al que acompaña una copia en hojas de papel. Anales Galdosianos *sigue las últimas normas de documentación del* MLA Handbook.

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos:	US $25.00
Instituciones:	US $30.00

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

Producido por Hewson & White Printing (Kgtn) Ltd.
35 Terry Fox Drive, Kingston, ON, K7M 8N4, Canada
I.S.S.N.: 0569-9924
Printed in Canada

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXXIV 1999

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y John W. Kronik

Director: Peter Bly

Consejo de Redacción

Alicia Andreu
Middlebury College

Carlos Blanco Aguinaga
University of California

Hazel Gold
Emory University

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

Jennifer Lowe
University of Edinburgh

Stephen Miller
Texas A & M University

Pedro Ortiz Armengol
Madrid

Eamonn Rodgers
University of Strathclyde

Diane F. Urey
Illinois State University

Yolanda Arencibia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Brian J. Dendle
University of Kentucky

Peter B. Goldman
Tucson

Hans Hinterhäuser
Universität Wien

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

Agnes Moncy
Temple University

Geoffrey Ribbans
Brown University

Harriet S. Turner
University of Nebraska

James Whiston
University of Dublin

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
288 Frontenac Street
KINGSTON, Ontario,
Canadá, K7L 3S8
FAX NUMBER: (613) 530-2270
EMAIL: BLYP@Post.QueensU.CA

ÍNDICE

ESTUDIOS

PILAR ESTERÁN ABAD. Los mss. de la primera serie de *Episodios nacionales*. Hipótesis interpretativa del proceso de redacción 13
DOLORES TRONCOSO. Antonio Alcalá Galiano, *Trafalgar* y la técnica del "patchwork" 31
WIFREDO DE RÀFOLS. The House of Doña Perfecta 41
MICHAEL A. SCHNEPF. On the Creation and Execution of "Pecado" in Galdós's *La desheredada* 61
———. The Political Significance of the Title of Galdós's *La desheredada* 69
VERNON A. CHAMBERLIN. Nicknames as Artistic Technique in *La Regenta* 75
MICHAEL NIMETZ. The Goodbyes of "Clarín" 89
CARLOS MIGUEZ MACHO. Aspectos temporales de *La madre Naturaleza* 97

APOSTILLAS A "FORTUNATA'S DREAM: FREUD AND THE UNCONSCIOUS IN GALDÓS" DE PAUL ILIE

VERNON A. CHAMBERLIN. *The Perils of Interpreting Fortunata's Dream* 113
MERCEDES LÓPEZ-BARALT. "Meeting Venus": *sobre Fortunata y Eros (a propósito de una lectura reciente del clásico galdosiano)* 125

RESEÑAS

TERESA FERNÁNDEZ SÁNCHEZ. *Galdós, lectura de una vida*, por Alfonso Armas Ayala 137
ROGER L. UTT. *Vida de Galdós*, por Pedro Ortiz-Armengol 138
CATHERINE JAGOE. *Sexo y política: lecturas galdosianas*, por John Sinnigen 140
FARRIS ANDERSON. *Madrid 1900*, by Michael Ugarte 141
STEPHEN MILLER. *Benito Pérez Galdós: Camins creuats II. Homenatge a Víctor Siurana*, ed. por Àngels Santa 144
JOHN H. SINNIGEN. *Galaxia textual: cine, literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*, por Aitor Bikandi-Mejías 146
ARTHUR TERRY. *Lo prohibido*, by Benito Pérez Galdós, ed. by James Whiston 147

ESTUDIOS

LOS MSS. DE LA PRIMERA SERIE DE *EPISODIOS NACIONALES*. HIPÓTESIS INTERPRETATIVA DEL PROCESO DE REDACCIÓN

"He aquí un gato que quiso zapatos" (*Gerona*).

Pilar Esterán Abad

Los ya clásicos trabajos de Weber, Pattison [1979] y Whiston [1983] sobre las novelas de *Miau*, *Gloria* y *Lo prohibido*, respectivamente, y el de Matilde L. Boo [1986] sobre la pieza teatral *La de San Quintín*, junto con el hallazgo por parte del profesor Alan Smith [1983] de una novela no publicada *[Rosalía]*, disgregada en los vueltos de las cuartillas del ms. de *Gloria* y de los mss. de los *Episodios* de la segunda serie, así como varios artículos de tipo general preparados por Beatriz Entenza acabaron por concienciar a la crítica galdosiana de la necesidad de volver sus ojos a los mss. de Galdós, felizmente conservados, la mayoría de ellos, en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuando no en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas.

Si en un principio se pudo cuestionar el escaso interés que podía reportar la investigación sobre mss. de obras definitivamente impresas, los sucesivos estudios de crítica textual galdosiana revelaron pronto que el particular "usus scribendi" del novelista convertía cualquiera de sus mss. en testimonio vivo del proceso compositivo del relato. Estudiar uno de sus mss. conservados equivale, en palabras del propio don Benito, a "visitar el taller del novelista."[1]

El escritor canario prefería trabajar sobre cuartillas sueltas que disponía en forma apaisada. Escribía sin dejar márgenes y empleando tan sólo una de las carillas de la hoja. En una época en que no existían los ordenadores, que tanto facilitan la tarea de revisión de lo ya redactado, y tratándose de un novelista que experimentaba una verdadera efervescencia creativa a la hora de componer sus relatos, este sistema de trabajo facilitaba muchísimo la tarea de elaboración, por cuanto permitía al escritor revisar y reelaborar lo ya escrito cuantas veces lo juzgase necesario y sin ocasionar ningún tipo de confusión en la ordenación definitiva de las cuartillas. Éstas aparecen numeradas en el extremo superior izquierdo, y al escritor le resultaba sumamente sencillo deshacerse de las cuartillas que no le interesaban, subsumiendo su numeración en las inmediatas precedente o siguiente, es decir, reuniendo varios números en un mismo folio, o bien incorporar nuevas cuartillas entre otras ya redactadas, para lo cual solía numerar el o los folios del inciso con el mismo número de la cuartilla precedente, seguido de una fracción o de ordinales.

Fue costumbre inveterada de don Benito no destruir materialmente aquellas cuartillas que habían sido compuestas en una primera redacción y que luego, en la versión definitiva, resultaron tachadas porque estimó conveniente reescribir de otro modo su contenido o simplemente suprimirlo de manera radical. Muy al contrario, Galdós solía tener a la vista estas cuartillas mientras redactaba las nuevas hojas por las que iban a ser finalmente sustituidas y, una vez concluida la tarea, volvía del revés las antiguas cuartillas ahora tachadas y aprovechaba sus reversos en blanco para proseguir la composición de su relato. De esta manera ha sido como los investigadores han podido constatar que los vueltos de las cuartillas de cada uno de los mss. galdosianos contienen información valiosísima sobre las fases compositivas de la obra en cuestión

a la que dan cabida. Nos muestran qué escenas, qué personajes plantearon dificultades creativas al novelista. La situación se complica hasta el extremo de que, con frecuencia, en un ms. suelen aparecer algunas cuartillas tachadas cuyo contenido se corresponde con alguna obra inmediatamente anterior.

Para Galdós, la tarea compositiva no concluía con la redacción final del ms., como muy bien ha señalado Yolanda Arencibia [1987] y [1989]. En la Casa-Museo Pérez Galdós se conserva testimonio de un buen número de pruebas de imprenta de obras galdosianas corregidas de puño y letra del autor. Estas pruebas desvelan que las galeradas no pasaban de ser, en realidad, sino una puesta en limpio impresa de la última redacción del ms.. Sobre esta puesta en limpio, y sirviéndose de los amplísimos márgenes que don Benito obligaba a dejar a los impresores, el escritor volvía a corregir y pulir una pieza que, si bien ya consideraba acabada en su planteamiento estructural, todavía era susceptible de admitir mejoras relativas al estilo y a cuestiones de matiz. Incluso, se ha podido comprobar que Galdós llegó a introducir nuevas variantes en sus obras de unas ediciones a otras.[2]

Todo lo expuesto ha desterrado definitivamente la imagen de escritor desaliñado y carente de estilo que durante muchos años acompañó a don Benito. Muy al contrario, el forcejeo tenaz que se advierte en cualquiera de sus líneas manuscritas por lograr la expresión adecuada nos permite ya hablar de la "voluntad de estilo" del novelista canario, de sus denodados esfuerzos por atinar en el "plan" de sus obras. Todo ello nos asoma a una figura con una capacidad de trabajo titánica, que, en tanto empezaba a elaborar un nuevo relato, estaba dando los últimos retoques a su novela anterior.

Los trabajos críticos que se han sucedido en las dos últimas décadas (de los cuales el lector hallará cumplida relación en la lista de obras citadas) han confirmado que en los mss. de don Benito suelen ser perceptibles dos y en ocasiones tres fases compositivas. Unas veces, el escritor inicia la composición de su relato cuidadosamente y, cuando ya ha escrito la mitad o la tercera parte de lo que será el número total de cuartillas que conformarán ese ms., abandona la composición esmerada e inicia la redacción de unas pocas cuartillas en estilo telegráfico que no son otra cosa sino anotaciones orientativas acerca de cómo concluir su relato. Una vez Galdós vislumbra definitivamente el desarrollo general de su obra, el novelista abandona esta primera redacción incompleta y vuelve sobre lo escrito para componer la última y definitiva, que supone siempre una ampliación de los contenidos narrativos esbozados en la versión primitiva. Otras veces, no puede hablarse con propiedad de dos redacciones en un sentido general, sino que los vueltos conservados nos hablan de escenas, secuencias que resultaron particularmente dificultosas para el novelista y sobre las que éste tuvo que volver en sucesivos momentos de la escritura. Todo ello dentro de una única redacción básica. Éstos últimos son mss. que, por decirlo de alguna manera, ofrecen de una manera más localizada los problemas compositivos.

A la vista de este panorama, la mayor parte de los trabajos críticos publicados hasta el momento han hecho hincapié en analizar el desarrollo de la trama o la configuración de los caracteres de algunas de las novelas más representativas del quehacer galdosiano. Particular atención han recibido: *Doña Perfecta* (Cardona [1984]), *Gloria* (Pattison [1979]), *La desheredada* (Krow-Lucal, y Schnepf [1990a], [1991]), *Realidad* (Martínez Umpiérrez [1989], [1992]), *Nazarín* (Arencibia [1995]), *Tristana* (Schnepf [1990b] y Sinnigen), *El abuelo* (Hernández Cabrera) y, sobre todo, *Fortunata y Jacinta* (López-Baralt, y Ribbans [1989], [1992]).

Tal y como viene aconteciendo últimamente, el núcleo de obras galdosianas más descuidadas por la crítica textual no han sido las piezas teatrales, en contra de lo que suele afirmarse, sino los *Episodios nacionales*. Los cuarenta y seis relatos que integran la magna colección histórica galdosiana padecen el estigma de ser considerados "piezas menores," escritas con frecuencia por imperativos pecuniarios, y esta errónea percepción de la calidad literaria que atesoran los *Episodios* ha hecho que no hayan sido precisamente sus respectivos mss. los más frecuentados por los estudiosos. Salvo breves referencias a algunas circunstancias compositivas muy concretas hechas en sus artículos por Whiston [1987], [1989], los *Episodios*, en general, han pasado desapercibidos para el núcleo de investigadores que analiza cuestiones críticas. Rodríguez Puértolas editó *Trafalgar* y consideró irrelevantes las muchísimas variantes textuales que ofrecía el ms. Yolanda Arencibia preparó la edición de *Zumalacárregui* [1990] y atendió con primor a los problemas textuales, pero esta investigadora tan sólo pudo retomar el proceso creativo en la fase de pruebas, dado que el ms. del primer *episodio* de la tercera serie no se ha conservado. Recientemente, Dolores Troncoso ha publicado una edición conjunta de *Trafalgar* y *La Corte de Carlos IV* [1995]. La profesora ha dado fiel constancia de las variantes de breve extensión, que de una manera genérica podríamos llamar variantes estilísticas, pero, incomprensiblemente, ha preferido dejar de lado los cambios estructurales perceptibles en los mss. de estos dos *episodios*, y muy particularmente en *La Corte de Carlos IV*. Habida cuenta del panorama esbozado, es mucha la tarea que queda por hacer, y se impone la atención crítica inmediata a estos grandes marginados que han sido los *Episodios nacionales*.

* * *

Conocidos estos antecedentes, en los últimos años mi tarea investigadora ha estado enfocada al estudio y análisis de cada uno de los diez mss. correspondientes a los diez relatos que integran la primera serie de *Episodios nacionales*, escrita por don Benito entre 1873 y 1875. El "corpus" material que ha sido objeto de la investigación rebasa las 5.500 cuartillas.[3] Si a elegir los *Episodios nacionales* como área de trabajo me impulsó el escaso tratamiento crítico de que estaban siendo objeto estos textos, la serie en cuestión, de entre las cinco que compusiera el novelista, vino determinada por mi convencimiento de que tenía que haber sido durante la composición de esta primera serie de *Episodios* cuando el escritor dio por fijados unos hábitos de trabajo que básicamente habrían de acompañarle hasta el final de sus días. Ello, por supuesto, sin perjuicio de que en el futuro podamos comprobar que también las técnicas de escritura de don Benito conocieron matizaciones y cambios. No conviene olvidar tampoco que tan sólo la primera y la cuarta serie de *Episodios nacionales* conservan en la actualidad el total de sus diez mss. correspondientes.[4]

Dejadas de lado las variantes meramente estilísticas, que fueron minuciosamente atendidas en una edición crítica de *Zaragoza* de próxima aparición, para este estudio he centrado la investigación en lo que denomino variantes estructurales del relato, y que son todas aquellas secuencias de cada uno de los diez textos que han sido reescritas y de las que se conserva una versión previa desechada legible en los vueltos de las cuartillas válidas del ms. correspondiente.

La nueva perspectiva adoptada en el análisis crítico de los mss. me ha permitido, en última instancia, identificar y exponer detalladamente dos modelos compositivos perfectamente diferenciables entre sí y en los que se encuadran los diez mss. de esta primera serie.

La pertinencia de esta tipología, al menos, está garantizada para aquellos manuscritos que correspondan a obras compuestas durante el primer período creativo de Galdós. Sería interesante analizar algún día un "corpus" similar en extensión y características y que correspondiese a textos elaborados por don Benito al final de su vida creativa. El cotejo resultaría sumamente clarificador, puesto que pondría de manifiesto, o bien la continuidad de unos hábitos compositivos que se fraguan en los primeros años de su oficio como novelista, o bien la evolución y los cambios que las técnicas compositivas galdosianas conocieron conforme este autor maduraba como escritor.

* * *

Hasta el momento, he podido definir dos procesos compositivos diferentes y perfectamente identificables entre sí que conviene establecer como modelos genéricos, pues como tales se confirman en el estudio de los diez manuscritos de la primera serie de *Episodios*.

Primeramente, existen manuscritos cuyo estudio revela que el texto en cuestión conoció una única redacción básica, lo cual hace que, en tales casos, carezca de pertinencia significativa pretender discriminar entre una versión *Alpha* tachada y relegada a los vueltos y una versión *Beta* válida legible en los rectos. La no discriminación entre primera y segunda versión no implica que dichos mss. no hayan visto, "a posteriori," revisados sus folios en puntos muy concretos de la corriente narrativa. En todos los ejemplos tipificados como manuscritos con una única redacción básica, y que son los mss. correspondientes a *Trafalgar, El 19 de marzo y el 2 de mayo, Bailén, Zaragoza* y *Gerona*, se confirma la existencia de una segunda fase compositiva que llevó aparejada la relectura y reelaboración profusa de un conjunto más o menos nutrido de pasajes de la narración con los que el escritor no acababa de sentirse satisfecho. El novelista llevó a cabo dicha revisión general del texto redactado cuando el ms. estaba prácticamente acabado, si no definitivamente concluido. En tales casos, hablamos de mss. con una única versión y cuyos folios o secuencias de folios tachados constituyen redacciones previas de fragmentos del texto que, por unos u otros motivos, plantearon dificultades creativas al novelista. En consecuencia, cuando en el transcurso de las argumentaciones relativas a mss. con una única versión hablamos de primera redacción o versión previa, la expresión ha de entenderse en un sentido restringido, válido exclusivamente para la secuencia narrativa que esté siendo objeto de comentario, pero nunca con un significado global.

Por supuesto, también hemos documentado la existencia de mss. cuya composición exigió a Galdós la redacción de dos versiones sucesivas que podemos denominar *Alpha* y *Beta* respectivamente, siguiendo con ello la tradición crítica galdosiana. Son los mss. correspondientes a *La Corte de Carlos IV, Napoleón, en Chamartín, Cádiz, Juan Martín "El Empecinado"* y *La batalla de los Arapiles*. Lo verdaderamente determinante para llegar a discriminar ante qué tipo de ms. nos hallamos radica en que, al revisar la ordenación de las cuartillas de algunos de éstos, se advierte, en muchas de ellas, una doble numeración (tachada la primera y sustituida por una segunda), que permite avanzar la idea de que la composición de dicho ms. en cuestión requirió

de una versión *Alpha* desechada y relegada a los vueltos y de una versión *Beta* válida legible en los rectos, juntamente con un número importante de folios de *Alpha* que han sobrevivido reenumerados en *Beta*. La constatación de esta doble numeración en algunos de los mss. estudiados es el dato definitivo que permite afirmar, de una manera irrebatible, que dicho ms. conoció estas dos redacciones sucesivas. Así pues, la existencia de huellas de esta doble numeración se constituye en el dato identificador de los mss. con dos versiones. Por supuesto, en los mss. con una única redacción básica no se advierte ni el más mínimo atisbo de una doble numeración (tachada la primera y sustituida por una segunda válida).

Hasta ahora, se había juzgado como un dato relevante para calibrar el grado de dificultad que la composición de un ms. había planteado al novelista el cómputo del número de vueltos tachados que ofrecía ese ms. en cuestión. Esta apreciación, aparte de no estimar suficientemente la circunstancia de que no siempre pudo tener Galdós el hábito de relegar las carillas desechadas al reverso de las cuartillas definitivas, manifiesta al instante su falta de rigor significativo. El estudioso de los mss. galdosianos no puede dejarse engañar por el cómputo total de vueltos tachados que ofrece un ms. al tratar de evaluar las dificultades compositivas que dicho ms. le planteó al novelista. Por supuesto, el número total de reversos desechados que alberga un ms. nunca permitirá identificar si nos hallamos ante un ms. con una única redacción básica o si, por el contrario, nos las habemos con un ms. con dos versiones sucesivas.

Hemos podido comprobar que un ms. como el de *Bailén*, con setenta y seis vueltos que son fragmentos desechados de la corriente narrativa de este *episodio*, fue articulado a través de una única redacción básica; en tanto que el ms. de *La Corte de Carlos IV*, con tan sólo veinticinco vueltos tachados, cuyos contenidos remiten a la narración de este segundo *episodio* (incluyendo los siete que quedaron ocultos en los reversos de algunas cuartillas del ms. de *Bailén*), es un ejemplo de texto compuesto a través de dos versiones sucesivas. Es más, a la vista de estos resultados, incluso el hallazgo de un ms. galdosiano que careciese por completo de vueltos tachados no permitiría avanzar una respuesta definitiva sobre cuál había sido su proceso compositivo, mientras no pasásemos a revisar si existían o no huellas de una doble numeración en sus rectos.

Ni que decir tiene que también los mss. con dos versiones presentan una fase de revisión del texto de *Beta*, una vez que éste se halla prácticamente acabado, si no definitivamente concluido. Ésta, que ya será tercera etapa compositiva, centra su atención en puntos muy concretos de la corriente narrativa con los que el novelista no acaba de sentirse plenamente satisfecho.

* * *

Una vez que hemos determinado con qué tipo de ms. estamos trabajando, es decir, cuando ya hemos identificado si se trata de un ms. con una única redacción básica, o si, por el contrario, se trata de un texto con dos versiones sucesivas, surge el problema de estudiar y catalogar todos los vueltos tachados, sea cual sea su número global, que ofrece ese ms. Ya no basta con presentar esos reversos desechados como versiones previas del texto definitivo, que efectivamente lo son. Ahora procede determinar en qué fase del proceso creativo fue desgajado de la corriente narrativa cada uno de los vueltos o secuencias de vueltos tachados del ms. en cuestión.

Si nos las habemos con mss. con una única redacción básica, encontraremos, por un lado, vueltos que fueron desechados en el mismo momento de su composición, es decir, durante el proceso de escritura de la redacción básica. Suelen ser cuartillas, las más de las veces aisladas, en las cuales el novelista apenas ha anotado algunas líneas (casi nunca son folios escritos completos) antes de tacharlas inmediatamente y proceder a la redacción de otra cuartilla que tendrá la misma numeración que la recién desechada. También localizaremos cuartillas que fueron desestimadas en un momento posterior a la composición general de la secuencia, es decir, durante esa etapa de revisión del texto prácticamente acabado. Éstas, en cambio, suelen ser cuartillas escritas completas, lo mismo si se trata de folios aislados que de secuencias de mayor o menor extensión.

De esta manera, el ms. de *Trafalgar* presenta un total de trece vueltos tachados, en cuatro de los cuales podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. Los cuatro son cuartillas desechadas en el mismo momento de su composición, es decir, durante la fase de escritura de la redacción básica.

A su vez, el ms. de *El 19 de marzo y el 2 de mayo* presenta un total de catorce vueltos tachados. En trece de ellos podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. Los trece son cuartillas desechadas en el mismo momento de su composición, es decir, durante la fase de escritura de la redacción básica. Curiosamente, entre las cuartillas desechadas del ms. de *Bailén* hallamos una serie de tres folios correlativos numéricamente y cuyos contenidos argumentales corresponden a una secuencia de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Estos tres folios, redactados completos, fueron desgajados de la corriente narrativa en un momento posterior a la composición general de la secuencia, o sea, en la fase de revisión del texto prácticamente acabado.

El ms. de *Bailén* presenta un total de ochenta y nueve vueltos tachados, en setenta y seis de los cuales podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio* y corresponden a dos momentos compositivos bien diferentes. Quince son cuartillas que fueron desechadas en el mismo momento de su composición, es decir, mientras Galdós elaboraba la redacción única y básica de esta novela. Y frente a ellos tenemos un contingente mucho más nutrido de cincuenta y nueve reversos desechados, correspondientes a distintas secuencias del discurso argumental, que fueron desestimados y sustituidos por una segunda redacción en un momento posterior a la composición general de la secuencia, es decir, durante la etapa de revisión del texto prácticamente acabado.

El ms. de *Zaragoza* ofrece un total de sesenta y tres vueltos tachados, en cincuenta y siete de los cuales podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. Veinticuatro son cuartillas que fueron desechadas en el mismo momento de su composición, es decir, mientras el novelista elaboraba la redacción única y básica de este relato. Frente a ellas tenemos un contingente más numeroso de treinta y un reversos desechados, correspondientes a distintas secuencias del discurso argumental, que fueron desestimados y sustituidos por una segunda redacción en un momento posterior a la composición general de la secuencia, es decir, durante la etapa de revisión del texto prácticamente acabado. Todas ellas son cuartillas redactadas completas.

Finalmente, el ms. de *Gerona* presenta un total de veintitrés vueltos tachados, en veintidós de los cuales podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. Catorce son cuartillas que fueron desechadas en el mismo momento de su composición, o sea,

mientras don Benito elaboraba la redacción única y básica de este relato. Luego existen cinco folios que sí están redactados completos y sobre los que no existe duda de que fueron desgajados de la corriente narrativa en un momento posterior a la composición general de sus respectivas secuencias. Son cinco cuartillas desechadas durante la etapa de revisión general del texto casi acabado.

Por otro lado, si trabajamos con mss. que ofrecen dos versiones sucesivas, hemos de determinar si cada uno de los vueltos desechados fue desestimado durante el proceso de composición de *Alpha*, que serán en su mayoría cuartillas escritas incompletas, apenas unas líneas, o durante el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta*, en cuyo caso estamos hablando de cuartillas redactadas completas, o bien, si, por el contrario, puede ser calificado como una cuartilla desechada de *Beta*, que lo mismo podrá haber sido tachada durante el proceso de composición de *Beta* (de nuevo cuartillas escritas incompletas) que durante la fase de revisión de *Beta* (otra vez cuartillas escritas completas).

De esta manera el ms. de *La Corte de Carlos IV* presenta un total de diecinueve vueltos tachados, en dieciocho de los cuales podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. Nueve son folios desechados durante la redacción de *Alpha*. Y los nueve, sin excepción, fueron desechados en el mismo momento de su redacción y nunca en un tiempo posterior a la composición general de la secuencia. De manera que, en un principio, nada permite suponer que también *Alpha* pudo sufrir una hipotética revisión parcial, antes de proceder a su reelaboración exhaustiva en *Beta*. Los folios desechados durante la composición de *Beta* son siete y todos fueron tachados en el mismo instante de su escritura, es decir, durante el proceso de composición de *Beta*.

Aunque *La Corte de Carlos IV* es un texto articulado a través de dos versiones, su ms. tiene la rareza de que en sus vueltos no se ha conservado ni uno solo de los folios de *Alpha* desechados al componer *Beta*. Tenemos que esperar al ms. 21.748, correspondiente al cuarto *episodio* de la primera serie titulado *Bailén*, para descubrir el único vestigio conservado de toda esta ímproba tarea de reelaboración de una versión en otra que llevó a efecto el novelista. Entre el casi centenar de vueltos tachados que alberga el ms. de *Bailén*, hallamos una secuencia correlativa numéricamente de siete cuartillas. Todas están escritas completas, y en su contenido temático, aun siendo éste muy diferente del discurso narrativo que puede leerse en los folios de la versión *Beta* de *La Corte d Carlos IV*, reconocemos indudablemente personajes y escenas que vinculan estas cuartillas desechadas con el segundo *episodio* de la serie y nunca con el texto de *Bailén*.[5]

Por su parte, el ms. de *Napoleón, en Chamartín* presenta un total de ciento treinta y dos vueltos tachados, de los cuales en ciento veintiséis podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. Diez son folios desechados durante la redacción de *Alpha*. Todos ellos fueron tachados en el mismo momento de su redacción y nunca en un tiempo posterior que permitiera prever que también *Alpha* sufrió una hipotética revisión parcial, antes de proceder a su reelaboración exhaustiva en *Beta*. Por lo que respecta a las cuartillas desestimadas en el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta*, éstas suman un total de ciento nueve folios tachados. Todas ellas son cuartillas redactadas completas. Los folios desechados durante el proceso de composición de *Beta* son cuatro. Todos ellos fueron tachados en el mismo instante de su escritura, es decir, mientras Galdós acababa de redactar su definitiva versión *Beta*.

El ms. de *Cádiz* ofrece un total de ciento un vueltos tachados, en noventa y seis de los cuales podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. A estos noventa y seis reversos desechados habría que añadir un grupo de cinco folios tachados que presentan la peculiaridad de aparecer en el anverso de otras cuartillas válidas y no en el reverso, como es lo habitual en los mss. galdosianos. Desde el momento en que presentan una numeración identificadora he preferido tratarlos y computarlos como tales folios desechados, considerando meramente anecdótica la circunstancia de que se guarden en los rectos.

Del conjunto total de cuartillas tachadas once son folios desechados durante la redacción de *Alpha*. Todos ellos fueron desestimados en el mismo momento de su redacción y nunca en un tiempo posterior que permitiera prever que también *Alpha* sufrió una hipotética revisión parcial, antes de proceder a su reelaboración exhaustiva en *Beta*. Por lo que respecta a los folios desechados en el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta* tenemos un total de setenta y tres cuartillas tachadas. Todas ellas son cuartillas redactadas completas. Los folios desechados durante la composición de *Beta* son siete. Todos ellos fueron tachados en el mismo instante de su composición, es decir, mientras el novelista acababa de redactar su definitiva versión *Beta*. Por último, hay una cuartilla que fue desestimada durante el proceso de revisión de *Beta*, es decir, que fue tachada y reescrita en un momento posterior a la composición general de la secuencia.

El ms. de *Juan Martín "el Empecinado"* alberga un total de veintisiete vueltos tachados, de los cuales en veintiséis podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. A estos veintiséis reversos desechados habría que añadir otro folio tachado que presenta la peculiaridad de aparecer en el anverso de una cuartilla válida. Por lo que respecta a los folios desechados en el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta* tenemos un total de trece cuartillas tachadas. Todas ellas son cuartillas redactadas completas. Los folios desechados durante la composición de *Beta* son siete. Todos ellos fueron tachados en el mismo instante de su composición, es decir, mientras el novelista acababa de redactar su definitiva versión *Beta*.

Y para concluir, el ms. de *La batalla de los Arapiles* presenta un total de ochenta y cinco vueltos tachados, de los cuales en ochenta y dos podemos leer textos cuyos contenidos remiten a la narración de este *episodio*. A estos ochenta y dos reversos desechados habría que añadir un par de folios tachados que presentan la peculiaridad de aparecer en el anverso de otras cuartillas válidas. Y también un folio que no aparece tachado formalmente pero que, sin duda, ha sido desechado. Del conjunto total de cuartillas tachadas tres son folios desechados durante la redacción de *Alpha*. Todos ellos fueron desestimados en el mismo momento de su redacción y nunca en un tiempo posterior que permitiera prever que también *Alpha* sufrió una hipotética revisión parcial, antes de proceder a su reelaboración exhaustiva en *Beta*. Por lo que respecta a los folios desechados en el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta* tenemos un total de sesenta y dos cuartillas tachadas. Todas ellas son cuartillas redactadas completas. Los folios desechados durante la composición de *Beta* son once. Todos ellos fueron tachados en el mismo instante de su composición, es decir, mientras el novelista acababa de redactar su definitiva versión *Beta*. Por último, hay tres cuartillas que fueron desestimadas durante el proceso de revisión de *Beta*, es decir, que fueron tachadas y reescritas en un momento posterior a la composición general de la secuencia.

* * *

Los mss. con una única redacción básica permiten identificar más fácilmente los procesos de tachado y reescritura de cuartillas llevados a cabo sobre esa primera versión prácticamente acabada, porque en todos los casos se manifiesta una voluntad férrea del novelista por mantener a todo trance inalterada la numeración inicial de las cuartillas, que él ya estima como definitiva.

Cuando una o varias cuartillas son desgajadas de la redacción básica se pueden plantear una serie de situaciones:

1) A veces nos encontramos con cuartillas aisladas que han sido reescritas en otras nuevas, las cuales mantienen siempre la misma numeración que la desechada correspondiente. En tales casos sabemos que se ha producido un proceso de reelaboración, porque el texto del folio reescrito con frecuencia no ocupa toda la cuartilla y/o concluye con un trazo horizontal indicativo de que el discurso narrativo continúa en la cuartilla siguiente.

2) En cambio, si el resultado de la nueva redacción ha supuesto un incremento del número de cuartillas empleadas en relación con las utilizadas para la primera redacción tachada, Galdós subsume el aumento de folios en la ordenación general recurriendo a los ordinales o a fraccionar la numeración.

3) Siguiendo con la misma técnica, si el resultado de la segunda redacción implica una reducción en el número de cuartillas empleadas en relación con las que habían sido precisas para la primera redacción desestimada, el escritor subsume la pérdida de folios en la ordenación general, reuniendo varios números en una misma cuartilla.

4) Existen ejemplos de cuartillas nuevas intercaladas entre dos ya preexistentes, lo cual obliga al novelista a ayudarse nuevamente de los ordinales o de las fracciones para subsumir el incremento de folios.

5) Por último, localizamos fragmentos de cuartilla sobrepegados que el escritor ha aprovechado para redactar en ellos una segunda versión de un texto previo desechado que queda de esta manera oculto, total o parcialmente, debajo del recortable. Parece lógico suponer que dichos sobrepegados han sido colocados en un momento posterior a la composición de la cuartilla en la que aparecen.

* * *

Por lo que respecta a los mss. con dos versiones sucesivas nos encontramos con que el novelista realiza una primera redacción lineal del texto, que puede llegar a ser completa o no, hasta alcanzar una determinada cuartilla y que podemos denominar como versión *Alpha*. Éste es el instante crítico de la narración en el que hace crisis esta versión inicial. A partir de ese momento el escritor procede a efectuar una revisión sistemática de las cuartillas ya compuestas y se inicia el proceso de transformación de *Alpha* en la versión definitiva o *Beta*. Para la composición de *Beta* el novelista sigue una técnica elemental. Alumbrado por nuevos planteamientos narrativos, desecha, donde lo juzga conveniente, folios aislados o secuencias de folios de la primitiva versión *Alpha* y los sustituye por folios aislados o secuencias de folios de nueva factura; o bien, si los estima aprovechables, conserva folios aislados o secuencias de folios

de la antigua versión *Alpha* y los incorpora reenumerados a la nueva corriente textual de *Beta*.

En estos mss. los folios desechados durante el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta* representan el principal contingente de vueltos tachados que albergan sus cuartillas. Me refiero, entiéndase bien, a todas aquellas cuartillas que fueron dadas como válidas en la versión *Alpha* y de las cuales Galdós prefirió desprenderse cuando elaboraba la versión definitiva o *Beta*. Se trata, como era lógico esperar, de cuartillas redactadas completas.

Durante el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta* se pueden plantear una serie de situaciones:

1) Unas veces, estas cuartillas de *Alpha* son suprimidas de raíz y de sus contenidos argumentales no queda rastro alguno en *Beta*.

2) Otras veces, en cambio, se trata de antiguos folios de *Alpha* que son desechados y reelaborados en nuevas cuartillas de *Beta*. El proceso implica la reescritura de un número de cuartillas que será igual, mayor o menor al número de folios que comprendía la versión desechada correspondiente.

Tanto en los casos de supresión como en los de reelaboración, el proceso no tiene reflejo externo en la numeración final de *Beta*, puesto que ésta se rehace completamente. Estamos lejos de aquellos esfuerzos del novelista, documentados en los mss. con una única redacción básica, que trataban de impedir que se descuadrase una numeración que ya era estimada como definitiva.

En los manuscritos que presentan dos versiones, el proceso de composición de la versión final lleva aparejado también un proceso de reenumeración completa de las cuartillas que compondrán el texto final. De modo que, lo mismo el incremento que la reducción de cuartillas respecto de la versión desechada es asumido sin dificultad por la nueva numeración.

3) De igual manera que he hecho constar que durante la transformación de *Alpha* en *Beta* pueden suprimirse folios o secuencias de folios sin dejar huella en la numeración final, también es posible documentar ejemplos de nuevos folios interpolados en *Beta* entre dos antiguas cuartillas de *Alpha*. Tampoco en esta ocasión vamos a encontrar secuelas en la numeración definitiva.

No obstante, y éste es el dato más relevante que hay que tomar en consideración para reconstruir con propiedad el proceso de transformación de la primera en la segunda versión, en todos los puntos en los que resulta alterada la corriente textual al pasar de *Alpha* a *Beta* se advierte una discontinuidad en la primitiva numeración tachada de las dos cuartillas entre las que se enmarca la supresión, la sustitución o el inciso.

Ni que decir tiene que la etapa de revisión de la versión *Beta* viene caracterizada exactamente por los mismos procesos que ya han sido identificados y definidos al exponer cómo funciona la fase de revisión de aquellos mss. que tienen una única redacción básica. A fin de cuentas, una vez redactada completa la versión *Beta*, nos volvemos a encontrar con un texto susceptible de ser retocado en puntos muy concretos del discurso narrativo. Bien es cierto que son siempre mucho más escasas las variantes localizadas en la fase de revisión de *Beta* de los mss. con dos versiones sucesivas que las introducidas en un ms. con una única redacción básica. Esta circunstancia resulta perfectamente comprensible si tomamos en consideración que en los mss. con dos versiones el novelista ya ha podido incorporar la mayor parte de los cambios que juzgaba pertinentes durante el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta*.

4) Conviene, no obstante, advertir que, cuando localizamos fragmentos de cuartilla sobrepegados en un ms. con dos versiones, es prioritario determinar si el recortable se encuentra en una cuartilla nueva de *Beta*, o si, por el contrario, aparece en un antiguo folio de *Alpha* que ha pasado reenumerado a *Beta*. En la primera situación fácilmente podemos concluir que dicho sobrepegado fue añadido en un momento posterior a la composición de la cuartilla sobre la que se encuentra, es decir, durante la revisión de *Beta*. En cambio, si el recortable aparece sobre una cuartilla con la numeración corregida resulta imposible determinar si fue colocado en el momento de transformar *Alpha* en *Beta*, o bien en un tiempo posterior, durante la revisión de *Beta*.

Considero sumamente importante insistir en el hecho de que en los mss. con dos versiones se produce siempre un proceso de transformación de *Alpha* en *Beta* que implica un trasvase nutrido de cuartillas de la versión primitiva que pasan reenumeradas a la versión definitiva. Ello implica que urge desechar la idea de que ante un ms. con dos versiones el crítico ha de pretender disponer de dos rimeros de cuartillas, uno, correspondiente a *Alpha*, y otro, correspondiente a *Beta*, independientes entre sí. Lo cierto es que, materialmente, el proceso compositivo nunca funcionó de tal manera, puesto que una y otra redacción comparten un cuantiosísimo número de cuartillas que son comunes a ambas. Me refiero a aquellos folios redactados en *Alpha* que han pasado reenumerados a *Beta*.

Así pues, urge revisar los porcentajes de cuartillas que se han venido asignando a las versiones primitivas de los mss. galdosianos, dado que la mayor parte de las veces estos cómputos no contemplan aquellos folios de *Alpha* que sobreviven reenumerados en *Beta*. Más bien, al contrario, se insiste reiteradamente en que estas versiones *Alpha* antiguas nos han llegado muy incompletas porque sospecho que se consideran como cuartillas definitivamente perdidas muchos folios de *Alpha* que pueden leerse sin dificultad en *Beta*. Lo cierto es que, excepción hecha del ms. de *La Corte de Carlos IV*, del cual, seguramente por falta de hábito por parte del escritor, se nos han extraviado la práctica totalidad de los vueltos desechados en el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta*, en los otros cuatro mss. de la primera serie de *Episodios* para los que he documentado dos versiones sucesivas, (*Napoleón, en Chamartín, Cádiz, Juan Martín "el Empecinado"* y *La batalla de los Arapiles*), son realmente muy escasas las cuartillas completas de *Alpha* que definitivamente se han perdido. Es decir, son muy pocas las cuartillas de *Alpha* que no se conservan, ni tachadas en los reversos, ni reenumeradas en los anversos del ms. correspondiente.

* * *

Ante la composición de uno cualquiera de sus relatos, no creo que Galdós decidiera "a priori" si iba a precisar de dos versiones para fraguar el texto definitivo, o si resultaría suficiente una única redacción básica oportunamente revisada. Más bien, al contrario, sospecho que es en función de las dificultades creativas que ha ido sorteando, de si ha dejado o no secuencias esbozadas telegráficamente que exigen un desarrollo posterior más extenso y del grado de satisfacción que ha alcanzado en el primer intento de composición, cuando don Benito decide

si su texto precisa cambios tan importantes que imponen una segunda redacción, o si, en cambio, bastará con pulir aspectos muy concretos del texto ya compuesto. Después de estudiar los mil y un motivos por los que don Benito puede reescribir una cuartilla, considero que la decisión de acogerse a uno u otro modelo compositivo se iba fraguando al hilo de la propia redacción inicial del ms. correspondiente y cuajaba al final del mismo.

Se ha apuntado que la principal diferencia entre las versiones *Alpha* y *Beta* de los mss. galdosianos, amén de que la primera es una redacción provisional, radica precisamente en que *Beta* supone siempre un proceso de expansión muy considerable respecto del número inicial de cuartillas que ofrecía *Alpha*. Se ha calculado que la mayoría de las versiones primitivas de los mss. de Galdós presentan un número total de cuartillas que viene a suponer una tercera parte o, como máximo, la mitad del conjunto global de folios que alcanzará el texto definitivo. Los cinco mss. de la primera serie de *episodios* que ofrecen dos versiones desmienten estas dos reglas preestablecidas.[6]

Por un lado, el ms. de *La Corte de Carlos IV* y el ms. de *Cádiz* ofrecen versiones primitivas que suponen un desarrollo completo de la trama argumental.[7] Por lo que respecta a los mss. de *Napoleón, en Chamartín*, *Juan Martín "el Empecinado"* y *La batalla de los Arapiles* sus versiones *Alpha* se interrumpen antes de alcanzar el desenlace argumental del relato.[8]

Por otro lado, aunque las versiones primitivas del ms. de *Juan Martín "el Empecinado"* y del ms. de *La batalla de los Arapiles* presentan un número total de cuartillas que supone la mitad del conjunto de folios que alcanzarán sus respectivas versiones *Beta*,[9] en el ms. de *Cádiz* apenas hay un centenar de cuartillas de diferencia entre la primera y la segunda versión.[10] La cuantía se amengua en el ms. de *La Corte de Carlos IV*, donde tan sólo existen treinta y cuatro folios de diferencia entre una y otra versión.[11] Y, finalmente, el ms. de *Napoleón, en Chamartín* experimenta en su versión definitiva un proceso constante de reducción de la materia narrativa, puesto que *Alpha* era más extensa de lo que resultará ser definitivamente *Beta*.[12]

Estos datos ponen de relieve que las redacciones primitivas de los mss. de los *episodios* con dos versiones sucesivas son mucho más extensas y cuidadas de lo que, según los estudios realizados, resultan serlo las versiones primitivas de los mss. de las pocas novelas que han tenido la fortuna de ser revisados. A la vista del esfuerzo compositivo que revelan los mss. de los *episodios* de la primera serie, resulta insostenible pretender considerar que don Benito estimaba estos relatos como "opera minora" en el conjunto de su creación narrativa.[13] Si ya nos parecía admirable que el novelista compusiera cada una de estas novelas en el margen aproximado de unos dos meses,[14] ¿qué podemos pensar ahora, al descubrir que, en ocasiones, la elaboración de uno de estos *episodios* podía significarle al escritor duplicar su trabajo creativo con una versión inicial de extensión escasamente inferior a la de la versión final?

* * *

A la recuperación de todo este material finalmente desestimado por el autor no me ha movido un afán meramente documentalista. La fijación de las variantes textuales ha permitido derivar conclusiones sobre el proceso de redacción de los mss. galdosianos que exceden los límites cronológicos y significativos de la primera serie de *Episodios nacionales*.

En una primera instancia, la revisión de estos diez mss. galdosianos ha hecho posible la identificación y subsiguiente análisis de dos modelos compositivos diferentes en los procesos de redacción de los textos de don Benito. La nueva aportación obliga a trabajar con sumo cuidado el material manuscrito y a discriminar minuciosamente las distintas fases compositivas que han sido computadas en cada uno de los dos modelos propugnados.

Finalmente, este recorrido por el envés de las ficciones galdosianas suscita la reflexión sobre cuestiones tan fundamentales como la idea de la novela que tenía Galdós y su concepción del oficio de novelista, además de incidir en algunos temas asumidos como constantes axiales de la narrativa de don Benito.

La primera serie de *Episodios nacionales* se ha confirmado como un ejercicio práctico del escritor en un doble sentido. Por un lado, son estos diez relatos escritos en menos de tres años (1873-1875) los que van a fijar algunos de los hábitos compositivos de nuestro novelista. Desde esta perspectiva los diez mss. estudiados ofrecen una magnífica atalaya para rastrear el "modus scribendi" del escritor canario. Por otro lado, si allá por 1870 don Benito había tenido la osadía de escribir un texto teórico acerca de cómo debía ser la nueva novela que alumbraran los tiempos modernos (me refiero, obviamente, al artículo titulado, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España"[15]), ahora, con el aval de la experiencia adquirida tras la redacción de las 5.500 cuartillas que integran la primera serie de *Episodios nacionales*, nos va a ofrecer una lección práctica de ese «arte de escribir novelas» en el último de los diez relatos, *La batalla de los Arapiles*.

La nueva novela auspiciada por Galdós habrá de renovar sus contenidos, mas, al mismo tiempo, hundirá sus raíces en la tradición literaria española. En *La batalla de los Arapiles* don Benito rinde homenaje al *Quijote*, a los romances y a la picaresca, los tres géneros literarios "canonizados" definitivamente en el siglo XIX.[16] De esta manera, el escritor viene a confirmar algo que muchos años después repetiría, que la novela es estructura.[17] Galdós consagró su vida creativa a aprender y perfeccionar el oficio de novelista. Será siempre un artesano de la novela, ávido de asimilar nuevas técnicas narrativas y de ensayar recursos innovadores en sus relatos.

Esta concepción suya de la novela como un género en constante evolución y desarrollo está claramente puesta de manifiesto en la primera serie de *Episodios nacionales*. Si la novela es técnica, en el futuro, cuando tratemos de las influencias que fue asimilando Galdós a lo largo de su dilatada carrera de escritor, habremos de tener sumo cuidado para distinguir si tales asimilaciones lo fueron de fondo o exclusivamente de forma.

Por último, una cuestión tan fundamental para la correcta interpretación de la narrativa galdosiana como pueda serlo la relación dialéctica entre la Historia y la Novela la encontramos abiertamente planteada y resuelta en esta primera serie de *Episodios nacionales*. Entre un personaje como el Gran Capitán, que con su sacrificio literario pretende redimir la deshonrosa capitulación histórica de Madrid ante las fuerzas de Napoleón,[18] y otro como Juan Santiuste, que en la cuarta serie de *Episodios nacionales* se propone escribir la *Historia lógico-natural de ambos mundos*, en la cual se narraran los sucesos, no como realmente ocurrieron, sino tal y como deberían haber sucedido, no media más diferencia que los años transcurridos entre la composición de sus respectivos *Episodios*, años en los que el novelista ha perfeccionado la técnica narrativa y ha madurado los contenidos.

Universidad de Zaragoza

NOTAS

[1] El sintagma es del propio Galdós y nos remite a uno de sus más acertados textos de crítica literaria:

Esto que digo de visitar talleres ajenos no significa precisamente una labor crítica, que si así fuera, yo aborrecería tales visitas en vez de amarlas; es recrearse en las obras ajenas sabiendo cómo se hacen o cómo se intenta su ejecución; es buscar y sorprender las dificultades vencidas, los aciertos fáciles o alcanzados con poderoso esfuerzo; es buscar y satisfacer uno de los pocos placeres que hay en la vida, la admiración, a más de placer, necesidad imperiosa en toda profesión u oficio, pues el admirar entiendo que es la respiración del arte, y el que no admira corre peligro de morir de asfixia. ("Prólogo" v)

[2] Para los problemas críticos que han planteado los sucesivos finales de *La Fontana de Oro,* véanse Florián Smieja, Walter T. Pattison [1980], Pedro Ortiz Armengol y Pilar Esterán Abad. También los desenlaces de *Doña Perfecta* han sido objeto de interés. Véanse Rodolfo Cardona [1976] y [1984] y Geoffrey Ribbans [1990].

[3] Los diez mss. correspondientes a la primera serie de *Episodios nacionales* se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se hallan guardados en sendas cajas rígidas de color granate y con el lomo más oscuro. El Ms. 21.745 corresponde a *Trafalgar.* Se compone de 342 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 339. El Ms. 21.746 corresponde a *La Corte de Carlos IV.* Se compone de 481 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 473. El Ms. 21.747 corresponde a *El 19 de marzo y el 2 de mayo.* Se compone de 498 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 503. El Ms. 21.748 corresponde a *Bailén.* Se compone de 507 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 498. El Ms. 21.749 corresponde a *Napoleón, en Charmartín.* Se compone de 573 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 572. El Ms. 21.750 corresponde a *Zaragoza.* Se compone de 500 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 505. El Ms. 21.751 corresponde a *Gerona.* Se compone de 473 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 470. El Ms. 21.752 corresponde a *Cádiz.* Se compone de 550 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 545. El Ms. 21.753 corresponde a *Juan Martín "el Empecinado."* Se compone de 475 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 469. El Ms. 21.754 corresponde a *La batalla de los Arapiles.* Se compone de 674 cuartillas sueltas, escritas apaisadas y numeradas del f. 1 al f. 657. El profesor Alan Smith [1985] tiene publicado un catálogo con los principales datos de los mss. galdosianos depositados en la Biblioteca Nacional. En el curso de este artículo se podrá constatar que los datos numéricos por él reseñados difieren con frecuencia de los que yo he podido contrastar. Importa igualmente indicar que no se han conservado las galeradas correspondientes a ninguno de los diez *episodios* de la primera serie. Véase a este respecto el catálogo de Linda Willem.

[4] Véase el catálogo de los fondos conservados en la Casa-Museo de Pérez Galdós en Las Palmas preparado por Sebastián de la Nuez.

[5] La profesora Dolores Troncoso, al preparar su edición crítica de *La Corte de Carlos IV,* parece ser que no estimó pertinente el revisar otros mss. posteriores, a fin de cerciorarse que no escondían en sus vueltos cuartillas desechadas del texto que la ocupaba. De ahí que en su estudio no haga ninguna mención a esta circunstancia peculiar ni al contenido argumental de estos folios tachados.

[6] Para la correcta interpretación de algunos de los datos que proporcionaré en las notas sucesivas conviene precisar que:

los paréntesis angulares < > encuadran una tachadura;

las barras inclinadas / / recogen el texto que ha sustituido a la tachadura previa;

la letra "d" añadida al número de un folio indica que se trata de una cuartilla desechada.

[7] En el ms. de *La Corte de Carlos IV* el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta* implicó una

hecho de que las diez últimas cuartillas de *Beta*, del f. /464/ al f. /473/, ambos inclusive, han aprovechado, reenumerándolas, las que eran inicialmente las diez últimas cuartillas de la versión *Alpha*, del f. <430> al f. <439>, respectivamente, ambos inclusive. No cabe duda respecto a que la versión *Alpha* supuso una redacción completa del *episodio* y nunca una versión parcial o fragmentaria del mismo. Extrañamente, ninguna referencia a este dato fundamental he hallado en la edición crítica de *La Corte de Carlos IV* que preparó la profesora Dolores Troncoso.

En cuanto al ms. de *Cádiz*, diremos que el último folio de *Alpha* que pasa reenumerado a *Beta* es el f. <427> /509/. La secuencia primitiva de folios que va del antiguo f. 428d al antiguo f. 440d, ambos inclusive, constituye la serie final de las cuartillas redactadas para la versión *Alpha*. Una vez escrito el antiguo f. 440d, Galdós detuvo la composición lineal de *Cádiz* y procedió a una fase de revisión y reescritura de lo ya elaborado. Es el momento de transformar *Alpha* en *Beta*. Estas cuartillas desechadas de la versión *Alpha* narraban el enfrentamiento verbal entre Araceli y Lord Gray, que concluye con el desafío expreso entre los dos jóvenes. Por cierto que en esta primera redacción Gabriel encontraba al inglés en la taberna de Poenco, y no paseando por la muralla de Cádiz, como leeremos finalmente. Para la redacción del f. 440d, que don Benito sentía como provisional, tan sólo ha sido aprovechada la mitad de la cuartilla. Después de las tres primeras líneas, con las cuales se da por concluido el enfrentamiento previo al desafío, el novelista ha anotado otras cuatro líneas más, escritas con una letra tan diminuta y descuidada que hace extraordinariamente difícil su lectura. En este apunte reseña que, tras la escena cómico-burlesca con Congosto, se quedan solos Gabriel y Lord Gray y aquél mata a éste. Con estas líneas trazadas al desgaire se da por concluida la versión *Alpha*. Insisto en señalar que la versión primitiva de *Cádiz* supone el planteamiento completo de la trama argumental, porque los últimos sucesos del *episodio*, a falta de un desarrollo por extenso, son presentados sintéticamente en el f. 428d, cuartilla ésta que, a modo de esquema, pergeña los hitos fundamentales del desenlace de *Cádiz*: que Gabriel mata al inglés, que doña María de Rumblar contempla la escena y que ésta devuelve a Inés a Araceli.

[8] En su conjunto, la versión primitiva del ms. de *Napoleón, en Chamartín* no supone el desarrollo completo de la trama argumental, si bien no es mucho lo que le queda por plantear a don Benito en *Alpha* para concluir el relato. La última secuencia de folios redactados de *Alpha* se interrumpe en el curso de la conversación que mantienen Gabriel e Inés en el Pardo, cuando aquél acude a palacio para tratar de desbaratar los inicuos planes de Santorcaz y don Diego, que quieren sustraer con malas artes a la muchacha del hogar familiar. Así, pues, al contenido argumental de la versión primitiva apenas le faltan por redactar unas cincuenta cuartillas para poder ofrecer el relato completo, tal y como hoy lo leemos.

Respecto al ms. de *Juan Martín "el Empecinado,"* diremos que Galdós continuó ininterrumpidamente la primera redacción hasta llegar al f. 229d, instante crítico de la narración en el que hizo crisis esta versión inicial. A partir de ese momento, el novelista procede a la revisión sistemática de las cuartillas compuestas y se inicia el proceso de transformación de *Alpha* en *Beta*. La última serie de folios conservados de *Alpha* iría del antiguo f. 222d al antiguo f. 229d, ambos inclusive. La serie entera de *Alpha* ha sido desechada y su contenido reescrito en un sentido amplio en los actuales f. 232 al f. 274, ambos inclusive, de *Beta*. Para entender mejor esta ampliación asombrosa de la materia narrativa, conviene recordar que entre los folios tachados había notas sintéticas alusivas a peripecias de la narración que ahora en *Beta* son desarrolladas plenamente. Sea como fuere, desde luego no queda duda de que los últimos comentarios de Santorcaz que aparecían en el primitivo f. 229d han sido reiterados en los nuevos f. 273 y f. 274 de *Beta*. Resulta sumamente significativo que la redacción primitiva haga crisis justo en el momento en que Santorcaz, enfermo, penetra en el aposento donde está prisionero Araceli en Rebollar de Sigüenza. El muchacho ha sido capturado y condenado a muerte tras la emboscada que ha aniquilado la partida de Juan Martín. Así pues, en el ms. de *Juan Martín "el Empecinado"* la versión *Alpha* suspende su composición cuando apenas hemos sobrepasado la mitad de la trama argumental del *episodio*.

Para concluir, revisemos el ms. de *La batalla de los Arapiles*. El último folio de *Alpha* que pasa reenumerado a *Beta* es el f. <361> /422/. La secuencia primitiva de folios que va del antiguo f. 362d al antiguo f. 370d, ambos inclusive, constituye la serie final de las cuartillas redactadas para la versión *Alpha*.

Una vez escrito el antiguo f. 370d, Galdós detuvo la composición lineal de *La batalla de los Arapiles* y procedió a una fase de revisión y reescritura de lo ya elaborado. Es el momento de transformar *Alpha* en *Beta*. La primera versión se detiene en el curso de la conversación que pasan Gabriel e Inés cuando el muchacho encuentra a su amada y al padre de ésta, ya casi moribundo, en Babilafuente. En consecuencia, el contenido argumental de la primera versión alcanza las dos terceras partes de lo que será el relato definitivo.

[9] En el ms. de *Juan Martín "el Empecinado"* el f. 229d es el último numerado de la versión *Alpha* y el f. 469 es el último numerado de la versión *Beta*. De manera parecida constatamos que en el ms. de *La batalla de los Arapiles* el último folio numerado de *Alpha* es el f. 370d, mientras el último folio numerado de *Beta* es el f. 657.

[10] En el ms. de *Cádiz* el último folio numerado de *Alpha* es el f. 440d y el último folio numerado de *Beta* es el f. 545.

[11] Por la numeración de la última cuartilla del ms. de *La Corte de Carlos IV*, el f. <439> /473/, sabemos que la versión *Alpha* contó inicialmente con 439 folios, en tanto que la versión *Beta* alcanza los 473 folios.

[12] Para empezar, la versión *Alpha* del ms. de *Napoleón, en Chamartín* ofrece una curiosidad absolutamente inusitada en el conjunto de los mss. de la primera serie de *episodios*. Los folios de la versión *Alpha* del ms. de *Napoleón, en Chamartín* aparecen organizados en dos secuencias sucesivas, cada una de las cuales inicia la numeración a partir de un f. 1. Es decir, la versión *Alpha* de *Napoleón, en Chamartín* comprende una primera serie de cuartillas numeradas desde el 1 al 420 y, a continuación de ésta, una nueva serie de cuartillas numeradas desde el 1 al 166.

Estas dos series de números descubiertas en las cuartillas de *Alpha* no deben inducirnos a suponer que nos hallamos ante dos redacciones sucesivas de *Alpha*, ni tampoco permiten sospechar que se trata de dos versiones primitivas distintas correspondientes a dos relatos diferentes que, finalmente, Galdós ha preferido sintetizar en una única versión *Beta* correspondiente a un único *episodio*. Entre la primera serie numérica de *Alpha* y la segunda serie numérica de *Alpha* no hay ruptura del hilo narrativo. Al contrario, los primeros folios de la segunda numeración de *Alpha* continúan la argumentación de *Napoleón, en Chamartín* desde el actual cap. XXI en adelante.

Para concluir, conviene prestar atención a la relación cuantitativa existente entre el número total de cuartillas que integran la versión *Alpha* y el número total de folios que abarcará la versión *Beta*. Ya he apuntado que la primera serie numérica de *Alpha* comprendía 420 folios, que quedan reducidos a 383 durante su proceso de transformación en *Beta*. Así lo atestigua el f. <420> /383/. Por su parte, la segunda serie numérica de *Alpha* alcanzó los 166 folios, los cuales en *Beta* se convirtieron en un total de 189. De esta manera viene a resultar que la versión *Alpha* alcanza un total de 586 cuartillas (420 + 166), en tanto la versión *Beta* logra un total de 572 folios (383 + 189). Luego podemos constatar con sorpresa que la redacción primitiva era más extensa que el texto definitivo. Existen unas catorce cuartillas de diferencia a favor de *Alpha* entre una y otra versión. Hasta ahora, en ninguno de los mss. galdosianos revisados por los críticos había sido documentada una redacción de *Alpha* más extensa que la redacción *Beta* correspondiente.

[13] El profesor Geoffrey Ribbans insiste una y otra vez en esta cuestión. Así, últimamente, en el estudio preliminar que puso a la edición de *Trafalgar* y *La Corte de Carlos IV* de Dolores Troncoso, Ribbans insiste: "Desde esta perspectiva purista estos problemas hacen tal vez que el *episodio* sea una forma artística menos adecuada, más híbrida e indudablemente menos universal que la novela contemporánea. Si se adopta una visión más pragmática, sin embargo, fijándose en los objetivos extraliterarios a que éstos se dirigen, se comprende que le urgía a Galdós imponer unos límites rigurosos sobre la inventiva novelesca para alcanzar estos objetivos" (XXI). Y más arriba había declarado con rotundidad: "La historia política goza de evidente prioridad sobre la trama de la ficción" (XVIII). Lamento discrepar de las observaciones del eminente profesor, pero el estudio de los mss. de los *Episodios* confirma que nada está más lejos de su afirmación. Sin que esté en mi ánimo negar la significación de la trama histórica que incorpora cualquier *episodio*, resulta evidente que no es la recreación de sucesos políticos o bélicos lo que centra el interés del

episodio, resulta evidente que no es la recreación de sucesos políticos o bélicos lo que centra el interés del proceso compositivo galdosiano. En cualquiera de los diez mss. revisados se comprueba que las secuencias especialmente problemáticas y que exigen al novelista sucesivas redacciones tienen que ver siempre con aspectos de la ficción novelesca. Por otro lado, parece lógico suponer que, para un escritor del talento de Galdós, no debía revestir excesiva dificultad la tarea de entresacar de los manuales historiográficos una serie de datos (fechas, nombres, sucesos) con los que salpimentar y dar coloración a sus textos. Lo que realmente agotaba su pluma era estructurar satisfactoriamente los distintos componentes de la trama argumental: espacios, tiempos, y personajes.

[14] Es conocida la costumbre de don Benito de indicar, al final de cada uno de sus textos, las fechas y el lugar de composición del mismo.

[15] El artículo, junto con un acertado estudio, está accesible en la antología de textos galdosianos que preparó Laureano Bonet (105-20).

[16] Los más recientes estudios que conozco relativos a la función de las intertextualidades en general y al influjo del *Quijote* en particular en la narrativa galdosiana se deben a Rubén Benítez, si bien en ninguno de ellos he visto mencionado el valor del texto de *La batalla de los Arapiles* como una poética galdosiana que permite a don Benito injertar con maestría en su relato estructuras narrativas en principio dispares, y que nos hablan de su idea de la novela, una idea que atenderá a la problemática de la sociedad actual en la búsqueda de los contenidos, pero que, sin embargo, detraerá las técnicas de los modelos narrativos clásicos.

[17] Una vez más, recordemos las palabras del maestro:

> Ya sé que mi estilo no parece estilo a muchos [...] Creen que lo mío es fácil. Yo les entiendo; comprendo que trabajen. Pero sería demasiada inocencia si yo me entretuviera en esos perfiles con tantas cosas como tengo que contar. Para mí el estilo empieza en el plan. Dentro de un asunto, lo que acepto, lo que rechazo; lo que va a entretenerme y a divertirme, según vaya escribiéndolo. [...] En general, los arrepentimientos que yo tengo no son por errores de estilo, sino por precipitaciones de plan. Pero me resigno. Acepto la limitación. (Bello)

[18] Véase el argumento de *Napoleón, en Chamartín.*

OBRAS CITADAS

Arencibia, Yolanda. *La lengua de Galdós.* Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Cultura y Deportes, 1987.

———. "Voluntad de estilo en Galdós. (Estudio de variantes en galeradas.)" Ávila. 17-28.

———, ed. Benito Pérez Galdós. *Nazarín.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

———, ed. Benito Pérez Galdós. *Zumalacárregui.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

Ávila Arellano, Julián, ed. *Galdós. Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987). Actas.* Madrid: Univ. Complutense, 1989.

Bello, Luis. "Aniversario de Galdós." *El Sol* (4-i-1928).

Benítez, Rubén. *Cervantes en Galdós (Literatura e intertextualidad).* Murcia: Univ. de Murcia, 1990.

———. *La literatura española en las obras de Galdós (función y sentido de la intertextualidad).* Murcia: Univ. de Murcia, 1992.

Bonet, Laureano. *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria.* Barcelona: Península, 1990.

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

Cardona, Rodolfo. "El manuscrito de *Doña Perfecta*: una descripción preliminar." *Anales Galdosianos* 9 (1976): 9-13.

———, ed. Benito Pérez Galdós. *Doña Perfecta.* Madrid: Cátedra, 1984.

Entenza de Solare, Beatriz. "Manuscritos galdosianos." *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* 2 vols. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989. 1: 149-61.

———. "Sobre el manuscrito de *Marianela.*" *Filología* 19 (1982-84): 131-34.

———. "Sobre los manuscritos de *La incógnita* y *Realidad.*" *Romanische Forschungen* 96 (1984): 430-35.

Esterán Abad, Pilar. "*La Fontana de Oro*: tres desenlaces para una novela." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* 2 vols. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995. 1: 77-87.

Hernández Cabrera, Clara Eugenia. ed. Benito Pérez Galdós. *El Abuelo.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.

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

López-Baralt, Mercedes. *La gestación de "Fortunata y Jacinta": Galdós y la novela como re-escritura.* Río Piedras: Huracán, 1992.

Martínez Umpiérrez, Ela Mª. "Las ultracorrecciones de *Realidad.*" Vilanova. 2: 1355-64.

———. "Los manuscritos de *Realidad.*" Ávila. 51-59.

Nuez Caballero, Sebastián de la. *Biblioteca y archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

Ortiz Armengol, Pedro, ed. Benito Pérez Galdós. *La Fontana de Oro.* Madrid: Hernando, 1990.

Pattison, Walter. *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de "Gloria."* Barcelona: Puvill, 1979.

———. "*La Fontana de Oro.* Its Early History." *Anales Galdosianos* 15 (1980): 5-9.

Pérez Galdós, Benito. "Prólogo." Leopoldo Alas (Clarín). *La Regenta.* Madrid: Fernando Fe 1900.

Ribbans, Geoffrey. "*Doña Perfecta*: Yet Another Ending." *Modern Language Notes* 105 (1990): 203-25.

———. "La personalidad de Maxi Rubín según el manuscrito de *Fortunata y Jacinta.*" Ávila. 591-97.

———. "The Making of a Minor Character: Galdós's Plácido Estupiñá." *Symposium* 46 (1992): 147-57.

Rodríguez Puértolas, Julio, ed. Benito Pérez Galdós. *Trafalgar.* Madrid: Cátedra, 1984.

Schnepf, Michael Allen. "Galdós's *La desheredada* Manuscript: A Note on the Creation of Isidora Rufete." *Romance Notes* 31 (1990-91): 245-50.

———. "Galdós's *La desheredada* Manuscript: José Relimpio y Sastre." *Hispanófila* 100 (1990): 7-14.

———. "Galdós's *Tristana* Manuscript: Don Lope Garrido." *Romance Notes* 31 (1990-91): 11-17.

Sinnigen, John H. "*Tristana*: la tentación del melodrama." Vilanova. 2: 1485-90.

Smieja, Florián. "An Alternative Ending to *La Fontana de Oro.*" *Modern Language Review* 61 (1966): 426-33.

Smith, Alan E., "Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España." *Anales Galdosianos* 20 (1985): 143-56.

———, ed. Benito Pérez Galdós. *Rosalía.* Madrid: Cátedra, 1983.

Troncoso, Dolores, ed. Benito Pérez Galdós. *Trafalgar. La Corte de Carlos IV.* Barcelona: Crítica, 1995.

Vilanova, Antonio, ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989.* Barcelona: PPU, 1992.

Weber, Robert J. *The "Miau" Manuscript of Pérez Galdós: A Critical Study.* Los Angeles: Univ. of California Press, 1964.

Whiston, James. "Historia y proceso creativo en el *Episodio nacional, Un voluntario realista.*" *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* 2 vols. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989. 2: 337-46.

———. *The Early Stages of Composition of Galdós's* Lo prohibido. London: Tamesis, 1983.

———. "The Manuscript of Galdós's *Un voluntario realista.*" *Romance Quarterly* 34 (1987): 351-60.

Willem, Linda M. "Catálogo de los manuscritos de Galdós y de las galeradeas de sus obras en la Casa-Museo Pérez Galdós." *Anales Galdosianos* 21 (1986): 247-49.

ANTONIO ALCALÁ GALIANO, *TRAFALGAR* Y LA TÉCNICA DEL "PATCHWORK"

Dolores Troncoso

En 1885 Galdós prologa la edición ilustrada por los hermanos Mélida de las dos primeras series de sus *Episodios nacionales*; allí, entre otras muchas observaciones y advertencias, trata don Benito de que el lector distinga a sus *Episodios* de

> lo que comúnmente se llama *Historia,* es decir, los abultados libros en que sólo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás [lo] que constituye la existencia de los pueblos [...] el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente.

A renglón seguido, subraya cuántas fuentes, además de las literalmente históricas, necesitó:

> Era forzoso pedir datos a los olvidados anales de las costumbres, y aún de los trajes [...]. Era indispensable pedir también auxilio a la literatura anecdótica y personal, como Memorias y colecciones epistolares.[...] La prensa periódica ha podido, en algún caso, prestar servicios al novelista, aunque en las épocas de régimen autoritario es difícil hallar en los papeles públicos un reflejo, ni aún siquiera pálido de la vida común [...]. Pero dónde menos se piensa hallamos un tesoro. El *Diario de Avisos*, que en estupidez iguala a la *Gaceta* y le supera en garrulería, ha sido para mí de grande utilidad, por los infinitos datos de la vida diaria que atesora [...].
>
> Para la ensambladura histórica, tuve siempre a la vista la historia anónima de Fernando VII [...]. Con esto, las memorias de algunos generales del Imperio y otras historias menos conocidas y una buena dosis de buena voluntad, salí del paso como Dios me dio a entender.[1]

En estos párrafos, además de la tópica modestia tradicional en los prólogos, existe, en mi opinión, el legítimo orgullo de quién sabe que ha trabajado mucho y bien, y desea que el público aprecie, no sólo la calidad del producto que tiene en sus manos, sino también la complejidad y dificultad de su elaboración. De ahí esos interesantísimos datos sobre las fuentes que utilizó. No están todas; pero sólo con las que cita sería suficiente para mostrar que fue trabajo fundamental en los *Episodios* "ensamblar," como dice el autor, materiales de diferente índole, lo que en pintura se conoce como técnica del "pastiche" pero que teniendo en cuenta el tono menor, familiar, del prólogo, prefiero llamar de "patchwork." Lo cual cualquiera sabe que es un arte nada fácil, en el que la creatividad y la técnica o rozan la perfección o el resultado es un fracaso.

El término "patchwork" nació en América del Norte cuando los primeros colonos ingleses que carecían de tejidos para renovar sus ajuares decidieron aprovechar los trozos menos estropeados de la vieja ropa traída de la metrópoli y así, uniendo retales de diferente textura, color y dibujo, autoabastecerse de nuevas telas. Lo que en origen fue necesidad, se convertiría muchos años después en moda. El "patchwork" se caracteriza por una apariencia modesta y

popular, que esconde no poca complejidad; más que en la calidad o en el diseño de los retales que se necesitan, su dificultad estriba en saber seleccionar y combinar colores, estampados, ahí entra la creatividad, y en saber unir tejidos de calidades diversas, y ahí entra la técnica. Prácticamente lo mismo sucede a grandes rasgos con toda buena literatura: el escritor selecciona y combina una serie de materiales de segunda mano (experiencias, lecturas, vivencias, sentimientos) y los engarza con tal técnica que obtiene una nueva y original obra de arte.

En el caso de los *Episodios nacionales* esto no es sólo una verdad a grandes rasgos: cuanto más indaga una en ellos, más fuentes—o retales intertextuales—encuentra. En *Trafalgar*, una breve novela, encontramos combinados tejidos diversos, desde la literatura de creación de diferentes épocas y procedencias (la *Odisea*, El *Lazarillo*, *El Buscón*, el *Quijote*, *El sí de las niñas*, el *Martin Chuzzlewit* de Dickens, el *Barón de Münchausen* de Bürger) a retales de textos históricos, ya escritos con afán patriótico, como la *Vindicacion del combate de Trafalgar* de Manuel Marliani, o la *Historia del combate de Trafalgar* de José Ferrer de Couto, ya documentados con objetividad científica como la *Historia General de España* de Modesto Lafuente. Y descubrimos el aprovechamiento de escritos que pudieran entrar en lo que el propio autor denomina en el prólogo a la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* "literatura familiar, anecdótica o personal," como los *Recuerdos de un anciano* de Antonio Alcalá Galiano, o las *Memorias* de Godoy, o de Collingwood. Y nótese que estamos hablando de las fuentes del primer *episodio* pero son cuarenta y seis, escritos entre los 30 y los 64 años de quien, además de novelista, fue lector insaciable de todo tipo de textos.[2] Por otra parte, *Trafalgar*, como *Bailén* o como *Zumalacárregui*, por su carácter bélico restringe las posibilidades de un autor interesado en mostrar la intrahistoria, "lo que constituye la existencia de los pueblos," mientras en la gran mayoría de los *episodios* que recogen sucesos históricos de índole política, se le ofrecen abundantes posibilidades de incluir información social, literaria y cultural que precisa y da entrada a retales intertextuales mucho más variados.

A mi juicio, el mérito de Galdós en los *Episodios nacionales* estriba en haber sabido construir una obra enorme (46 novelas, más de 7.000 páginas), original (no existía ni volvió a repetirse en literatura española una creación así), entretenida e instructiva a partes iguales (una nunca está segura de si le gustan los *Episodios* porque le interesa la historia del país o si dicha historia le interesa porque la lee con la ayuda de los *Episodios*), válida para todos los públicos (jóvenes y ancianos, incultos y eruditos). Lo que para su autor fue, según acabamos de oírle, necesidad, se convirtió en moda para estos varios niveles de receptores que le exigían continuase y, aún hoy, los que seguimos disfrutando con ellos lamentamos que hubiese dejado inacabada la magnífica quinta serie.

Este artículo se propone analizar la habilidad con que Galdós hizo "patchwork" literario, para obtener estos logros. Y para ello, he elegido uno de los materiales o tejidos que manejó para escribir *Trafalgar*: la serie de artículos titulada *Recuerdos de un anciano* que Antonio Alcalá Galiano escribió entre 1862 y 1864 para la revista *La América*, y que se editaría póstumamente como libro unos años después de que Galdós publicase *Trafalgar*.

Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) era hijo del marino y cartógrafo, Dionisio Alcalá Galiano, cuya muerte en el combate de Trafalgar se nos relata en el capítulo 16 del *episodio* galdosiano. Don Antonio, que tenía 17 años cuando esto ocurrió, combinaría la política y las letras para llegar a ser, cuando escribe los artículos que trataremos, casi un paradigma del intelectual

decimonónico: polemista, político, ensayista, e historiador literario.[3] *Recuerdos de un anciano* es una obra interesante, en la que da cuenta de todos los hechos políticos en que intervino y de todos los personajes de relevancia que trató. Los dos primeros artículos, titulados, "Cádiz en los primeros años del siglo presente" y "Cádiz en los días del combate de Trafalgar," abarcan exactamente la misma época que el *episodio* inaugural de Galdós. En ellos se evoca la juventud del autor en Cádiz, dedicando un espacio notable al famoso combate, un acontecimiento público de graves consecuencias para su vida privada.

En ese sentido, podría decirse que Antonio Alcalá Galiano responde al personaje tipo que Galdós buscaba para sus *Episodios*: alguien particular en quien los acontecimientos públicos repercuten con intensidad.[4] Aunque no por la muerte de su padre, también para el protagonista de la novela galdosiana, Trafalgar fue un acontecimiento público que cambió su trayectoria personal. Y según explican en su vejez (uno en los *Episodios*, otro en las *Memorias*), ambos llegaron a ser hombres respetados que, por haber vivido muchos acontecimientos históricos, deciden transmitir por escrito esa experiencia a nuevas generaciones de españoles. Al señalar este paralelismo no estoy sugiriendo en absoluto que Galdós se inspirase en Alcalá Galiano para la figura de Gabriel, sino que la lectura de *Recuerdos* debió serle muy útil para fingir el estilo de un anciano que se remonta a su niñez y evoca lo sucedido en Cádiz en 1805. Tengamos presente que Galdós escribe *Trafalgar* en 1873, a los 30 años, cuando sólo había pasado por Cádiz una vez en 1862, en su primer viaje de Las Palmas a Madrid. En cambio, a pesar de sus distintos orígenes sociales, Gabriel y don Antonio tuvieron en común vivir la ciudad y la época aproximadamente a la misma edad. Clarín suponía un fondo autobiográfico a esas páginas iniciales de la novela, debido a la similitud física entre Cádiz y Las Palmas.[5] Es más que probable. Pero, además de a su propia memoria, Galdós acudió a la de Alcalá Galiano para situar la historia de Gabriel, porque necesitaba datos muy concretos de lo que de aquella ciudad y justamente del año 1805 se hubiera podido grabar en la mente de un chiquillo y permaneciese en ella hasta la ancianidad.

Por supuesto, todo lo dicho se quedaría en mera especulación teórica, si no existiesen textos paralelos entre *Recuerdos* y *Trafalgar*; a ellos me remito. Escribe Alcalá Galiano sobre Cádiz: "Siendo puerto de mar y plaza de comercio a la sazón de primer orden, por fuerza había de resentirse de la guerra, la cual estaba continuamente poniendo a la vista a la escuadra inglesa, que a la vela y aún a veces anclada se descubría desde sus torres."[6]

Estamos ante un párrafo que trata de exponer al lector por qué y hasta qué punto Cádiz, un puerto floreciente, vivía la amenaza bélica con una intensidad inexistente en poblaciones del interior donde, asegura el autor más adelante, los efectos de la guerra con Gran Bretaña, "limitada a mares y costas [...] eran casi nada conocidos" (*Recuerdos* 29).

Galdós selecciona el párrafo de *Recuerdos* porque responde a sus propios propósitos de autor, leídos hace un momento: reflejar la historia que sienten y viven los pueblos. Lo saca de su contexto, y lo divide en pequeños retales que inserta combinados con otros para componer el capítulo I de su novela, donde Gabriel afirma: "Entre las impresiones que conservo, está muy fijo en mi memoria el placer entusiasta que me causaba la vista de los barcos de guerra, cuando se fondeaban frente a Cádiz o en San Fernando" (5). Y en la página siguiente asegura: "Aquélla era época de grandes combates navales, pues había uno cada año y alguna escaramuza cada mes" (6). Con ambos retales Galdós ofrece la misma información que Alcalá Galiano: la idea del

contacto visual de los gaditanos con un mar en guerra, pero individualizada, personalizada en su protagonista, metonímico aquí del pueblo de Cádiz. Notemos, además, que el sustituir "continuamente" por "uno cada año y alguna escaramuza cada mes," responde a ese difícil equilibrio intentado por Galdós en *Trafalgar*: iniciar la narración del siglo XIX español con un hito histórico que, en sí mismo, más que inauguración fue cierre de una etapa histórica, la de la lucha por el dominio marítimo, que, a raíz de este combate, pasará definitivamente a manos de Inglaterra. Nuestro autor no puede detenerse a explicar los antecedentes del combate, pero tampoco quiere falsear la historia dando la impresión de que se trató de un suceso aislado. De ahí las apretadas alusiones de la primera mitad de la novela destinadas a situar Trafalgar en su verdadero contexto histórico: el de los "grandes combates navales" a que España se ve arrastrada por la compleja situación internacional creada tras la Revolución Francesa en los últimos años del siglo XVIII. De ahí la concreción galdosiana "uno cada año y una escaramuza cada mes," frente al genérico y poco preciso "continuamente" de Alcalá Galiano.

La tercera operación de este "patchwork" literario consiste en unir esos fragmentos, modificados ya por la tijera creativa, a otros para componer una nueva prenda: el narrador está, en esas páginas, autopresentando su lejano pasado. Enumera impresiones diversas que "conserva en su memoria," como el gusto por nadar, las travesuras, los primeros negocios de golfillo callejero, los juegos, el amor a su madre, o el terror a su tío y, entre todas ellas, inserta esta alusión a "los barcos de guerra." Parece importarle, sobre todo, transmitir lo subjetivo ("impresiones," "mi memoria," "placer entusiasta"). Incluso hay subjetividad en ese aparente anacronismo de llamar "San Fernando" a la que se llamaba entonces Villa de la Real Isla de León, conocida como "La Isla," topónimo que poco antes ha utilizado Gabriel. Y digo "aparente," porque, en realidad, ambos nombres responden a los dos planos del yo que se superponen en toda narración autobiográfica: en el pasado del protagonista (1805) era "La Isla" lo que en el presente del narrador (unos 60 años después) es ya "San Fernando." Pero, al mismo tiempo, con técnica sabia (recuérdese que todas las impresiones enumeradas mantienen alguna relación directa o indirecta con el mar[7] y que la que comentamos está estratégicamente situada en el centro), nos va introduciendo en el ambiente bélico que entra por los ojos a los gaditanos, incluso al chiquillo barriobajero que él mismo fue.

En el tejido "patchwork" varios retales de una misma tela pueden repetirse *x* veces, siempre que no aparezcan juntos. En *Trafalgar* Galdós volverá más de una vez a utilizar la idea de esa peculiar posibilidad gaditana de contemplar una guerra naval. Así, en el capítulo IV, cuando se cree inminente el ataque inglés a la escuadra fondeada en la bahía, don Alonso trata de que su esposa le permita asistir al combate desde un navío español:

--Iremos sólo a ver, mujer, nada más que a ver. --Pueden ver la función desde la muralla de Cádiz; pero lo que es en los barquitos... Digo que no y que no, Alonso. (30)

--Tú irás a Cádiz también [...] irás a casa de Flora, y desde el mirador podrás ver cómodamente el combate, el humo, los fogonazos, las banderas. (32)

En el capítulo VIII Gabriel repite: "Recorrí la muralla y conté todos los barcos fondeados a la vista"(57), "al pasar por la muralla deteníame para ver los barcos" (67). Por último, en el capítulo IX, zarpa la escuadra; Galdós reutiliza entonces la idea tomada en *Recuerdos* desde la perspectiva contraria, como si diese la vuelta a un retal de tejido reversible: desde el barco "Santísima Trinidad" Gabriel contempla la ciudad:

> Cádiz, en tanto, como un panorama giratorio, se escorzaba a nuestra vista, presentándonos sucesivamente las distintas facetas de su vasto circuito. El sol, encendiendo los vidrios de sus mil miradores, salpicaba la ciudad con polvos de oro [...]. Vi el desarrollo de la muralla desde el muelle hasta el castillo de Santa Catalina; reconocí el baluarte del Bonete, el baluarte del Orejón, la Caleta, y me llené de orgullo considerando de dónde había salido y dónde estaba. (76)

Santa Catalina, Bonete y Orejón son los nombres de las fortalezas situadas en la muralla de Cádiz a las que el texto de Alcalá Galiano aludía como "torres." Aquí, la descripción de la ciudad desde el mar corrobora a transmitir la euforia del protagonista que se siente ascendido en la escala social y, al mismo tiempo, refleja el optimismo ingenuo con que gran parte de la marinería española se lanzó a aquella funesta aventura.[8]

Este mismo doble propósito—caracterización individual de personajes novelescos y reflejo de ideas extendidas en la colectividad histórica de la época—puede comprobarse en la utilización de otros retales de la misma prenda original (*Recuerdos de un anciano*) que Galdós ensambla en su propia prenda (*Trafalgar*). Alcalá Galiano expone los sentimientos de la opinión pública de la época hacia los reyes y Godoy: "no faltaban [...] los que veían en el emperador francés un destructor de la libertad [...]. A Carlos IV era común suponerle bueno, pero débil y necio; [...] y al Príncipe de la Paz, como un monstruo" (20). Esta opinión popular la personaliza en la novela doña Francisca, que, en el capítulo III, "dijo mil pestes del emperador, de nuestro amado rey, del príncipe de la Paz" (16). Aquí se pierde la graduada matización de *Recuerdos*; Galdós sabe que tendrá tiempo de ofrecerla en el segundo *episodio*. Por ahora, su objetivo a corto plazo es sólo introducirnos en los preliminares de un combate naval, fruto de la alianza franco-española (la novela *Trafalgar*), a plazo medio, en los preliminares de la guerra de la Independencia (la primera serie de *Episodios*), a largo plazo, en los preliminares de la historia española del XIX (las cinco series de los *Episodios nacionales*). Y, a cambio, logra ya mostrar el vehemente carácter de doña Francisca, cuyo pacifismo apasionado tendrá cierta importancia en el desarrollo de la novela, al contrarrestar la frívola belicosidad de doña Flora, iniciando las tan cervantinas parejas de contrarios abundantes en toda la obra galdosiana.[9]

Veamos ahora otro ejemplo en que el tejido original no se ocupa de asuntos tan conocidos, sino de uno casi privado de la vida de Alcalá Galiano. Don Antonio, aunque reconoce que "la literatura daba poca ocupación a los ánimos de los gaditanos" (19), se detiene a describir con detalle la actividad de una "Academia de las Bellas Letras" de corta vida (1805-08) que él mismo había fundado junto a un grupo de jóvenes gaditanos. Y concluye: "Todo ello, valiendo poco, no dejaba de ser ocupación un tanto provechosa, si bien, liberándonos de más graves culpas, nos hacía tal vez incurrir en la de presumidos y pedantes" (18). Se trata, pues, de un excurso personal, de muy poca o ninguna transcendencia en cuanto al tipo de evocación sociohistórica que domina la mayor parte de *Recuerdos*. La simpatía con que don Antonio se refiere a la

Academia no le impide admitir que, salvo la protección de algún personaje, su grupo era "objeto de burla para la mayor parte de los gaditanos, por quienes estábamos considerados como ridículos copleros" (18).

Es probable que a Galdós le interesase el fragmento precisamente por ese carácter de literatura anecdótica, a la que califica de "tesoro" en el prólogo de 1885. Y además, por mucho que le atraiga la historia, don Benito es escritor, y en los *Episodios*, a la mínima oportunidad, incluye, como parte de esa historia, cualquier cosa que tenga relación con la literatura. Todo ello, y sobre todo el que la literatura mala o buena exprese siempre algo "del vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente," pueden justificar la presencia de esta academia,[10] engarzada con una estupenda descripción de los "incroyables," y otros retales de diversa procedencia en el capítulo VIII de *Trafalgar*[11]:

Durante el paseo se le unieron algunos jóvenes y señores mayores. Parecían muy encopetados, y eran las personas a la moda en Cádiz, todos muy discretos y elegantes. Alguno de ellos era poeta, o, mejor dicho, todos hacían versos, aunque malos, y me parece que les oí hablar de cierta academia en que se reunían para tirotearse con sus estrofas, entretenimiento que no hacía daño a nadie. (67-68)

Galdós sintetiza lo relatado por *Recuerdos*. Alcalá citaba como mecenas de la academia al gobernador de Cádiz, Solano, que ahora queda implícito en los "señores mayores." De la lectura de estos artículos se deduce que, sin duda, el autor y sus amigos pertenecían a la clase media alta—"encopetados." Además, Alcalá explicaba que, de todo el grupo que hacía versos en aquellos días, sólo uno, José Joaquín de Mora, llegaría a ser poeta reconocido: "alguno de ellos era poeta." Detallaba esas justas poéticas y, como acabamos de ver, basaba con gracia su defensa de la academia en lo inocuo de su actividad. Por último, aludía a la burla que provocaban en la ciudad, burla que de nuevo Galdós personaliza en Gabriel.

Con los siguientes ejemplos trataré de mostrar cómo Galdós, al ensamblar textos ajenos, no se limita a transmitir la información contenida en aquéllos, sea pública o privada, sino que los reconvierte para lograr que al mismo tiempo funcionen obedeciendo a necesidades intrínsecas de su novela.

Alcalá Galiano dedica tres páginas a describir la llegada de los supervivientes a Cádiz con noticias concretas del combate y a la humanitaria acogida que la ciudad les dispensó bajo la competente dirección de Solano. Todo ello pudo leerlo Galdós en varias fuentes, y sin duda lo hizo, pero ciertas frases del capítulo XVI muestran que no relegó a *Recuerdos* : "Numerosísimo gentío poblaba el muelle" se lee en *Recuerdos* (36); "La multitud invadía el muelle," dice *Trafalgar* (144). "Veíanse espectáculos horribles" (*Recuerdos* 36-37); "En las calles ocurrían a cada momento escenas de desolación" (*Trafalgar* 144). "Entonces empezaron a divulgarse los pasados sucesos" (*Recuerdos* 36); "poco a poco iban llegando las nuevas de lo sucedido" (*Trafalgar* 143-44).

Idéntico asunto y semejanza formal de ambos tejidos sirven, sin embargo, a objetivos diferentes. De la conducta de los gaditanos Alcalá subrayaba cómo la actitud humanitaria había unificado a grupos sociales habitualmente distantes, bajo un mando único:

Ni la inclemencia del tiempo impedía que personas aun de las clases superiores y acomodadas y de ambos sexos acudiesen a ofrecerse a los heridos, solicitando a competencia llevárselos a sus casas para su cura y regalo. Fue aquella la primera ocasión en España durante dilatados años en que se notó lo llamado espíritu público [...]. Ni se descuidaba el gobierno. Activo como siempre, Solano había acumulado en el muelle... (36)

En cambio, Galdós prefiere destacar la voluntariedad del vecindario y por ello no cita a autoridad alguna; prefiere, además, insistir en la lección de universalismo que Gabriel ya había recibido durante el combate, y de ahí la referencia, excepcional por su concreción, a otra de las fuentes utilizadas:

En honor del pueblo de Cádiz, debo decir que jamás vecindario alguno ha tomado con tanto empeño el auxilio de los heridos, no distinguiendo entre nacionales y enemigos, antes bien, equiparando a todos bajo el amplio pabellón de la caridad. Collingwood consignó en sus memorias esta generosidad de mis paisanos. (144)

A continuación, *Recuerdos*, alternando aquí lo general con lo particular, evocaba cómo el gobernador de Cádiz había ayudado al joven don Antonio, todavía sin noticias de su padre, a volver a Chiclana para, escribe el autor,

dar a mi madre algún consuelo en sus congojas y dudas, que todavía no eran [...] dolor por una pérdida temida sólo, pero no conocida. Difícil nos era el viaje [...]. Vencí este inconveniente yendo yo a ver a Solano, el cual me distinguía notablemente, y que además hubo de tomar en consideración las circunstancias en que me hallaba concediéndome un calesín. (38)

Esta parte de *Recuerdos*, motivada por el agradecimiento personal de Alcalá a Solano, es aprovechada por Galdós en una secuencia anterior a la llegada del narrador a Cádiz. En el capítulo XV, las dudas y temores de la familia Alcalá se trasladan al viejo Malespina, quien relata cómo, inquieto por la suerte de su hijo, consiguió salir al mar en su busca:

No puedo pintar a ustedes mi ansiedad: casi no me quedaba duda de tu muerte, mayormente desde que supe el gran número de bajas ocurridas en tu navío. Pero yo soy hombre que llevo las cosas hasta el fin, y sabiendo que se había dispuesto la salida de algunos navíos con objeto de recoger a los desmantelados y rescatar a los prisioneros, determiné salir pronto de dudas, embarcándome en uno de ellos. Expuse mi pretensión a Solano, y después al mayor general de la escuadra, mi antiguo amigo Escaño, y no sin escrúpulo me dejaron venir. (127)

Aquí sólo se adelanta algo de lo que está ocurriendo en el puerto; el lector tendrá cumplida noticia de todo en el capítulo siguiente; de momento la personalidad de Malespina guía lo narrado, y al viejo fanfarrón le corresponde más alardear de sí mismo que alabar a otros. Pero, al presumir de sus contactos sociales, Malespina permite al autor introducir un dato histórico, el nombre de las autoridades portuarias, que aumenta la veracidad de su novela.

El parentesco *Recuerdos-Trafalgar* se agudiza en estos últimos capítulos del *episodio*. Alcalá Galiano estaba en Chiclana con su madre enferma cuando recibe noticias poco claras del combate, se traslada a Cádiz para informarse de lo sucedido a su padre, y regresa sin saberlo, pero con abundantes datos sobre el conjunto de la escuadra. También Gabriel viaja a Cádiz desde el lugar en que lo arrojó el mar, y se entera de muchos aspectos del combate, incluida la muerte de Dionisio Alcalá Galiano, pero no de lo acaecido a Rafael Malespina, el novio de su ama. Sólo unos días después y ya en sus casas respectivas de Chiclana y Vejer, ambos conocerán la verdad de lo que personalmente les preocupa.

Podíamos, por tanto, seguir analizando retales, pero me parece que lo ya visto es suficiente para entender, si es que yo he sabido explicarlo, la técnica compositiva de Galdós en *Trafalgar*. Aunque no me consta que ningún otro libro haya sido seguido por Galdós tan de cerca en otros *episodios* como *Recuerdos* en ciertas partes de *Trafalgar*, creo que esta técnica de recortar, combinar y unir textos de procedencia diversa le resultó válida en general para componer sus cuarenta y seis *Episodios nacionales*.

Universidad de Vigo

NOTAS

[1] "Apéndice," Galdós, *Trafalgar. La Corte de Carlos IV*, ed. Troncoso (369-71). En adelante citaré siempre por esta edición.

[2] Es muy orientativa al respecto la investigación publicada por Sebastián de la Nuez.

[3] La incidencia de Alcalá Galiano en la vida cultural de su época puede comprobarse en el *Panorama* de Leonardo Romero Robar, donde aparece citado prácticamente en todos los capítulos.

[4] Así lo demuestra Stephen Gilman (64-65).

[5] Comentaba Alas: "Su memoria ha de ser llena, a mi juicio, de los días de la niñez [...] acaso [en] los juegos de Araceli en la Caleta de Cádiz [...] se podría encontrar algo de la niñez del que hoy es *don Benito* para su íntimos" (26-27).

[6] Edición de Julián Marías (19). En adelante citaré siempre por esta edición.

[7] Nadaba en La Caleta, actuaba en el muelle como "introductor de embajadores" con los viajeros ingleses, vendía bocas de cangrejos pescados por él mismo, jugaba con escuadras de papel, su madre lavaba y planchaba la ropa de los marineros, y su tío era marinero.

[8] En este caso, como en el primer ejemplo comentado, creo que puede apreciarse la sutileza de Galdós al fundir historia y novela: los *Episodios* no sólo alternan lo histórico (sucesos, personajes, lugares, verídicos y documentados) y lo novelesco (argumento, personajes, ambientes verosímiles y ficticios), sino que un mismo texto funciona a la vez como dato histórico y como ingrediente de novela. En este punto lamento que mi opinión difiera de la de Brian J. Dendle (51), quien considera *Trafalgar* una novela fallida por incluir demasiada materia novelesca—referida a los sentimientos del ficticio protagonista—en detrimento del relato histórico.

[9] Respecto al recurso galdosiano en general, puede verse el trabajo de Monroe Z. Hafter. Con respecto a esta concreta pareja de contrarios, doña Francisca/doña Flora, y a su influencia en el aprendizaje del protagonista, consúltese la interpretación de Gilberto Triviños (25).

[10] El primero en señalar *Recuerdos de un anciano* como origen de esta alusión galdosiana a la Academia de las Buenas Letras fue Julio Rodríguez Puértolas en su edición de *Trafalgar* (142).

[11] El paseo público de las clases acomodadas en boga a finales del XVIII, evocado, entre otros, por Blanco White; la moda con que viste Galdós a estos jóvenes, tomada seguramente del cuadro de Vernet, "Los Incroyables"; su gusto por las prácticas religiosas, habitual en la frívola España dieciochesca, comentada con asombro por el viajero Bourgoing.

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo. *Benito Pérez Galdós.* Madrid: Fundación Fernando Fe, 1889. Repr. en Douglass M. Rogers, ed. *Benito Pérez Galdós.* Madrid: Taurus, 1973. 21-40.

Alcalá Galiano, Antonio. *Recuerdos de un anciano.* Ed. Julián Marias. Madrid: España-Calpe, 1949.

Dendle, Brian J. "Historia y ficción en *Trafalgar* y *El equipaje del rey José.*" Ed. Peter Bly. *Galdós y la historia.* Ottawa: Dovehouse, 1988. 49-63.

Gilman, Stephen. *Galdós y la novela europea.* Madrid: Taurus, 1985.

Hafter, Monroe Z. "Ironic Reprise in Galdós' Novel." *PMLA* 86 (1961): 233-39.

Nuez, Sebastián de la. *Biblioteca y archivo de la Casa Museo Pérez Galdós.* Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

Pérez Galdós, Benito. *Trafalgar.* Ed. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Cátedra, 1983.

———. *Trafalgar. La corte de Carlos IV.* Ed. Dolores Troncoso. Barcelona: Crítica, 1995.

Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del Romanticismo español.* Madrid: Castalia, 1994.

Triviños, Gilberto. *Galdós en la jaula de la epopeya.* Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

THE HOUSE OF DOÑA PERFECTA

Wifredo de Ràfols

Of the scores of studies that Benito Pérez Galdós's *Doña Perfecta* has spawned, many rightly take into account the novel's marked symbolism and more than a few make it their exclusive concern. Oddly, those of us who have explored one or more aspects of the novel's vast symbolic network have neglected its capital image. This is not because the image is hidden. On the contrary, it may well be that we dismiss the novel's most prominent image precisely because it is so conspicuous.[1] Additionally, to suggest that the house is that image seems on first blush to advance a platitude—after all, not only are dwellings utterly mundane fixtures in narrative but many of the novels of the realistic period that Galdós's work helps to inaugurate in Spain unfold principally in domestic interiors. Yet, if we forestall the inclination to take the image of the house for granted, we find on closer scrutiny that it burgeons with meanings whose significance in this novel is anything but trivial. The house represents *Doña Perfecta*'s capital image and nexus between its peculiarly ecocentric (from the Greek "oikos" meaning "house") characters, not so much because most of the main action takes place in Perfecta's house, but because the novel's chief conflict is in many respects about her house. Moreover, as the ambiguity of my title suggests, "house" conveys more than a three-dimensional space. Indeed, "casa," in all of its polysemy—ranging from building and dwelling to property and estate, from family, lineage, and nobility to castle, extended household, and domain—summons the novel's cardinal themes even as it operates as the linchpin of its plot. As I hope to show, Galdós exploits that polysemy by pressing simile, metonymy, and prosopopoeia into service and by relentlessly invoking the house in sundry contexts throughout the novel.[2] By these means, the house acquires a wealth of meanings and resonant symbolic values that shed new light on the novel's economic blueprint, on the personalities and motives of its characters, and on Galdós's virtuosity. Beyond these claims, merely tracing references to propertied space in *Doña Perfecta* is akin to transacting a fresh reading in which the concrete world and reality, rather than abstract notions and ideology, hold the upper hand.

A Land of Contrasts

In the novel's opening chapter, smartly encased by the arrival and departure of "el tren mixto" that delivers Pepe Rey to Villahorrenda, the narrator characterizes houses adjacent to this appropriately named railway station as a "miserable caserío" (I: 71). Later, these same houses and others along the way to Orbajosa are mere "casuchas" and "vetustas casas de labor" (II: 72, 74). Once Pepe and his temporary guide, Licurgo, arrive in Orbajosa proper, we learn that its dwellings are no better: "Un amasijo de paredes deformes, de casuchas de tierra pardas y polvorosas como el suelo formaba la base [. . .] a cuyo amparo mil chozas humildes alzaban sus miserables frontispicios de adobes, semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían una limosna al pasajero" (II: 82). Sparing no rhetorical device to describe the dismal aspect of these

dilapidated structures, the narrator personifies them as hungry beggars who, even as they announce the dreary living conditions of the people of Orbajosa, serve to make Pepe's ultimate destination—his aunt's house—appear all the more grand. In marked contrast to the many houses mentioned since Pepe first set foot in the province, Doña Perfecta de Polentinos's abode is a "gran casa" which is depicted as "la única vivienda que tenía aspecto de habitabilidad cómoda y alegre" (II: 83-84). In Harriet S. Turner's words, this house is a place of "elevated stance, supreme order and decorum" ("The Shape" 131).

The narrator describes the interior of Perfecta's home on more than one occasion, referring among other things to "el ornato de sus paredes" and "[el] aseo que reinaba en todas y cada una de las partes de la vivienda" (V: 99-100). With respect to the house as literary image, Gaston Bachelard observes that it furnishes "dispersed images and a body of images at the same time" (3). Perfecta's home is no exception. Each of its rooms, from the home chapel to Cayetano's library or Perfecta's private study, has its own connotations according to its intended use, location, furnishings, views, and who frequents it.[3] For the moment, a glance at one room in particular will serve to orient our perspective on Orbajosa's most reputable residence.

The heart of Perfecta's home is clearly its vast dining room, which is located on the ground floor, "en el centro de esta galería" (IV: 94). This, the most frequented room in the house, is the place where Perfecta, Pepe, and the ever-present cleric, Inocencio Tinieblas, hold most of their contentious conversations. Of note among its "sólidos muebles" are the table (which Caballuco symbolically breaks in two later in the novel [XXII: 235]), the bird cage (its parrot is conspicuously associated with Inocencio [V: 100]), and the mansion's centerpiece: a clock with an immobile pendulum. To conclude from this last image that in Perfecta's home time stands still is to fall short of the narrator's own acerbic exposition, according to which this prosopopoeial clock says "perpetuamente que no" (V: 99).[4] While other dwellings in Orbajosa are personified as emaciated beggars who would stand much to gain from economic and political reforms, Perfecta's mansion is a well-appointed, majestic structure whose personified core forever says "no" to the progress that would usher in those reforms. Albeit less blissful than alleged, this house proves to be not only a tidy and comfortable mansion but much else, including an all-too-well protected fortress that is fully armed (both literally and figuratively) against progress and the likes of Pepe Rey.

The Houses of Rey and Polentinos

Once its grandeur is established, we learn that Pepe first approaches the house from the rear, viewing its no less grand and "hermosa huerta." If the front of the house, with its five iron balconies that resemble "cinco castillos," seems an imposing fortress, the rear, with its fertile orchard, would seem more penetrable—save that Perfecta has ordered that its only access to the outside world, its "puertecilla," be walled over (II: 84).[5] This early sign that Perfecta will staunchly protect her domain points to the orchard's contents, which consist of more than the fruit that Orbajosa's children are fond of stealing (XXXI: 282). That her daughter Rosario frequents the orchard is the more likely reason Perfecta has secured it. In keeping with Germán Gullón's perception that "los lugares exteriores tienden a presentar narraciones donde prima la acción"

("Espacio" 67), the sealed orchard affords the narratological possibility of action in an exterior space that remains within the perimeter of Perfecta's estate and that metonymically equates to her house.[6]

As Pepe approaches the orchard on horseback, he stretches to peer over its wall. Seeing Rosario for the first time, he remarks on her beauty and observes Inocencio, who will turn out to be her jealous guardian, standing next to her within the confines of the orchard. The importance of these telling moments before Pepe actually crosses the "arquitectónico umbral de la casa de Polentinos" (III: 91) is magnified by a deferral: Pepe is suspended in mid-arrival while the narrator proceeds with an analeptic chapter in which he supplies background information that explains Pepe's motives for visiting his aunt's house. Curiously, this third chapter—simply titled "Pepe Rey"—is more about property, finances, inheritance, family, and marriage than about Pepe.[7] It is also about houses of a different sort. In it we learn that the sole heiress of "el opulentísimo Polentinos" (Perfecta's deceased husband) is Rosario. Now "casa" no longer refers merely to a building, but also conjures its more conceptual meanings of estate and lineage—as in "fue descargándose la casa del enorme fardo de sus deudas" (III: 86). The narrator repeatedly points to the immense holdings of the Polentinos estate, which consist of a "riquísimo patrimonio" that includes "vastas tierras" (III: 86). Even if by comparison the Rey estate is not as sumptuous, we learn that it is comprised of an honestly earned fortune that includes, among other assets, lands in Orbajosa and the "hermosa casa de Puerto Real" (III: 87-88). In light of this information, Juan Rey's suggestion that his son, Pepe, marry Rosario entails a mingling of siblings' assets as well as a merger between old and newly acquired wealth. More pointedly, it entails the union of the affluent house of Polentinos, governed and administered by Perfecta—with Rosario as sole heiress—and the less affluent house of Rey, governed and administered by Juan—with Pepe as sole heir.

This proposed union of the two houses by wedlock (which in Spanish resounds all the more in the etymological kinship of "casa" and "casar") is a "primum mobile" behind the plot. The proposal's origins are related more to economic concerns—to family assets and the repayment of family debts—than to any idealistic matchmaking on the part of Juan Rey, for both the narrator and Juan refer repeatedly to the proposed marriage as "un proyecto" (III: 87-88) that likely stems from the debt of gratitude Perfecta owes her brother for having helped her restore the Polentinos estate to its former splendour: "*¿Cómo te pagaremos ella* [Rosario] *y yo tan* grandes beneficios?," Perfecta asks Juan in a letter (III: 86). Although this rhetorical question goes unanswered, if we judge the narrator's subsequent account, it appears that Juan's implicit—if belated—response is: by allowing your wealthy daughter to marry my son (III: 88). This interpretation, drawn from the shared context in which obligation, gratitude, and marriage proposal are presented, is later buttressed by these words from Perfecta to her nephew: "Basta que esta unión haya sido propuesta por tu padre, *a quien tanto debemos mi hija y yo*, para que la acepte" (XI: 146; my emphasis). Similar terms are later used by Inocencio, who puts it this way: "La señora me dice que tiene un compromiso con su hermano y que no se atreve a rechazar la proposición por éste hecha" (XXVI: 260). Juan presents this "proposición" to Pepe as a project that meets with Perfecta's approval and that he ought to consider.[8] This Pepe does with scant enthusiasm. His lack of interest in the project contrasts with his father's view of it as a genealogical and economic strategy for maintaining the integrity of his lineage and consolidating family wealth.

In effect, the marriage would convert the house of Polentinos-Rey into the house of Rey-Polentinos, for it entails not only an exchange of gifts but also the marriage of cousins. Juan's successful efforts to restore the Polentinos estate to its former splendour amount to a substantial gift that merits reciprocation from Perfecta. Her sense of indebtedness to her brother is manifest in the above citations; strictly speaking, that sense is not derived from a desire to repay a debt (for nothing has been lent) but from what Pierre Bourdieu calls "the unconscious obligation to give in return" (5). The counter-gift must differ from the gift—so as not to void it—and must be deferred. That much time passes between Juan's giving and Perfecta's counter-giving does not nullify the gift-exchange operation. On the contrary, to counter-give too soon is always to denounce "the initial gift retrospectively as motivated by the intention of obliging one" (Bourdieu 6).[9] Moreover, marriage with a patrilateral cross cousin is a prescription that meets the tacit self-interests of both brother and sister in maintaining their common lineage and family name—more so when the house of the latter lacks a male descendent. Rosario is thus the different, deferred, and endogamous counter-gift that Juan proposes and that Perfecta feels doubly obliged to grant. Clearly, Perfecta acquiesces from a sense of social and genealogical obligation rather than of her own free will.

To give Pepe an additional (also economic) incentive for travelling to Orbajosa, Juan reminds his son that there he owns "fincas que puedes examinar" (III: 88). As we know, Pepe will prove to be naïve not only about the petty politics of Orbajosa but also about the pecuniary motives of its most seemingly upright citizens. This stands to reason, given that he is already portrayed as a stolid engineer who appears to be unaware of the economic incentives that underpin his proposed marriage, which, considering the thoroughly pragmatic context in which it is presented, is more about real estate than real love.

A Room With Two Views

Once this key background information is in place, the narrator resumes recounting Pepe's arrival. Pepe crosses the threshold, enters Perfecta's abode, and is cordially received by her. This fourth chapter, which by its title, "La llegada del primo," inaugurates a new point of view—that of the house of Perfecta—contains subtly interwoven contradictions related to space and property. On the one hand, the room Rosario has prepared for her cousin signals a hearty and sincere welcome; on the other, Licurgo begins to hint of a lawsuit against Pepe that will hardly make him feel welcome (see "On Disputed Ownership," below). Rosario shows Pepe to his ground-floor guest room, which to him seems an "hermoso nido" (IV: 93). But if Pepe believes that he and Rosario will one day nest under the Polentinos roof like two lovebirds, he is sadly mistaken.[10] For much as Pepe proclaims, "¡qué hermoso cuarto es éste! [. . . .] Está convidando a la paz" (IV: 94), his stay here will bring anything but peace.

The guest room provides a clue to Pepe's predicament. This would-be nest is a room with two views. One window opens to the orchard, while the opposite window opens to the street and boasts a view of the cathedral. No great leap of the imagination is required to consider that orchards and gardens allude to fecundity and paradise, perhaps even to temptation, and that traditionally orchards are inviting sites for amorous exchanges.[11] Moreover, this

particular orchard is a privileged enclosure that is already and will continue to be associated with the prize Pepe has come to claim—Rosario. The orchard window proffers more than a view, however, since Pepe will use it to enter and exit the orchard surreptitiously. Additionally, Rosario's upstairs bedroom window also opens to the orchard; this later affords the two cousins clandestine communication via the common grounds (see for example XVI: 181). While this guest room window paints a promising picture and grants the access to the orchard which the sealed "puertecilla" denied, the window opposite presents a sterner view of the world. The cathedral, whose "corpulenta fábrica dominaba todo el pueblo" (III: 91), figuratively and literally embodies the forces that bring about Pepe's downfall. Figuratively, because of what I have elsewhere ("Lies" 482-86) called the mock ideological battle that is about to ensue, in which Inocencio uses every theological argument and psychological stratagem at his disposal to prevent Pepe from marrying Rosario. Literally, because Pepe's visits to the cathedral are in each instance turned against him, until the bishop bans him from it altogether.

As if to confirm that these two opposing panoramas—of the orchard and the cathedral—foreshadow conflict, Rosario, after showing Pepe both windows, issues a warning that he fails to heed: "No abras las dos ventanas a un tiempo, porque las corrientes de aire son muy malas" (IV: 94). Nöel M. Valis cites this same warning as an indication that "el cuarto de Pepe participará de dos mundos distintos," and fittingly refers to it as an insinuation of "un choque tácito, de obstáculos no dichos" (1034). Although Rosario is unaware of the ominous meaning of her words, in many respects the rest of the novel will deal with those sinister cross-currents that emblematically begin to make their presence felt after Pepe assures his aunt that "desde que entré en esta casa [. . .] me he sentido rodeado de la atmósfera de paz que deseo." Just then, as if to mar Pepe's idyllic vision of his aunt's estate, a figure blocks the view to the orchard: "Los cristales de la puerta que comunicaba el comedor con la huerta se oscurecieron por la superposición de una larga opacidad negra." The black opacity which the "Penitenciario de esta santa catedral" forms as he enters the scene is an animated counterpart to the immense shadow cast by the cathedral (V: 97).[12] Henceforth, that shadow will wind its way through Perfecta's home in ways that lead Pepe to surmise that "por lo visto, aquí el obispo gobierna las casas ajenas" (XIV: 170).

A False Sense of Belonging

Notwithstanding these inauspicious signs, Pepe is for a time so unaware of the extent to which his aunt's house is braced against outsiders that he presumes to have arrived at his own home. Upon first seeing the house, he tells Licurgo, "estamos ya en casa" (II: 84). Later, this entirely natural expression is qualified by Perfecta, who assures her nephew that "aquí puedes mandar como si estuvieras en tu casa" (V: 96). The narrator then discloses the nature of the delusion under which the hero will labour for some time: "Pepe [. . .] se creía ya en su propia casa." It is left to Inocencio, who is portrayed throughout as holding a privileged position within the Polentinos household, to hint that perhaps Pepe does not belong in the house after all—as when he reminds him of the proverb, "más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena" (V: 99). The subtext is that in Perfecta's house Inocencio is in his element, while Pepe is

not. Before any ideological sparring begins in earnest, Pepe's problematic standing within the Polentinos household is already apparent in these simple but telling references to the house.[13]

In spite of Pepe's unique status as Perfecta's nephew, gradually it becomes apparent that he is far from finding himself at home, like "Pedro en su casa" (XXI: 220), or even in the home of a close relative, while others who enjoy no legitimate status as family members seem to have the run of the place as long-standing insiders. This is not only true of Inocencio, who is "en la casa una especie de consejero áulico inamovible" and who considers himself "director espiritual de la casa" (XXVI: 256, 260),[14] but also of many other "orbajosenses" who frequent the place—like Jacinto, who is "tan amigo de esta casa," or "el tío Licurgo," with whom Perfecta has a "familiar conferencia" about Pepe's properties in the province (X: 134, 141). As Ricardo López-Landy notes, "todo Orbajosa está en casa de doña Perfecta" (58). Even María Remedios, whose concealed obsession (unreported until chapter XXVI) is inviolably linked to Perfecta's house—and who once was nothing more than a "lavandera en la casa de Polentinos"—lunches and prays together with her. What is more, she and Perfecta "ayudábanse mutuamente [. . .] en los negocios de la casa" (XXVI: 256). By means of these and other connections drawn between Perfecta, the house, and sundry characters, the narrator weaves an ecocentric web that links those characters to Perfecta. This is another way of saying that Perfecta rules over an extended household or domain that consists of many more individuals than those who bear the Polentinos name. (Only she knows the length of the "lista de todos los hombres de su servidumbre" or the sum of "sus cuentas numéricas con los aldeanos" [XXVIII: 276; XXXI: 282].) Aside from Perfecta, the only individuals who bear the Polentinos name are uninvolved or ineffectual members of the household: Perfecta's brother-in-law Cayetano is a hapless bibliophile who "no se mezclaba para nada en los asuntos de la casa" and is obsessed with reclaiming the town's "noble" past in his *Linajes de Orbajosa* (VI: 102; XXXII: 288),[15] while Rosario is so inadequate in determining her own fate that she remains housebound—when not confined to her room. In contrast, Perfecta's sphere of influence begins at home, extends throughout Orbajosa, and reaches as far as Madrid, where through her relationship with "excelentes damas" (XXXI: 282) she instigates the termination of Pepe's government assignment (he was to explore the economic potential of the Nahara region).[16] To be sure, Perfecta's authority is at its most regal in Orbajosa, whose judge, mayor, and bishop are in her pocket, and most of whose 7,324 citizens consider her a pillar of society. Many of those citizens might echo Caballuco's sentiment that she is "Mi madre, más que mi madre, mi señora, mi reina" or that "ella y su hacienda son antes que mi vida" (XXI: 220, 227). To the extent that her house is a provincial palace, she is its queen; to the extent it is a fortress, she is its commanding officer—one who looks upon her staff "como mira un general a sus queridos cuerpos de ejército" (XV: 176).[17] Soon enough, Pepe not only does not belong in Perfecta's house, he becomes its "estratégico enemigo" (XV: 176).

On Disputed Ownership

Assaults on Pepe come from all directions (even if secretly they emanate from María Remedios) and ultimately turn on casting him as an atheist intruder from Madrid who is not fit to live in Orbajosa and least of all in Perfecta's house. The legal threat posed by Licurgo, Pasolargo, and other litigants seems minor compared to the menacing inroads made by Inocencio

in portraying Pepe as unworthy of Rosario's hand. Nevertheless, that threat merits review because it mirrors the move to dislodge Pepe from Perfecta's home—which is not his property—inasmuch as it entails the appropriation of lands—which are his property. In both pending actions the aim is the same: to leave Pepe dispossessed.

The legal threat that Licurgo and company pose is a product of Pepe's standing as an absentee landlord and reveals that Perfecta, unlike her brother—who protected and restored the Polentinos estate—, has not lifted a finger to protect portions of the Rey estate that clearly reside within her sphere of influence. On the contrary, she may well have leveraged her position as Juan Rey's sister to make local homesteaders feel indebted to her for turning a blind eye to their encroachments on her nephew's property.[18] If this is so, and if Pepe were to succeed in evicting these squatters from his lands, then they would no longer be under Perfecta's protective wing—in effect, she would forfeit an important part of her retinue. Yet, since Pepe inherited this property ("Los Alamillos de Bustamante") from his mother and not his father, Perfecta has only a very remote claim, if any, to it (II: 74). True, Pepe seems to take a dim view of the value of the property and once thought of relinquishing it altogether (XI: 145), but those whose livelihood depends on it value it differently. "Los Alamillos" includes waterways, mills, and arable land which, according to Licurgo, "es la mejor tierra del país" (II: 74). Over the years, Licurgo and "otros muchos colindantes" (XI: 145)—all of whom, including their appointed "abogadillo," Jacinto, we associate with Perfecta's extended household—have been encroaching on Pepe's lands. Now those lands, according to an exasperated Pepe, "son de todo el mundo, porque lo mismo Licurgo que otros labradores de la comarca me han ido cercenando poco a poco, año tras año, pedazos de terreno, y costará mucho restablecer los linderos de mi propiedad" (X: 134).

This subplot about plots of land, which takes up considerable portions of the first half of the novel, thickens until Pepe resolves to rid himself of these "pleitistas" by leaving town (IV: 95; XI: 146). Examining his property had been among the reasons for visiting Orbajosa. Now his property's disputed ownership is the principal reason for leaving it.

The House Becomes a Contested Site

But by this time Pepe and Rosario are in love, and Pepe cannot abandon so easily what proleptically he referred to earlier as "esta casa [. . .] [donde] me gustaría vivir y morir" (IX: 124). When he shares with Perfecta his plan to wed and depart with Rosario forthwith, Perfecta argues against marrying precipitously. He chooses not to defy her and agrees to stay (XI: 146-47), even if by now most "orbajosenses" would cheer his departure. Prominent among those who call for it is the bishop, who, according to Perfecta, "está muy disgustado porque te tengo en mi casa." Nevertheless, Perfecta abides by a higher moral imperative than that of mollifying church authorities, and states publicly that "mi sobrino es mi sobrino y no puedo echarle de mi casa" (XIV: 170).[19] Her duty to family apparently outweighs her duty to church—but only apparently. Perfecta openly opposes her nephew's exit, while behind closed doors she continues to pull strings in hopes that he will vacate the house of his own accord (compare XI: 146-48 with XXXI: 282). In time, Pepe's reasons for staying no longer have anything to do with the Polentinos estate, his own property, or the economic potential of the Nahara region. Instead,

they centre solely on his love for Rosario—a love whose sincerity we have no reason to doubt.[20] Despite Pepe's altruistic aspirations, however, real estate (albeit of another kind) lingers in his path. Once Rosario becomes not only the mansion's resident heiress but also its mysteriously sequestered captive, Pepe is forced to confront the house as a material object that stands between him and his loved one. Accordingly, in the second half of the novel, the house takes on added significance, initially as a convent and prison, then as a medieval fortress and contested site. For Pepe, the house is no longer "la vivienda de mi tía" but, derisively, "aquella casa de Orbajosa" which he would rather forsake—but not until he has wed its captive (II: 84; XIV: 171).

While still a "huésped de esta casa" (XI: 150), Pepe manages to meet furtively with Rosario in the middle of the night. The secret meeting, whose arrangement is made via the orchard windows to which I referred earlier, takes place in the mansion's ground-floor chapel and is described in the novel's most ironic chapter, "Luz a oscuras." Here the house takes on the qualities of a private convent whose only novice is a mysteriously cloistered Rosario. We learn that mass is celebrated in Perfecta's home, that the chapel is where "los Polentinos tenían los santos de su devoción doméstica," and that Rosario's father is buried beneath the stone on which she and Pepe exchange a blend of amorous and theological pledges (XVII: 182, 188). A paradigm of ecocentricity, Rosario's grim romantic wish is that "cuando Dios quiera llevarnos de este mundo" she and Pepe likewise be buried in the house (XVII: 188).

In questioning Pepe's faith, Rosario refers to her own as though she were little more than a metonymic extension of the house. Christ is the figure "que adoramos en casa"; he is not "mi tutelar" but "tutelar de mi casa" (XVII: 183, 188). While idiomatic and conventional in the context of a home chapel, Rosario's words nevertheless betray her lack of individual identity and free will. She is less a sovereign being than a sheltered ward—as much of her mother as of the house that cloisters her and that, ironically, she reveres. This synecdochic blurring of distinctions between persons and the spaces they inhabit is frequent in the novel (for example, the onus of Pepe meeting the Troya sisters matters less than the onus of having visited their home [XIV: 166-67]), and applies not only to Rosario and other "amigos de la casa," but especially to Perfecta.[21] In this same chapter, when Rosario asks Pepe what opinion he has formed of her mother, he replies that he holds her in high esteem, but quickly adds that "es preciso reconocer que el demonio ha entrado en esta casa" (XVII: 185).

That statement resonates with a question Pinzón asks in the following chapter, "¿qué demonios de casa es ésta?" (XVIII: 196). Pepe replies that it is his aunt's house.[22] Lieutenant-colonel Pinzón, who arrives in Orbajosa with a brigade charged with stamping out factionalism in the province, is, by chance, a friend of Pepe's and soon becomes his accomplice. Although bloodless within the scope of the novel's main plot, the sweeping military intervention undertaken by Madrid's central government proves to be extremely invasive, as it entails not only the replacement (to Perfecta's horror) of the mayor, judge, and governor, but also the billeting of soldiers in many of Orbajosa's homes as well as searches conducted "de casa en casa" (XVIII: 194-95; XX: 215; XXV: 250). The troops' arrival and Pinzón's prescribed lodging in Perfecta's house coincide with a bitter confrontation between Pepe and Perfecta, in which the former minces no words in accusing the latter of doing everything in her power to prevent him from marrying Rosario (XIX: 202-03). At first, Perfecta magnanimously blames herself for "todo lo

desagradable que en mi casa ocurre" (X: 202), but the conversation turns sour moments later: "No quiero que te cases con Rosario," she affirms. Pepe is defiant: "Me casaré con Rosario" (XIX: 206). After further debate, the battle lines are drawn: "Yo te niego a mi hija, yo te la niego." His reply sidesteps any references to marriage: "¡Pues yo la tomaré!" (XIX: 208).[23] Pepe's infelicitous use of the verb "tomar" in part explains why later, in a letter to his father, he writes, "su hermana de usted cree a pie juntillas que yo voy a tomar por asalto su vivienda, y no es dudoso que detrás de la puerta habrá alguna barricada" and "el asalto y toma de la casa es una ridícula preocupación feudal de su hermana de usted" (XXVIII: 275-76). But, given that Orbajosa is occupied by troops that are led by a brigadier (Batalla) whom Perfecta believes to be a close friend of Pepe's, and given Pepe's unambiguous verbal threat, the measures Perfecta takes to protect her home are hardly unwarranted. At the same time, Pepe's effrontery, which is tantamount to what Brian J. Dendle aptly refers to as an open declaration of war (60), is less the product of brazen self-confidence than of the confidence he places in his ally, Pinzón, who has agreed to conspire with him in carrying out an elaborate scheme to prepare Rosario for elopement. After having wavered often between staying and leaving Perfecta's house, finally, Pepe is resolute: "Adiós, señora. Me retiro de esta casa" (XIX: 210). In effect, however, Pepe vacates the house without leaving it, since, for all intents and purposes, Pinzón has taken his place as his double within its premises.

Although Pinzón represents a forcible intrusion by the presumably odious central government, he is well received in Perfecta's home. This highlights the extent to which objections to Pepe's presence were motivated by a desire to frustrate the arranged marriage rather than by ideological concerns. The narrator informs us that neither Perfecta nor Inocencio deny Pinzón access to Rosario, and that "a los tres días de alojamiento había logrado hacerse muy simpático en la casa." In short order, Pinzón, a complete stranger, attains the status of insider that eluded Pepe—a status the narrator describes again in terms of the house: "Adquirió en la casa de Polentinos auge y hasta familiaridad" (XX: 212). Pinzón claims not to know Pepe and tells Perfecta that Brigadier Batalla and Pepe are close friends. Fearing the worst, Inocencio proclaims that all of Orbajosa is ready to defend Perfecta "antes que consentir un atropello en esta honrada casa" (XX: 216). As to Perfecta herself, her concerns begin with the house and end with her honour: "Quizás pase yo por el trance de ver asaltada mi casa, de ver que me arrancan de los brazos a mi querida hija, de verme atropellada e insultada del modo más infame" (XXI: 222). To assuage these fears, she transforms her home into a garrison with half-a-dozen armed men.

But Perfecta is unaware that her garrison is occupied by her foe's accomplice, who resides in Pepe's former guest room. By suborning Librada—one of Perfecta's servants—, Pinzón is able to keep the lines of communication between Pepe and Rosario open and, before this scheme is discovered by Perfecta, to facilitate visits by Pepe—who enters the house disguised as Pinzón. Thus, while Perfecta is preoccupied more than ever with her home ("Necesito tener buena gente en casa "; "No estoy segura en mi casa" [XXI: 222]), she is unaware that its security is compromised by her own house guest—until she suspects that "algo malo en la casa ocurría" (XXIII: 236). Perfecta uncovers Pepe's elaborate scheme by interrogating her servants and, in keeping with her ecocentric fixation, refers to the punishment that awaits the guilty one in these terms: "Me parece que alguna no dormirá en mi casa mañana" (XXIII: 237).

The house in which Pepe and Rosario wanted to live and be buried thus becomes the site of a live-or-die struggle between outsiders and insiders which parallels an impending armed conflict between centralist and separatist forces. In turn, both conflicts are viewed by Perfecta as a "cuestión de moros y cristianos" (XXV: 249). Subsequent to the troops' arrival, Perfecta's discourse as well as that of most characters (including the formerly peace-loving Pepe) turn bellicose. Ironically, Pepe considers that the love he and Rosario share gives him the right to use force to wrest her from the house: "El amor que me tiene y que corresponde al mío, ¿no me da derecho a abrir como pueda, las puertas de su casa y sacarla de allí?" (XXVIII: 273). Much as he portrays Perfecta's viewpoint as hyperbolic—believing that she has imagined "que voy a atacar su casa para robarla su hija, como los señores de la Edad Media embestían un castillo enemigo" (XXVIII: 275)—the die is cast for a confrontation that indeed is analogous to the clichéd storming of a castle to rescue its imprisoned heroine.[24] After all, the house, whose façade resembles a castle, is guarded by armed men to prevent the presumed abduction of its heiress, while her errant suitor is allied with "enemy" troops who conduct house-to-house searches in the province. Appropriately, Perfecta's house itself announces the sound of that confrontation's fury.

The House Trembles

As the novel's climax approaches, the narrator twice employs a technique similar to one he employed earlier, when he postponed and later resumed recounting Pepe's arrival in Perfecta's home (see II: 84 and III: 91). The technique consists of depicting concurrent actions by narrating an event, then switching chronotopes to narrate analeptically along a path that leads to retelling the same event from a different point of view. This procedure broadens the perspective that informs the event, underscores its importance, and makes it susceptible of acquiring the symbolic value that signs earn by virtue of repetition. Both twice-told events to which I allude are related to Perfecta's house.

When Perfecta and her retinue goad Caballuco into resisting Madrid's troops, they succeed in transforming his initial despondency into outright fanaticism. "¡Viva Orbajosa, muera Madrid!," he exclaims, and punctuates the battle cry as follows: "Descargó la mano sobre la mesa con tal fuerza, que retembló el piso de la casa" (XXII: 235). Two chapters later, Rosario, alone in her upstairs bedroom, addresses God in a monologue in which she confesses among other things that "un impulso terrible me arroja de esta casa" (XXIV: 240). Her monologue ends as she drifts into a dream in which various members of Perfecta's extended household appear distorted. Just when "un hombre azul"—we presume this is Pepe disguised in Pinzón's uniform—is about to rescue her, "de súbito sonó un estampido, un golpe seco que estremeció la casa" (XXIV: 242). The sound is caused by the same event told two chapters earlier: Caballuco's fist has broken the peace and, with it, Perfecta's dining-room table.[25] This action is charged with symbolic meaning. When recounted the first time, it represents a resounding clarion call to resist the central government and foreshadows the first salvo fired by the factionalist resistance movement that Caballuco will lead. When recounted the second time—now within the context of Rosario's dream—it represents the proleptic intervention of Pepe's attempt to elope with Rosario and foreshadows the first shot fired in the murder Caballuco will commit. In

both accounts, parallel in their symbolism, the house trembles with a violent sound that augurs greater violence to come.

That violence comes at the hands of Caballuco—and we will know it also by what Chamberlin calls its "climactic sounds" (see "The Significance" 82-83). First, however, just as he was brought by Perfecta and her retinue to declare his fanatical separatism, Caballuco must be brought by María Remedios to the scene where Perfecta will order him to kill Pepe. Once Remedios steers Caballuco to the orchard in pursuit of Pepe, she rushes to the front of the property and, "cogiendo el aldabón de la puerta principal, llamó ..., llamó tres veces con toda el alma y la vida" (XXX: 281). A chapter later, Rosario confesses to her mother that she has met secretly with Pepe and has agreed to marry him. Overwrought with guilt, she pleads with her mother: "Arrójeme usted de esta casa, donde he nacido" (XXXI: 285). Perfecta's understandable distress turns to alarm when she learns that Rosario has agreed to meet with her lover on this very night. Yet Perfecta's response has less to do with Rosario than with the house: "¡Ese hombre aquí, en mi casa!," she exclaims. At once, the house itself voices her alarm: "En el mismo instante oyéronse tres golpes, tres estampidos, tres cañonazos. Era el corazón de María Remedios que tocaba a la puerta, agitando la aldaba. La casa se estremecía con temblor pavoroso" (XXXI: 286). This is the same event told earlier—this time from the viewpoint of Perfecta's home. The sound of the twice-told door-knocking echoes the sound of Caballuco's twice-told fist-pounding and foreshadows more lethal sounds to come. At the same time, the narrator's choice of the word "cañonazos" to characterize the passionate thuds that make the house shudder suggests the very storming of a castle, which Pepe once thought ludicrous.

The narrator, who, throughout the novel, foregrounds Perfecta's house more than any other building in Orbajosa, is nearly as ecocentric as Perfecta. In these climactic moments, the mansion itself reacts to Caballuco and Remedios's fury and operates as a sounding board that amplifies the magnitude of the conflict. The manner in which the narrator repeatedly reports that the house trembles may seem overstated, but it lets the sound blasts that signal Pepe's death at the close of Chapter XXXI stand out: "Oyóse un tiro. Después otro."

The Conflict Between Content and Continent

Caballuco kills Pepe in compliance with Perfecta's orders, which are fired off—"disparó estas palabras"—as though she pulled the trigger herself (XXXI: 287). This does not exonerate Caballuco as much as it highlights Perfecta's complicity in the killing. But tracing prior causes leads to the conclusion that Remedios (and not Perfecta) is the preeminent instigator of the complex process that leads to Pepe's demise. As Richard A. Cardwell (37) and others have noted, the narrator divulges that Remedios is "la oculta fuente de donde aquel revuelto río ha traído sus aguas" (XXVI: 254). A review of her conduct confirms this: Remedios conspires with her uncle to poison Perfecta's mind; she is a "chismosa" who spreads calumnies about Pepe throughout Orbajosa;[26] she badgers Inocencio into ordering Caballuco to accompany her on what turns out to be a disastrous mission to give Pepe "un susto"; she bullies Caballuco into climbing over the orchard wall in pursuit of Pepe; and she announces, with "tres cañonazos," that Pepe is in the orchard and that Caballuco is available to defend the household. Thus, while

Perfecta does fire off the words that impel Caballuco to pull the trigger, it is Remedios who sets the stage for the killing and fires off the metaphorical cannon shots that impel Perfecta to utter those words.

Insofar as Remedios is the prime mover behind Pepe's demise, examining her motives is as germane to an understanding of the novel as examining the motives behind Juan Rey's ill-conceived project to marry his son to Rosario. That project, which initially was more about real estate than real love, clashes directly with Remedios's project, which is even more transparently materialistic. Her aim—to see her son married to Rosario—is the product of her own cupidity, maternal passion, and deep-seated sense of inferiority. Catherine Jagoe rightly suggests that Remedios's disquietude is also a question of class (57). Although the narrator goes out of his way to specify the extent to which Remedios is driven by an overpowering maternal instinct (XXVI: 255), she is no less driven by a zealous desire to improve her social and economic standing. Note how painstakingly aware she is of her family's ignoble lineage:

Por más que echemos humos, siempre será usted [Inocencio] el hijo del tío Tinieblas, el sacristán de San Bernardo . . . , y yo no seré nunca más que la hija de Ildefonso Tinieblas, su hermano de usted, el que vendía pucheros, y mi hijo será el nieto de los Tinieblas . . . que tenemos un tenebrario en nuestra cesta, y nunca saldremos de la oscuridad, ni poseeremos un pedazo de terruño donde decir: "Esto es mío." (XXVII: 263-64)

The gloomy and impecunious house of Tinieblas would stand much to gain from becoming the illustrious and opulent house of Tinieblas-Polentinos. This serves as a reminder that Juan Rey's project was from the start both similar to and on a collision course with the Tinieblas project. Compared with the dire need and passion that drives the latter, the Rey project, at first, seems dispassionate and merely pragmatic—until Pepe falls in love and wants Rosario for her own sake rather than as a means of consolidating family wealth. Henceforth, the novel may be read as fundamentally depicting a clash between two passions that espouse two conflicting ways of viewing Perfecta's home. On the one hand, Pepe's many references to the house are attributable to his interest in what it contains: Rosario—for her own sake. On the other hand, Remedios is interested in the house of Perfecta itself—in the Polentinos estate—, while marrying her son to Rosario is only a means by which the Tinieblases might join the ranks of the upper class that Remedios venerates. This underlying opposition between content (what the house contains) and continent (the house itself) is not clearly discernible until Inocencio gives a full accounting of what he and Remedios desire:

Nada más natural que nuestro deseo de ver a Jacintillo emparentado con esa gran familia, la primera de Orbajosa; nada más natural que nuestro deseo de verle dueño de las siete casas del pueblo, de la dehesa de Mundogrande, de las tres huertas del cortijo de Arriba, de la Encomienda y demás predios urbanos y rústicos que posee esa niña. (XXVI: 260)

Inocencio's detailed inventory of the Polentinos holdings, including "las siete casas del pueblo," exposes his calculated envy, while his derisive reference to Rosario as "esa niña" lays bare his

hypocrisy. Ironically, Perfecta, who is well aware of her daughter's worth ("mi hija es rica"), wrongly believes that Pepe's longing for Rosario is motivated by avarice (XIX: 207), while, in reality, Pepe's love is genuine and Perfecta's ostensible friends, Inocencio and Remedios, are the avaricious ones.

Conclusion

No single image advances a more comprehensive synopsis of *Doña Perfecta* than that of the house. The novel's epistolary dénouement reinforces this impression. In letters to a friend, Cayetano writes of the alarm that Pepe's death produced "en esta pacífica y honrada mansión" (XXXII: 289) and clarifies doubtful destinies. Inocencio is housebound: "Huye de la gente, se encierra en su casa, no recibe a nadie." Fittingly, he lives alone, not in "una casa" but in "una casucha," and plans to abandon Orbajosa for Rome (XXXII: 294). Rosario is no longer a ward of the house as either convent or domestic prison; she resides instead in a madhouse (XXXII: 293). Perfecta, who normally creates for herself "una corteza [. . .] encerrándose dentro, como el caracol en su casa portátil," often speaks of the black cloud that hangs over the household (XXXI: 282; XXXII: 295). In conformity with the novel's closing maxim, which reminds us that there are people who seem good but are not, the house that at first seems peaceful and honourable is visited by violence and dishonour. Cayetano concludes in the novel's final page—in contrast to its introduction, where the house is "alegre"—that "esta casa está muy triste desde que falta Rosario."[27]

The uncommon prevalence of the common noun "casa" in *Doña Perfecta* is attributable to much more than its expected presence as a necessary and everyday spatial marker.[28] As we have seen, the house of Perfecta achieves the status of capital image because it represents not only the Polentinos lineage and an extended household but also a bitterly contested space. That space encloses the treasure that is openly sought by Pepe, jealously guarded by Perfecta, and secretly sought by Remedios and Inocencio. These characters' conflicting interests in trespassing, safekeeping, and appropriating the house account for its prominence in many of the novel's scenes—from those early moments when the grandeur of Perfecta's home is established to the dénouement to which I have just referred. Meanwhile, even the novel's two most significant subplots (the impending lawsuits and the arrival of troops in Orbajosa) are linked to the motif of the house as a contested space—since they are also about contested spaces, property rights, and territoriality. Yet, what is most striking about the house of Perfecta is not so much its multiple symbolic values as the peculiar ecocentricity of the characters who populate it.

We have witnessed how often Perfecta shows more concern for her house than for Rosario, whom she tends to construe as an heiress to be shielded rather than a daughter to be cherished. Her house is an extension of her honour, a sacrosanct space over which she must exercise complete control: to her it represents, as Freud would have it, her own "organism as a whole" (117). In many respects, the house is Perfecta.[29] Ricardo Gullón has observed that in this novel "la concentración espacial favorece la fusión del personaje con el medio" (25). Although that fusion is especially true of Perfecta, she is not the only ecocentric character who, in pivotal moments, expresses her concerns in terms of the house: Rosario refers to it when she really means to refer to herself, while Inocencio, whose frequent ecocentric allusions are usually ob-

lique, also refers to the house when he really means to refer to Perfecta, to the household in general (including, no doubt, himself), or to Rosario. To add yet another example to the many already noted, we recall that once Pepe has thoroughly mocked the Virgin's dress, what Inocencio gleefully points out is not who knitted it but that "ese vestido, tan grotesco a los impíos ojos de usted, salió de esta casa" (IX: 132). Secondary characters likewise invoke the house frequently, usually with a sense of exaggerated reverence and loyalty to Perfecta. Only Pepe's references to the house waver, as his relationship with its august clan shifts from that of family member to that of unwelcome guest, and, finally, to that of adversary.

In his address to the Spanish Royal Academy in 1897, Galdós includes dwellings among the key components of the external world which the novel endeavours to reproduce: "Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir [. . .] las viviendas, que son el signo de familia" ("La sociedad" 159). In *Doña Perfecta* that component is copiously reproduced, and one of its meanings is indeed "familia." But Perfecta's house only accommodates a vestige of a family, which Inocencio and other townsfolk expand in their unofficial status as members of an extended household. In this way, the house accrues shades of meaning that refer not only to the Polentinos lineage and estate, but also to that extended household—and ultimately to Orbajosa and traditionalist Spain. As edifice, the house is variously portrayed as home, mansion, nest, prison, convent, madhouse, and medieval castle. Yet Perfecta's house is also an archetypal symbol, a spatial metaphor for a life span (as womb and tomb), a synecdochic reference to individual characters, a leitmotif linked to broader questions of property, economic inequity, and territorial rights, a personification of the status quo, and a topos of power, wealth, family, tradition, and religion. In a sense, the novel corroborates Michel de Certeau's contention that the dwelling is ultimately "the reference of every metaphor" (52).

While for most scholars *Doña Perfecta* has stood out, in Mario Santana's words, "for being mainly concerned with seemingly abstract issues" (283), it is also laden with concrete ones that merit further study. Germán Gullón observes that in this novel "el móvil económico brilla por su ausencia," yet he adds discerningly that "sin embargo, el lector percibe su sombra" (*La novela* 62). To trace images of the house in *Doña Perfecta* is to uncover the source of that shadow, to appreciate the novel's considerable economic and peculiarly ecocentric attributes, and to be struck afresh by the unvarnished motives of its characters.

University of Nevada, Reno

NOTES

[1] Even an exiguous summary of the special significance scholars attribute to many of the novel's common and proper nouns would fill several pages. Orbajosa, for example, is thought by Gustavo Correa (35-48) and others to symbolize traditionalist Spain, while at one point in the novel the image of a cloudless sky "stands for the novel as a whole"—as Harriet S. Turner lucidly explains ("The Shape" 131). Some scholars, like Anthony N. Zahareas, extol the novel's "symbolic realism" (32), while others, like Peter Standish, feel the novel's symbolism is "transparent" and "crude" (224, 230). Most critics accept many of the novel's characters, whether viewed as flat or round, as symbols in their own right (indeed, the narrator himself declares that Pepe Rey could pass for "un hermoso y acabado símbolo" [III: 90]). Character studies aside, some essays focus on particular images (for example, light and darkness, the figure of Christ, bird imagery, or the garden and its oleanders—see respectively Vernon A. Chamberlin, J. B. Hall, Joseph G. Kobylas, and Nöel M. Valis), while many more delve into various aspects of the novel's imagery only in passing. Although Donald C. Buck does not view the house as the novel's capital image, to my knowledge he is the only critic who stresses its importance. Buck takes the cathedral to be Orbajosa's dominant building but also studies Perfecta's house as another principal architectural space in the novel. His interpretation of that space, informed by Daphne Spain's *Gendered Spaces*, supports his claim that Perfecta is a victim of a "male-dominant power structure" (421). Chad C. Wright studies the image of the house also, although in *La desheredada* (and to some extent in *La Fontana de Oro*) rather than in *Doña Perfecta*. He views Isidora Rufete's house as "an allegory of the 1873-1875 First Republic of Spain" and provides particularly insightful and comprehensive interpretations of the interior of the house and its furnishings ("The Representational" 232, 233-41).

[2] Akiko Tsuchiya judiciously argues that *Doña Perfecta* "deconstructs the very notion of an absolute truth" through irony, self-referentiality, and explicitly announced polysemy (11). In conformity with her argument, the polysemy of "casa" is announced (albeit implicitly rather than explicitly) through tropology and repetition. In some contexts, it is difficult to decide whether "casa" refers merely to a building, to its residents, to the Polentinos estate or lineage, to Perfecta alone, or to an extended household.

[3] Any room can metonymically represent the house as a whole. Turner astutely submits that for Galdós the tension between part and whole "emerges as intrinsic to the representation of what is real" ("Metaphors" 43). That hermeneutic tension is likewise present when we, as readers, determine the reality of what is represented. Buck proposes that rooms in Perfecta's house can be divided into private spaces that are either "male or female rooms" and public spaces that are both; while he considers these parts of the house to be variously gendered, the house as a whole is for him a "clearly male construct" (419). My approach avoids resolving this tension between part and whole; it stresses instead the elasticity of the image of the house and strives to glean its diverse meanings without regard to gender and without insisting on the full presence of any one meaning.

[4] Writing about *La Fontana de Oro*, Amado Alonso remarks that "si el reloj de las arruinadas aristócratas no anda, es porque representa a una fracción de españoles que se empeñan en desconocer la marcha del tiempo" (208). Writing about a similarly stalled clock in *La desheredada*, Wright notes that "this paralysis of time demonstrates that the static and hollow ideology of the Republic is no longer a valid political concept" ("The Representational" 237).

[5] The iron balconies that resemble castles also signal Perfecta's iron will and protectiveness. As Germán Gullón remarks in his article on *La sombra*, it is not unusual for Galdós to describe "la fachada de una casa como reflejo del carácter de sus habitantes" (351). With respect to the orchard, the text contains a discrepancy that has gone unnoticed: later in the novel, Pepe uses a key to enter the orchard from the street; the key would be useless if indeed the "puertecilla" were "tapiada" (see XXIX: 278; XXX: 280; XXXI: 287). Whether the gate is sealed or locked, the implications are the same: Perfecta means to safeguard Rosario and the fruits of the Polentinos estate. In Wright's words, "el sellar la puerta del jardín

es sólo un ejemplo de la manera en que Doña Perfecta controla el espacio" ("Un millón" 153).

[6] Juan-Eduardo Cirlot suggests the converse, namely, that a house symbolizes an enclosed garden (128). In many respects, house and garden are congruous symbols.

[7] The chapter's original title in the manuscript was "Antecedentes," which carried less punch than the amended title, "Pepe Rey," yet better reflected the chapter's contents (see Rodolfo Cardona 18).

[8] Apparently, Perfecta had thought of the same project herself, but claims that she did not suggest it to her brother because Pepe is highly educated, while Rosario is not (III: 88). The spuriousness of this claim is opaque to most modern readers because we forget that a limited education, rather than an extensive one, was one of the attributes of a virtuous woman in mid-nineteenth century Spain. As Alicia Andreu submits, the virtuous woman lives separated from "toda tentación que pueda dañar su condición virtuosa, protegiéndose de elementos dañinos o destrucción a la moral, incluyendo la educación" (75).

[9] Perfecta acknowledges that her gratefulness to her brother will not be short-lived: "Mi agradecimiento durará toda mi vida" (III: 86).

[10] Bird imagery is common throughout Galdós's work and has been studied by Chamberlin and Wright, among others. In *Doña Perfecta*, which enjoys its share of bird imagery (see especially Kobylas), this image of the nest is carried forward later, when Rosario and Pepe are depicted as two lovebirds "agitando las alas" in the orchard (VIII: 118-19).

[11] Nöel M. Valis has studied the importance of the orchard and, with eminent perspicacity, the symbolism of its oleanders. She also notes the manner in which "Galdós refuerza las conexiones entre su héroe y el jardín" by having Rosario show Pepe the guest room windows to which I have just referred (1034). For Valis, the garden represents "el mundo en sí, la pureza, el alma, lo femenino, y ante todo, el paraíso" (1032).

[12] Valis associates this black opacity with an unrevealed, secret, and menacing reality (1034). Referring to this same image, Eamonn Rodgers warns that "it would be oversimplifying Don Inocencio's role to see him exclusively as the personification of religious fanaticism, for his behaviour springs in large measure from social and economic causes which have very little to do with religion" (54). Rodgers is correct, although it is also true that religion helps preserve Orbajosa's economic and social order. The parallel I draw between the black shadows cast by Inocencio and those cast by the cathedral is in evidence elsewhere, as when a winding street is "sombreada toda por la pavorosa catedral, que al extremo alzaba su negro muro carcomido" or when Inocencio's semblance is described as "una recortada sombra negra y espesa" (XII: 154; XXIV: 241).

[13] Notably, that ideological sparring begins on economic grounds, with Pepe prescribing modern capitalist remedies to cure Orbajosa's poverty (see Zahareas 40-42). To underscore how each reference to the house reflects a distinct point of view, the four lines just cited are worth parsing: in the first, Pepe believes himself to be at home ("en casa"); in the second, Perfecta accepts him as if at home ("como si estuvieras en tu casa"); in the third, the narrator highlights Pepe's mistaken belief ("se creía ya en su propia casa"); finally, Inocencio implies that Pepe is actually an outsider ("en la [casa] ajena"). In context, the referent of "casa" in Inocencio's proverb is not merely Perfecta's house but all of Orbajosa.

[14] Inocencio's pervasive influence in Perfecta's household brings to mind a warning issued in *La desheredada*. In a letter that Santiago Quijano-Quijada dictates "in articulo mortis," he counsels Isidora Rufete not to open her door to "los señores de hábito negro, los cuales, si les dejaras, pronto imperarían en ti y en tu casa" (250).

[15] Nevertheless, Cayetano's obsession is linked to the themes I am exploring. Oblivious to what goes on in the house, he is interested, instead, in the history of the houses of Orbajosa, in tracing lineages and nobility (he claims, for example, that "en todas las épocas de nuestra historia los orbajosenses se han distinguido por su hidalguía, por su nobleza, por su valor, por su entendimiento" [X: 141]), and therefore in raising the status of the house of Polentinos. Additionally, it is Cayetano who informs us that Rosario's supposed madness is an inherited trait—perhaps caused by the inbreeding that is sometimes practiced by nobility (XVI: 177; XXXII: 292).

[16] Although Pepe suspects that his decommission is the result of foul play, he claims not to accuse either Perfecta or any of her household (an ill-defined lot): "No crea usted—dijo Rey—que acuso a las personas de esta casa" (XI: 149). Only later does he accuse Perfecta directly (XIX: 202).

[17] This is not to imply that Perfecta is never depicted as engaged in ordinary household chores, even if these mostly consist of issuing orders to servants or controlling "los asuntos de la casa" (VI: 102). Yet her activities only occasionally take on menial, domestic overtones, as when we are told that "Doña Perfecta andaba por la casa tras sus quehaceres" (VIII: 112).

[18] J. E. Varey has remarked that the lawsuits in which Pepe is involved "may be reminiscent of the practice in the provinces during the First Republic of abolishing absentee landlordism, and in particular of the backstairs negotiations which characterised such practices." He adds, however, that "it would be wrong to insist too much on such detailed historical parallels" (66).

[19] Privately, Perfecta directly contradicts this statement when she flatly disowns her nephew in this fashion: "Mi sobrino no es mi sobrino" (XXV: 248). By disowning him, she casts away any sense of family obligation she may have felt when she approved the marriage of the two cousins.

[20] Among the points on which José F. Montesinos and I disagree with respect to *Doña Perfecta* is the questioning of Pepe's love for Rosario, which Montesinos characterizes as "mucho idilio en poco tiempo" (189). Even if the narrator's description of Rosario better captures the virtues of her character than the contours of her comeliness, Pepe has been told by his father that she is virtuous and attractive, confirms the latter when he first sees her, and has several occasions to be and speak with her before declaring his love. Moreover, a love-at-first-sight is not beyond the pale of human experience.

[21] The Troya sisters' humble abode, with its "tragaluces y agujeros," stands in sharp contrast to Perfecta's mansion. Pepe is struck by its inferiority as soon as he enters: "El aspecto de la miseria, que con horribles esfuerzos pugnaba por no serlo, afligió al joven" (XII: 157).

[22] The devil motif in *Doña Perfecta* is complex and worthy of study in its own right. Suffice it to say here that when Pepe thinks of believing in the devil, he imagines that he is one himself. Later, Caballuco deems him the equivalent of a legion of devils (XVII: 188; XXI: 224). The bedeviled-house motif surfaces again when Rosario blames devils for the change that has come over her since Pepe came into her life: "Los demonios se han apoderado de mí [. . .]. Un impulso terrible me arroja de esta casa" (XXIV: 240).

[23] On Pepe's linguistic awareness during this confrontation with his aunt, see my "El metalenguaje" 474.

[24] Although *Doña Perfecta* lacks the English Gothic novel's two principal devices—terror and the supernatural—it contains a surprising number of its secondary ones: the home as fortress, cloister, and prison; the double; the identification of the house with its owner; the closed world of a small town; the presence of an insane asylum; and, to paraphrase Kate Ferguson Ellis, the house as the place from which fallen men are locked out and in which innocent women are locked in (ix).

[25] Though more brutal and definitive, this act is reminiscent of Pepe's fist-pounding when he expresses his frustration over not being permitted to see Rosario (XVI: 177).

[26] I agree with Rodgers's assessment that probably "Don Inocencio would have undertaken his campaign of detraction against Pepe in any case, but the major motivating force is the pressure brought to bear on him by his niece" (55). Bridget A. Aldaraca writes that public opinion is "an impregnable power; nameless and faceless, the public voice emanates from no definable source" (71). In *Doña Perfecta* only the omniscient narrator and perhaps Inocencio and the Troya sisters know the name and face of the person who shapes public opinion about Pepe in Orbajosa (XII: 158; XIV: 168). That opinion is especially evident in gossip overheard at the Casino (XI: 143-44). Pepe is unaware that Remedios is the secret source from which, to use Aldaraca's words, "the public voice emanates."

[27] Once the house no longer contains Rosario, the Polentinos estate is unattainable and of no interest to Remedios. Yet, unlike the characters just mentioned, Remedios and Jacinto are hardly downcast. Instead, Cayetano writes that they have high hopes in Madrid, where Remedios "dice que su hijo ha

de ser ministro" (XXXII: 294). In many ways—all of them ironic—Jacinto supplants Pepe in Galdós's revision of the novel's ending: Pepe came from Madrid, but now it is Jacinto who returns to it; both characters are nearly indistinguishable in Cayetano's letters, where he refers to each as "el joven" (XXXII: 289, 290, 291, 294). We presume that in Madrid, with Cayetano's letter of recommendation in hand, Remedios might succeed in doing precisely what she pledged to Inocencio she would do: "Revolveré la tierra para buscar una posición a mi hijo, para que suba y sea rico [. . .] y propietario" (XXVII: 265).

[28] I reported on the salience of the word "casa" in the conclusion in another study ("Galdós en la red"). The word—by far the most frequent common noun in the novel—appears 181 times in a 65,000-word corpus, or thrice its usual frequency elsewhere (see Víctor García Hoz 98).

[29] To the extent that the house is Perfecta, calling the novel *La casa de doña Perfecta* would have been redundant. This hypothetical title brings to mind the remarkable parallels that, individually, Emma Susana Speratti Piñero, Jaroslav Rosendofsky, and Linda C. Fox find between *Doña Perfecta* and Federico García Lorca's *La casa de Bernarda Alba*. If it is true that, as Fox maintains, Lorca "almost certainly found inspiration in the Galdosian novel" (57), then it may also be true that images of the house in *Doña Perfecta* inspired him to include "casa" in the title of his drama. On the title of Galdós's novel, see, among others, Ricardo Gullón (23) and Richard A. Cardwell, who speculates that "it may be that the title of the novel has been instrumental in obscuring the intentions of the novelist" (38).

WORKS CITED

Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain.* Chapel Hill: Univ. of North Carolina, 1991.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía.* Madrid: Gredos, 1977.

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

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space.* Tr. Maria Jolas. Boston: Beacon, 1969.

Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice.* Tr. Richard Nice. London: Cambridge Univ. Press, 1977.

Buck, Donald C. "Geographical Places, Architectural Spaces, and Gender in *Doña Perfecta.*" *Romance Languages Annual* 6 (1994): 417-21.

Cardona, Rodolfo. "Introducción." *Doña Perfecta.* 11-55.

Cardwell, Richard A. "Galdós' *Doña Perfecta*: Art or Argument?" *Anales Galdosianos* 7 (1972): 29-47.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life.* Tr. Steven F. Rendall. Berkeley: Univ. of California Press, 1984.

Chamberlin, Vernon A. "Aristophanes' *The Birds* and the Ornithological Tour de Force in *Fortunata y Jacinta.*" *Hispanic Review* 55 (1987): 165-80.

———. "*Doña Perfecta*: Light and Darkness, Good and Evil." *Galdós: Papers Read at the Modern Language Department Symposium: Nineteenth Century Spanish Literature: Benito Pérez Galdós.* Fredericksburg, Virginia: Mary Washington College of the Univ. of Virginia, 1967. 57-70.

———. "The Significance and Artistry of the Sound Effects in Galdós' *Doña Perfecta.*" *Homenaje a Sherman H. Eoff.* Ed. José Schraibman. Madrid: Castalia, 1970. 79-85.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Labor, 1969.

Correa, Gustavo. *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Madrid: Gredos, 1962.

Dendle, Brian J. "Orbajosa Revisited, or, the Complexities of Interpretation." *Anales Galdosianos* 27-28 (1992-93): 51-67.

Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology.* Urbana: Univ. of Illinois Press, 1989.

Fox, Linda C. "Power in the Family and Beyond: Doña Perfecta and Bernarda Alba as Manipulators of Their Destinies." *Hispanófila* 29 (1985): 57-65.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams.* Tr. and ed. James Strachey. New York: Avon, 1965.

García Hoz, Víctor. *Vocabulario usual, vocabulario común y vocabulario fundamental (determinación y análisis de sus factores).* Madrid: C.S.I.C., Instituto San José de Calasanz, 1953.

Gullón, Germán. "Espacio y tiempo." *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós.* Madrid: Castalia, 1997. 49-78.

———. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal.* Amsterdam: Rodopi, 1990.

———. "*La sombra*, novela de suspense y novela fantástica." *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 351-56

Gullón, Ricardo. *Técnicas de Galdós.* Madrid: Taurus, 1980.

Hall, J. B. "Galdós' Use of the Christ-Symbol in *Doña Perfecta.*" *Anales Galdosianos* 8 (1973): 95-98.

Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós.* Los Angeles: Univ. of California Press, 1994.

Kobylas, Joseph G. "La función de la imagen ornitológica en *Doña Perfecta.*" *Romance Notes* 32 (1991): 79-83.

López-Landy, Ricardo. *El espacio novelesco en la obra de Galdós.* Madrid: Cultura Hispánica, 1979.

Montesinos, José F. *Galdós.* Madrid: Castalia, 1968.

Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta.* Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 1993.

———. *La desheredada.* Ed. Enrique Miralles. Barcelona: Planeta, 1992.

———. "La sociedad presente como materia novelable." *Ensayos de crítica literaria.* Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 157-65.

Ràfols, Wifredo de. "El metalenguaje en *Tormento* y *Fortunata y Jacinta.*" *Hispanic Review* 58 (1990): 469-86.

———. "Galdós en la red: la lectura artificial y algunas de sus implicaciones teóricas y prácticas." *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria [forthcoming].

———. "Lies, Irony, Satire, and the Parody of Ideology in *Doña Perfecta.*" *Hispanic Review* 64 (1996): 467-89.

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

Rosendofsky, Jaroslav. "Algunas observaciones sobre *Doña Perfecta* de B. Pérez Galdós y *La casa de Bernarda Alba* de F. García Lorca." *Études romanes de Brno* 114 (1966): 181-200.

Santana, Mario. "The Conflict of Narratives in Pérez Galdós' *Doña Perfecta.*" *MLN* 113 (1998): 283-304.

Spain, Daphne. *Gendered Spaces.* Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1992.

Speratti Piñero, Emma Susana. "Paralelo entre *Doña Perfecta* y *La casa de Bernarda Alba.*" *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 4 (1959): 369-78.

Standish, Peter. "Theatricality and Humour: Galdós' Technique in *Doña Perfecta.*" *Bulletin of Hispanic Studies* 54 (1977): 223-31.

Tsuchiya, Akiko. *Images of the Sign. Semiotic Consciousness in the Novels of Benito Pérez Galdós.* Columbia: Univ. of Missouri Press, 1990.

Turner, Harriet S. "Metaphors of What's Unfinished in *Miau.*" *Anales Galdosianos* 27-28 (1992-93): 41-50.

———. "The Shape of Deception in *Doña Perfecta.*" *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 125-34.

Valis, Nöel M. "El significado del jardín en *Doña Perfecta*, de Galdós." *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980.* Ed. Giusseppe Bellini. Roma: Bulzoni, 1982. 1031-38.

Varey, J. E. *Pérez Galdós: Doña Perfecta.* London: Grant and Cutler in association with Tamesis, 1971.

Wright, Chad C. "The Representational Qualities of Isidora Rufete's House and Her Son Riquín in Benito Pérez Galdós' Novel *La desheredada*." *Romanische Forschungen* 83 (1971): 230-43.

———. "'Un millón de ojos': visión, vigilancia y encierro en *Doña Perfecta*." *Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de* Fortunata y Jacinta. Eds. John W. Kronik and Harriet S. Turner. Madrid: Castalia, 1994. 151-56.

Zahareas, Anthony N. "Galdós' *Doña Perfecta*: Fiction, History and Ideology." *Anales Galdosianos* 11 (1976): 29-58.

ON THE CREATION AND EXECUTION OF "PECADO" IN GALDÓS'S *LA DESHEREDADA*

Michael A. Schnepf

Although Galdós scholars have recently begun to research the novelist's intriguing portrayal of Mariano Rufete in his 1881 novel, *La desheredada*, several important aspects still warrant additional critical attention.[1] This essay will look at both the original manuscript and the published version of *La desheredada* in order to identify and explain more completely the intricacies and vicissitudes involved in the presentation of this memorable character.[2]

Even early in the original manuscript it is apparent that Galdós is intensely aware of how the presentation of Pecado will impact on other characters, the plot, and the general tone of the entire novel. The published version of *La desheredada*, for example, shows only a minimal link between Rufete and Melchor Relimpio. In the manuscript, however, the novelist attempts to underscore the negative dimension of Mariano through his unbridled admiration for Relimpio, the quintessential trimmer: "Así fijando las miradas de alma en Melchor, hizo de este la meta de sus ambiciones de niño errante y sin familia: hízole también su modelo. Ser Melchor, escalar la altura de aquel individuo y asaltar su posición, eran los términos de su deseo" (MS II: 215).[3] Perhaps even more significant is that Galdós nearly involves Pecado in a scheme of Relimpio's with serious political overtones, that is to say, the fake lotteries of 1880-81. The street-smart Rufete harbours no illusions about the legality of his idol's scam: "Dice [a Madrid newspaper] que V [Melchor] y otros señores están haciendo un negocio con las rifas....que es negocio sucio" (MS II: 200). Nevertheless, the operation fascinates Mariano: "al verse en presencia de aquel potentado [Relimpio], de aquel Dios, de aquel fabricador de oro, tuvo un rasgo de osadía y le dijo secamente: 'Empléeme V en eso'" (MS II: 215). It is not by happenstance that by mid-1880—precisely when Galdós was gathering data for his novel—the Spanish newspaper, *El Imparcial*, was launching a hard-hitting investigation into the abuse of national lotteries during the Cánovas regime. On July 23, 1880, the newspaper published a harsh editorial about the lotteries and about corruption in the Cánovas government. Too many illegal games, contends the editorial, "disfrazados con capa de beneficencia y á títulos diversos, apuran las pequeñas economías de las laboriosas" (No. 4, 717). The article goes on to state that: "La Prensa tiene el deber de no cesar en sus clamores hasta conseguir que se adopten garantías para poner á cubierto los rentistas de asechanzas y á nuestra administración de ese desprestigio que raya en doloroso escándalo."

In addition to the unmistakable political connotations, Galdós's portrayal of Mariano in the original manuscript underscores the youth's harsh environment and, by extension, the naturalistic content of the original version. The Juan Bou of the manuscript, for example, proves to be a severe taskmaster. Furthermore, both Isidora and Miquis suggest that the lithographer treat Mariano sternly. Isidora sees no need to spare the rod: "Para conseguirlo [Mariano's rehabilitation] no debía omitir el maestro ni las reprimendas ni los golpes" (MS II: 86). Miquis's

advice to Bou is similar: "y por último autorizó al citado dueño para que le tratase con rigor, castigándole á su arbitrio, no perdonándole ninguna falta, hasta ver si lograba un laborioso (y por que no una persona decente) de aquel muchacho levantisco" (MS II: 86). For his part, Bou quickly responds to their suggestions: "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" (MS II: 86). By modifying the Mariano/Melchor connection and excluding Bou's painful lessons in the published text, Galdós does reduce the socio-political dimension of the portrayal of Rufete. This does not mean to say, however, that the novelist's presentation of Pecado in *La desheredada* lacks complexity or that it contains no politically caustic message. Previous research has already linked Mariano to important events outside the novel's textual chronology (1872-77). Brian Dendle (53) and Peter Bly (20) have both demonstrated how Pecado's actions and fate parallel that of Juan Oliva and Francisco Otero, the two would-be assassins of Alfonso XII, whose high-profile executions gave rise to heated debates.[4] What critics have failed to see, however, is how Galdós uses this intimate connection between history and fiction to make a bold statement about yet another controversial topic in contemporary Spain.

Capital punishment in the Spain of 1880-1881 was, to say the least, a polemical issue, primarily because Spaniards had witnessed an alarming number of executions in the previous two years. In *Los verdugos españoles* Daniel Sueiro paints a grim picture of the killing that was taking place across the country:

> A comienzos del año 1879, inaugurado con la ejecución del exaltado tonelero tarraconense Oliva, después de haber atentado sin éxito contra la vida de Alfonso XII, cuando una publicación de la época expresa dramáticamente su alarma ante el panorama de muerte que parece dominar al país: "Llevamos una semana que nuestro hermoso país se ha trasladado a los sombríos dominios de Dahomey. Los periódicos, las conversaciones, las noticias no tienen más objeto que las sentencias de muerte; el patíbulo está levantado en casi toda España; los verdugos están de enhorabuena; el telégrafo solo nos transmite partes referentes a ejecuciones desde Galicia a Ceuta; los instrumentos de suplicio no descansan, y los aficionados a esas fuertes y horribles emociones que proporciona un reo habrán visto colmada su afición o su manía." (73)

In July 1880 the liberal and strongly anti-Cánovas newspaper, *El Tío Conejo*, expressed outrage at the more than twenty inmates that had already been condemned to death that year: "la luna va á esconder, por no ver tantísimo patíbulo como se está construyendo. ¡Hermanitos! ¡Vaya un viento patibulario que corre!" Eventually, not long before the publication of the first instalments of *La desheredada*, the heated controversy over the death penalty reached the Spanish Congress: Deputy José Carvajal y Hué led a fierce Liberal attack against the executions:

> ¿Se va á convertir España en matadero de reses humanos? (Grandes rumores en los bancos de la derecha.) ¡Veintitrés sentenciados á muerte! ¡España convertida en un matadero! El eco de la construcción de esos tablados en Valencia, en Zaragoza, en Cataluña, en Madrid, cruzándose los unos con los otros dentro de los ámbitos de la Península! (*Diario* [1880]: 2893)

In early 1881, Galdós's close friend, Deputy León y Castillo, was still sarcastically questioning the morality of capital punishment in Spain. "¿Qué importa," he asked in the Sala de Diputados, "que el cadalso sea el espectáculo diario de los españoles?" (*Diario* [1881]: 53).

Galdós's references in *La desheredada* to this ongoing controversy over capital punishment are both overt and covert. In Part 1, Mariano's interior monologue, which takes place as he cowers in a drainage sewer after knifing Zarapicos, serves as a reminder of recent scenes in Madrid and provides a macabre foreshadowing of the fate that awaits the youth some five years later. "Era criminal," he concludes, "y sus perseguidores tenían razón en perseguirle, y aun en matarle atándole en un palo y estrangulándole. Esto le hizo estremecer de espanto, ¡á él que había visto una y otra ejecución en el Campo de Guardias sin conmoverse!" (1: 1113). Given the political interest in this topic in early 1881 and the fact that more than 50,000 people had packed this same Campo de Guardias to witness the execution of Francisco Otero less than a year before, one can justifiably assume that Galdos was intentionally drawing the attention of his first readers to this contemporary controversy (García Venero 211).

In Part 2, there are two overt references to the death penalty and executions. The first comes in straightforward fashion from Encarnación Guillén. "El día en que te den garrote," she tells Pecado, "iré a verte" (1: 1154). The second reference recalls the heated rhetoric used by Carvajal, León y Castillo, and *El Tío Conejo*:

> quiso Dios que fuese aquél uno de esos días lúgubres que anublan la perpetua alegría de los meses de Madrid, uno de esos días, por desgracia no muy raros, en que el vecindario está tristísimamente impresionado por una terrible solución de la justicia humana, y encuentra, a su paso por ciertas calles, manifestaciones patibularias que llevan el pensamiento a otras cosas y personas de edad muy remota. (1: 1176)[5]

Galdós alludes to the executions of a remote past, probably with a wink and a nod, but it is unlikely that his contemporary readers failed to make the obvious connection between his comments and the inordinate number of "manifestaciones patibularias" to which they had grown accustomed in the previous two years.

Galdós also provides a considerably more subtle reminder about the rash of executions in Spain and about the fate in store for Rufete through a series of complex and well-integrated images that mark the youth's inexorable journey to the gallows. When the reader first sees Pecado—hard at work in the rope factory—Galdós is already making subtle insinuations about what lies ahead for him. The "Diente" is what Chad Wright would call a "charged symbol" (76), that is to say, it carries added chacterological information. The "portal oscuro" of the factory leads to a lugubrious area with portentous overtones. Described as an "extraño local" and "cavidad fría," this is a shadowy structure with a low ceiling; what little light there is comes from an elevated "abertura" (1: 1001) As they search for Mariano, Isidora and Encarnación stumble along a "cisterna horizontal" accompanied by ominous sounds that seem to protest their presence (1: 1001). For a long while, neither of the women can find a "ser vivo" (1: 1001). But they soon discover themselves covered with a "pelusa áspera," a cascading dust that floats through the air like "espectros muertos" and "almas de mariposas muertas" enveloping all who dare enter (1: 1001).[6] Ironically, when the women do finally find Pecado they can not see him

until he emerges from one tomb, the hated "rueda," into yet another, the "Diente" rope factory.[7]

Galdós uses this work space to foreshadow or suggest Mariano's eventual death in a second curious way. It is not difficult to make the connection between hemp, the basic product of the "Diente," and the hangman's noose, especially if one recalls that Charles Dickens, one of Galdós's acknowledged masters, used this type of imagery on more than one occasion. In *Dombey and Son*, for instance, one finds an excellent example. In order to harass a frightened Grinder, Mr. Carter makes an unequivocal prediction: "There's hemp seed sown for you, my fine fellow" (323). Inasmuch as this is one of the books found in Galdós's personal library, one could argue that the latter, following his English mentor, was issuing a similar warning about Pecado in *La desheredada* (Nuez 128). Although Galdós's novel has no Mr. Carter to verbalize the hemp/noose connection, Pecado is continually linked to hemp in one form or another.[8] The "torsión violenta" of the stretched rope and especially the sound produced by the slow winding—"estremecimiento de cosa dolorida y martirizante que irritaba *los nervios del espectador*"—are meant to prefigure those "manifestaciones patibularias" that shock the citizens of Madrid in Part 2 of *La desheredada* (1: 1001; my emphasis).

Galdós also uses hemp imagery to establish a curious, suggestive connection between Mariano, Tomás, and Isidora Rufete. Pecado's daily dusting of "pelusa" along with the noose that he is forced to wind for himself are the most obvious examples, but Isidora is also covered with hemp fiber and she too feels "horribles dogales" (1: 1002) tightening around her neck during her visit to the "Diente" rope factory. Tomás Rufete, from his cell in Leganés, sees the world as if it were "bordado en cañamazo" (1: 988). And the imaginary tie that he dons almost daily in the asylum, described as a "negro dogal sobre la carne desnuda del estirado cuello" (1: 988), certainly calls to mind the various nooses tied for his son, Mariano. Ironically, Encarnación, the Rufete's reluctant provider, feeds "cañamones" to her "pajarillos presos (1: 998).

Virtually every detail pertaining to Galdós's portrayal of Mariano Rufete points in the direction of failure, disappointment, and death. Even his toys, a traditional symbol of youth and freedom, seem to suggest Pecado's ultimate fate. It is not enough that his playthings are of dubious quality ("desechados, por inútiles, en la liquidación de un bazar de juguetes" [1: 1019]); they have also been unceremoniously and haphazardly pitched into a dirty, labyrinthine space where only spiders, cockroaches, and rapacious friends dare to trespass. Majito crawls and climbs through the dirt with the hope of pilfering two of Mariano's prized possessions, the "sable" and the "ros." Before travelling too far, the scavenger spots what, at first glance, appears to be a closed toy chest ("cofre"). The desired booty, however, is not inside. On the contrary, Majito spies the toys piled carelessly in one of those "negros abismos que parecían *arcones abiertos*" (1: 1019; my emphasis). The difference here between a securely closed and guarded chest and an open, vulnerable one is significant. In *Poetics of Space* Gaston Bachelard contends that closed wardrobes, boxes, chests, contain the "daydreams of intimacy" and that as such they represent an "intimate space not open to everybody" (78), something that clearly does not apply to Pecado. Not only have his toys, youth, and daydreams of military glory been pushed aside, they have been plundered and violated, initially by Majito but subsequently by others as well.[9]

As Mariano's execution approaches, the text literally begins to pulsate with ominous

overtones. When he goes to work for Juan Bou in Part 2 Mariano toils in the most dimly lighted section of the shop. Imagery of enclosure begins to dominate the description of the workshop and as a result Mariano seems already imprisoned in what Galdós alternately refers to as "bodega," "laberinto," "sótano," and finally "mazmorra" (1: 1100). Even more allusions to Pecado's fate soon appear: the "máquina," compared to a "desgranadora de maiz" with "quejidos de herido y convulsiones de epiléptico" (1: 1100) affords the reader a kind of impressionistic preview of Mariano's health problems and of the day of the attempted assassination when he barely manages to fight off an epileptic attack before he is swarmed under by "un engranaje de brazos y manos" (1: 1167).[10] But the most intriguing aspect of Bou's print shop may be the undeniable sense of death that it imparts. The workers' "anécdotas de patíbulo" fill the air; the "precisión de la Mecánica" leaves Mariano dizzy and confused; and all the while, that chilling reminder of nineteenth-century political executions, the "horrible guillotina," with its enormous blade capable of slicing either paper or a "cabeza humana," stands menacingly in the corner (1: 1100). Given its lack of ambiguity and proximity to the actual day of Rufete's execution, this charged description of Bou's shop provides the novel's most explicit warning that Mariano will soon be forced to climb the steps of his own scaffold in the Campo de Guardias.

Galdós, however, foreshadows Pecado's actions and fate in still another more implicit fashion. La Sanguijuelera, as Martha Krow-Lucal has demonstrated so convincingly, represents more than a volatile shopkeeper; she is also a bible-spouting prophetess, whose frequent religious references serve as reliable indicators. "In this novel," writes Krow-Lucal, "the bible is equal to the absolute truth" (28). It is safe to assume, therefore, that the four biblical names applied to Mariano by Encarnación—Anás, Caifás, Iscariote, and Holofernes—carry with them some sort of charged characterological information.

The significance of Iscariote is clear enough; it is the surname of Christ's betrayer (Matthew 27: 3-5). Caifás was the high priest who conducted the ensuing trial and attempted to incite the crowd against Jesus (John 11: 47-53). He was supposedly urged toward this action by his father-in-law, Anás. Holofernes was the Assyrian general who laid siege to the Israelites in the Old Testament even though God had promised to protect them [the Israelites] as long as they remained faithful. In the second part of the book, Judith rebukes the Israelites for losing their faith during the struggle. She goes to the Assyrian camp, manages to get Holofernes drunk, and then decapitates him while he sleeps. Encarnación's name-calling, thus, subtly, yet forcefully, connects Mariano to betrayal, murder, and, eventually, execution.

Galdós reinforces the impact of these references with other curious details. The rooster or cock has long been a symbol of Peter's denial of Christ (Matthew 26: 74-75). Ironically, Pecado is also known as the "gallito del barrio" and is once referred to as a "gallo herido" (1: 1025-26). Rope, used to bind Christ and hang Judas Iscariot, is yet another Christian symbol of betrayal (Matthew 27: 5). Mariano, as previously demonstrated, is intimately linked to hemp and hemp products. Likewise, the coins that consistently bring a glimmer to the eyes of young Rufete also recall Judas and those infamous thirty pieces of silver (Matthew 26: 15). Furthermore, Mariano turns out to be a traitor; he too would kill a king, Alfonso XII, the Spanish sovereign whom Encarnación refers to as the "Niño-Dios de España (1: 1177). Of course, the climax to La Sanguijuelera's predictions comes when Mariano meets a fate similar to

that of the Assyrian general, Holofernes.

In conclusion, if one reads Galdós's comments on executions and scaffolds in *La desheredada* in the context of the previous criticism (Bly, Dendle, Schnepf) that explains how contemporary socio-political events filter into the 1881 novel and, more importantly, in the context of the heated death-penalty rhetoric of 1880-81 (Sueiro, Carvajal, León y Castillo, *El Tío Conejo*), one can readily grasp the importance of this novel for Cánovas and other proponents of capital punishment in 1881. Although *La desheredada* contains Galdós's most overt stance against the death penalty, he was adamant about his opposition from the very outset of his literary career. In "Crónica de Madrid," he wrote the following in June 1865: "Esta semana ha sido fecunda en acontecimientos fúnebres. Cuatro desgraciados criminales han sido ajusticiados en Colmenar Viejo y en Alcázar de San Juan, presentando a estos pueblos el espactáculo de la última pena en toda su repugnancia" (3: 1287). By the end of his career, it was obvious that his hatred of capital punishment had not diminished and that the spectacle of incessant executions had taken its toll on the novelist. "Si tantos años de patíbulo," he complains, "no han amansado a los asesinos, declaremos el fracaso del verdugo, aberración y espanto de la naturaleza" (quoted in Solana 120). These pronouncements reveal Galdós's persistent dismay over the use and abuse of capital punishment in Spain, fully evident too in the first chapter of *La desheredada*: "El día en que la ley hace desaparecer al verdugo será un día grande si al mismo tiempo la caridad hace desaparecer al loquero" (1: 988). It is apparent, then, that Mariano Rufete is much more than just a peripheral naturalistic figure. Quite the contrary, now more than ever, readers can see to what extent Pecado serves as an important component of Galdós's campaign against both Cánovas and the death penalty in 1881, precisely when the Spanish Prime Minister was under heavy attack by an impertinent press corps and anxious political adversaries.[11] As this essay has demonstrated, close analysis of Galdós's portrayal of Rufete reveals another part of the impressive, but still not completely understood, complexity of *La desheredada*, the first of the *Novelas contemporáneas*.

University of Alabama.

NOTES

[1] Debra Castillo, for instance, has already concluded that Galdós endows Mariano with a seemingly ubiquitous sense of doom and criminality that includes an "overshadowing presence of the institution," as well as an "imprisoning enclosure" (90-91). Moreover, the author of the present essay has linked Rufete to the embarrassing gambling scandal of 1881 that proved costly to the Spanish Prime Mninster, Antonio Cánovas del Castillo ("The Significance").

[2] The original manuscript of *La desheredada* is housed in the Biblioteca Nacional in Madrid. Part 1 of manuscript number 21783 contains 555 numbered pages plus an additional 37 pages of revisions. Part 2 contains 578 pages plus 12 pages of revisions. It is a rich and fascinating document that has aided

greatly the critical understanding of this pivotal novel.

[3] It should be recalled that previous criticism has linked Melchor's activities—especially the illegal lottery—to an 1881 political dimension of *La desheredada* that was highly critical of the Spanish Prime Minister, Antonio Cánovas del Castillo (Schnepf "The Significance," "History into Fiction," and "From Galdós's *La desheredada*").

[4] Two landmark executions took place in the months before the publication of the initial instalments of *La desheredada*. The first was that of Otero, who was executed in the Campo de Guardias on April 14, 1880. The second was that of the notorious "Sacamantecas," Juan Díaz de Garayo, convicted of the rape and murder of six women.

[5] For an excellent description of just this sort of "manifestación patibularia," see Armando Palacio Valdés's two short stories, "El hombre de los patíbulos" and "El sueño de un reo de muerte."

[6] It is worth noting that this is not the only instance in *La desheredada* in which a female character invades a tomb-like enclosure covered with ominous dust. When the Marquesa de Aransis re-opens the long-sealed room where she had literally entombed her daughter, she finds "partículas secas" and a dust that "deslustraba las hermosas lacas, y había tendido sobre todo una neblina áspera y gris que no podía ser tocada sin estremecimiento de nervios" (1: 1044). It is not fortuitous that Galdós describes the room as both a "fúnebre alcoba" and a "tumba" (1: 1043).

[7] The original manuscript of *La desheredada* substantiates this notion of a disturbed tomb. Isidora and Encarnación must fight their way through a "telarañosa penumbra," and Pecado is literally swallowed up by the factory-cum-grave: "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 longitud, y parecía cosa lentamente tragada por aquel esófago negro" (MS I: 93). Furthermore, Galdós adds an almost ghoulish element to the dehumanization of the Mariano of the manuscript: "El huso movió bruscamente la cabeza para decir que no, sin dignarse de 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" (MS I: 92).

[8] Even though the "garrote" was still in use in the Spain of 1881 and the would-be assassins of Alfonso XII were executed by it, Galdós's readers would not have failed to grasp the seemingly universal significance of hemp, rope, nooses, scaffolds, guillotines, and executions.

[9] Specific imagery of closed or empty chests associated somehow with Mariano appears on several occasions in *La desheredada*. Trapped in the sewer after knifing Zarapicos, Pecado ponders his losses and concludes that "era como un rótulo escrito sobre un arca vacía, de la cual pieza por pieza han ido sacando los ricos tesoros" (1: 1029). In another scene, Mariano, seated on a "baúl bajo," once again sees "rótulos" and "letreros" and again they point to emptiness (1: 1065). In this instance, however, they refer to Mariano's legacy from Tomás Rufete: packets containing little more than worthless scribbling and hollow rhetoric.

[10] The workshop foreshadows other pertinent aspects of Rufete's destiny. The type cases once used in a clandestine newspaper, with their "aspecto de negra insidia que trama sus actos en la sombra," prefigure Pecado's activities as a "petardista." By the same token, the reader easily finds a connection between the "caos de la palabra humana" created by haphazardly piled print characters and Mariano's own developing linguistic problems.

[11] For additional commentary and details on how the Liberals and the Liberal press laid siege to Cánovas in late 1880 and early 1881, see Antonio María Fabié (127), the Conde de Romanones (366), and Earl R. Beck (130-40).

WORKS CITED

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Tr. Maria Jolas. Boston: Orion Press, 1964.

Beck, Earl R. *A Time of Triumph and Sorrow. Spanish Politics During the Reign of Alfonso XII 1874-1885*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1979.

Bly, Peter. *Galdós's Novel of the Historical Imagination*. Liverpool: Francis Cairns, 1983.

Castillo, Debra A. "*La desheredada*: The Institution and the Machine." *Modern Language Studies* 17 (1988): 60-72

Dendle, Brian. "Isidora, the 'Mantillas Blancas' and the Assassination of Alfonso XII." *Anales Galdosianos* 17 (1982): 51-54.

Diario de las sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados, 1872-79, 1880, y 1881. Madrid: Imprenta y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1881.

Dickens, Charles. *Dombey and Son*. New York: New American Library, 1963.

Fabié, Antonio María. *Cánovas del Castillo: su juventud, su edad madura, su vejez*. Barcelona: Gustavo Gili, 1928.

García Venero, Maximiliano. *Alfonso Doce, el rey sin ventura*. Madrid: Ediciones S.C. L., 1960.

Krow-Lucal, Martha. "The Evolution of Encarnación Guillén in *La desheredada*." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 67-76.

Nuez, Sebastián de la. *Biblioteca y archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

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

———. *La desheredada*. *Obras completas*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. 4 vols. Madrid: Aguilar, 1986. Vol. 1.

———. "Crónica de Madrid." *Obras completas*. Vol. 3.

Romanones, Conde de. *Notas de una vida (1868-1901)*. Madrid: Renacimiento, s.f.

Schnepf, Michael. "From Galdós's *La desheredada* Manuscript: Male Characters in Transition." *Romance Quarterly* 39 (1992): 53-60.

———. "History into Fiction: The Political Background to Galdós's *La desheredada*." *Letras Peninsulares* 4 (1991): 295-306.

———. "The Significance of the 'petardos' in Galdós's *La desheredada*." *Romance Notes* 30 (1989): 107-14.

Solana, Guillermo. *El juego en la España del siglo XX*. Madrid: Editora Nacional, 1973.

Sueiro, Daniel. *Los verdugos españoles*. Madrid: Alfaguara, 1971.

Wright, Chad. "Secret Space in Pérez Galdós's *La de Bringas*." *Hispanic Review* 50 (1982): 75-86.

THE POLITICAL SIGNIFICANCE OF THE TITLE OF GALDÓS'S *LA DESHEREDADA*

Michael A. Schnepf

Recent criticism has established a significant connection between the content of Galdós's *La desheredada* and the contemporary political skirmishes taking place between Antonio Cánovas del Castillo and Práxedes Mateo Sagasta in late 1880 and early 1881. The seemingly enigmatic references in *La desheredada* to the "petardos," the "irregularidades," the "abonarés," and the "subvenciones" are, for example, actually subtle but potent allusions to damaging scandals in the Cánovas government that Spanish Liberals were uncovering in the months before the fall of the Conservative regime on February 8, 1881 (Schnepf "The Significance" and "History"). Now, as this essay will demonstrate, there is reason to suspect that these same heated political skirmishes likewise provided Galdós with the controversial title of this novel.[1]

In 1880 the Spanish literary world was aware that Galdós was working on an important new project, but even close friends were unsure of the content and the title of the work in progress. On September 27, 1880, José Ortega Munilla, one of Galdós's most fervent admirers and editor of *Los Lunes de El Imparcial*, announced to his readers that Pérez Galdós was preparing a novel in which he would attack the deleterious affects of alcohol.[2] Ortega, however, makes no mention of the title until a letter to Galdós probably written on January 16, 1881.[3] "*La desheredada*," exclaims the editor, "¿Cuándo lloraré con ella?" (Nuez y Schraibman 192).

Keeping these dates in mind, we note that in early January, 1881 the battle between Cánovas and Sagasta was intensifying daily.[4] The brash and impertinent Liberals, on the verge of assuming power for the first time during the Restoration, were anxious to engage the "canoveros" at every possible juncture. On January 10, Galdós's close friend, the Liberal Fernando León y Castillo, sparked a heated debate in the Sala de Diputados with the following comments:

> Quién duda que sería un suceso fausto para vosotros [los conservadores] la ausencia de los partidos liberales del campo de la legalidad? Eso no lo duda nadie: habéis hecho todo lo posible para conseguirlo; y es que queréis quedaros solos, porque quedándoos solos vivís más holgados, y al encontraros solos y holgados os creéis inmortales. ¡Qué error! Los Gobiernos que no tienen herederos legítimos mueren también, pero mueren antes y mueren mal, porque entregan al morir su alma al diablo y su herencia á la revolución, heredera universal de todos los Poderes intestados. (*Diario* [1881] 50)

As might be expected, the Conservatives' response to León y Castillo's diatribe was quick and harsh. On January 11, Lasala, Cánovas's Ministro de Fomento, launched a long harangue in which he belittled and ridiculed the Liberals as "los desheredados del poder." Whereas, Lasala's preamble contains five pointed references to "desheredamientos" and

"desheredados," his central section has no less than fifteen:

Estos *desheredamientos* del poder, decía el señor León y Castillo, traen grandes males; por ellos sobrevienen las catástrofes; y yo precisamente, después de negar que haya *desheredamiento* ninguno, niego el hecho de que las revoluciones no las hagan en España más que los *desheredados* del poder. No tratemos de las revoluciones en general, ni hablemos de otros cataclismos que la Europa ha presenciado; hablemos de los cataclismos y revoluciones españolas. ¿Quiénes las han hecho? ¿Eran, por ventura, *desheredados* del poder en 1840 quienes recogían el gobierno en esa misma fecha?

[...]

Y si seguimos recorriendo la historia contemporánea, veremos que desde 1843 en adelante, cuando triunfa una revolución, es precisamente (y ahora podemos decirlo, porque estamos haciendo historia y nada más que historia), es precisamente porque toman parte en ella, no los *desheredados* del poder solamente, sino aquellos que han estado ejerciéndolo durante algunos años. De esto resulta que nunca los *desheredados* del poder son los que han hecho las revoluciones, sino que las han hecho los que han estado en el poder, los que le han ejercido en aquel período histórico.

[...]

Y decía yo que jamás los *desheredados* del poder han triunfado en ninguna situación; pero sostengo que los peligros no vienen de esos *desheredamientos*. Después de 1856, los *desheredados* del Poder hicieron nuevas tentativas, pero fueron también infructuosas y no prosperaron; y solamente el día en que tomaron parte elementos que habían estado al frente del poder (y no me toca emitir sobre esto juicio ninguno, porque sin duda ellos creyeron en su conciencia que debían ponerse al lado de los *desheredados* del poder), aquel día, y solo aquel día, los *desheredados* durante catorce años llegaron á triunfar. Por consiguiente, si de peligros se trata (y no quiero sacar de esto ninguna teoría, no hago más que oponer hechos á hechos), el peligro no ha venido jamás de los *desheredados* del poder. Claro está que cuando así me expreso, lo hago tomando las mismas frases del Sr. León y Castillo; claro está que tomo su propia idea y sus propios calificativos, y llamo *desheredados* á los que á S.S. le place llamar *desheredados*: no porque yo esté en el caso de conceder que sean *desheredados*; antes al contrario, lo niego. (*Diario* [1881] 71; my emphasis)

Approximately one week after Cánovas's own Ministro de Fomento had popularized the term "desheredadado" by using it or a variant in this well-publicized exchange in the Sala de Diputados, the title of Galdós's forthcoming novel, *La desheredada*, appears in Ortega y Munilla's letter.[5] If, then, as the circumstances suggest, Galdós was inspired by Lasala's lexicon, what kind of political message did he hope to convey with his choice of titles?

On the one hand, it appears unlikely that the novelist wanted to compare Isidora—the title is clearly an epithet for the protagonist—with Sagasta and the Liberals' struggle for power in 1881. Although Rufete and Sagasta had both been promised power and both believed fervently in their right to a respected position in the socio-political hierarchy, the analogy fails when one recalls that Isidora's claim to privilege is ultimately based on falsified documents. On the other hand, by mid-January, 1881, virtually all of Spain could sense that the Cánovas government was on the brink of collapse (Beck 120-27; Francos Rodríguez 140-72; *Diario*

[1881]: 2794). A different political faction was about to become "los desheredados del poder." And, even more to the point, the trajectory of Cánovas's fall will parallel that of Isidora in several significant ways. The right-wing politician, the same as Rufete, is accused of budgetary mismanagement, falsification of documents ("subvenciones"), general fraud, and scandal (Schnepf "History into Fiction" and "The Significance"). Furthermore, Isidora shares her bed with three characters—Melchor Relimpio, Sánchez Botín, and Gaitica—that previous criticism has linked to major scandals in the Cánovas government in 1880-1881 (Schnepf "The Significance" and "History"). It appears, therefore, that the title of the novel is laden with political overtones that almost certainly struck a chord in Galdós's contemporary readers.

In one respect, it is perhaps not surprising that Galdós should have selected such a charged and recognizable title: serial writers frequently attempted to establish common ground with their readers in order to increase a sense of familiarity and to boost the sale of subscriptions (Tillotson 40-43; Iser 11-12; Ross 37-40). Yet, *La desheredada* was the very conscious beginning of a new style of novel-writing by Galdós, the first of a series of novels that were later to be grouped under the title of "novelas de la serie contemporánea" (Cossío 257). The contemporaneous political associations of the title are, consequently, an appropriate indication of this new direction in his œuvre.

University of Alabama

NOTES

[1] Several other respected critics—Stephen Gilman, Jo Labanyi, Antonio Regalado García, and Rubén Benítez—have researched the significance of Galdós's title. Each offers plausible explanations of the title that are relevant to the present essay. Labanyi, Regalado García, and Benítez, for example, identify a political element of one form or another. This essay will demonstrate, however, that there is reason to question Gilman's contention that the title is "intentionally misleading" (111).

[2] Ortega's announcement, without a title, reads as follows: "También prepara un nuevo libro Pérez Galdós. Pero no aparecerá esta año, sinó el año 1881. Constará de dos tomos. Parece que Galdós va á pintar en su obra ese sedimento social producido por la ignorancia y la superstición. Ya ha pintado á las descreídas y á las fanáticas. Ahora va á pintar las inteligencias oscuras, donde el mal chispea esos cerebros que se iluminan en la taberna con las llamas azules del alcohol y en las cuales fermenta el espíritu de las rebeliones sociales. ¡Gran obra digna de Galdós por cierto! ¿Quién podrá llevarla á cabo si él no lo hace?"

[3] Given the relationship between Ortega and Galdós, it is logical to assume that the former would be the one to reveal the title of Galdós's new novel and that he would do so in *Los Lunes de El Imparcial.* In the 15 editions of Ortega's literary section published between October 4, 1880 (just after the allusion to Galdós's new but still untitled work) and January 10, 1881 (just before the letter referring to *La desheredada*) there is no reference to *La desheredada.* This information suggests that Galdós did not settle on a title until around the middle of January, 1881 and that Ortega was the first to learn of Galdós's choice. The first reference to the title in *Los Lunes de El Imparcial* came on March 14, 1881: "Pérez Galdós ha empezado a publicar en cuadernos semanales *La desheredada*, una novela que se anuncia y espera hace tiempo. El principio de este libro es la pintura de un manicomio, la casa de Orates de Leganés. ¡Horrible cuadro,

lleno de verdad y grandiosa elocuencia! Galdós inaugura una nueva fase de su talento. Una cruda realidad resalta en estas páginas. *La desheredada* tendrá una herencia de gloria." For comments on the relationship between Ortega and Galdós, see Schmidt (108-10) and Schnepf ("A Note on Galdós"). Ignacio-Javier López ("Ortega Munilla," "En torno") has researched the pre-publication history of *La desheredada*. He does not mention any reference to the title before January 16, 1881.

[4] It is important to remember that *La desheredada* was, as Geoffrey Ribbans has so clearly demonstrated, published as a "novela por subscripción." Even though Part 1 of the novel carries the date January 1881, the initial "cuadernos semanales" did not reach subscribers until the second week of March, 1881 (Ribbans 72).

[5] It should be noted that the congressional records—extracts or in their entirety—were published daily in several Madrid newspapers. Furthermore, Galdós, a future Sagasta deputy, was an avid reader of the *Diario de las Sesiones de Cortes* (Schnepf "The Significance").

WORKS CONSULTED

Beck, Earl R. *A Time of Triumph and Sorrow. Spanish Politics During the Reign of Alfonso XII 1874-1885.* Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1979.

Benítez, Rubén. *Cervantes en Galdós.* Murcia: Univ. de Murcia, 1990.

Cossío, Manuel B. "Galdós y Giner: una carta de Galdós." *La Lectura* 20 (1920): 254-58.

Diario de las sesiones de las Cortes. Congreso de los diputados. 1875-1885. Madrid: Imprenta y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1881.

Fernández Almagro, Melchor. *Historia política de la España contemporánea 1868/1885.* Madrid: Alianza, 1968

Francos Rodríguez, José. *En tiempo de Alfonso XII.* Madrid: Renacimiento, s. f.

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

Iser, Wolfgang. *Prospecting.* Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1989.

Labanyi, J.M. "The Political Significance of *La desheredada.*" *Anales Galdosianos* 14 (1979): 50-58.

López, Ignacio-Javier. "En torno a la recepción del naturalismo en España (José Ortega Munilla, Leopoldo Alas, Tomás Tuero, Luis Alfonso y las reseñas de *La desheredada* de Galdós)." *Nueve Revista de Filologia Hispánica* 39 (1991): 1005-23.

———. "Génesis, texto, y contexto del galán galdosiano: Joaquín Pez en *La desheredada.*" *Cuadernos Hispanoamericanos* 427 (1986): 111-21.

———. "Ortega Munilla y la doble génesis de *La desheredada.*" *Anales Galdosianos* 20.2 (1985): 8-17.

Nuez, Sebastián de la y José Schraibman, eds. *Cartas del archivo de Galdós.* Madrid: Taurus, 1967.

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

———. *La desheredada. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. 4 vols. Madrid: Aguilar, 1986. 1: 983-1181.

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

Ribbans, Geoffrey. "*La desheredada*, novela por entregas: apuntes sobre su primera publicación." *Anales Galdosianos* 27-28 (1992-93): 69-75.

Ross, Kathleen. "Galdós's *El audaz*: The Role of Reader Response in a Serialized Spanish

Novel." *Modern Language Studies* 11 (1981): 33-43.

Schmidt, Ruth. "José Ortega Munilla, Friend, Critic, and Disciple of Galdós." *Anales Galdosianos* 6 (1971): 107-11.

Schnepf, Michael. "A Note on Galdós, Ortega Munilla, and *La desheredada*." *Romance Notes* 39 (1998): 3-7.

———. "History into Fiction: The Political Background to Galdós's *La desheredada*." *Letras Peninsulares* 4 (1991): 295-306.

———. "The Significance of the *petardos* in Galdós's *La desheredada*." *Romance Notes* 30 (1989): 107-14.

Tillotson, Kathleen. *Novels of the Eighteen-Forties*. London: Oxford Univ. Press, 1954.

NICKNAMES AS ARTISTIC TECHNIQUE IN *LA REGENTA*

Vernon A. Chamberlin

Although nicknames are an exceedingly common, and therefore significant, aspect of the nineteenth-century European realistic novel, their significance within particular novels has only begun to be studied.[1] Yet novels like *La Regenta* derive much of their richness and texture from the constant use of nicknames. To date, however, commentary on individual nicknames in Alas's masterpiece has been limited primarily to sporadic footnote explanation in the various editions, some of which are now out of print.[2] The aim of the present study is to examine for the first time the corpus of all the major sobriquets in *La Regenta*, drawing appropriate conclusions, and, where applicable, to compare Alas's techniques and choice of names with those of other Spanish writers.[3]

The use of nicknames begins as early as the third paragraph of the novel and contributes to the tone typical of a popular realist novel.[4] The character in question is a street urchin with no given or family name, only a nickname: "Bismarck, un pillo ilustre de Vetusta, llamado con tal apodo entre los de su clase, no se sabe por qué" (1: 138-39). The narrator's statement that he does not know the origin of the nickname seems to suggest a conscientious storyteller who knows the reader will probably be interested in why a person of such low socioeconomic status would have such an exalted sobriquet. And the absence of the name's origin stimulates the reader and causes him or her to wonder how the "apodo" was generated. Then a bit later the character himself reveals with displeasure that he has "un mote sacado de las cajas de cerillas" (1: 144). Although the reader now knows the source, he or she still does not know the dynamics of how the name passed from the matchbox to the boy or why it has endured. Moreover, the character's displeasure with the origin (matchbox) and not with the referent (the exalted personage of the German chancellor), probably contradictory to the reader's reaction, tends to emphasize the ironical distance between the signified and the signifier.[5] In contrast to the German chancellor, Alas's "Bismarck" is self-effacing, "no hacía más que huir de los grandes de la tierra, [. . .] sabía su oficio, huir de los *mainates* de Vetusta" (1: 147).

Juan Oleza suggests that "Bismarck" is actually the same character that Alas created five years earlier as the protagonist of his short story, "Pipá." Because Alas had the young postilion "Pipá" perish in a tavern fire in this earlier story, in *La Regenta* "no tuvo más remedio que ponerle otro nombre, quizá tomándolo de una caja de cerillas" (1: 138-39, note 4). If this is the case, then the narrator's designation of his "delantero de diligencia" as "el ilustre diplomático *de la tralla*" (1:140) does not suggest the origin of the nickname, but rather it is a phrase which flows humorously from the already-established designation "Bismarck," causing the reader to think of the Iron Chancellor, whose aggressive, chauvinistic foreign policy led to multiple wars.[6] In any case, the very first nickname employed by Alas in *La Regenta* reveals a multifaceted technique of engaging the reader—stimulating his or her curiosity and intellect, and enticing him or her with irony and humour—even as the tone and intimacy of the novel are established.

Humour and irony are also seen in the case of Pepe Ronzal, who has three nicknames. The first is "El estudiante," a humourous monicker, because he is such a poor student. In fact, as we learn, Ronzal is not even intelligent enough to comprehend that his "apodo" is completely ironic (1: 344). After he abandons his studies ("No pudo concluir la carrera [. . .] [no obstante] la tradicional benevolencia de los profesores" [1: 343]), Ronzal "dejó de ser *el Estudiante*" (1: 344), except, that is, for his enemy, Álvaro Mesía, who delights in continuing the usage (1: 356). Ronzal's second and more lasting nickname is "Trabuco," a not uncommon nineteenth-century "apodo," for it appears also in the Duque de Rivas's *Don Álvaro* (II, 1) and Galdós's *7 de julio* (1567). Concerning Ronzal's sobriquet, the narrator says again "no se sabe por qué" (1: 343). Here Alas's narrator is as playful as Galdós's narrator in *Fortunata y Jacinta* and *Misericordia* in pretending not to know the significance of a nickname.[7] Shortly after claiming not to know why Ronzal is called "Trabuco," the narrator begins giving examples of Ronzal "trabucando" (that is to say, "ofuscar, confundir o trastornar el entendimiento [y] pronunciar o escribir equivocadamente unas palabras, sílabas o letras por otras" [RAE, 1984, 2: 1326]).[8] "Trabuco," for example, says, "manolito" for "monolito" (1: 346), "especies" for "especias" (1: 357) and "plastón" for "plastrón" (1: 354). He refers always to Socrates as "Hipócrates" (1: 346) and he believes Sebastopol was a general (1: 347). Certainly, he does no better when he uses Latin, French, or English: "urbicesorbi" (1: 440), instead of "urbi et orbi" (from the annual Papal blessing "to the city and to the world"); "esprifor" instead of "esprit fort" (1: 349); and "Tatiste question" instead of "that is the question" (2: 245). In fact, Ronzal's taste for English, mistaken or not, engenders a third nickname, used, however, by only one character. Because Ronzal makes such statements as "Yo soy muy inglés en todas mis cosas [. . .] sobre todo en mis botas" and "Dadme un pueblo sajón [. . .] y seré liberal" (1: 345), Paquito Orgaz calls him "el inglés" (1: 343), while others prefer "Trabuco."

Humour and the process of nicknaming are the focus again when the narrator completely omits both the baptismal name and surname of one of the card players in Vetusta's Casino. This village "mayorazgo" is known only by the nickname given him by his gambling companions: "Vinculete." Leopoldo Alas assumed that the reader of his day would understand the implications of the nickname (RAE, 1899: 1021). The reader of a late twentieth-century edition, however, is aided by Juan Oleza's explanation that the nickname is based on a well-known legal term: "Apodo irónico claramente derivado de 'vínculo', ya que su condición de mayorazgo hace que las posesiones de su familia le estuviesen vinculadas, es decir, ligadas indisolublemente de acuerdo con la tradición feudal" (1: 322, note 11). The inherent humour of this nickname (including the "culo" portion) comes through excellently in Rutherford's translation of *La Regenta*: "He is the eldest son, the heir in tail, of a rich village family, and he is nicknamed Herring-tail" (125).

Derisive humour is encountered again in the case of the Barón de la Barcaza. Lower-class inhabitants of Vetusta express their anti-aristocratic bias by calling him "el barón de la Deuda Flotante," "aludiendo al título y a los muchos acreedores del magnate" (2: 367). His wife is tagged "la baronesa de la Deuda Flotante" (2: 585), and his three daughters (Rudesina, Fabiola, and one unnamed) are "las de la Deuda Flotante" (2: 377). The use of this particular term is derogatory in more than one sense, because it was also commonly used at the time of the novel to refer to the official Deuda Pública, which was allowed to "float" and oscillated with little

market value (Oleza, 2: 367, note 7). In addition to "las de la Deuda Flotante," another, nastier nickname is bestowed, also by the "plebeyos," upon the three daughters of the baron and baroness: "las tres desgracias" (2: 367).[9] This term deprecates the three young women even more, because it is a distortion of the concept of the Three Graces, goddesses in Greek legend, who added beauty and grace to people's lives.

Other nicknames originate from the multitude of "indianos" living in Oviedo at the time that *La Regenta* was written. Realism, humour, and the attitudes of non-"indianos" toward these wealthy newcomers are all woven into the characterization of Francisco Páez, "El Vespucio de las Águilas." The latter is differentiated from the other, less wealthy "vespucios" (the common nickname in Vetusta for "indianos" [1: 293]), because he has made the eagle his personal emblem. He has on each corner of the balustrade of the roof terrace crowning his elegant home "sendas águilas de hierro pintadas de verde [que] probaban a levantar el vuelo." He is also proud to point out that the external eagles "hacían juego con otras dos bordadas en la alfombra de su despacho" (1: 562). Páez's arriviste, ostentatious nickname is concordant with other facets of his characterization. For example, he is the only one in the city to make personal visits by coach with his own uniformed liverymen. For twenty-five years, while amassing his fortune in Cuba, "[c]reía firmemente que Dios era una invención de los curas." But, now back in Spain, he is easily changed into a churchgoer by Fermín de Pas, when the latter convinces him that religion is a "freno para el socialismo y una señal infalible de buen tono." (1: 562).

On occasion, a single linguistic slip is powerful enough to create a new permanent label for a character. Like Pardo Bazán's Arcipreste de Loiro ("a quien en Santiago conocían por el apodo de *Sobres de Envelopes*, a causa de una candorosa pregunta en mal hora formulada en una tienda" [235]), Tomás Crespo in *La Regenta* does not always use words correctly:

> A don Tomás le llamaban *Frígilis*, porque si se le refería un deliz de los que suelen castigar los pueblos con hipócritas aspavientos de moralidad asustadiza, él se encogía de hombros, no por indiferencia, sino por filosofía, y exclamaba sonriendo:
> —¿Qué quieren ustedes? Somos *frígiles*; como decía el otro.
> *Frígilis* quería decir frágiles. Tal era la divisa de don Tomás: la fragilidad humana.
> El mismo había sido frágil. Habia creído demasiado en las leyes de la adaptación al medio. Pero de esto se hablará. (1: 308-09)

There is some reason to think that "somos frígiles" may have been a popular humorous expression dating from the 1860s and thus known to contemporary readers of *La Regenta*. Certainly, Valle-Inclán has his fictional incarnation of Isabel II use this very same phrase, just before her dethronement in 1868, to explain her own amorous indiscretions (*Viva mi dueño* 528). In any case, the humour of this character's linguistic slip and the repeated use of his nickname is well captured in Rutherford's translation as "Frillity" (116). And Tomás Crespo never objects to his nickname; but when he is labelled a materialist, "Frígilis" does respond: "A mí no hay que ponerme motes" (1: 309).

However, unlike the once-mentioned "Sobres de Envelopes" in Pardo Bazán's novel, the much-repeated nickname "Frígilis" adds profundity to the important character of Tomás Crespo.

The first two syllables of the name "Frígilis" also evoke the notion of coldness. We know from Galdós's character delineation of the priest, Nicolás Rubín, in *Fortunata y Jacinta* that this terminology could be appropriate for male characters with absolutely no amorous interest in women. Galdós says, "[Era] frigidísimo" (215); "Entendía tanto de amor como de herrar mosquitos" (248); and "Era [. . .] la persona más inepta para el oficio a que se dedicaba" (216). In *Fortunata y Jacinta* Father Rubín functions as a marriage counsellor, arranging the marriage of Fortunata to his brother, Maxi, but he fails to see that the latter is absolutely unsuited for matrimony. In *La Regenta*, "Frígilis," who has never married and is never shown as having any interest in women, arranges the marriage of Ana Ozores and Víctor Quintanar. Although designated a "personaje darwinista" (1: 168), "Frígilis," according to another character, "sabía tanto de darwinismo como él de herrar moscas" (2: 177). "Frígilis" often experiments with grafting different species of trees, and once he even tried to transplant parts of English roosters onto Spanish cockerels with the experiment resulting in complete failure. These amateur darwinistic endeavours are insignificant compared to his great blunder in arranging the marriage of Ana and Víctor:

> [o]tro bárbaro y absurdo injerto de sustancias incompatibles— injerto de lo viejo con lo joven—que crea una unión tan antinatural y tan destinada a resultar en el rechazo catastrófico como el injerto de gallos ingleses en gallos españoles. (Rutherford, "Fortunato" 258)

As in *Fortunata y Jacinta*, much of *La Regenta*'s tragedy flows from the unfortunate marriage of the female protagonist.

"Frígilis" accentuates the problem because he allows the impotent, latently homosexual Víctor to abandon Ana before dawn each morning to go hunting with him. Never does "Frígilis" demonstrate any insight that he may be thus further contributing to Ana's unhappiness and to the novel's ultimate tragedy. Angrily, on one occasion, Ana thinks of the "cold," insensitive "Frígilis," whose "único amor" is a specific kind of tree (1: 463), as "una máquina agrícola" (2: 160). Concerning this character, who considers himself much superior to others, John Rutherford has commented:

> Su mismo apodo (casi nunca se le llama Tomás Crespo) es un constante recuerdo de que él, tan convencido de que todos los demás son frágiles (y de que ni siquiera saben pronunciar el adjetivo que los califica), es tan frágil como cualquier otro. Sólo a sus propios ojos ocupa un lugar privilegiado y superior a los demás. ("Fortunato" 258)

Some characters' nicknames are the precise and meaningful creation of other characters in the novel. The Archpriest, Cayetano Ripamilán, for example, is responsible for bestowing the sobriquet "El gran Constantino" upon the widow, Petronila Rianzares. In so doing, he synthesizes three aspects of her characterization—her sense of self-importance, her lack of femininity, and her protection of the Church:

> Creíase poco menos que papisa y se hubiera atrevido a excomulgar a cualquiera provisionalmente, segura de que el Papa sancionaría su excomunión; trataba de potencia a potencia al Obispo, y Ripamilán, que no la podía ver porque era un marimacho, según él, la llamaba el Gran Constantino, aludiendo al Emperador que protegió a la Iglesia. (1: 596)

The narrator agrees with Ripamilán concerning this character who resembles a "fraile corpulento" (1: 597) and is "alta, ancha de hombros" (2: 170): "Tenía razón el Arcipreste; doña Petronila no pensaba más que en su protección al culto católico" (1: 596).[10] Subsequently, the narrator picks up this nickname (1: 606) and often uses it when referring to her in the rest of the novel. The widow's nickname is a prime example of the common nineteenth-century novelistic technique of nicknames that both designate the salient characteristics of the "personaje" and also point to his or her main function in the novel (Bell 5, 39). Certainly, in *La Regenta*, "el Gran Constantino" is Vetusta's most dedicated protector and advocate of Fermín, and she has no moral compunctions whatsoever about allowing the priest to use her house for trysts with women, including Ana (2: 295-96 and passim).[11]

"El gran Constantino" is not the only nickname created by Cayetano Ripamilán, for he is also responsible for the sobriquet "Glocester." The latter belongs to El Arcediano, Restituto Mourelo: "apodo que llevaba sin saberlo, como una maza" (1: 194). The origin and appropriateness of this nickname derive from both the cleric's physical appearance and his moral degeneracy, his "alma torcida" (2: 384):

> Era un poco torcido del hombro derecho [. . .] [y había decidido] sacar partido de [. . .] aquella tacha con que estaba señalado. En vez de disimularlo subrayaba el vicio corporal torciéndose más y más hacia la derecha, inclinándose como un sauce llorón. Resultaba de aquella extraña postura que parecía Mourelo un hombre en perpetuo acecho, adelantándose a los rumores, avanzada de sí mismo para saber noticias, cazar intenciones y hasta escuchar por los agujeros de las cerraduras. Encontraba el Arcediano, sin haber leído a Darwin, cierta misteriosa y acaso cabalística relación entre aquella manera de F que figuraba su cuerpo y la sagacidad, la astucia, el disimulo, la malicia discreta y hasta el maquiavelismo canónico que era lo que más le importaba. (1: 194-95)

One night in the theatre, while watching a Bretón de los Herreros play entitled *Los hijos de Eduardo*,[12] Ripamilán sees a character who displays the same physical characteristics and negative moral attributes as Mourelo. This character is the villain "Gloucester," "el Regente torcido y lleno de malicias" (1: 196). Promptly, Ripamilán exclaims, "¡Ahí está el Arcediano!," initiating "Glocester" as Mourelo's nickname not only in the Cabildo of the cathedral (1: 194), but also "para toda Vetusta ilustrada" (1: 196).

Another character, Pompeyo Guimarán, also has a nickname appropriate for the role that he plays in the novel, that of Vetusta's only atheist. The narrator says concerning "El Ateo": "Don Pompeyo era el ateo de Vetusta. '¡El único!' decía él, las pocas veces que podía abrir el corazón a un amigo." Further, "El daba ejemplo de ateísmo por todas partes, pero nadie le seguía" (2: 210). This very sincere character plays a prominent role in *La Regenta*, and his final

agreement to receive the last rites of the Church from the hands of Fermín de Pas increases considerably the latter's prestige. Adolfo Posada, Alas's colleague and intimate friend for twenty years at the University of Oviedo, explains the origin and emphasizes the true-to-life characteristics of this "personaje":

> En Oviedo tuvimos un "ateo," como el D. Pompeyo Guimarán de *La Regenta*. Toda la población consideraba al ateo con cierto orgullo, como cosa propia, de todos. ¡Un ateo! Se estimaba como un honor para el pueblo, aquel señor grave, honradísimo, casi un austero, y además, eso, ateo [...]. Y el caso es, que se había dado cuenta de la excepcional posición que su sincero (?) "ateísmo," noblemente profesado, le procuraba y lo exhibía orgulloso por las calles y paseos. Cierto día tropezamos Alas y yo con D. Pompeyo, ya muy viejo y caído, y bromeando me atreví a significarle mi extrañeza porque se murmuraba de él y se decía que ya creía en Dios. No me dejó terminar y exclamó con ingenua, espontánea indignación: "Esas son voces que corren los Urías para desacreditarme." (63)

The authenticity and appropriateness of another nickname—"Vinagre"—is attested to as early as 1839 in Ramón de Mesonero Romanos's "costumbrista" sketch,"El Martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza." During the description of the "Entierro de la Sardina" festivities on Ash Wednesday, Mesonero Romanos presents a very jealous "Juanillo" (alias "Vinagre"), who is watching the activities of his beloved with "ojos amenazadores, y su feroz expresión y su atezado rostro ofrecían un fiel trasunto del celoso amante de Desdémona" (179-80). In *La Regenta*, likewise, the significance of the nickname "Vinagre" seems self-explanatory, since the narrator emphasizes that the cruel schoolteacher, Belisario Mumarri, has a very unpleasant, sour personality and that all the pupils hate him.[13] Indeed Alas's "Vinagre" is the city's "cruelísimo maestro de escuela" (2: 427) and "el más terrible Herodes de primeras letras" (2: 428). In addition, the sadistic Mumarri also exhibits masochistic behaviour each year as he enjoys wearing a crown of thorns in the Good Friday procession and being the centre of attention as Christ (who, of course, was given vinegar on the way to Calvary). One of the torments of the novel's protagonist, Ana de Ozores, is that, in addition to walking as a barefoot penitent in the procession, she has to accompany the repugnant "Vinagre" as well. As she does so, the narrator comments on her suffering: "El pensamiento no le daba más que vinagre en aquel calvario de su recato" (2: 433).

Nicknames are often viable only in certain locales. Galdós, for example, presents a travelling salesman in *El caballero encantado* who has a different nickname in each of three places he visits.[14] In *La Regenta* one of the novel's most important characters, Doña Paula Raíces de Pas, has a nickname in one environment and then loses it upon moving to another. During the time she operated a tavern for miners, her "caderas exhuberantes excitaban la lujuria," whereupon intoxicated customers frequently, but unsuccessfully, attempted to assault her: "'*La Muerta* es un buen bocado', se decía en las minas. La llamaban *la Muerta* por su blancura pálida" (1: 644). It is striking that after Doña Paula moves to Vetusta and becomes the most powerful person in the provincial capital, no one bestows a nickname upon her, even though she is indeed "más pálida entonces, algo parecida a una estatua de marfil" (1: 653). Power, especially financial power, appears to intimidate attempts at the familiarity that nicknames represent. (Just as in

Galdós's *Doña Perfecta* (1876) the Troya sisters, who create nicknames for people in the town, affirm that the all-powerful Doña Perfecta "[e]s la única persona de Orbajosa que no tiene apodo" [445]).

It is often taken for granted that the reader will know the meaning of a nickname. Thus children seen at play include one designated as "Rojo," while another is "Ratón"(1: 623). Readers and theatregoers, at least since the time of Ramón de la Cruz's *Manolo* (1784), have known that "Chiripa" means "lucky." (RAE, 1899: 306). Therefore, Alas does not comment upon this nickname (for an adolescent friend of "Bismarck" in *La Regenta*). Ten years later, however, he does find it artistically appropriate to do so in "La conversión de Chiripa" (1894), a short story in which the eponymous progatonist is now an adult. The narrator offers this insight:

> Su apodo ["Chiripa"] [. . .] lo tenía desde la remota infancia, sin que él supiera por qué, como no saben los perros por qué los llaman Nelson, Ney o Muley; si él supiera lo que era sarcasmo por tal tendría su mote, porque era el hombre menos *chiripero* del mundo. (235)

A similar example is "*Palomo*, empleado laico de la Catedral, perrero, según mal nombre de su oficio" (1: 148). As Oleza explains, "'El Palomo' era el encargado de echar a los perros de la Catedral, oficio que comprendía también abrir, cerrar y recorrer como vigilante su interior" (1: 148, note 21). Alas felt no need to explain this nickname, probably because the "mote" connotes "hombre necio o simple" and "hombre que no se vale de nadie, ni sirve para nada" (RAE, 1899: 733). These definitions seem confirmed by the character's lowly occupation and slovenly dress (2: 168). Although the nickname "Palomo" seems appropriate for the character designated, it is obviously too pejorative for direct address. On the only occasion when this character is addressed directly, he is called "Rodríguez," with the narrator signalling the reader, via parentheses, that this is the previously mentioned "Palomo" (1: 205).

Even when the reader will undoubtedly know the meaning of a nickname, the narrator may confirm its origin. Such is the case of Doña Paula's frequently used, well-paid spy, "el Chato": [H]abía sido delator en el seminario. Entonces iba al paraíso a sorprender a los aprendices de cura aficionados a Talía o quien fuese. Era el presbítero joven, chato, favorito de la madre del Provisor, doña Paula. Se apellidaba Campillo" (1: 479).

Like Doña Paula's pejorative sobriquet, Fermín de Pas's equally negative nickname disappears as his career advances in a more favourable environment. When his mother was known as "la Muerta," Fermín was called, with good reason, "el hijo del cura." Although Doña Paula was sexually involved with priests for whom she worked, she married a non-cleric only two months before Fermín was born: "Todos los vecinos dijeron que Fermín era hijo del cura, quien dotó al ama con buenas peluconas" (1: 639). Because of Fermín's physical strength, however, even the brutish miners dare not use this name to his face, although in the village tavern as they drink the miners have no inhibitions about using the name in front of Fermín's mother (1: 643).

Once the former "hijo del cura" becomes much more powerful in Vetusta than even the Bishop—and has the twin ecclesiastical titles of Provisor and Magistral—he has no longer a widely-known "apodo." Within elite circles, however, he is accorded the compliment of "el

Antonelli de Vetusta" (1: 573). This sobriquet, also applied to the Bishop's secretary in Galdós's *Gloria* (published eight years earlier)[15], parallels Fermín's achievements and power in Vetusta with those of the recent (and ruthlessly ambitious) Secretary of State at the Vatican, Cardinal Giacomo Antonelli (1806-76). Fermín's enemies, however, see him differently. Aggressively and sarcastically, Pompeyo Guimarán ("el Ateo") always refers to him as "el señor Vicario general" (2: 223). Fearful of Fermín's Jesuit-like influence over his wife, Ana, Víctor Quintanar repeatedly calls the cleric "el Paraguay" (2: 425 and passim). Earlier Víctor had complained that Fermín's power in his house was analogous to that of the Jesuits in Paraguay (2: 310). This "mote" remains the personal expression of Víctor, however, and is not used by others, because, on the one occasion when another character starts to employ it, he finds it incomprehensible ("¿ *el Para* . . .?") (2: 425).

Fermín acquires other names as well.[16] For example, Santos Barinaga, whose business in ecclesiastical supplies has been ruined by Fermín and his mother, uses the name of their establishment, La Cruz Roja, to refer to them collectively (2: 494). He also calls Fermín with great hatred "rapavelas" (1: 655, 662), an especially effective epithet. In addition to the literal meaning of "candle filcher," "rapavelas" is a "vulgarismo por sacristán, monaguillo u otro dependiente de la iglesia" (Oleza 1: 558, note 55) and thus a polar opposite of the earlier-noted compliment, "El Antonelli de Vetusta." In one way or another, nevertheless, Fermín remains linked to the Church through his nicknames, a process which the circumstances of his birth had initiated.

Ana Ozores's nickname, "la Regenta," gives, of course, the novel its name. It derives originally from the juridical title of her husband, Víctor Quintanar. He was the "Regente" of the local Audiencia, and therefore people customarily referred to Ana as "la Regenta." After her husband's retirement, his replacement was given the title of "Regente," but since he was a bachelor with no wife to assume Ana's title, she herself continued to be called "la Regenta." After the arrival of a married, second, successor to Víctor, people were now so used to Ana's nickname that the new lady in town just had to be "la otra Regenta." Finally, when the juridical title of "Regente" was replaced around the middle of the nineteenth century with that of "Presidente," Ana is left as the sole possessor of the title "la Regenta" (1: 198-99).

During Ana's formative years, while still a prisoner of her aunts, she finds some measure of release and self-fulfilment in literary endeavours. Her aunts are horrified, and one male friend of the family says: "No he conocido ninguna literata que fuese mujer de bien." Another man, while conceding Ana's considerable talent, believes that "las mujeres deben ocuparse en más dulces tareas; las musas no escriben, inspiran" (1: 301-02). Even Ana's women friends do not support her; in fact, they now see an opportunity to make her seem less desirable to men: "No se sabía quién—pero se creía que Obdulia—había inventado un apodo para Ana. La llamaban sus amigas y los jóvenes desairados *Jorge Sandio*" (1: 303). This sobriquet recalls the pen-name of the French writer and feminist, Aurore Dupin, who dressed as a man, while it simultaneously substitutes for the French surname, Sand, the Spanish adjective "sandio," which means "necio o simple" (RAE, 1899: 896). There is triple spite here, for the nickname suggests not only masculinity and stupidity, but also recalls George Sand's unconventional morality. Later in the novel during Ana's torturous, humiliating walk in the Viernes Santo procession with "Vinagre," she remembers and characterizes herself by means of this same derogatory "apodo" of earlier times: "Allí iba la tonta, la literata, Jorge Sandio, la mística, la fatua, la loca, la

loca sin vergüenza" (2: 433). Ursula Link-Heer considers this a key moment of introspection in the novel's characterization of Ana, changing the reader's ultimate perception of her.[17]

At a previous juncture in the novel, when Ana returned to her former aristocratic circle (after having withdrawn for religious and health reasons), she is welcomed as "*la hija pródiga de la Sociedad* como acertó a decir el barón de la Barcaza, que *in illo tempore* había estado muy enamorado de Anita, a pesar de la señora baronesa e hijas" (2: 366). On the same occasion, as Ana enters the room, her beauty is saluted by admiring compliments, one of which now has the force of a sobriquet: "La Virgen de la Silla" (2: 366).[18] The reader has been well prepared to savour the richness of this "apodo," whose referent is a famous painting of the same name by Raphael. Already in volume one Álvaro had told Visitación that "Frígilis" is correct in noting the striking resemblance. Visitación agreed, "la cara sí," with Álvaro adding, "Y la expresión; y aquel modo de inclinar la cabeza cuando está distraída; parece que está acariciando a un niño con la barba redonda y pura" (1: 411). Most important, Ana herself is aware of the comparison with Raphael's painting. After Midnight Mass on Christmas Eve, she returns home thinking of the religious ceremony's emphasis on the Infant Jesus; looking into her dressing-table mirror, she muses, "Era verdad, ella se parecía a la Virgen; a la Virgen de la Silla, [. . .] pero le faltaba el hijo." Now suffering intensely, Ana formulates her thoughts as follows: "Un hijo, un hijo hubiera puesto fin a tanta angustia, en todas aquellas luchas de su espíritu ocioso, que buscaba fuera del centro natural de la vida, fuera del hogar, [. . .] objeto para la sed de sacrificios...!" (2: 350-51).

The trajectory of Ana's life is mapped by the various nicknames she is given. Her final "apodo" in the novel sums up her life story and characterizes her final status at the end of the novel: "nadie vino a verla, se supo que estaba muy mala, y los más caritativos se contentaron con preguntar a los criados [. . .] cómo iba la enferma, a quien solían llamar *esa desgraciada*" (2: 588). She has now been reduced from an exalted name and position to an everyday nickname of opprobrium and pity and a lowering of social status.

The nicknames in this study are supported by a rich and elaborate background of nicknames common to nineteenth-century novels. For example, it is well-known that every bullfighter has a nickname and the most famous "torero" of the nineteenth-century was "Frascuelo" (Salvador Sánchez Pavedano, 1842-98). While in Galdós's *La desheredada* (1881) one of the characters expresses his sense of self-importance by saying that he is having lunch with "Frascuelo" (1151) and in the same author's *Cánovas* the narrator sees "Frascuelo" at a bullfight (1329), in *La Regenta* Paco Orgaz delights in singing a flamenco song about "Frascuelo": "Y dio un salto sobre la mesa agarrándose a una columna y comenzó un baile flamenco con perfección clásica. No faltaron jaleadores, y sonaban las palmas mientras cantaba el mediquillo con voz ronca y melancolía de chulo: Es una coooosa / que maravilla mamá / ver al Frascueeeelo / la pantorriiiilla mamá..."(2: 244).[19] Collective nicknames such as "carcas" (1: 146, 493, and passim) for Carlists or conservative priests and "cristinos" for liberals (1: 509), which occur in so many nineteenth-century novels, also contribute to the realistic background of *La Regenta*.[20]

Given the restricted opportunities for women, some nicknames designate their husbands' position. For example, the name of the woman who becomes Álvaro's lover during the summer preceding his conquest of Ana and later his refuge at the end of the novel is never given; she is known only by her nickname. Because the adulterous woman's husband is a government minister, Ana's friend, Visitación, readily coins for the woman the nickname "la

ministra." Álvaro subsequently borrows the sobriquet (2: 373, 380), as does another character (2: 373) and the narrator (2: 380). Near the end of the novel the nickname evolves into its final humorous form: "la Ministra de Palomares" (2: 586), a place name which designates the location where the lovers spent the summer. Pedro Ortiz Armengol has commented, with regard to Galdós's nicknames, that the creation of such titles as "ministra" and "obispa" automatically achieves a comic effect (2: 1009-10, note 257),[21] probably because there were no such titles in existence nor did nineteenth-century women have these vocational opportunities. Although Alas does not use the form "obispa," he achieves an analogous touch of humour with his repeated designation "obispo-madre" (2: 150, and passim) for Doña Petronila, "El gran Constantino."

The number and variety of nicknames in *La Regenta*, as well as the creative attention afforded them, show clearly that the "apodo" is an important aspect of Alas's art.[22] They certainly contribute to the verisimilitude of the realistic aesthetic in multiple ways. First, they lend an air of historical accuracy about aspects of the period in which the story takes place: the liberal-conservative struggle ("carcas," "cristinos"), the uniqueness of openly being a religious non-believer ("el Ateo"), the influence of wealthy "indianos" ("los vespucios"), the class animosities ("el barón de la Deuda Flotante"), as well as the existence of contemporary historical personages ("Bismarck" and "Antonelli"). More important, these nicknames reflect the great variety of individual human activities and motivations, with the names taking on a life of their own, developing, changing, spreading (or dying out), and being replaced by new forms. They may derive from the most diverse sources and stimuli. Alas includes in *La Regenta* nicknames occasioned by physical appearance ("Chato," "Rojo," "la Muerta"), linguistic error ("Frígilis"), literature ("Jorqe Sandio," "Glocester"), and historical personages ("Bismarck," "el Gran Constantino," "Antonelli").

Occasionally, an additional insight into a character's emotional life may be revealed, as he or she reacts to an imposed nickname (to "Bismarck" [1: 144] and more importantly, Ana to "Jorge Sandio" [2: 433], and "La Virgen de la Silla" [2: 351]). New dimensions are also added to various characterizations. The external physical defect (the twisted torso) of Mourelo is, for example, a reflection of inner qualities (his "alma torcida"), and his nickname calls the reader's attention to both defects.

Alas, as we have seen, uses some of the same techniques and some of the same nicknames as Galdós and a few other nineteenth-century writers. Without the nicknames, *La Regenta* would have been much impoverished, for they add variety and liveliness to the author's narrative art. They also enrich the dynamics of characters' relationships, expand aspects of realism, facilitate authorial playfulness and creative humour, while at the same time they are often helpful in thematic development and characterization.

University of Kansas

NOTES

Typically, nicknames are given slight mention in conjunction with some other aspect of an author's work. Even in the principal studies of naming in such authors as Balzac and Dickens there is no mention of nicknames: Pommier (223-35), Conner (943-51), Bijaoui-Baron (558-70), and Gordon (3-35). For Galdós, see Bell (where there is more discussion of nicknames) (3-7, 39, and passim), and Zvada (84-88); for Alas, Moncy Gullón (155-66). A recent exception to this tendency is Chamberlin ("Verosimilitud" 59-65).

[2] Especially helpful editions are those by Baquero Goyanes, Oleza, and Sobejano.

[3] It is a pleasure to thank my former student, Jean Valk, for important insights utilized in this study.

[4] The term "nickname" is defined as "1.a name added to or substituted for the proper name of a person, place, [or thing], as in affection, ridicule, or familiarity: *He always hated his nickname of 'Whizzer.'* 2. A familiar form of a proper name, as *Jim* for James and *Peg* for Margaret" (Random House 1298). All quotations from *La Regenta* are taken from Oleza's edition.

[5] On another occasion Alas illustrated this same dynamic in more detail by means of a short-story character, Aquiles. See *Mis plagios* (32-38).

[6] For a further example of how an author creates (and values) a nickname, see Hart (187-88; also cf. 199).

[7] Cf. "Papitos" in *Fortunata y Jacinta* (168) and "La Burlada" in *Misericordia* (1880). (Chamberlin, "Verosimilitud" 61 and "*Deleitar*" 175).

[8] Cf. RAE 1899, which has the same idea in a shortened form (973). "Blunderbuss" has a similar meaning in English and is thus effective in Rutherford's translation.

[9] Their mother and father, understandably, see them differently, calling them "las niñas," with the narrator adding slyly, "de veintiséis años la menor" (2: 367).

[10] Constantine the Great (274-337 AD) proclaimed Christianity the official religion of the Roman Empire and became its protector.

[11] Fermín, in turn, treats Doña Petronila "como a una reina, o como si fuera el obispo-madre" (1: 597). The latter term is also used frequently to refer to this ultraconservative, Carlist-supporting, mannish woman.

[12] In Bretón de los Herreros's 1835 play (a translation of Casimir Delavigne's *Les enfants d'Édourd* [1831]), Gloucester has the sons of his brother, Edward IV, murdered so he may become king, as Richard III. The latter name had served as the title of Shakespeare's drama (1597), in which the prototype of Gloucester first appeared.

[13] Similar dynamics produced the nickname of the American, World War II general, Joseph Warren "Vinegar Joe" Stillwell (Dorn 272). ("Vinagre: persona de genio áspero y desapacible" [RAE, 1899: 1021]).

[14] The character, Bartolomé Cíbico, remarks: "Con diferentes motes soy nombrado en los lugares donde tengo mi parroquia. En Aragón me dicen el *Paniquesero*, por este bicho que llevo conmigo, al cual llaman allí *paniquesa*; en Navarra me apellidan el *Prisitas*, porque soy muy vivo para el despacho; en la parte de Aranda me concocen por *Corre-corre*" (270).

[15] Galdós's narrator uses exactly the same nickname with the same implications: "murmuraron de la excesiva preponderancia del doctor Sedeño en los consejos de su ilustrísima, y hubo quien, por mote, llamó al leal servidor . . . '*le petit Antonelli*'" (520).

[16] Doña Paula always calls her son "Fermo." For a discussion of the relationship of this affectionate pet name to other aspects of the priest's characterization, see Moncy Gullón (155-66). (Other examples of familiar diminutives in *La Regenta* include "*Colás*" [<Nicolás] for the cook's kitchen helper in the Vegallana house [1: 395, 399, 402] and "*Chinto*" [<Jacinto], a non-appearing character whose house has

important implications in the plot development [2: 482].)

Ana, before knowing that the priest is in love with her, calls him "el hermano," sometimes adding positive adjectives such as "mayor del alma" (2: 445, 595) and "mayor querido del alma" (2: 271).

[17] Link-Heer observes:

Dieser Drang zur schonungslosen Selbstbeobachtung . . . hebt . . . [sic] aus dem Vetustenser Universum markant hervor. Das mimetische Begehren einer sich selbst beobachtenden und distanzierenden Figur aber reduziert das Potential des komischen Registers. Eine Figur, die sich bereits selbst als lächerlich empfindet, figuriert damit zugleich das Ridiküle als einen ernst, ja sogar tragisch zu nehmenden Wahrnehmungskomplex.

Damit erscheint die Regenta als diejenige Figur, die Clarín's Balanceakt zwischen ernstem und komisch-groteskem Register zu tragen hat. (170)

[This impulse toward relentless self-observation elevates her markedly above the Vetustian universe. The mimetic desire of a self-observing and self-distancing figure, however, reduces the potential of the comic register. At the same time, a figure who already perceives herself as ridiculous is to be taken as someone having an earnest, even tragic perception complex.

Thus La Regenta appears as that figure designated to carry Clarín's balancing act between the earnest and the comic-grotesque.]

[18] A further comparison of Ana with the Virgin Mary is seen in the fact that Doña Petronila ("El Gran Constantino") repeatedly salutes her as "La Rosa de Jericó," a flower which is a well-known symbol of the Virgin (Cf. *La Regenta*, tr. Rutherford, 732, note 6).

[19] For an understanding of Alas's motivation in presenting this scene, see García Gómez (82).

[20] Because nicknaming is such an insistent phenomenon in everyday life, dictionaries, as well as the author of *La Regenta*, give examples of nicknames not only being applied to persons, but also to things. In *La Regenta*, to cite but one example, one of the Marqués's carriages, his "coche de camino," attracts attention because it is quite out of date and brings to mind the type of vehicle used in Madrid for transporting mail from the central post office to the railway stations: "Lo llamaban la *Góndola* y el *Familiar* y con otros apodos" (1: 605).

[21] In *Fortunata y Jacinta*, Galdós has his character Segismundo Ballester repeatedly call Doña Lupe de Jáuregui "la *ministra*," (485 and passim) and Fortunata calls Doña Guillermina de Pacheco "la *obispa*" (444, 506).

[22] Although the nicknames in Alas's short stories have not been studied, John Kronik has found that the other names given to "cuento" characters most frequently serve humouristic purposes, enrich thematic development, and/or aid in character portrayal (260-65). Certainly Alas's use of nicknames in *La Regenta* accomplishes all this and much more.

WORKS CITED

Alas, Leopoldo. "La conversión de Chiripa." *Cuentos.* Ed. José María Martínez Cachero. Barcelona: Plaza y Janés, 1986. 233-41.

———. *Mis plagios.* Madrid: Fernando Fe, 1888.

———. "Pipá." *Cuentos.* Ed. José María Martínez Cachero. Barcelona: Plaza y Janés, 1986. 61-99.

———. *La Regenta.* Ed. Mariano Baquero Goyanes. 2nd. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

———. *La Regenta.* Ed. Juan Oleza. 3rd. ed. Madrid: Cátedra, 1987.

———. *La Regenta.* Ed. Gonzalo Sobejano. Barcelona: Noguer, 1976.

———. *La Regenta.* Tr. John Rutherford. London: Allen Lane, 1984.

Bell, Wendolyn. "Galdós' Use of Nomenclature in Characterization." Diss. Univ. of Iowa, 1964.

Bijaoui-Baron, Anne-Marie. "La symbolique des noms chez Balzac." *Vie et Langage* 271 (1974): 558-70.

Chamberlin, Vernon A. "*Deleitar enseñando*: Humor and the Didactic in Galdós's *Miseri cordia.*" *Symposium* 68 (1994): 174-83.

———. "Verosimilitud y humorismo de los apodos en *Fortunata y Jacinta.*" *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos.* Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995. 1: 59-65.

Conner, Wayne. "Un Aspect de l'onomastique balzacienne: L'Élaboration des noms de personnage." *Actes du XIIIe congrès international de linguistique et philologie romanes tenu à l'Université Laval (Québec, Canada) du 29 août au 5 septembre 1971.* Eds. Marcel Boudreault and Frankwalt Moehren. Québec: Presses de L'Université Laval, 1976. 943-51.

Dorn, Frank. *Walkout with Stillwell in Burma.* New York: Pyramid, 1973.

García Gómez, Génesis. "El antiflamenquismo ilustrado en *La Regenta* de 'Clarín'." *Cuadernos Hispanoamericanos* 453 (1988): 73-86.

Gordon, Elizabeth Hope. "The Naming of Characters in the Works of Charles Dickens." *University of Nebraska Studies in Language, Literature, and Criticism* 1(1917): 3-35.

Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction.* Rutherford: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1987.

Kronik, John. "The Function of Names in the Stories of Alas." *Modern Language Notes* 80 (1965): 260-65.

Link-Heer, Ursula. "Pastiche und Realismus bei Clarín." *Peripherie und Dialogizät: Untersuchungen zum realistisch-naturalistischen Roman in Spanien,* Hrsg. Wolfgang Matzat. Tübingen: Narr, 1995. 157-81.

Mesonero Romanos, Ramón de. "El Martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza." *Escenas matritenses.* Madrid: Gaspar y Roig, 1851. 177-81.

Moncy Gullón, Agnes. "Naming in Chapter XI of *La Regenta.*" *"Malevolent Insemination" and Other Essays on Clarín.* Ed. Noël Valis. Michigan Romance Studies 10. Ann Arbor: Univ. of Michigan, 1990. 155-66.

Pardo Bazán, Emilia. *Los pazos de Ulloa.* Madrid: Alianza, 1971.

Pérez Galdós, Benito. *Cánovas. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 3. 3rd. ed. Madrid: Aguilar, 1951. 1274-363.

———. *Doña Perfecta. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 4. 4th. ed. Madrid: Aguilar, 1960. 407-501.

———. *El caballero encantado. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 6. 2nd. ed. Madrid: Aguilar, 223-343.

———. *Fortunata y Jacinta. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 5. 3rd. ed. Madrid: Aguilar, 1961. 13-584.

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

———. *Gloria. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 4. 4th. ed. Madrid: Aguilar, 1960. 505-62.

———. *La desheredada. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 4 4th. ed. Madrid: Aguilar, 1960. 965-1162.

———. *Misericordia. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 5. 3rd. ed. Madrid: Aguilar, 1961. 11-548.

———. *7 de julio. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Vol 1. 4th ed. Madrid: Aguilar, 1958. 1537-613.

Pommier, Jean. "Comment Balzac a nommé ses personnages." *Cahiers de L'Association des Études Françaises* 3-5 (1953): 223-35.

Posada, Adolfo. *Leopoldo Alas "Clarín."* Oviedo: Imprenta La Cruz, 1946.

Random House. *Random House Compact Unabridged Dictionary of the English Language.* 2nd special ed. New York: Random House, 1987.

Real Academia Española [RAE]. *Diccionario de la lengua española.* 13th. ed. Madrid: Hernando, 1899.

——— *Diccionario de la lengua española.* 20th. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

Rivas, Duque de. *Don Álvaro o la fuerza del sino.* Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

Rutherford, John. "Fortunato y Frígilis." *Clarín y su obra en el centenario de «La Regenta». (Barcelona, 1884-1885). Actas del simposio internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984.* Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1985. 251-64.

Valle-Inclán, Ramón del. *Viva mi dueño. El ruedo ibérico.* La Habana: Instituto Cubano Del Libro, 1974. 315-636.

Zvada, I. N. "Imena sobstrennye v romane Pereza Galdosa *Donia Perfekta* ["Proper Names in Galdós's *Doña Perfecta*"]. *Vestnik Kiev. un-ta. Romano-Germanskaia Filologia* 13 (1979): 84-88.

THE GOODBYES OF "CLARÍN"

Michael Nimetz

The purpose of this article is to explore certain links between Leopoldo Alas's "¡Adiós, *Cordera*!" and Zola's novel, *La Débâcle*.

Initially, one might entertain some doubts about bracketing these works. The first is of modest length, a mere eleven or twelve pages in most editions. *La Débâcle*, on the other hand, is Zola's longest novel, filling 537 pages in the Fasquelle/Le Livre de Poche edition.[1] The first has four major characters—Pinín, Rosa, "*Cordera*," and the pathetic Antón de Chinta—while *La Débâcle*, in its sweep from eastern France to Paris, mobilizes whole armies of soldiers and civilians. "¡Adiós, *Cordera*!" depicts the several faces of solitude, from contented to despairing, whereas the France of 1871, chastened by defeat in the Franco-Prussian War and jolted by its bloody aftermath, the Paris Commune, cannot afford the luxury of solitude but must, instead, reconstruct itself from the ashes of military humiliation and Napoleonic myth. Zola's novel is addressed to his country, is amply documented insofar as historical fact is concerned, and is freighted with a symbolism that might best be described as organic and sociological: the rotten limbs of the French body politic will give way to vigorous, new growth, rooted in the soil itself and in those who work it. Zola summons his countrymen to a vast collective undertaking. His orientation is towards the future.

Alas's story, conversely, seems addressed to himself alone: it expresses an intimate grief and a disillusionment with life, and its symbolism is largely theological. Its orientation is towards the past. Where *La Débâcle* clearly emphasizes time and place—the Prussian invasion of 1870—in "¡Adiós, *Cordera*!" the world is the invader, insinuating its way into the paradise garden in the shape of a train and its picket of hissing telegraph wires—the serpent of the Book of Genesis in its latest disguise. Alas suggests that the slaughter of the innocent occurs in every generation, transcending time and place.

Alas reviewed *La Débâcle* in the Madrid paper *El Imparcial* on July 18, 1892, and any notion that he might have read Zola's novel superficially is quickly dispelled by the exactness of his remarks. Readers of *El Imparcial* learned a great deal about *La Débâcle* from Alas's two columns of concentrated prose, and not a word seems dated. But the trick is to glean something of Alas's state of mind at the time of this review, with "¡Adiós, *Cordera*!" so close to publication.[2]

The meatiest and most personal part of the review absolves Zola of certain charges often lodged against him:

> ...los que ya de antiguo nos oponíamos a ver en las novelas de Zola la consecuencia necesaria de un verdadero pesimismo metafísico, no podíamos apoyarnos antes sino en consideraciones de filosofía estética generales, y no como ahora, en claras muestras que da el autor de consuelo posible, de esperanza, en personajes como La Carolina de *L'Argent* y sobre todo en esta *Débâcle*, en que, a pesar de tanta sangre, de tanto estrago, de tanto horror, de tanta miseria, de tantas tinieblas, la impresión general y final, la nota que domina, no puede decir el que algo observe, que sea de desesperación, de pesimismo, de misantropía.

There follows a clarification of the word "pessimism":

> Téngase en cuenta que el pesimismo no consiste en reconocer desgracias, miserias, dolores, males particulares; en este punto, el optimista más alegre (y los optimistas pueden ser alegres y tristes) llegará acaso tan lejos como Schopenhauer, si es fiel observador de la vida y sabe sentir y comprender. Carlyle, el optimista por excelencia, como todo el que crea en la gran trascendencia misteriosa de la realidad, llega tan lejos como un Leopardi al reconocer la *infinita vanidad de todo*... lo aparente, lo transitorio.[3]

That Zola, in *La Débâcle*, alters his usual course by accentuating the positive insofar as man's innate capacity for good is concerned ("La idealidad en la virtud") is no crime of lèse-majesté against Naturalism: "En este punto Zola es el mismo que siempre, tan *naturalista* como el primer día, y como tiene que ser todo escritor sincero, serio, noble."

In other words: whether a writer is an optimist or a pessimist by temperament is beside the point. What matters is his accuracy as an observer and his ability to feel and convey the transient nature of reality. Once a writer acknowledges the poignancy of Time's sway over all things, he is free to exploit the subject matter of his choice, no matter how sordid, for even the most brutish aspects of reality achieve transcendence under Time's wings. Alas implies that a work of fiction is great only to the degree that it constitutes a "memento mori" in whose wake the reader experiences a deep and reflective melancholy. This is the true lesson of fiction and, by extension, of all art.

But *La Débâcle* only selectively fits this program, which explains the rather tepid enthusiasm I perceive in Alas's review. Zola's lesson has little to do with eternal verities and eternal sadness, but with the here and now: "*La Débâcle* es un libro de medicina moral, un verdadero tratado práctico de patología y de terapéutica social en forma puramente artística." He adds: "es *La Débâcle* [...] un libro edificante a su manera [...]. En él pueden aprender los franceses muchas cosas sobre las que les conviene reflexionar."

Zola's plea is to "l'énergie nationale," in Barrès's phrase, and his opening to the future—which is now, 1892, twenty years after the events described in the novel—is at odds with Alas's "lesson" as noted above. The dynamism of Zola's message, to the effect that one can alter reality for the better, is the polar opposite of Alas's recurrent lassitude and dejection. In *La Regenta*, *Su único hijo*, "Doña Berta," and "Superchería," to name just four works, every adventure, every attempt to harness one's energies and live more expansively, is met with a door slammed shut in one's face. Ana's awakening to sexual pleasure is chastised by the author; Bonis's existential need to perpetuate himself must counter allegations of his son's illegitimacy and ends in hysteria and isolation; Berta is crushed to death when she emerges from the womb of Susacasa into the throbbing vitality of Madrid; and Nicolás Serrano is so terrified by the stirrings of passion that he surrenders Caterina without a fight, abjuring adulthood and its risks for the safety of worship from afar. Unlike Zola's characters, Alas's are often stillborn, stunted by life.

What, then, is the connection between "¡Adiós, *Cordera*!" and *La Débâcle*?

The most memorable stylistic feature of "¡Adiós, *Cordera*!" is the repetition of the word "Adiós" which , in the final pages of the story, knells no less than fourteen times in the phrases "¡Adiós, *Cordera*!," "¡Adiós, Rosa!" and "¡Adiós, Pinín!" A strikingly similar effect occurs at the

end of *La Débâcle* where the word "adieu" is repeated five times. Of the profound love between Jean and Henriette, the reader is told: "ils ne s'aimaient ouvertement, à cette heure, que pour l'adieu éternel." A sentence or two later: "Jean se releva, d'un long et pénible effort des genoux.

> "Adieu!"
> Sur le carreau, Henriette restait immobile.
> "Adieu!"

A bit further along:

> Dans un sanglot, Jean répéta:
> "Adieu!"
> Henriette ne releva pas la tête, la face cachée entre ses deux mains jointes.
> "Adieu!"

A short paragraph concludes the novel (556-58).

This painful leave-taking, punctuated by a series of "Adieux!," must have struck a chord in Alas, who uses the device to far more wrenching effect. By nearly tripling the repetition of "¡Adiós!" within the confines of a short story (and by having incorporated the word in his title like a foreshadowing), Alas achieves a sense of utter finality and oblivion superseding Zola's decorous "Adieu!" The reader knows that Pinín will never return alive to Somonte meadow: the successive goodbyes of the text toll his death as they had *Cordera's*. And Rosa's sorrow makes a frantic sob of the word, whose intensity goes well beyond the muted, wistful "Adieu!" of Jean and Henriette.

But well before examining these final pages of *La Débâcle* and "¡Adiós, *Cordera*!" the attentive reader of both works must surely conclude that Alas internalized Zola's novel to such a degree that reminiscences of *La Débâcle* permeate the Spaniard's text. For example: in Chapter 2 of *La Débâcle* the men of the 106th line regiment, shunted from pillar to post by inept commanders during the first chaotic weeks of war, are at one point crammed into "wagons à bestiaux," at whose passage, "les populations accourues ne recevaient au visage, dans le coup de vent de la locomotive et la vision rapide du train, noyé de vapeur et de bruit, que le hurlement de toute cette chair à canon, charriée à grande vitesse." Artillery men shout the drunken refrain, "A la boucherie! à la boucherie! à la boucherie!," prompting one soldier to reflect: "c'est dégoûtant d'envoyer un tas de braves garçons se faire casser la gueule, pour de sales histoires dont ils ne savent pas le premier mot" (55-57).

We have only to compare this passage with the image of Pinín and his fellow recruits, stuffed into what is metaphorically a cattle car, hurtling towards their slaughter in the second Carlist War:

> Silbó a lo lejos la máquina, apareció el tren en la trinchera, pasó como un relámpago. Rosa, casi metida por las ruedas, pudo ver un instante en un coche de tercera multitud de cabezas de pobres quintos que gritaban,

gesticulaban saludando a los árboles, al suelo, a los campos, a toda la patria familiar, a la pequeña, que dejaban para ir a morir en las luchas fratricidas de la patria grande, al servicio de un rey y de unas ideas que no conocían. (18)[4]

As she watches Pinín's train rush by, Rosa reflects bitterly on this "carne de mi alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas."

The echo effect of Zola's "chair à canon" in Alas's "carne de cañón" may well be coincidental, since this figure of speech had been long acclimatized in France and, presumably, in Spain, but Alas's evocation of "ignorant armies", seems too close to the French text to be merely coincidental.[5]

But these echoes fade before the more significant fact that two of the main characters in *La Débâcle* are twins, just as in "¡Adiós, *Cordera*!" Pinín and Rosa are "los niños gemelos."[6] And here I must sketch certain details of *La Débâcle* in order to show how Alas adapted the principal relationships in Zola's novel for his own purposes.

A burst of patriotic fervour impels Maurice Levasseur, Zola's symbol of Third Empire Paris, to enlist in the war against Prussia. Nourished on the exploits of the Grande Armée as a child, this grandson of a Napoleonic hero hopes, by enlisting, to atone for his wastrel existence and repay a moral debt to his adored twin sister, Henriette. Their mother having died in childbirth, it is Henriette who raises him, who ekes out the money for his law studies in Paris—only to see their father die from the strain as Maurice squanders everything on gambling and women—and who finally succeeds in making a "monsieur" of him. The outbreak of hostilities gives the high-strung and dissolute Maurice, who oscillates between feverish enthusiasm and black depression, the chance to regenerate himself in the crucible of war.

Throughout *La Débâcle* Zola underscores the twins' utter devotion to each other, despite the upheavals of war and Maurice's fitful character. When Maurice insists on rejoining the fight before a wound has healed, Henriette exclaims: "Que dis-tu? affaibli comme tu l'es, ayant tant souffert! mais je te garde, jamais je ne te permettrai de partir!...Est-ce que tu n'as pas payé ta dette? Songe à moi aussi, que tu laisserais seule, et qui n'ai plus que toi désormais!" Zola adds: "Leurs larmes se confondirent. Ils s'embrassèrent éperdument, dans leur adoration, cette tendresse des jumeaux, plus étroite, comme venue de par-delà la naissance" (429).

This same motif of a love so deep as to predate birth recurs at the novel's end, as Henriette contemplates the body of her dead brother and her own fathomless solitude: "Son frère, mon Dieu! son Maurice adoré par-delà la naissance, qui était un autre elle-même, qu'elle avait élevé, sauvé!" With Henriette recently widowed, the war has snuffed out her sole remaining bond, her "unique tendresse."[7]

The bond between Maurice and Henriette makes such a passion of inviolateness as to have surely appealed to the sentimentalist in "Clarín." Another bond, forged between Maurice and his corporal, Jean Macquart, is, if anything, more intense and fraternal and constitutes the spine of *La Débâcle*. It too seems to have left a mark on "¡Adiós, *Cordera*!" in its portrayal of a comradeship untainted by sex and engendered when the world was young:

N'était-ce point la fraternité des premiers jours du monde, l'amitié avant toute culture et toutes classes, cette amitié de deux hommes unis et confondus, dans leur commun besoin d'assistance, devant la menace de la nature ennemie?" (144)

The ties between the volatile, newly urbanized Maurice, and the steadfast Jean, who is of peasant stock, evolve from hatred to love as each man finds completeness in the other. Maurice reflects:

la fraternité qui avait grandi entre ce paysan et lui, allait au fond de son être, à la racine même de la vie. Cela remontait peut-être aux premiers jours du monde, et c'était aussi comme s'il n'y avait plus eu que deux hommes, dont l'un n'aurait pu renoncer à l'autre, sans renoncer à lui-même. (294)

The friendship between Maurice and Jean reaches its apotheosis when the two men, beset by Prussian soldiers, find themselves alone in deep woods, the Belgian frontier and safety near at hand:

C'était la détente de leur long tourment, la joie de se dire que la douleur allait peut-être avoir pitié d'eux. Et ils se serraient d'une étreinte éperdue, dans la fraternité de tout ce qu'ils venaient de souffrir ensemble; et le baiser qu'ils échangèrent alors leur parut le plus fort de leur vie, un baiser tel qu'ils n'en recevraient jamais d'une femme, l'immortelle amitié, l'absolue certitude que leurs deux coeurs n'en faisaient plus qu'un, pour toujours. (423)

This transcendent union comes apart during the Commune, when Jean and Maurice man opposite sides of the barricades and Jean unwittingly bayonets his "communard" friend. With Henriette and the conscience-stricken Jean in attendance, Maurice eventually dies of his wound. Sister and brother are thus torn from one another, as are brother from brother (for how else can we envision Jean and Maurice?). And, finally, in the "adieux" already cited, Jean and Henriette turn the page on the long, unblemished idyll they once shared far from the battlefield, when the injured Jean was cared for by Henriette: "Heures bien douces pourtant, car la tendresse était venue, une tendresse qu'ils croyait fraternelle, entre leurs deux coeurs qui avaient peu à peu appris à se connaître" (451). This fraternal love constitutes the third panel in Zola's triptych of platonic intimacies. That it might later develop into something else remains unacknowledged because of Maurice's death:

La graine qui germait avait cheminé sourdement, elle l'aimait d'amour, ce garçon près duquel elle n'avait d'abord été que consolée. Et leurs regards se disaient cela, et ils ne s'aimaient ouvertement, à cette heure, que pour l'adieu éternel. Il fallait encore cet affreux sacrifice, l'arrachement dernier, leur bonheur possible la veille s'écroulant aujourd'hui avec le reste, s'en allant avec le flot de sang qui venait d'emporter leur frère. (556)

The words "leur frère" indicate that Zola himself had perhaps fallen under the spell of Henriette's earlier pipe-dream of a devoted threesome living harmoniously and fraternally, "le rêve de leur intimité à trois, dans un avenir de bonheur encore possible" (553). I need not underline the affinity between this passage and the first words of "¡Adiós, *Cordera*!": "¡Eran tres, siempre los tres!: Rosa, Pinín y la *Cordera*." What should be stressed, however, is that Alas reinforces the purity of his characters through the invention of *Cordera*, "grandmother cow," whose amorous frolics and calf-bearing days are long over ("ya no recordaba cuándo le había picado la mosca"), just as Zola, who makes a widow of Henriette and a widower of Jean, avoids any hint of past conjugal rapture on the part of either. (Sex in *La Débâcle* is relegated to the secondary characters, although Zola does allude to Maurice's debaucheries as a student in Paris.) In his review of *La Débâcle* Alas admires this reticence—"todo es puro y casto en *La Débâcle*"—as well as the Frenchman's sober depiction of the war. But to the denatured epic themes of love and war Alas adds two others of greater immediacy: poverty, which leads to *Cordera*'s death, and political corruption, which leads to Pinín's. If Alas wields his pen lightly with respect to these symptoms of injustice, it is because they do not, in themselves, convey the "pessimism" or "sadness" that he sought to instill in "¡Adiós, *Cordera*!" Alas did not propose to write a tract. What impressed him most in *La Débâcle* was its "eternal note of sadness," that is, the disintegration of all cherishable human ties. Zola's call for the reintegration of France left him unmoved. Recall that *La Débâcle* ends with Jean striding towards the future, which is essentially a form of greeting or, at the very least, of acceptance. Alas, by contrast, leaves Rosa stranded in Somonte meadow, her ear to the metallic song of the telegraph wire as it vibrates with Pinín's everlasting "¡Adiós!" Pinín's and *Cordera*'s physical expulsion from paradise is followed by Rosa's expulsion "in situ" where the fork-tongued serpent sings its serenade in mocking imitation of Pinín's voice.

This mockery of an afterlife, created by a twist of Rosa's imagination, suggests that all deserving creatures have been denied their just rewards since the beginning of time. For *Cordera*, as mother and grandmother, represents two generations, while Pinín represents a third. By implication, then, every generation of innocent souls faces oblivion as if in punishment for its very innocence. Pinín's voice from beyond is a cruel deception and a veritable "coup de grâce": as in the case of *Doña Berta*, which is the truest companion piece to "¡Adiós, *Cordera*!" in Alas's œuvre, the world outside the garden is the end of the line, and is no less the end for all its parodic extension of life.[8]

We may say, then, in conclusion, that if Alas was influenced by *La Débâcle* when writing "¡Adiós, *Cordera*!," it was the novel's lyricism, not its epic qualities, that attracted him. It must be recalled that Zola's main intention was to show how France fell apart as a result of Third Empire depravity, military incompetence, and, with regard to the Commune, the alienation of the Parisian underclass. The characters of *La Débâcle*, symbolizing national defeat and national redemption, are, therefore, representative of French society at that time. Their humanity, more often than not, is at the service of a patriotic ideal. Alas, on the other hand, transcends the limits of nationality in "¡Adiós, *Cordera*!" with a message at once more bleak and universal. The message is perfectly clear: when innocent children and benevolent creatures like *Cordera* are destroyed, it is because God's original sacrifice has not changed men's hearts, and the meek are fated never to inherit the earth.[9]

Hunter College, City University of New York.

NOTES

[1] All page references are to this edition.

[2] Some chronology may be of interest. *La Débâcle* was at the booksellers by June 24, 1892, although it had been seralized in *La Vie populaire* from February of that year. Alas's review of Zola's novel appeared on July 18, 1892. Shortly thereafter, on July 27, "¡Adiós, *Cordera*!" was published in the Madrid newspaper *El Liberal*. It was later included in the collection, *El Señor y lo demás, son cuentos*, of 1893.

[3] For the best discussion of "pessimism" and "sadness" as they relate to Alas's views on Naturalism, see Beser (160-64 and passim). See also Alas's own "Prólogo" to Pardo Bazán's *La cuestión palpitante*.

[4] These "fratricidal struggles" of 1872-75 have their counterpart in the Paris Commune of 1871, which Zola, in Chapter 7 of *La Débâcle*, calls "cette guerre fratricide." That *La Débâcle* and "¡Adiós, *Cordera*!" coincide chronologically is yet another link between the two works.

[5] According to *Le Grand Robert* (2: 465), Chateaubriand attributed the coinage of "chair à canon" to Napoleon. Ferdinand Brunot, however, cannot bring himself to swallow this: "Est-ce vraiment Napoléon qui aurait lâché l'affreuse expression de 'chair à canon,' comme l'en accusait Chateaubriand?"

See also the pilotless train careering towards the Rhine at the end of *La Bête humaine*: "Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient" (435).

In English the closest equivalent to the term is "cannon fodder," derived from the German "kannonenfutter." See Shakespeare's "food for powder" in *Henry IV*, IV, II, 72.

[6] In Chapter 1 of *La Débâcle* Zola introduces Maurice Levasseur and "sa soeur jumelle Henriette." I find it odd that Alas, in his review of *La Débâcle*, fails to mention that Maurice and Henriette are twins. As for "los niños gemelos," Alas identifies Pinín and Rosa as such in a passage about the evening star and the first pale gleam of other stars. Castor and Pollux may well be the subtext here, the word "gemelos" suggesting a mythic dimension not at all anomalous in this context. One wonders if Ramón Pérez de Ayala, a fervent admirer of Alas, retained some vague memory of Pinín and Rosa during the writing of *Luz de domingo* years later. From the outset, its protagonists Cástor and Balbina are united more in friendship than in passion.

[7] Unlike Pinín and Rosa, the characters in *La Débâcle* are adults; Zola seldom evokes the twins' childhood. There is a fleeting moment in the novel, however, which does recall the mood of Alas's story. The grandfather of Maurice and Henriette, an old Napoleonic veteran subsisting on a meagre pension in a country backwater, regales the twins with tales, "n'ayant d'autres consolations que de conter ses campagnes à ses petits-enfants, les deux jumeaux, le garçon et la fille, aux même cheveux blonds, dont il était un peu la mère" (67). The old man personifies the glory days of "l'énergie nationale" as *Cordera*, in Alas's story, embodies the wisdom of non-action and isolation from the world. No detail could better illustrate the difference in temperament between Zola and Alas.

[8] I am thinking here of Berta's dying cat and the heartbreakingly factitious memories that Alas invents for it. In essence, Alas kills Berta twice.

[9] It would be worthwhile to explore other thematic links between Alas and Zola. For instance, a possible source for the central intrigue of "Superchería" (1892) may be found in Zola's *La Bête humaine* (1890). Alas seems to have appropriated a minor, if suggestive, detail from Zola's novel—the presence in a train compartment in Chapter 1 of a black-clad woman who eventually disappears without a trace: "Roubaud [...] avait eu la surprise désagréable d'apercevoir, dans ce compartiment qu'il croyait vide, une forme sombre occupant un coin, une femme en deuil sans doute, muette, immobile" (39). The woman in question is later sought by the police as a possible witness to a murder but can nowhere be found: "quant à la femme noire, muette en son coin, elle s'était dissipée comme une ombre, il avait été absolument impossible de la retrouver" (Chapter IV: 115). Roubaud's wife, an accessory to the murder, evokes what

she imagines to be the mind-reading ability of this woman: "Et il y avait, en face de moi, une femme en noir qui ne disait rien et qui me faisait grand-peur. Je ne la voyais même pas, je m'imaginais qu'elle lisait clairement dans nos crânes, qu'elle savait très bien ce que nous voulions faire" (Chapter VIII: 262).

Alas transformed these poetic fragments, Zola's cast-offs, into the vanishing nun and the pythoness, Caterina Porena, in "Superchería." He must also have been struck, in *La Bête humaine*, by the murderers' passage from one section of the train to another, for he incorporates Zola's invention of an outside footboard to explain, in his own story, how the nun escapes from her compartment on the Madrid express.

WORKS CITED

Alas, Leopoldo. "Clarín." "¡Adiós, *Cordero*!" *y otros cuentos*. Madrid: Austral, 1966.

———. *Cuentos* ("Superchería," "Cuervo," "Doña Berta"). Madrid: Taurus, 1980.

———. "LA DEBACLE." *Los Lunes de El Imparcial*. (July 18, 1892): 1.

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

Brunot, Ferdinand. *Histoire de la langue française*. Vol. 9. Deuxième Partie. Paris: A. Colin, 1967.

Le Grand Robert. 2 vols. Paris: Le Robert, 1985.

Zola, Émile. *La Bête humaine*. Paris: Fasquelle/Le Livre de Poche, 1972.

———. *La Débâcle*. Paris: Fasquelle/Le Livre de Poche, 1993.

ASPECTOS TEMPORALES DE *LA MADRE NATURALEZA*

Carlos Miguez Macho

El presente trabajo tiene por objeto el análisis y comentario de los aspectos temporales más destacados de la novela de Emilia Pardo Bazán *La madre Naturaleza* (1887). Amparándonos en la ya clásica distinción narratológica entre el "tiempo de la historia" y el "tiempo del discurso," se pretende, en primer lugar, establecer la cronología interna de la historia narrada (i. e. las correspondencias entre la historia y el tiempo en que ésta se desarrolla) y, en segundo lugar, y apoyándonos en parte en lo anterior, analizar y comentar algunas de las técnicas narrativas empleadas por la autora para el tratamiento discursivo de ese fluir temporal, lo que nos hará atender al "orden" y al "ritmo" de la narración.[1]

1. Tiempo de la historia

Al final de la novela, cuando Gabriel Pardo está ya a punto de abandonar los Pazos, el narrador, antes de dar paso al penúltimo de los pensamientos del protagonista, indica que éste le viene sugerido por el recuerdo "de todo lo que había venido a buscar allí *diez días antes*" (las cursivas son mías; 379).[2] A pesar de la concreción del dato, excepcional en una novela donde el paso del tiempo se señala fundamentalmente a través de la referencia a los cambios naturales, en realidad muy poco es lo que nos dice con respecto a la duración de la historia narrada. Como veremos, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que la novela no comienza con la llegada de Gabriel a la zona de los Pazos, que es lo que señala esa cifra, y, en segundo lugar, que incluso esta referencia parcial es inexacta.

Según lo que se desprende de una lectura atenta de la novela, es imposible especificar, siquiera aproximadamente, la duración exacta de la historia; lo único que a este respecto puede especificarse es el tiempo exacto que pasa Gabriel en la zona: ocho días. El motivo de esa imposibilidad primera estriba en la inexistencia de datos que nos permitan precisar el vínculo temporal que existe entre los cuatro primeros capítulos y el resto de la novela.

Podemos saber que a esos cuatro capítulos les corresponde el primer día que transcurre en *La madre Naturaleza*, pero no si los cuatro que siguen (del V al VIII) le corresponden también a ese primer día o, en cambio, a otro distinto, y, en tal caso, si éste se trata o no de un día inmediatamente consecutivo al primero. Sea como fuere, existe la posibilidad de que, al menos, por lo que respecta a la primera cuestión, se pueda apuntar una solución más o menos fundamentada. Precisemos, entonces, la sucesión temporal de la novela.

Lejos de que lo representado sea "un día entero de verano, desde la mañana a la noche" (Mayoral 151), los cuatro primeros capítulos de la novela se enmarcan en apenas unas tres o cuatro horas de la tarde.

El capítulo I viene marcado temporalmente por la hora que, aproximadamente, dura el chubasco (62), pues ni antes ni después del mismo el tiempo de acción reseñado parece considerable. La descripción y la digresión dominan el capítulo desde el punto de vista discursivo.

Entre el capítulo I y el II se ha producido una elipsis mediante la que se ha omitido la salida de la gruta. Al comienzo del capítulo II el narrador nos señala que "apenas comenzaba a caer la tarde" (65). Sin embargo, el tiempo elidido entre ambos capítulos no se corresponde con el tránsito entre la mañana y la tarde, pues la carretera que los muchachos deciden evitar al comienzo del capítulo II se halla muy próxima al escondrijo de la gruta (I: 58), como así lo atestigua el uso del indefinido en «*prefirieron* seguir atajos» (cursivas mías; 65), que vincula el momento de esa elección con el de su salida de la gruta, refiriéndose a un pasado muy inmediato y concreto, el del final del capítulo I. Por otra parte, inmediatamente después de la referencia a la caída de la tarde, el narrador señala: "el campo, fresco y esponjado después de la tormenta" (65), relacionando un efecto y una causa que no pueden estar muy distanciados en el tiempo, con lo que los dos capítulos resultan ser temporalmente consecutivos y situados en una misma tarde ya avanzada.

A lo largo de los tres capítulos que siguen (II, III y IV) el tiempo que pasa es también escaso; se añade ahora como técnica dominadora del discurso temporal el diálogo. Estando en la casa de la Sabia, el sol está aún declinando (II: 71) y fuera ya de ella, y tras la conversación con el algebrista, "todavía la claridad del crepúsculo permitía registrar bien el paisaje" (IV: 84). Gracias a esta última indicación, y a otra que le sigue, nos es posible situar la hora en que termina el paseo de los jóvenes, con el cielo ya visiblemente estrellado (IV: 90), bien pasadas las ocho de la tarde (hora solar), dado que estamos a finales de junio o en julio.[3] Atrás quedan, según lo ocurrido y las indicaciones apuntadas, aproximadamente unas tres horas, localizadas siempre por la tarde.

Para Marina Mayoral (151) estos capítulos se localizan el mismo día que los cuatro siguientes, con lo que "las acciones ocurridas [...] deben ser simultáneas." Como ella misma deja entrever, lo cierto es que no hay ningún dato objetivo que respalde tal impresión. No obstante, esa apelación a la simultaneidad temporal nos puede servir para alcanzar alguna conclusión al respecto.

Lo primero que hay que señalar es que esa simultaneidad, estrictamente, ni existe ni podría existir: tanto el viaje de la diligencia hacia Cebre, que tiene lugar por la mañana, como la estancia de Gabriel en casa de Juncal, de la que sólo se nos cuentan cosas referidas al comienzo de la tarde (comida y conversación posterior) y a la noche ya cerrada (Gabriel en su cuarto recordando su vida), se desarrollan al margen del tiempo durante el que transcurre el paseo de los dos muchachos, la tarde ya avanzada. Dado que esto es así, lo único que podría llegar a ocurrir, y en sí mismo no sería algo irrelevante, es que el progreso cronológico de la historia se hubiese visto alterado, esto es: que capítulos sucesivos (IV-V) no implicasen un progreso temporal lógico (se pasaría de la tarde a la mañana del mismo día); dicho de otra forma: que, efectivamente, ambos grupos de capítulos (I-IV y V-VIII) formasen parte del mismo día.

Ocurre, sin embargo, que tal situación, probablemente, sólo tendría sentido, de darse algún caso de simultaneidad temporal. De hecho, cuando esa alteración cronológica tiene lugar de forma evidente en la novela, la simultaneidad temporal se produce y, además, con una intención muy clara (ocurrirá entre determinados hechos acaecidos en el segundo paseo de Manola y Perucho y en la búsqueda que de ellos hace Gabriel—caps. XIX-XXI y XXII-XXVI, respectivamente—todos ellos capítulos correspondientes al quinto día).

No obstante, se puede señalar que, al menos, sí existe un indudable motivo de ligazón estructural y temática entre las acciones de estos capítulos (I-VIII): se trataría del paralelismo entre los encuentros de los muchachos y Antón el algebrista, por un lado, y de Gabriel y el médico Juncal, por otro. Es evidente que tales vínculos están marcados por el carácter natural, intuitivo, en el caso de la primera de las parejas, y por el carácter científico, convencional, de la segunda, contraste fundamental en la novela que queda ya señalado desde su mismo comienzo. En todo caso, no parece que esto deba implicar que ambas acciones se den el mismo día, aunque, cuando menos, sí pudiera ser indicativo de que se dan en días consecutivos, y no en días más distanciados, como en principio también se podría argumentar.

Pues, de hecho, a todo lo anterior, hay que añadirle la posibilidad de que ese primer día (caps. I-IV) fuese un día no ya inmediatamente anterior, sino imprecisamente situado respecto a todos los demás. Aunque en esos capítulos se nos ofrece una información fundamental acerca de la relación entre Manola y Perucho (caps. I y IV) y de la tesis de la novela (caps. II y III), no cabe duda de que son los únicos que se encuentran, por así decirlo, fuera del núcleo argumental de la novela, pues éste, de manera efectiva, sólo comienza a partir de la llegada de Gabriel, que es quien va a provocar el desarrollo del mismo. Parecería razonable pensar, pues, en una especie de aislamiento temporal para esos cuatro primeros capítulos que serían como una especie de puesta en antecedentes, independiente, hasta cierto punto, de lo que después tuviese que ocurrir, y que, además, como ya lo dejó apuntado en su momento Varela Jácome (91-92), pueden ser entendidos como un puente entre esta novela y *Los Pazos de Ulloa*:

> *La madre Naturaleza* enlaza con la última página de *Los Pazos de Ulloa*. Los cuatro primeros capítulos nos reintegran al ámbito rural de las tierras altas carballiñesas, nos presentan una naturaleza viciosa, sensibilizada por la eclosión estival, que está influyendo en las reacciones de los actores.

Sin negar, empero, taxativamente la posibilidad de que esos primeros capítulos (del I al VIII) se enmarquen en un único día, tomaremos aquí como otro día a todo lo que sucede a partir del capítulo V y que llega, como ahora justificaremos, hasta el capítulo VIII. Pero, como decíamos más arriba, dado que no puede especificarse cuántos días se han dejado de representar en la novela entre el primero y los restantes, la duración de la historia, estrictamente, no puede ser precisada (la asunción en este trabajo de que a partir del capítulo V empieza el día segundo es, fundamentalmente, una solución práctica con vistas a la claridad expositiva de lo que sigue).

El capítulo V se abre con la diligencia subiendo el "repecho que hay antes de llegar a la villa de Cebre" (91). Tras poco más de una página donde se nos describe la agobiante situación del interior del coche a esa "hora de mayor calor, las tres de la tarde" (91), comienza una analepsis que nos retrotrae al comienzo del viaje "muy de madrugada" (92) y que va a llenar todo el resto del capítulo. El comienzo del capítulo VI enlaza con el del V, por lo que se sitúa a las tres de la tarde. Todo este sexto capítulo se desarrolla con gran continuidad y en un tiempo aparentemente breve: el vuelco del coche, el salvamento de los viajeros y, posteriormente, sin solución de continuidad entre los dos capítulos, la llegada de Gabriel a casa de Juncal donde habrá de pasar el resto del día.

Respecto a esta estancia, la apreciación de Marina Mayoral es errónea: en ningún caso la comida con la que Juncal y su mujer obsequian a Gabriel "debe ser cena temprana," pues, por lo ya explicado, y teniendo en cuenta que no es perceptible ninguna elipsis, deben de ser, "grosso modo," mucho más allá de las cuatro de la tarde. Por lo demás, dado que, al comienzo del capítulo VIII, el narrador nos dice que Gabriel se retiró a su cuarto "después de una cena no menos regalada que la comida" (121), está claro que ha habido comida y cena. Y, si Catuxa cierra a la hora de esa supuesta cena temprana "las maderas de las ventanas, por las cuales se colaba una delgada cinta de luz" (115), no lo hace porque ya no haya luz que aprovechar, sino, precisamente, para lograr que se cuele el menor calor posible, el mismo calor que atrae a esas moscas que se ven obligados a espantar (115).

El capítulo VIII, que da cuenta de la larga evocación que de su vida hace Gabriel, se localiza en la noche del mismo día en que llega en la diligencia. Y éste es el último capítulo que corresponde a ese día; el capítulo IX se abre diciendo "al día siguiente" (149), con lo que da comienzo el tercer día. Por lo tanto, al segundo día le corresponden los capítulos que van del V al VIII.[4]

El día tercero se prolongará hasta el capítulo XIV. Los capítulos IX y X, escritos casi enteramente en forma de diálogo, se desarrollan entre las primeras horas de la mañana (Gabriel y Juncal desayunan juntos) y cerca de mediodía, cuando "el sol ascendía" y "la proyección de sombra de las tapias y el emparrado empezaba a acortarse" (X: 163). Entre los capítulos X y XI hay una pequeña elipsis temporal que nos coloca ya en una "tarde de esas del centro del año" (166). Más adelante, capítulo XII, conocidos ya Gabriel y el marqués, tiene lugar la puesta de sol (178) que, recuérdese lo ya dicho, podemos situar hacia las ocho de la tarde. Luego, al ir a cenar, el marqués dice de la fiesta de las segadoras, en la que participa Manola, que puede durar "hasta cerca de las diez" (XIV: 191). Pasan, pues, bastante menos de dos horas entre el final del capítulo XII y el del XIV, ya que, en el momento de acostarse el Gallo y su mujer, todavía continúa esa fiesta (194).

El comienzo del capítulo XV pertenece aún al día anterior y en él se nos da cuenta de la mala noche que vuelve a pasar Gabriel, que no podrá dormirse hasta el amanecer (197). Comienza luego el cuarto día con la conversación entre Gabriel y el marqués de Ulloa, e, inmediatamente después, el paseo de Gabriel con Manola, que durará hasta "volver a los Pazos a la hora de la comida" (XVI: 215). Salvo la especial hora de comer a la que pensaba hacerlo en el capítulo V Juncal, más allá de las tres, debemos entender que esa hora es siempre anterior a las dos de la tarde, pues, como más adelante se nos dirá, ésta es la hora de la siesta (XXV: 298). Es precisamente después de esa "hora sagrada de la siesta" (XVII: 216) cuando va a comenzar el segundo paseo entre Manola y Gabriel, paseo que durará toda la tarde, aunque no hasta la noche, pues su separación tendrá lugar cuando el sol todavía lanzaba "dardos de oro" que "ya no atravesaban el follaje" (XVIII: 238).

A partir del capítulo XIX comienza el fundamental quinto día de la novela, además del más largo en cuanto a capítulos abarcados, un total de once, pues llega hasta el XXIX (caps. XIX-XXI: segundo paseo de Manola y Perucho; cap. XXII: noche en vigilia de Gabriel; caps. XXIII-XXVI: Gabriel se levanta y busca a los muchachos, primero en casa y luego fuera de ella; caps. XXVII-XXIX: discusiones entre Gabriel y Perucho y entre Perucho y su padre). Sobre la casi totalidad de estos capítulos se hablará más adelante, al tratar la simultaneidad temporal, la

que, estrictamente, se da entre determinados hechos acaecidos durante el paseo de los muchachos y la búsqueda de éstos a cargo de Gabriel. A continuación, se dará cuenta brevemente del tiempo abarcado por los capítulos que van del XXVI al XXIX.

Gabriel se lanza, tras el "¿Hacia dónde tomarían?" (304) con el que concluye su larga divagación del capítulo XXV, a la búsqueda de Manola y Perucho más allá de los Pazos. Muy resumidamente se nos narra esa búsqueda, pues de inmediato se acerca "ya el instante de calma suprema, la hora religiosa, el anochecer" (305). Sin embargo, a partir de aquí todo vuelve a hacerse más minucioso, sobre todo a partir del capítulo XXVII, en que el diálogo toma un papel preponderante en el relato, pues el comienzo del capítulo XXIX se sitúa todavía sobre las diez y media, hora en que el marqués "estaba retirado ya en su dormitorio" (338).

Con el capítulo XXX se nos abre un nuevo día. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, no es posible establecer un vínculo inmediato con los que le preceden. Efectivamente, más adelante se comprueba que ha habido una elipsis temporal de un día entero (a partir de ahora, sexto día): justo cuando Juncal está desayunando, aparece Gabriel para reclamarle que vaya a atender a su sobrina que "desde ayer tarde [está] en un estado de exaltación alarmantísimo" (347-48) tras los "sucesos gravísimos" de anteayer noche en que su cuñado "sostuvo un altercado terrible" (348) con Perucho. El capítulo termina con la marcha de los dos hacia los Pazos esa misma mañana y, sin duda, no mucho tiempo después de la llegada de Gabriel. Estaríamos, pues, en el séptimo día.

A partir del capítulo XXXI, quizá reflejándose así la tensión que domina los acontecimientos narrados, se vuelve mucho más difícil el encontrar referencias temporales precisas que nos permitan situar los días que se van sucediendo. El capítulo XXXI comienza diciendo que "el sol había salido" (350), pero no ofrece referencias acerca de si se trata del mismo día que el anterior, del siguiente o, incluso, de uno posterior. Esta situación se mantiene a lo largo de todo el capítulo. Sin embargo, el arranque del capítulo XXXII, con la aparición de Gabriel en busca del cura de Ulloa, nos permite ya resolver una de esas dudas: evidentemente se trata de un día distinto al anterior, pues Gabriel, en este último (cap. XXX) y también aproximadamente a la misma hora, por la mañana, se dirige a los Pazos con Juncal.

Mientras Gabriel espera al cura de Ulloa, se nos dice de él que "tres noches llevaba sin dormir" (XXXII: 357); más adelante, conversando ya con el cura, Gabriel le dice que lo que Manola quiere es "¡que la ayuden a salir del pozo en que cayó hace cuatro días!" (XXXIII: 363). La única manera de conciliar estas dos informaciones es la de tomar como día desde el que se incia la cuenta al sexto, en el que Perucho se marcha y Manola cae enferma. Hay que suponer, primero, que es por esa enfermedad de la sobrina por lo que Gabriel no duerme y, segundo, que cuando éste habla de pozo se refiere, o bien a esa enfermedad, o bien al estado de ánimo de Manola tras haber sido cargada de "negras sombras, [...] con remordimientos" (XXXIII: 364), ambas cosas ocurridas, igualmente, en ese sexto día. Tendríamos, entonces, por un lado: 1ª noche, del sexto día al séptimo (cap. XXX); 2ª noche, de éste al octavo (elidido, pues, en la novela) y, por último, 3ª noche, la que enlaza a éste con el día en el que estamos, el de la conversación entre Gabriel y el cura, que vendría a ser el noveno día. Por otro lado, contaríamos: día 1º: el sexto (cae enferma Manola y, probablemente, le cuentan su parentesco con Perucho, o sea, cae en el pozo); día 2º: el séptimo; día 3º: el octavo (elidido en la novela) y día 4º: el noveno.[5]

El siguiente problema que se nos plantea es el de dónde situar los tres últimos capítulos. El cura de Ulloa, ¿va a los Pazos el mismo día en que Gabriel va a avisarle o va uno o más días después? De nuevo la novela explícitamente no nos dice nada al respecto, pero en este caso se puede optar por lo más razonable, que no cabe duda de que es la primera opción, apoyándonos, además, por el cierre del capítulo XXXIII en el que se nos da a entender la urgencia del caso: "mi destino y el de Manuela están en sus manos" (368) le dice Gabriel al cura. Por lo tanto, los capítulos XXXIV, XXXV y XXXVI forman también parte del noveno día.

Después de todo lo ocurrido, más el tiempo empleado en el viaje de los dos hacia los Pazos, podemos concluir que, al comienzo del capítulo XXXIV, estamos ya con la mañana muy avanzada. Si entendemos que Juncal se refiere a la comida cuando dice que Manola "se ha comido la patita de gallina, toda entera" (368), podemos situarnos sobre las dos de la tarde. A partir de ahí hay que contabilizar un tiempo indeterminado, pero no muy extenso: el tiempo que dura la confesión—"la cosa va larga" (XXXIV: 372), dice Gabriel—y la conversación de éste con su sobrina. Después parece haber una elipsis temporal de algunas horas, pues Gabriel se marcha de los Pazos cayendo "los últimos rayos de sol" (379).

Por último, respecto al ya mencionado dato aportado por el narrador, según el cual Gabriel habría llegado diez días antes de su marcha, después de lo visto está claro que es erróneo. Gabriel pasa, exactamente, ocho días en la zona. Si afinamos aún más, al estar en el noveno día, Gabriel habría llegado siete días antes, pues, estrictamente, no se debería contabilizar el día desde el que se hace la cuenta. La explicación no parece fácil, pero quizá se trate de una simple imprecisión (intencionada o no) por parte de la autora, una cifra aproximada que, en todo caso, subraya la idea, justo al final, de que la historia narrada se ha desarrollado en un breve espacio de tiempo.

Como resumen, la cronología interna de *La madre Naturaleza* queda reflejada en el siguiente cuadro:

DÍA	CAPÍTULOS	HECHOS MÁS RELEVANTES
1°	I-IV	Primer paseo Manola-Perucho
2°	V-VIII	Llegada de Gabriel a Cebre
3°	IX-XIV	Llegada de Gabriel a los Pazos
4°	XV-XVIII	Paseos Manola-Gabriel
5°	XIX-XXI	Segundo paseo Manola-Perucho
	XXII-XXVI	Gabriel los busca
	XXVII-XXIX	Discusiones Gabriel-Perucho y Perucho-marqués
6°	———	Marcha de Perucho y enfermedad de Manola
7°	XXX	Gabriel va a buscar a Juncal
8°	———	———
9°	XXXI-XXXVI	Confesión de Manola y marcha de Gabriel

2. Tiempo del discurso

Entre las innovaciones formales que la novela del siglo XX trajo consigo, las modificaciones efectuadas en la coordenada temporal ocupan un lugar destacado. Se ha hablado, fundamentalmente, de tres modos renovadores de tratar el tiempo en la moderna construcción narrativa: la atemporalidad o ucronía, la ruptura de la linealidad y la reducción temporal.[6]

A pesar de que *La madre Naturaleza* no rompe de forma radical con la práctica habitual de Pardo Bazán respecto a la adopción "para sus relatos [de] la composición lineal que se encuentra en la mayoría de los casos en la novela del siglo XIX" (Clémessy 743), de esos tres modos que acabamos de señalar, resulta ser, como ya hemos ido adelantando, una buena muestra del último de ellos. Desde luego que no se puede hablar de una reducción temporal extraordinariamente significativa, sobre todo en relación a lo que vendrá después e incluso a alguno de los precedentes coetáneos a la misma,[7] pero lo cierto es que esa reducción existe y la anomalía que representa entre la mayoría de las novelas de su tiempo es suficientemente relevante en ese sentido.

Pero, en todo caso, no es esto lo realmente importante. Como parece evidente, *La madre Naturaleza*, entre otras cosas, se puede caracterizar sobre todo por apartarse de las (vastas) intenciones que movían a cierta novela decimonónica. Pardo Bazán se coloca casi en las antípodas de esto y como renegando de todo, incluso de lo que ella ya había escrito (baste comparar esta novela con su precedente natural, *Los Pazos de Ulloa*). Se lanza a escribir una novela en la que el movimiento de personajes y hechos desaparece casi por completo en beneficio de una estática reflexión y discusión acerca de una determinada tesis. No es, pues, la reducción temporal el fruto de un interés de doña Emilia por la manipulación del tiempo, sino más bien la consecuencia de esos precisos intereses novelísticos que, quizá, sí sean lo que constituye la peculiaridad de esta novela de 1887.

El tipo de reducción temporal que presenta *La madre Naturaleza* es la lineal; será, entonces, en el apartado dedicado al ritmo donde se habrá de explicar cómo se consigue técnicamente la misma. Sin embargo, por necesidades argumentales y estructurales, esa linealidad se rompe en ocasiones con el uso de las analepsis y de la simultaneidad temporal, las cuales, no se olvide, no dejan de ser formas de tratamiento temporal que coadyuvan a la, cuando menos, impresión de reducción temporal (piénsese, por ejemplo, en el larguísimo capítulo VIII, todo él restrospectivo y que, sin embargo, necesariamente se desarrolla en un breve espacio temporal).

2.1. Temporalidad retrospectiva

Analizaremos ahora cuatro fragmentos retrospectivos de la novela. Esto no significa, en absoluto, que estrictamente sean los únicos que puedan considerarse como tales en la misma, pero sí son, sin duda, los más significativos y nítidos, pues no cabe duda de que esos otros que, quizá, podrían tomarse como tales son más bien frases sueltas[8] que no se estructuran con la misma unidad con la que lo hacen estos cuatro fragmentos seleccionados.

2.1.1. Análisis

La primera de las analepsis está situada en el capítulo I y apenas llega a abarcar dos páginas de texto. Tratando de ofrecer una explicación al paseo de los dos muchachos, el narrador se remonta en primer lugar a un pasado impreciso en el que ya se les podía encontrar "así, juntos y lejos de toda mirada humana," para luego centrarse en lo que "desde el comienzo de aquel verano" parecía haberles sucedido y que justificaría su "turbación" (60) actual, al recogerse en la gruta los dos juntos. Se trata, pues, de una analepsis externa de alcance considerable, varios años, pero de una duración reducida, dado que lo reseñado no son hechos, sino cambios de comportamiento que permiten una mayor rapidez en su especificación.

La segunda analepsis es mucho más extensa en cuanto al número de páginas, pero, en este caso, muy limitada en cuanto a su alcance y duración. El capítulo V comienza con el relato de la subida del repecho que lleva hasta Cebre por parte de la diligencia en la que viaja Gabriel Pardo a "la hora de mayor calor, las tres de la tarde" (91). Tras una descripción de la situación que se vive en el interior de la misma (91-92), el narrador pasa a rememorar parte del viaje desde el momento mismo de la salida desde Santiago "muy de madrugada" (92). Se trata, pues, de una analepsis interna homodiegética de escasa duración: hay detenimiento en la subida de los pasajeros en Santiago (92-96) y en el diálogo que inmediatamente se establece entre los viajeros.

La tercera de las analepsis es la más extensa en todos los sentidos. Vuelve a ser externa y abarca un capítulo entero, el V, el más largo de la novela (122-49), con un alcance de algo más de treinta años.[9] La duración es lo suficientemente amplia, prácticamente esos mismos años, como para poder dar cuenta, en algunos momentos pormenorizadamente, de la biografía de Gabriel.

La cuarta y última de las analepsis se parece más a la del capítulo V: de nuevo es interna homodiegética. El capítulo XXII comienza con un Gabriel Pardo que "había pasado la noche en vigilia" (273), es decir, con éste ya despierto. Sin embargo, inmediatamente se pasa a relatar el tiempo de esa vigilia desde el momento mismo de acostarse. El alcance es, por tanto, de unas horas, lo mismo que su duración que se prolonga hasta que se queda dormido, más o menos cuando se oye "la clara y atrevida voz del gallo" (284).

2.1.2. Función

La necesidad del uso de estas analepsis responde a intereses relativos al argumento y a la unidad estructural de la novela. Tanto la primera como la tercera tienen una importantísima e imprescindible función informativa. A través de las dos se nos da cuenta de los dos motores que mueven toda la novela: por un lado, el cambio sentimental acaecido entre los dos muchachos, que plantea el conflicto clave de la novela, el del incesto, y por otro, las razones que han llevado a Gabriel a ir en busca de la niña.[10]

La segunda analepsis, aunque carezca de una función informativa tan marcada sobre la historia como la que detentan las anteriores, comparte con ellas la función de mantener una cerrada unidad estructural en la novela. Efectivamente, si la narración hubiese comenzado en

forma de relato primero, con la salida de la diligencia desde Santiago, se hubiese producido la ruptura de una importante unidad estructural en la novela, la espacial, al cambiar bruscamente el foco narrativo hacia afuera de la zona en que se van a desarrollar los acontecimientos. La analepsis permite hacer esto, pero siempre secundariamente, esto es, haciéndolo sin necesidad de abandonar el espacio principal.

La cuarta de las analepsis mencionadas (cap. XXII), aun siendo en apariencia la menos interesante desde el punto de vista técnico, resulta ser en el fondo la más clara corroboración del uso intencionado y preciso que Pardo Bazán hace de este tipo de manipulaciones sobre la temporalidad de la novela. Como ya hemos adelantado más arriba, el quinto día se escinde en dos acciones temporalmente simultáneas, pero que se disponen sucesivamente en el texto: la primera protagonizada por Manola y Perucho (caps. XIX-XXI) y la segunda por Gabriel (desde el final del cap. XXII al XXVI), confluyendo ambas del capítulo XXVII en adelante.

El segundo paseo de Manola y Perucho comienza estrictamente al día siguiente del día anterior, esto es, estamos ya en otro día distinto (el quinto día, que abarcará los capítulos XIX-XXIX) al reseñado en los capítulos precedentes (cáps. XV-XVIII: día cuarto). Siguiendo un orden lineal, la noche en vigilia de Gabriel (cap. XXII) debería haber aparecido situada al final del capítulo XVIII, pues ciertamente debe ser considerada como parte del día que termina en él (i.e. el cuarto día). Si esto no ocurre así es por dos poderosas razones: en primer lugar, porque su inclusión ahí menguaría en mucho el carácter climático de la escena entre Perucho y Manola (final del capítulo XVIII) como cierre de un día. En segundo lugar, porque es precisamente a continuación de otra escena climática, la del beso (final del cap. XXI), donde esas reflexiones de Gabriel van a cobrar una significación irónica muy especial. Pero aún así, estos condicionantes, en principio, no parecen obligar en absoluto a la autora a hacer uso de una analepsis para dar cuenta de esa noche con la que bien podría haber abierto directamente el capítulo XXII. ¿Por qué, entonces, comenzar así?: "Gabriel Pardo *había pasado* la noche en vigilia casi completa. Lo bueno fue que se *acostara* creyendo ..." (273; las cursivas son mías). Como se puede observar, tan sólo es la simple utilización de dos formas verbales lo que cambia toda la perspectiva temporal. Sin embargo, su uso es marcado, no arbitrario, y, por tanto, debido a unas determinadas intenciones. Hemos quedado en que el quinto día se abre en el capítulo XIX. Si la noche en vela de Gabriel se hubiese narrado como relato primero en el capítulo XXII, entonces se rompería el equilibrio y la unidad temporal entre las dos series de capítulos, pues se nos estaría retrotrayendo al día anterior, día que ya ha quedado definitivamente cerrado en el capítulo XVIII. La analepsis permite mantener ese equilibrio: la narración principal, al igual que la comenzada en el capítulo XIX, se sitúa ya al día siguiente y así, secundariamente y a partir de la misma, se puede dar cuenta del fragmento del día anterior que ha quedado pendiente, sin que éste aparezca ante el lector fuera de sitio.

2.2. Temporalidad simultánea

Si bien el uso de las analepsis no representa una gran novedad, sí ocurre esto con la existencia de acciones independientes que son simultáneas en el tiempo y que se narran por separado, aunque, eso sí, en capítulos distintos. Tal cosa tiene lugar entre las acciones narradas

a lo largo de los capítulos XIX-XXI, por un lado, y XXII-XXVI, por otro. Como ya dejé apuntado más arriba, no se trata de algo sin sentido: la simultaneidad que se da entre dos momentos determinados dentro de la acción narrada y que se explicita en la novela (sus acciones se homogeneizan) comporta un sentido claramente irónico. Veamos cuándo.

El día quinto, como ya quedó apuntado, está abarcado por los capítulos que van del XIX al XXIX. El día arranca con la fuga de los jóvenes "oyendo dar las seis en el asmático reloj del comedor" (XIX: 256) y se prolonga hasta bastante más allá de las doce (XX: 256), hasta el momento en que deciden, tras la "exploración y saqueo de la zanja," en lo que "gastarían más de hora y media," tumbarse "en el tentador ribazo" para que Manola pueda "escotar un cachito de siesta" (XXI: 269). Tras estos tres capítulos el narrador focaliza su atención en Gabriel Pardo. Pues bien, al final de este capítulo XXII se produce la primera de esas significativas homogeneizaciones. Después de su noche en vela, narrada analépticamente, Gabriel, como ya se ha explicado, empieza su sueño casi al tiempo en que el gallo canta, que es algo habitualmente asociable con el momento del amanecer, algo que bien podría situarse, aproximadamente, hacia las seis de la mañana (recuérdese que estamos en los meses de verano), precisamente la hora en que los dos muchachos inician su escapada.

Más significativa, si cabe, es la simultaneidad que se produce un poco más adelante. Gabriel se despierta y pide a eso de las nueve y media (XXIII: 284) el desayuno. Tras la escena de la derrota física del marqués y su comida con él, Gabriel sale de los Pazos "cayendo las dos de la tarde," hora en "que los habitantes así racionales como irracionales de los Pazos se aprestaban a gozar las delicias de la siesta" (XXV: 298). No es difícil de ver, entonces, lo que sigue. Recordemos: Perucho y Manola oyen dar las doce y pasan hora y media en la zanja. Haciendo un pequeño cálculo, resulta que es precisamente a las dos, hora en que también Perucho invita a Manola a que tome la siesta, cuando los dos jóvenes inician el que va a ser su momento de máxima intimidad. Simultáneamente (cap. XXV), Gabriel se lanza a una serie de reflexiones que, irónicamente, van a estar estrechamente relacionadas con lo que a mucha distancia de él está sucediendo entre Manola y Perucho.

2.3. Ritmo. Conclusiones.

Como se habrá podido ir advirtiendo a lo largo de la primera parte de este estudio, la forma de movimiento narrativo que predomina en la novela es la escena dialogada: un elevado número de capítulos de la novela o son casi enteramente dialogados o tienen como núcleo de su contenido a un diálogo. La repercusión de esto es que, lejos de ser una novela de acción, *La madre Naturaleza* es, bien al contrario, una novela, por así decirlo, de dicción, esto es, una novela en la que más que contarse cosas se dicen cosas. Su carácter edípico—todo gira alrededor del conocimiento o no de un determinado hecho (la índole exacta de la relación entre Perucho y Manuela)—hace que, a efectos argumentales, sea casi exclusivamente la información que se nos ofrece a través de los diálogos la única que interese. Además, paralelamente a este uso del diálogo, en perjuicio, de nuevo, de la acción y como complemento para lograr la precisa configuración temática de la novela, es la pausa descriptiva la otra técnica que alternará con él. Por lo demás, los escasos fragmentos narrativos que existen en la novela no suelen ser puros, en

el sentido de que, en ellos, siempre la descripción parece ser el objetivo último del narrador. En *La madre Naturaleza* el movimiento de los personajes, su desplazamiento físico, la acción, no es pertinente respecto del argumento: importa lo que se dice, no lo que se hace. Así ocurre, por ejemplo, en los paseos; más allá del factor de movimiento que los caracteriza y del contexto natural que los envuelve, lo relevante en ellos es la soledad que se consigue, situación que propicia la íntima relación de los personajes a través, precisamente, del diálogo.

Dado todo lo anterior, nos encontramos con una novela que ejemplifica a la perfección el ritmo narrativo típico en la obra de Pardo Bazán:

> La escritora prepara su terreno sin prisas, entrecortando su relato con escenas dialogadas bastante numerosas que permiten el enlace entre episodios con visos de peripecias. Pero a este elemento dramático, cuyo efecto es acelerar el tiempo de la novela, se añade otro, lírico éste [...]. Son las descripciones [...], que constituyen otras tantas pausas en el desarrollo de la acción y que, finalmente, dan esa impresión de ritmo lento al conjunto del relato. (Clémessy 749-50)

Sin embargo, existe otra característica del relato, relacionada precisamente con esa carencia de acción de la que he hablado, que logra equilibrar muy bien esta impresión de lentitud con otra específicamente más rápida: me refiero a su carácter de narración fuertemente trabada, que apenas da respiro al lector.[11]

En este sentido, llama poderosamente la atención el hecho de que una novela como ésta, que presenta reducción temporal, a pesar de su número no exagerado de páginas, lejos de presentar una narración prolija, con capítulos largos, por ejemplo, presenta, bien al contrario, una narración claramente fragmentaria, desarrollada en nada menos que treinta y seis capítulos. La justificación de tal disposición formal está en que, al no existir apenas acción, y con el dominio de la descripción y, sobre todo, del diálogo en esa función informativa que se ha apuntado, la novela carece de una nítida línea temporal subyacente a lo narrado que vaya enlazando en relación de causa-efecto la sucesión de los capítulos. En este sentido el uso de la elipsis temporal entre capítulos es ciertamente fundamental. Dado que casi nunca se recupera de forma alguna la información de lo acaecido en el tiempo que supone,[12] su función viene a ser la de aislar a los capítulos entre sí desde el punto de vista de sus contenidos, lo que conlleva que, como hemos visto, el aspecto narrativo sea dominado por el dialógico y el descriptivo. Por lo demás, tales elipsis tienden también a ir acompañadas de un cambio espacial que acentúa, si cabe aún más, ese aislamiento de muchos de los capítulos. Lo que se consigue con ello, en definitiva, es lo que podríamos llamar un ritmo doble, esto es, por un lado, el intra-capitular, que sería de carácter lento y, por otro, el inter-capitular, que sería de carácter rápido.

La madre Naturaleza es, así, una novela de gran densidad y concreción. Carente de puntos muertos, aborda constantemente, de una u otra manera, su tema y motivos fundamentales a lo largo de todas sus páginas, sin desviaciones ni digresiones significativas ajenas a los mismos. Su carácter de novela de tesis se sustenta, sin duda, en la hábil utilización que de todas estas técnicas de tratamiento temporal ha efectuado la autora.

Santiago de Compostela

NOTAS

[1] La terminología narratológica empleada en este trabajo se acoge a la establecida por Gérard Genette.

[2] La paginación y citas de la novela remiten a la edición de Ignacio Javier López.

[3] Véase la nota 12 de la edición citada de Ignacio Javier López.

[4] Marina Mayoral (151-53) no explicita cuáles serían los capítulos que le corresponden a este segundo día, pero sí lo hace, indirectamente, Ignacio Javier López (34), que toma sus datos del trabajo de aquélla que estoy aquí manejando. Según su lectura, el día primero abarca los capítulos que van del I al X; como hemos visto, esto, aun aceptando la idea de que el primer día no terminase en el capítulo IV, no es correcto.

[5] Ciertamente, a diferencia del cálculo referido a las noches, éste es algo extraño, pues no es normal el contar como parte del total el mismo día desde el que se hace la referencia. En todo caso, ésta parece ser la única forma de relacionar ambas informaciones con un mínimo de coherencia.

Por lo demás, en relación con todo esto, Marina Mayoral (151-53) deja las cosas imprecisamente situadas entre el octavo día o, a lo sumo, el noveno; esto es algo que no se entiende. Si para ella el capítulo XXX supone el día sexto (sobre el total, o sea, el séptimo en mi cuenta) y el día siguiente es el abarcado desde el capítulo XXXI hasta el final, no se comprende, entonces, de dónde salen los días hasta completar esos ocho o nueve. Por lo demás, la ya mencionada toma de datos que Ignacio Javier López (52) hace para su edición contiene (lo que se supone que son) varias erratas que hacen absolutamente incomprensible esta distribución días/capítulos. Además de los errores ya mencionados, los capítulos correspondientes al día fundamental aparecen como los que van del XIX al XXI, cuando lo cierto es que van hasta el XXIX; el día en que Gabriel va a buscar a Juncal se localiza en los capítulos XXX y XXXI, cuando en realidad sólo le corresponde el primero de ellos; por último, se hace ir al último día desde el capítulo XXXI, con lo que se solapa con el que ha tomado como último del día anterior. Por otra parte, y según entiendo, tan sólo señala los días que tienen representación en la novela, seis para él, y no los que van desde su comienzo hasta el final, eludiendo con ello, por lo tanto, cualquier referencia a los problemas que aquí estamos tratando.

[6] Véase, a tal efecto, por ejemplo, el trabajo de Darío Villanueva, que versa sobre tales asuntos.

[7] Villanueva (63-68).

[8] Véase, por ejemplo, el carácter retrospectivo que en determinados momentos adopta la conversación mantenida en el interior de la diligencia (cap. V).

[9] Según lo que nos dice I. J. López en la nota 62 a su edición de la novela, y lo que luego nos dice también el texto, Gabriel tiene en 1872 "veintitantos abriles" (133). Por lo tanto, si la acción transcurre a la altura de 1887 (López 30), entonces Gabriel tendrá treinta y tantos abriles.

[10] Sobre la importancia de esta analepsis se pueden ver las notas de Ignacio Javier López en su edición a todo el capítulo VIII.

[11] A diferencia de lo que ocurría, sobre todo, en las obras del primer decenio de su carrera (véase Clémessy 750), en *La madre Naturaleza* las descripciones, aunque numerosas, en ningún caso son extensas.

[12] Piénsese, por ejemplo, en lo ocurrido en los días que se han elidido en la narración. Sin entrar en los que se podrían haber quedado entre los que aquí hemos tratado como 1° y 2°, obsérvese como del sexto apenas se dice nada, pues en él ha tenido lugar simplemente una consecuencia (la enfermedad de Manola tras los acontecimientos ocurridos, que basta con mencionar) y no un hecho decisivo, y, del octavo, nada, pues en él toda la historia ha quedado pendiente, suspensa, a la espera de nuevos acontecimientos, por lo que nada hay que contar.

OBRAS CITADAS

Clémessy, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica).* Tomo 2. Tr. Irene Gambra. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

Genette, Gérard. *Figuras III.* Barcelona: Lumen, 1989.

López, Ignacio Javier, ed. Emilia Pardo Bazán. *La madre Naturaleza.* Madrid: Taurus, 1992.

Mayoral, Marina. "Prólogo." Emilia Pardo Bazán. *Cuentos y novelas de la tierra.* Tomo 2. Santiago de Compostela: Sálvora, 1984.

Varela Jácome, Benito. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán.* Santiago de Compostela: CSIC–I. P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1973.

Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Barcelona: Anthropos, 1994.

APOSTILLAS A "FORTUNATA'S DREAM: FREUD AND THE UNCONSCIOUS IN GALDÓS" DE PAUL ILIE

THE PERILS OF INTERPRETING FORTUNATA'S DREAM

Vernon A. Chamberlin

In his recent study Paul Ilie would have us consider Fortunata's dream at the climax of Part Three to be exclusively a struggle of social classes and a re-echoing of earlier themes—and devoid of any erotic connotations whatsoever. Certainly, I have no objections to the idea of pointing out new layers of meaning in order to give us a fuller appreciation of Fortunata's dream. However, this is not Professor Ilie's objective. Indeed, he feels he must first demolish a great deal of accumulated scholarship in order to have his own, absolutely non-erotic, reading of Fortunata's dream become the correct interpretation. Thus, his first three sections are appropriately entitled: "Armchair Psychoanalytic Symbolism," "Fortunata De-eroticized," and "Fortunata as 'salvaje.'"

In the first Ilie disparages "armchair Freudians [who] have no need to walk to the bookshelf to verify [...] [sexual symbols] in Freud's writing" and "Freudian dabblers [...] symbol-hunters [...] identifying without explicating" (14). Let one example suffice to rebut these assertations. At the climax of her dream, the very last things Fortunata sees before throwing herself into Juanito's arms are the "siete tremendo" (on his cloak), his "corbata mugrienta," and his "cuello [sucio],"[1] none of which are mentioned by Ilie in his summary of "the "phallic and Freudian texts" of the dream (16-17). Nevertheless, these are very Freudian symbols. The Viennese physician himself repeatedly pointed out that elongated objects (as Ilie knows [40 and passim]) are masculine phallic symbols, and Freud specifically mentions as such the cloak and the necktie (*Introductory Lectures* 154, 157). Freud also asserts that round objects, especially those with openings, are feminine genital symbols. And although Ilie repeatedly demonstrates that he is aware of this kind of symbolism, he also never mentions the "cuello." So much for confirming Freudianism, and the fact that Ilie himself could have profited from walking to the bookshelf, verifying these symbols, and including these three very important items in his list.

Concerning Ilie's charge that others have ignored "Galdós' own words," let us note the placement of the three above-mentioned objects within the dream. They come climactically at its end. The "siete tremendo" on the cloak, the "corbata mugrienta," and "cuello [sucio]" can here have a double function: not only to sum up the dream in erotic terms, but also to indicate its emphatic need for fulfilment. And Ilie (who, later in his study, so often will quote Freud) makes—let us emphasize again—absolutely no mention of these items. Consequently, he has no comment on their all-important location within the dream. Moreover, he thus forgoes any possibility of seeing that these ending symbols, just before Fortunata starts to awaken, can have a framing connection with those that initiated the dream: the items in the plumbing shop. To do so could answer the question of why Fortunata, even in her waking hours, was inadvertently drawn to look at the fixtures in the plumbing shop, the very kind of items which Freud mentions as symbolizing male genitalia (Stafford-Clark 83).[2] She was very likely unconsiously looking for some "plumbing" that worked, and the final symbols before she starts to awaken emphatically tell us why.

Progressing now to Ilie's second section, we learn that he does wish to completely de-eroticize our beloved Fortunata. Completely ignoring the fact that Maxi is impotent, a fact continually alluded to by his aunt, Doña Lupe, and underlined by the narrator's descriptions of Maxi's and Fortunata's bedroom behaviour, Ilie says: "The notion that her marriage leaves her 'sexually frustrated' in Chamberlin's words, seems unwarranted" (17). Ilie also states that "Chamberlin's assertion that Fortunata has a 'physical need' for 'sexual satisfaction' has never been proven textually" (17). Let us remember that the very same charge might be made concerning Jacinta. Certainly she is never depicted in her waking hours as an erotic person. Her great drive throughout the novel is to become a mother. Nevertheless, in her well-known dream in Part One, the oneiric experience begins in the company of a boy child, naked below the waist. Then the boy becomes a man-child, who, as Harriet Turner states, "transfixes, penetrates with a passionate stare—'le clavaba su inflamado mirar'—and Jacinta melts, experiences something akin to orgasm—'se le desgarraba algo en sus entrañas'" (21).[3] A similar experience (also with insinuated orgasm) is presented in Mauricia la Dura's dream in the Micaelas Convent, as Mercedes López-Baralt has demonstrated (*La gestación* 137-38). Thus, one sees that in both Part One and Part Two Galdós has already set precedents for allowing the erotic to take over in a woman's dream—even if the character has not previously been presented as having erotic tendencies. And certainly Galdós does not separate the reproductive aspects of sex from the erotically pleasurable, as Ilie so insistently likes to do.

Furthermore, Fortunata herself, in my opinion, is not presented as a character devoid of sexual desires during her waking hours. In fact, Galdós had already set a precedent in Part Two for employing erotic insinuations and symbols as part of the process of moving Fortunata toward her (first) post-marital reunion with Juanito. In addition to the open doors and unbolted locks on the wedding night (which Ilie tries to dismiss [15]), shortly thereafter, on the very day that Fortunata gives herself to Juanito, the narrator again employs erotic insinuations, but there is no thought of conceiving a child, or gaining social advancement. Rather, here it is a question of obtaining the erotic rights and satisfactions which her marriage should have granted her. A non-erotic character would not have felt and acted as Fortunata did. Thus, clearly, a formulary precedent is once again established, one which can be elaborated into a more intensive and extensive display of eroticism during Fortunata's second post-marital progression toward reunion with Juanito late in Part Three. Another indication of an erotic Fortunata may be seen during the time she is still the "querida" of Feijoo. When the latter becomes too old to continue as her lover and suggests that she return to Maxi, she realizes that even staying with Feijoo could not bring her happiness, because (as the narrator explains) "El apetito del corazón, *aquella necesidad de querer fuerte, le daba sus desazones de tiempo en tiempo*, produciéndole la ilusión triste de estar encarcelada y puesta a pan y agua" (III, iv, 7; 122; my emphasis). Ilie is well aware of this quotation, for immediately after saying that I offer no proof of Fortunata'a desire for sexual gratification (21), he attempts to refute Blanco-Aguinaga, who also believes that Fortunata is an erotically endowed character. Ilie's compression of the Galdosian text—"el apetito del corazón [. . .] encarcelada y puesta a pan y agua"—leaves out two key elements: the intensifying phrase, "aquella necesidad de querer fuerte," and the continuing suggestion of emotion over extended time, "desazones de tiempo en tiempo." These phrases, I believe, indicate that Galdós does wish to communicate to the reader that Fortunata has very strong psycho-sexual needs and

that they are enduring. We also know with certainty that Fortunata considers herself an erotically responsive person. She tells Feijoo, with a retrospective summation of her unfortunate situation vis-à-vis Juanito: "Todo por querer más de lo que es debido, por querer como una leona" (III, iv, 1; 91). Then later, when she has to consider the future, upon knowing that the relationship with Feijoo is ending, the narrator says, "[A]vivó en la mente de la joven aquel naciente anhelo de lo desconocido, del querer fuerte sin saber cómo ni a quién" (III, iv, 7; 123).

Galdosian female protagonists can be de-eroticized. When Galdós created the final version of Isidora Rufete in *La desheredada*, he did indeed de-eroticize this character (Schnepf 249). However, it is my belief that Ilie is not successful in his attempt to follow suit in the case of Fortunata. On the contrary, the five examples I have explicated above (as well as the often-discussed introductory presentation of Fortunata sucking a raw egg)[4] buttress my belief that we should continue to believe that Fortunata is endowed with a healthy eroticism.

Ilie begins his section three, "Fortunata as 'salvaje,'" with the statement that "the preceding de-eroticization may arch the backs of some *galdosistas*"(22). But there is more to come. Now he seeks to smash another much-discussed (but, in this instance, by no means generally-held) notion: that of Fortunata's angelization. However, he stays with the spiritually-based connotation of the term and does not even mention the more recent, and very important, social definition of "angel del hogar."[5] Insistently differentiating himself from "traditional *galdosistas*" (29) and those "[who] 'love' Fortunata" (30), Ilie calls attention to her "salvajismo," "primitivism," "pueblo" instincts, murderous thoughts, and violent actions, all of which are corroborated by textual citations of appropriate animal imagery. This is well done. Nevertheless, we can relax, unarch our backs, for once again Ilie has passed up an opportunity—now, with all his animal imagery—to note that (as textual logic of the realist aesthetic would dictate) savage, vital, scrappy, "pueblo" Fortunata also loved "como una leona" (III, iv, 1; 91). In summation Ilie states: "If early studies had [not] focused [on the benevolent bird imagery, but] instead on the wild-beast imagery and the theme of savagery, it is anyone's guess what the heroine's reputation would be today" (33).

But what does this have to do with the upcoming analysis of Fortunata's dream? Just that the violent portions of the dream will not symbolize repressed thoughts. Thus, he can save his discussion of these violent parts for the advocation of his class conflict theory. Ilie contends that an analysis of such violence-backed (and other) symbols of repressed thoughts would be "impossible from a Freudian standpoint without the evidence of the heroine's own associations and particularly of her childhood and parents" (34). But how helpful could Fortunata's associations be, when, for example, she had no idea why she was attracted to the items in the window of the plumbing shop (III, vii, 3; 249). Significantly, for such cases Freud had a "supplemental" technique, which, I believe, can certainly justify a psycho-sexual analysis of Fortunata's dream. He asserted:

> [Symbols] allow us in certain circumstances to interpret a dream without questioning the dreamer, who indeed would in any case have nothing to tell us about the symbol. If we are acquainted with the ordinary dream-symbols, and in addition with the dreamer's personality, the circumstances in which he lives and the impressions which preceded the occurrence of the dream, we are often in a position to interpret a dream straightaway. (Stafford-Clark 82)

Because there is no way we can interview Fortunata, we have to rely upon what we know about oneiric symbolism, as well as our knowledge concerning her to this point in the novel. Moreover, since Fortunata is not a real person who had a dream, but rather a fictional character for whom Galdós created a dream, it would be helpful to know what Galdós understood—more so than what Freud said—concerning dream symbolism.

Nowhere in his monograph does Ilie consider the possible influence on Galdós of Dr. Pedro Mata y Fontanet, and the latter's 1864 book, *Filosofía española: Tratado de la razón humana en sus estados intermedios, sueños, pesadillas, sonambulismo*. This might have been helpful, for as early as 1960, and certainly then again in 1971 when Rafael Bosch (30-31) reiterated Schraibman's original insight, *galdosistas* have been apprised that Galdós mentions Mata in *Fortunata y Jacinta*. Clearly, the writings and lectures of Dr. Mata y Fontanet should have been given priority in the monograph before relying on Freud.

Ilie's section four, "The Street-Wandering Dream," serves as an introduction to the way he will deal subsequently with the dream itself. He divides Fortunata's oneiric experience into eight distinct scenes, each of which he will explicate in chronological order. In addition, he informs us now that there is no possibility of analyzing the dream of the (previously de-eroticized) protagonist for an understanding of any psycho-sexual dynamics that may be urging her toward reunion with Juanito.

Completely disregarding the fact that the reader has vicariously participated for nearly three Parts in Fortunata's personal experiences and would understandably now expect the author to provide the intimate details of what she feels and thinks about the upcoming reunion with the only man she has ever loved, Ilie finds the dream to be not exclusively Fortunata's. He sees it as the narrator's as well as (and perhaps more than) Fortunata's. And as such, it becomes the novel's "central psychic repository"; "the dream is virtually a dream about the novel itself, a condensed symbolization of Galdós's fictive project" (38).

Let us now proceed (chronologically) to see how all this will be explicated in the sections of Ilie's monograph (5-10) which focus on the dream text itself.

Section five is entitled "The Plumbing Shop," and Ilie devotes much of it to attempts to demolish the creditability of previous studies concerning water symbolism. If, for example, the Pontejos fountain is not mentioned by the narrator when Fortunata was in the Plazuela de Pontejos (Ilie 40-41), it is, I believe, because it is not symbolically important. Moreover, the fountain in the Plazuela de Pontejos is a local, neighbourhood fountain in Juanito's novelistic space (and Juanito has never been associated with the water symbolism).[6] Certainly we would not expect Fortunata to stay there gazing at the relatively small amount of water at this critical juncture, when Galdós can more dramatically place her nearby, in neutral territory, at the Puerta del Sol,[7] and have her watch the spectacular water display that the Madrid city officials had set up to celebrate the bringing of water to Madrid from the Lozoya River via the Canal de Isabel II. And yet Ilie subsequently says that its "'espumarajos' signal not sexual but social power" (47)—in spite of the fact that we know it was set up for the enjoyment of all the inhabitants of Madrid, regardless of social class.

In section six ("The Dwarf in the Fabric Shop"), Ilie speaks of the "dwarf as perhaps the most distorted and thus most puzzling element in the entire dream" (50)[8]; and then he faults "Chamberlin's selectivity, his mechanical method of consulting a dictionary of symbols, [which]

bypasses the complexity of symbol analysis" (51). Certainly, my approach to this problem was far from mechanical and simplistic, and only late in the process of formulating a significance for the dwarf did I consult a dictionary of symbols. First, I reread the Alpha MS of *Fortunata y Jacinta* (which Ilie completely ignores) and confirmed that Galdós repeatedly discusses "la impotencia de Maxi" (f. 824-28). I also confirned that Galdós had created an earlier, premarital, dream of Fortunata's, which he abandoned in his second and final version of the novel. Just before the Alpha dream, after reviewing some of the advantages and disadvantages of her upcoming marriage to Maxi, Fortunata's final waking thought is of "Maximiliano que horrible estará con su gorro encarnado y su mandil, despachando medicamientos" (f. 538). Then the narrator says:

> Fortunata se adormecía con visiones de hombres guapos, bien vestidos y que montaban a caballo con donaire. Después vio la botica horrible hacerse absurda, y su marido como un mico vestido... Los señoritos guapos pasaban por la calle, y su marido estaba dentro machacando con su almirez. Despertó sobresaltada. (f. 538)

Because Fortunata associated an article of red clothing with Maxi moments before falling asleep and then visualized him in her Alpha dream as a monkey (when she was still hoping "con el tiempo, quizás mi marido me sea más simpático" [f. 538]), it seemed very plausible to me that the frustrations and anger accumulated after being married to Maxi could easily cause her to increase the amount of the colour red on his clothing in the Beta dream and aggressively progress in her conceptualization from monkey to orangutan and dwarf. In both dreams, the person running the business is a small creature, certainly less than a full man (as is Maxi in fulfilling his marital obligations). In both dreams Fortunata is not interested in the shopkeeper. In Alpha, she is interested, rather than in Maxi's "machacando," in handsome men on horseback.[9] The horse, certainly, is a well-known erotic symbol that has persisted ever since Jeramiah used it in the Old Testament. Significantly, in the published version of the novel, as even children laugh at the shopkeeper, Fortunata's purpose is to move on toward her reunion with Juanito.

Only after working with the Alpha dream (where the pharmacy shop was already transforming itself into something else), did I begin to wonder about further significances and begin to consult reference books. The notion of the dwarf as also the keeper of the unconscious (Jung via Cirlot) can be quite helpful. At the end of the dream Galdós puts some emphasis on the process of waking up. Similarly, as the dream begins, we also have external references, residues from Fortunata's waking hours, namely, the plumbing shop and the cloth (for which she says she was shopping). It is easy for the reader to remember the "tienda de tubos" and the "tela." However, we will soon be progressing far from these recognizable references deep into the world of the unconscious. Already with the dwarf and the "tela" Galdós may be indicating that we are delving into matters that a nineteenth-century male author could not reveal about a female protagonist during her waking hours—as was the case earlier with Jacinta and Mauricia.

Ilie asks, "What does sexual instinct have to do with a fabric shop?" (51). Every reader will have an individual answer to such a question, depending upon the intellectual and emotional experiences that he or she brings to bear on the Galdosian text. In matters amorous Galdós undoubtedly understood that the act of reading and the emotional response of the

reader is what is often required to bring a text vibrantly, passionately alive. Returning to Ilie's question of the "tela," I would suggest that the word means not only cloth, but also tissue, membrane, and even hymen (RAE 2: 1292-93)), the latter perhaps recalling Fortunata's first lover, Juanito, by association. Significantly, Fortunata moves in her dream directly from the plumbing shop (associated with her desire to find some "plumbing" that works) to the fabric shop, "donde hay piezas de tela desenvueltas y colgadas haciendo ondas" (III, vii, 4; 256). However, like the impotent husband Maxi, the shopkeeper ("the dysfunctional dwarf who vainly gestures to customers"[Ilie 53] and is laughed at by children) cannot help Fortunata with such a need. For the moment, she is content to take matters into her own hands: "[C]oge algunas telas entre los dedos para apreciarlos por el tacto" and then she moves on.

Ilie's section seven ("From Tavern Grill to Uncertain Directions") has two parts. In the first he dismisses previous scholars' interpretations concerning the erotic implications of the "gran parilla [...] [con su] hogar lleno de fuego." Although *Fortunata y Jacinta* predates Freud, Ilie rejects the age-old idea that the fire can suggest passion (56). Certainly, Galdós left us no pencil sketch of the grill, but neither does he says textually that it is flat with no recession. Let us hasten to inquire, moreover, if female passion is limited only to the uterus? Certainly not! Ilie, however, prefers to see the fire only as a re-echoing of the scene in Part One (where Fortunata was not even present) when Ido del Sagrario was treating himself to a meal with the gratuity received from Guillermina (I, ix, 4; 336). Remembrance of a similar event, when Fortunata hid beside a tavern door and watched Jacinta and Barbarita pass in a carriage (III, iii, 2; 84), Ilie believes, caused the emotional reaction of Fortunata, which Galdós so powerfully describes as "recuerdos que le sacan tiras del corazón," but which Ilie downgrades to "dreamy, vague disquietude" (57).

One suspects that part of Ilie's difficulties in his extensive discussion of the implications, not only of the fire but also of the meat seen roasting through the tavern doorway, derives from an inadequate understanding and appreciation of sexual slang in Spanish. This belief is reinforced when (in the second part of this same section seven) he completely ignores the wonderfully appropriate series of three verbs in the "Uncertain Directions" that Fortunata might take: "[...] si tirar hacia Pontejos, donde la empuja su pícara idea, o correrse hacia la calle de Toledo" (57). Here again the author's emphatic placement of these words at the end of a series of rising tensions is all important. And why, of all the possible verbs of locomotion in the Spanish language that could have been appropriate here, did Galdós specifically chose "correrse," which means "to have a sexual orgasm" (RAE 1: 385)? The preceding "tirar" is, of course, readily verifiable as a popular substitute for "copular."[10]

Section eight, "Music and the 'Fiel Contraste,'" gives us new information concerning the "Weights and Measures" building, as Ilie advocates an exclusively literal interpretation of the words "Fiel Contraste," thus leaving no possibility that Fortunata might be weighing and measuring her own personal options. Also Ilie challenges us to reconsider the details and purpose of the music in Fortunata's dream. Not surprisingly, some of my previous opinions concerning the sound effects in the dream are disputed. Furthermore, Ilie insists that a great deal of the dream cannot really be considered as belonging to Fortunata, but rather to the narrator. Ilie will hold this notion, hinted at earlier (44) and important to his main thesis, throughout the rest of monograph. However, he makes no mention of the fact that, in presenting situations of

very strong emotional content in *El doctor Centeno* (for example, Alejandro Miquis's sickbed fantasy regarding his drama) and in *Tormento* (Amparo's attempted suicide), Galdós made changes from past to present tense on the galley proofs—as he did also in the case of Fortunata's dream—not designed to give control to the narrator, but rather to allow the reader to feel more directly the character's free, indirect thoughts (Willem 110-11, 124-26).

In section nine ("The Traffic Jam"), after stating that the number seven is "gratuitous, a fairy-tale cipher chosen by Galdós to enhance the fantastic dream narrative," Ilie says, "[W]hy Fortunata should dream about seven mules is anybody's hazardous guess" (67). And yet shortly before he had observed that "The mules also seem to carry a deeper significance because they are seven in number" (Ilie 66).

First a word regarding the appropriateness of the mule as emphatically suggestive of Maxi.[11] We have already noted that in her premarital Alpha dream Fortunata was interested in handsome men on horseback. Erotic equine imagery is also effective in the final, printed version of the novel, where, before Juanito's marital infidelities are discussed, his inconsistency is suggested by using horses as substitues for the women he will deceive: "[T]ambién tenía caballo de silla; mas le picaba tanto la comezón de la variedad que a poco de montar un caballo, ya empezaba a encontrarle defectos y quería venderlo para comprar otro" (I, vi, 3; 248). (Juanito later receives an appropriate comeuppance, for he is thrown from a riding horse, suffering some damage to one arm [II, vii, 8; 699]). Having thus established early on the importance of the horse, first in the mind of Fortunata (Alpha MS) and then in the character delineation of Juanito, it is not inappropriate for Galdós to move to the other end of the spectrum, so to speak, and use the (infertile) mule to suggest Maxi. A string of mules is an elongated item, thus capable of suggesting the phallus. However, paralleling Maxi's impotent state, the (phallic) string of mules is not straight, but curved. And its "delantera,"—symbolically complementary to the often-cited image of the pencils whose point will not break—"se insubordina," causing the entire string of "siete mulas ensartadas" to "no tirar más." The previously-noted appropriateness of the erotic insinuations in the use of "tirar" are reinforced here. Also the verb is used in conjunction with "mulas ensartadas." The choice of the latter word seems significant, because, at least since the Golden Age, "ensartar" has served as a euphemism for "introducir el pene, copular" (Cela 1: 433).

Turning now from the equine to the numerical, one sees a veritable tour de force by Ilie as he ranges far and wide recording interpretations for the number seven. However, more than ever, I still prefer to remain with the religious referent. Surely it is the one most likely to be evoked in the mind of the nineteenth-century Spanish reader, for the Catholic Church celebrates the "Sorrows of Mary" twice yearly: on Good Friday and 15 September. Moreover, in Catholic sculpture and painting the depiction of Mary with seven swords in her heart is quite common. Consequently, Guillermina's statement, "El día aquel fue día de prueba para mí. Era un viernes de Dolores, y las siete espadas [...] estaban clavadas aquí" (I, vii, 1; 266) rings culturally true and is readily understood by the reader. Of course, if Guillermina can personalize the metaphor of the seven sorrows, there is no reason why Fortunata cannot do the same in her dream. Helpful in this respect is Galdós's textual wording: "siete mulas formando rosario." The latter word (also repeated a few lines later in the phrase "el rosario de mulas") again allows us (Ilie's dissent [95, note 80] notwithstanding) to think of Mary, the rosary's "Virgen de los

Dolores." In sum, this culturally significant, religious referent is more plausible, and more of a help to the reader, than Ilie's suggested "gratuitous [. . .] fairy-tale cipher," or "anyone's hazardous guess" (67).

Refusing to see any merit in the idea that the traffic jam reflects an emotional entanglement being experienced by Fortunata, (Chamberlin, "Eroticizing" 75-86), Ilie continues his demolition attempts on the other suggestions that have been previously offered for a psychosexual understanding of the dream. To replace all that he discredits, Ilie substitutes—not adds—an emphasis on interclass strife. His best argument is that of the upper and middle class carriages and their occupants struggling in the traffic jam not only against the lower class in their cheaper vehicles, but also against the shouting, cursing proletariat and their cartage wagons (67, 69).

Section Ten ("Street Pedlars. Final Reunion.") opens with an emphasis on the "working class bystanders who become victims of the rebellion just described" (73). Now Ilie addresses the predicament of the sidewalk vendors as the traffic jam, spearheaded by the lead mule, spills over onto the sidewalk. As always, Ilie attacks previous suggestions concerning the eroticism of this scene. While admitting that "damp ground underfoot poses a legitimate interpretative point of debate" (74), he is sure that it "excludes the sexual meaning attributed by López-Baralt and endorsed by Chamberlin" (75). Yet, he himself soon delights us by recognizing that "Freud [himself] declares of slippery footing that 'symbolic representations *par excellance* of masturbation are *gliding and sliding*.'" As Ilie cannot accept that Fortunata's shifting feet on the slippery ground represents her slipping into orgasm—that could happen only to a non-de-eroticized Fortunata!—, he believes that Galdós is re-echoing material from Part One. Certainly Ilie is correct that Galdós has re-used material from Part One describing the Calle de Toledo. However, I dissent from his conclusion that the primary reason Galdós does so is to recapitulate earlier references to dampness, including Fortunata's "primera temporada de anarquía moral" when she "llegó a creer que encenagándose mucho se vengaba de los que la habían perdido" (II, ii, 2; 486). I prefer to believe that it is more likely that Galdós used appropriate earlier material—including damp, slippery ground—from Part One primarily because the words "Calle de Toledo" are immediately preceded by the sexually connotative verb "correrse."

In the concluding part of this (tenth) section ("Final Reunion") Ilie states that "the last thing Fortunata wants or needs is sexual gratification with Juanito," and that "[. .]. her need for self-respect, self-satisfaction and justification, as well as her sense of inadequacy and her need for companionship and social acceptance, together [...] extinguish any remaining energy reserved for sexual initiative" (79). The dream also affords Fortunata a means of expressing "resentment and undeclared vengefulness" against Juanito so that she "may at once degrade and punish her lover while also affirming her love and, more important, her capacity to be as virtuous as her rival [Jacinta]" (80). I strongly believe it is wrong to state that there is no imagery present immediately before Fortunata throws herself into Juanito's arms in her dream. In fact, the "siete tremendo" on his cloak, the "corbata mugrienta," and the "cuello [sucio]" are (as mentioned earlier) all highly erotic symbols. Occurring, as they do, with emphatic placement at the end of the dream, they can communicate what Fortunata urgently wants (the "siete tremendo"), as well as what she desires to accomplish (as seen in the post-coital masculine and feminine symbols of the "corbata mugrienta" and the "cuello [sucio]"). Also the reiteration of

the number seven makes a nice contrast with its earlier use in the case of the "siete mulas," allowing any reader so inclined to perceive an important distinction between the two male protagonists, and how Fortunata feels about each. Concerning Ilie's assertion that the dream conclusion's "only oneiric quality is the incongruous shabbiness of Juanito's appearance and the corresponding fall from economic grace"(80), I concur that it is logical to assume that Fortunata might (in spite of her upcoming denial [III, vii, 5; 263]) have some anger and resentment against Juanito for his mistreatment of her. However, we should not forget that Fortunata had repeatedly expressed regret (starting in the Alpha MS [f. 354] before Galdós even created the Beta dream and then in Beta [II, vii, 7; 692]) that her fate did not include a lover of humble, working-class status, with whom she could find happiness and for whom she could be a loving care-giver.[12] So, in this wish-fulfilment dream, this is exactly what she attains. Moreover, the oneiric change in Juanito's economic status gives Galdós, with his employment of the shabby cloak, an artistic opportunity to employ the "siete tremendo," which can not only mean a real tear in Juanito's cloak, but also have delightfully appropriate phallic suggestiveness.

We are indebted to Ilie for an opportunity to revisit and re-evaluate not only Fortunata's dream, but also the previous scholarship concerning it. However, rejecting the idea that part of the dream may have been (in Roy Pascal's terminology) "usurped" by the narrator, I cannot agree that the main import of Fortunata's dream "is a conscious review of the novel's every motif and idea that can be associated with the immediate dream contents" (84). I also have similar reservations concerning the monograph's concluding sentences (85).

It is my considered judgement that Ilie has succeeded neither in his efforts to de-eroticize Fortunata, nor to prove that there are no erotic impulses and symbolism manifested within the dream itself. Ilie clearly reveals that he does not like Fortunata. He de-eroticizes her, stresses her animalistic, primitive savagery, denies her proprietorship of a large part of her own dream, and then declares she has no, or very little, unconscious psyche. But this is only a part of the perils of his dream interpretation. Others occur as we look at the two main themes that would replace eroticism: the re-echoing of earlier themes, and the struggle between social classes in its historical context. Ilie would have us take each and every reference pertaining to a theme (he faults me, for example, for leaving out some of the water references, 45). Ilie does not concede that some of these references may occur only because Galdós needs to be realistically descriptive at a given moment, without intending that they become part of a thematic chain. Conversely, if there does occur an instance of entirely realistic description, this cannot rule out (we need to remind ourselves) symbolic use(s) by Galdós elsewhere in the text. One needs to be especially careful when considering the struggle between the social classes in the historical context, and also be vigilant against subjective extrapolations to fit preconceived ideas. Similarly, we need to be aware of the importance of words adjacent or in close proximity to an item being studied, as well as their location within a series or sentence. This certainly includes sexual slang, as we have noted especially in the case of "tirar" and "correrse" immediately preceding "Calle de Toledo." So, while in the future we may want to reconsider and debate further "proto-Proustian retrieval of past time" (85) and "the recapitulative power of encapsulated signs [...] reviv[ing] memory of earlier events or clusters of psychological experience, which the oneiric circumstance transforms or modifies" (85), we should do so with great care. Moreover, we should always keep in mind the contents of the Alpha MS, because the latter was written before Galdós even created

the dream we have been discussing in Beta. Thus the Alpha MS can provide valuable clues for deciphering amd evaluating the contents of the final, printed version of the novel.

At the same time, I believe we should continue to esteem scrappy, "pueblo" Fortunata as a likeable, erotically-endowed protagonist, with her oneiric experience being quite open to our own reader-response interpretations. We should do all this as we keep in mind that Freud himself said, "The more one is concerned with the solution of dreams, the more one is driven to recognize that the majority of dreams of adults deal with sexual material and give expression to erotic wishes" (Stafford-Clark 93). Moreover, let us not forget that Galdós himself said in a letter to Leopoldo Alas, regarding *La Regenta*, that a novelist should do exactly what society does: realize that sex is all-important, but, for the sake of decorum, camouflage it artistically.[13] This, I believe, is what Galdós has accomplished in the case of Fortunata's dream, while at the same time leaving enough clues for the perceptive reader to have the pleasure and challenge of discovery and deciphering.

University of Kansas

NOTES

[1] Galdós's full description is "cuello de la camisa de dos semanas" (III,vii,4;258). The waking-life referent for what Fortunata sees seems to be Galdós's initial description of Francisco Torquemada: "Por ser aquel día domingo, llevaba casi limpio el cuello de la camisa, pero la capa era el número dos, con las vueltas aceitosas y los ribetes deshilachados" (II,iii,1;523). Although Fortunata is not present when Torquemada first appears in the novel, she could later have many occasions to see the usurer dressed as described.

[2] Ilie admits this symbolism with a quote from Freud. Nevertheless, Ilie will end up denying that phallic symbolism had anything to do with the reason that Fortunata stopped and looked in the window of the plumbing shop (47).

[3] Catherine Jagoe agrees that Jacinta's dream "is plainly laden with symbolic sexual desire" (81), but Ilie finds only "a repudiation of sexual pleasure in favour of child-bearing" (21).

[4] See López-Baralt ("'Meeting Venus'").

[5] See Jagoe ("The Subversive Angel," subsequently reprinted, within a more extensive Galdosian context, as "The Angel in Mind").

[6] In reply to Ilie's contention that the water symbolism is not viable unless Juanito is included (44), one should remember that it is only Maxi who has a "fluid problem." Juanito, in contrast, is able to father Fortunata's two children and he is, let us emphasize again, the first and only man she ever loved. Consequently, Juanito does not need to be included in the water symbolism system, except to acknowledge how important water is for Fortunata, as he orders the coachman to drive them to the canal as they celebrate their reunion (III, vii, 5; 261)

[7] It will be logical, subsequently, for Feijoo to meet Fortunata at such a public place in the heart of Madrid, rather than expect Feijoo to happen to be in the quieter, more local, neighbourhood of the Plazuela de Pontejos.

[8] Already in section four, Ilie had said: "The only conceivable incongruity [in the realistically presented dream] is a dwarf that appears in a fabric shop" (37).

[9] According to Cela (2: 603-04), "machacar" is a euphemism for "copular" and "masturbar." The former meaning may be found in Moratín's *El arte de las putas*, II (verses 84-87) and in Torres Villaroel's *Barca de Aqueronte*. The latter meaning of "machacar" is also confirmed in León's *Diccionario de argot español y lenguaje popular* (101).

[10] These three verbs ("tirar, empujar, correrse") remind us that even the very first sentence of the dream communicates urgency, bordering on a lack of control, as Fortunata "siente varios impulsos." No less an elegant classicist than Juan Valera confirms the popular erotic utility of the verb "tirar." Writing to Estébanez Calderón concerning the cholera epidemic of 1855, Valera said, "Mignonette, aquella putilla francesa que acaso Vd. se haya tirado alguna vez, que yo me he tirado tantas veces, y que era á no dudarlo la que hacía mejor en Madrid cuanto hay que hacer en ré venérea, murió de cólera tres días ha" (Sáenz de Tejada 289). Cela confirms "tirar" as "copular," and cites numerous examples from Spanish and Latin American literature (2: 846-47).

[11] Seven mules are certainly more emphatic than one, and are in consonance with Fortunata's intense (seven-fold) sorrows concerning her marriage, and, as well, contrast with the "siete tremendo" of Maxi's rival, the virile Juanito.

[12] In the Alpha version one reads:

Que equivocada la vida había sido para ella. Quería a un hombre, el único que había querido y este hombre estaba casado con otra mujer. Y aunque fuera soltero no se casaría con Fortunata por la diferencia de clases. El era un señorito y ella una pobre infeliz, que cuando le conocía a él no sabía leer. Todo lo había hecho Dios al revés de como mandaba la ley de los corazones, porque si Sta. Cruz hubiera sido albañil se hubiera casado con ella, porque en aquel tiempo la quería. Para que las cosas fueran derechas, era preciso que hubieran pasado de este modo: que Juanito fuera pobre. Entonces ella casada o amancebada con *él*, casada era mejor, se habría consagrado a él. Habría trabajado como una negra para mantenerle ... No, si él quería trabajar, que trabajase, y si no, no. Ella no tenía inconveniente en consagrarse a los más humildes trabajos por él. (ff. 661-62)

In the published text of the novel, during Fortunata's first postnuptial relationship with Juanito, one reads the following sentence, although Ilie fails to comment on it:

Pues la manía [de Fortunata] era que Juanito *no debía* ser rico. Para que las cosas fueran en regla, *debía* ser pobre, y entonces ella trabajaría *como una negra* para mantenerle.
—Si tú hubieras sido albañil, carpintero, o pongo por caso, celador del, resguardo, otro gallo me cantara. (II,vii,7; 692)

[13] In a letter dated 6 April, 1885, Galdós discussed the only two reservations he had concerning *La Regenta*: its length and its eroticism. Concerning the latter he said:

Bien se me alcanza que toda la vida humana, como la tierra sobre sus polos, gira sobre el pivote de la reproducción de la especie; pero así como en la vida no aparece éste sino en ciertas y determinadas ocasiones, porque la cultura lo disimula, y como que quiere aparentar otra cosa, el libro debe a mi juicio ofrecer una veladura semejante. Y crea Vd. que es mucho más efecto en el arte disimular el papel principalísimo que la fornicación hace en el mundo, que patentizarlo con tanta sinceridad. Hay en la obra de Vd. demasiada lascivia. Y por esto [los] que no tendrían más remedio que confesar que les ha gustado, no lo hacen, gozosos de encontrar un terreno en que apoyarse. (Tintoré 311)

WORKS CITED

Alas, Leopoldo. *La Regenta*. Ed. Juan Oleza. 2 vols. 3rd. ed. Madrid: Cátedra, 1987.

Blanco Aguinaga, Carlos. "Entrar por el arco: restauración del 'orden' y educación de Fortunata." *La historia y el texto literario: tres novelas de Galdós*. Madrid: Nuestra Cultura, 1978. 51-94.

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

Cela, Camilo José. *Diccionario del eroticismo*. 2 vols. Barcelona: Grijalbo, 1982.

Chamberlin, Vernon. "Erotic Equine Imagery: A Time-Honored Communicative Metaphor in Spanish Literature." *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Ed. Mercedes Vidal Tibbits. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996. 393-411.

———. "Eroticizing Isidora's Traffic Jam in Fortunata's Dream." *Rumbos* 13-14 (1995): 75-86.

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

Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Tr. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1971.

Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis: 1916-1917*. Tr. James Strachey. *Works*. Vol.15. London: Hogarth Press, n.d.

Ilie, Paul. "Fortunata's Dream: Freud and the Unconscious in Galdós." *Anales Galdosianos* 33 (1998): 13-100.

Jagoe, Catherine. "The Subversive Angel in *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 24 (1989): 79-91.

———. "The Angel in Mind: Rereading *Fortunata y Jacinta*." *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: Univ. of California Press, 1994. 102-19.

León, Víctor. *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. Madrid: Alianza, 1989.

López-Baralt, Mercedes. *La gestación de Fortunata y Jacinta: Galdós y la novela como re-escritura*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1992.

———. "'Meeting Venus': Sobre Fortunata y Eros (A propósito de una lectura reciente del clásico galdosiano)." *Anales Galdosianos* 34 (1999): 125-33.

Mata y Fontanet, Pedro. *Filosofía española: Tratado de la razón humana en sus estudios intermedios, sueños, pesadillas, sonambulismo ....* Madrid: Bailly-Baillière, 1864.

Pascal, Roy. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester Univ. Press. 1977.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. MS. SPAN. 93. Houghton Library. Harvard Univ. Cambridge.

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

Real Academia Española [RAE]. *Diccionario de la lengua española*. 20th ed. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

Sáenz de Tejada Benvenuti, Carlos, ed. *Juan Valera-Estébanez Calderón: crónica histórica y vital de Lisboa, Brasil, París y Dresde*. Madrid: Moneda y Crédito, 1971.

Schnepf, Michael. "Galdós's *La desheredada* Manuscript: A Note on the Creation of Isidora Rufete." *Romance Notes* 31 (1991): 245-50.

Schraibman, José. "Orinología galdosiana." *El Museo Canario* 75-76 (1960): 347-66.

Stafford-Clark, David. *What Freud Really Said*. New York: Schocken Books, 1997.

Tintoré, María José. *«La Regenta» de Clarín y la crítica de su tiempo*. Barcelona: Lumen, 1987.

Turner, Harriet. "Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta." *Hispanic Review* 51 (1983): 1-22.

Willlem, Linda. *Galdós's Segunda Manera: Rhetorical Strategies and Affective Response*. Chapel Hill: Univ of North Carolina, 1998.

"MEETING VENUS" : SOBRE FORTUNATA Y EROS (A PROPÓSITO DE UNA LECTURA RECIENTE DEL CLÁSICO GALDOSIANO)

Mercedes López-Baralt

En "Feijoo and the Fabrication of Fortunata" (42-45), John Kronik ha defendido inmejorablemente la postura que propone que no existe la lectura correcta, sino las lecturas posibles de un texto literario. ¡Y qué aburrido sería si fuera de otra manera! Siempre me ha guiado esta actitud crítica, y pienso que muchas interpretaciones opuestas pueden tomarse como complementarias aun cuando lógicamente cada lector tenga sus preferencias: es el caso, y así lo propongo en un libro reciente, de la polémica entre Gilman y Blanco Aguinaga en torno a *Fortunata y Jacinta*. La lectura de la monumental novela se empobrecería, si no tomáramos en cuenta los argumentos de ambos críticos. Pues, Fortunata es, a la vez, víctima social y heroína moral. Del mismo modo, al abordar la caracterización de las protagonistas en el mencionado libro, aunque suscribo la hipótesis gilmaniana de la "angelización" de Fortunata, puse mucho cuidado en ofrecer una visión más justa de ésta, y también examiné sus defectos.

Así quisiera leer el trabajo que el profesor Paul Ilie acaba de publicar en *Anales Galdosianos*. Antes de responder a su concepción de la protagonista y a algunos de sus señalamientos sobre mi interpretación freudiana del sueño más largo de la novela, debo decir que he aprendido mucho de su monografía (a la vez sospecho que hubiese sido más seductora, de haber inhibido el tono de hostilidad hacia los críticos concernidos y aun hacia el personaje mismo; interesantemente, en su ensayo las mujeres llevamos la peor parte). Me parece importante su acercamiento histórico al sueño, a partir de dos núcleos semánticos (la ferretería como metáfora para la tecnología moderna y la tienda de paños como metáfora para el comercio) que irradian hacia la novela toda. Ilie nos recuerda oportunamente que en el fondo el gran personaje de la novela es Madrid. Abordar el sueño como resumen del texto logra subrayar la coherencia de *Fortunata y Jacinta*, la profunda unidad que vincula sus tantos y tan diversos componentes. También me resulta de veras interesante la atención que presta al narrador como el sujeto que cuenta el sueño de Fortunata.

Digo esto porque pienso que la obra literaria gana sumando, no restando, interpretaciones. En su preocupación por "the novel's unifying concerns," Ilie opta por tomar la tijera y cortar, lo que debilita el alcance de la polisemia de Galdós en su novela mayor. Ahora paso a algunas objeciones concretas a su monografía, más allá del reduccionismo que la caracteriza y que le hace extremar su posición. Debo advertir, sin embargo, que mi propósito en este momento no es el de escribir otra monografía ni animar un diálogo interminable, sino de contestar, si bien someramente, a un texto que privilegia, para demolerla, mi interpretación de la novela.

Comencemos por el tratamiento que le da Ilie a Fortunata. Lo primero que me choca es la noción misma del personaje como absolutamente negativo. Es cierto que Ilie ha logrado dar más matices a Fortunata, al trazar textualmente su caracterización como "salvaje" y "fiera," pero opino que lo que Galdós consigue con esta presentación del personaje es hacer más heroica su

angelización final, pues supone vencer sus instintos. No convence el intento de Ilie de desestimar el "baffling passage" (32) con el que el narrador—abandonando por un momento el estilo chismoso y un tanto frívolo de lo que Lilliana Ramos Collado llamaría el "contertulio"—valida la superación moral de la protagonista, apuntando a su autodeterminación en el lecho de muerte. Con una intensidad que bordea el lirismo, dice el narrador: "Pero mientras la personalidad física se extinguía, la moral, concentrándose en una sola idea, se determinaba con desusado vigor y fortaleza. En aquella idea vaciaba, como en un molde, todo lo bueno que ella podía pensar y sentir; en aquella idea estampaba con sencilla fórmula el perfil más hermoso y quizás menos humano de su carácter" (IV, vi, 13; 519-20). La solemnidad con que el narrador salva al personaje en este momento nos hace pensar que tras él asoma el autor implícito, con su acostumbrada compasión, para culminar la "angelización" de Fortunata.

Con la afirmación tajante de que "Her violence outweighs her dying gift" (33), Ilie condena para siempre al personaje: no ha tomado en cuenta, aun cuando cita el pasaje (89), que la dulce Jacinta condona y disfruta vicariamente la paliza que Fortunata le propinó a Aurora, y aun Guillermina expresa un tímido regocijo al respecto. Y cuando cita (25) una frase ambigua del narrador en torno al personaje—"prosiguió la otra con la inspiración de un apóstol y la audacia criminal de un anarquista"—Ilie sólo toma en consideración la porción negativa del juicio. En este pasaje también podemos reconocer al autor implícito, ya que su dualidad apunta a la ambigüedad que da vida plena a los personajes del autor canario. En cuanto a las facetas de "ave" y "fiera" de Fortunata, hay que puntualizar que, si bien lo segundo le viene de su estado de naturaleza (y en muchos momentos constituye la reacción humana de cólera ante cruelísimas injusticias), la culminación de lo primero (la transformación de ave en ángel) depende de su voluntad. Lo que Ilie nombra como "violent temper" y "compulsive violence" (23) no son otra cosa que el estallido ante toda una vida de opresión y maltrato. Pues si alguien es víctima de la violencia social en la novela es Fortunata. Nadie lo explica mejor que ella misma: "Digo yo que se puede tener rabia a otra persona, desear que la maten, y sin embargo no ser una mala" (IV, xi, 11; 508). En este sentido vale citar a Geoffrey Ribbans, quien atinadamente subraya la compasión del autor—rasgo diagnóstico de la narrativa galdosiana—en el tratamiento de las protagonistas. Al hacerlo, valida la noción de Gilman sobre la "angelización" de Fortunata: "She, like Jacinta, has behaved throughout the story honestly and in good faith, and in personal terms other than those of rigid Christian orthodoxy or of the *ángel del hogar* syndrome, she can be considered an angel. The essential goodness of her character is thereby vindicated" (Ribbans 261).

Fortunata no sólo es, a los ojos de Ilie, malvada, sino casi asexuada. Es curiosísima su obsesiva insistencia en obliterar el erotismo de la caracterización del personaje y de su sueño. Ilie afirma que el amor de Fortunata por Juan gira en torno a consideraciones de maternidad, domesticidad, legitimidad, y que lo menos que necesita o desea es el erotismo (17, 41, 79). Por ende, los conflictos que dilucida en su sueño son sólo de orden espiritual y moral (58). También propone que tras su matrimonio con Maxi Fortunata no padece hambre sexual (79). Lo primero que sorprende y que es difícil apoyar textualmente es la castísima noción del amor sentimental que propone el profesor Ilie. Pues, para cualquier persona mentalmente sana, físicamente saludable y normal, éste incluye, necesariamente, la sexualidad, aunque ello no se proclame. Mucho más en el caso de Fortunata, personaje que, por saludabilísimo, vital y apasionado (sin olvidar que encarna en la novela, a niveles cuasi míticos, la Naturaleza con mayúsculas), no podía cerrar las

puertas de su ser a este aspecto fundamental de lo humano. En cuanto al aserto de que "Fortunata has nothing to offer Juanito beside sexual pleasure, but the reverse is not true. Juanito has much to offer that his mistress *would desire besides sex*, such as conversation, material comforts, mental security, and pride of social association" (18; mi subrayado), Ilie se contradice, ya que, si entendemos por "besides" un equivalente de "in addition to," aquí está reconociendo que el sexo sí le interesa a Fortunata, que lo desea, aunque sea uno entre otros beneficios que su relación con Juan puede proveerle. Por otra parte, es evidente que Fortunata no está con Juan por ninguna consideración de orden social o material. Pierde su paz mental por los sobresaltos de la clandestinidad y la culpa que siente ante Maxi y su tía. No quiere de Juan ni dinero ni ropa, lo que le permitiría subir algún peldaño de la escalera social. Al negarse a los ofrecimientos del Delfín, éste le pregunta irónicamente si ha hecho voto de pobreza, a lo que ella responde: "Te quiero porque te quiero, y no sé más" (II, vii, 7; 693). Vale recordar que la misma doña Lupe no puede menos que reconocer, alarmada, que Fortunata no ha sacado nada importante en términos materiales de su relación con Juan: "Pues si efectivamente no le ha dado nada, hay que reconocer que ese hombre es el mayor de los indecentes" (IV, I, 6; 301). En cuanto a la conversación, bien poco respeta Fortunata en su fuero interno la palabrería de Juan: "en aquel lance, parecíale ridículo volver sobre aquella idea verdadera o falsa del amor, porque en su buen instinto comprendía que toda aquella hojarasca de leyes divinas, principios, conciencia y demás, servía para ocultar el hueco que dejaba el amor fugitivo" (III, iii, 1; 79-80). La misma Jacinta le reprocha a Juan los "arcos triunfales" que construye con palabras para mentir pasando orondo por ellos, y Gilman ha visto cómo los silencios de Fortunata en el fondo son un rechazo a la abundante retórica burguesa, que, en vez de iluminar la realidad, la opaca.

Sobre el erotismo de Fortunata, evidente para tantos galdosistas, hay mucha tela que cortar. Valga aludir a algunas escenas emblemáticas de su importancia para un personaje que decididamente no es la Virgen María, por más asexuada que nos la pinte Ilie:

1) La primera escena es la del nacimiento de Fortunata en el relato, que por su importancia resulta paralela como escena clave del texto a la de don Quijote ante los molinos de viento. El estar sorbiendo las babas de un huevo crudo puede—y debe—leerse de varias maneras, una de ellas la de Gilman: en el huevo tenemos una metáfora para la maternidad que le permitirá al personaje cumplirse. De igual manera, al apuntar al origen, el huevo subraya el primitivismo que encarna el personaje, en pleno estado de naturaleza. Pero no podemos descartar el descarnado sentido sexual de la escena, ni ignorar el aporte que la cultura popular puede prestarnos para interpretarla. Ilie rebate a Ángel Tarrió por apuntar que la oferta del huevo es erótica (20). Yo coincido plenamente con éste: ¿cómo podemos descartar que en el lenguaje coloquial español el testículo se nombra como huevo? Y tomado esto en cuenta, ¿cómo no establecer, de inmediato, la equivalencia entre babas y semen? Que Fortunata aparezca sorbiendo las babas del huevo habla de su apetito, no sólo gastronómico, sino sexual. Y connota—de nuevo acudimos al registro coloquial que para Galdós es tan importante—que pronto "le sorberá" los sesos a su interlocutor. Ello convierte a Fortunata en sujeto que desea, debilitando la postura de Ilie, quien la reduce a mero objeto sexual, echando mano de aquellas palabras de Juan en que el Delfín critica a su amante por sosa e incapaz de las artes de seducción que ejercen las cortesanas

francesas (17). Lo que no lee Ilie en el aludido pasaje es la naturalidad de la heroína galdosiana, remisa a todo artificio.

2) Cuando comienza su convivencia premarital con Maxi, Fortunata sólo sueña con Juanito (y ni duerme pensando si el ingrato se acordará de ella). De ahí que, aunque le esté muy agradecida a Rubín, le cobre un odio súbito, precisamente cuando, a la hora de almuerzo, mete la cuchara dentro del arroz con menudillos para servirle. La imagen de penetración le ha recordado lo que tenía con Juan y ahora no tiene con Maxi: sexo.

3) En su primer encuentro adúltero con Juanito, Fortunata le dice: "Mi marido eres tú... todo lo demás... ¡papas!" (II, vii, 6; 690). En este momento Fortunata ni tiene un hijo, ni puede aspirar a casarse con Juan (él está casado con Jacinta y ella también lo está, con Maxi). Si no la unen a su amante ni pulsiones maternales ni aspiraciones sociales, ¿qué queda? Obviamente, el amor. Y apasionado, sensual, porque, evidentemente, Fortunata no se cita con Juanito para conversar.

4) Fortunata le propone a Juan el siguiente trato: "Yo le cedo a ella [a Jacinta] un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido. Total, cambiar un nene chico por el nene grande" (II, vii, 7; 695). En este momento de "bromas-veras" es evidente que, para Fortunata, el amor erótico es mucho más importante que el maternal. ¿Dónde está, en los casos citados, el deseo de maternidad que, para Ilie, es el motor de todos sus encuentros íntimos con Juanito (18)?

Un personaje que profiere con intensidad lírica en el último re-encuentro con su amado, "Vivir para que llegue un día así" (III, vii, 5; 264), y cuya pasión se describe por el narrador como "un estallido de infinitas ansias" (II, vii, 6; 687), está amando a todo pulmón, en cuerpo y alma, como lo impone—para decirlo en palabras de Galdós—"el aquel de la vida" (III, iv, 7; 121) o la Naturaleza. Amor tan intenso y constante que, para Ribbans, constituye el motor fundamental de la novela (233).

Ilie critica, entre otros, a Gilman y a Chamberlin por afirmar la necesidad física de satisfacción sexual de Fortunata (17). Que Galdós no explicite el apetito sexual del personaje tiene varias explicaciones: una, que es obvio el deseo carnal en alguien joven, sano y enamorado; otra, que ya el autor se ocupa de comunicarnos esto a los lectores a través de metáforas (puertas que se abren, cerrojos que se descorren, puñales y dardos, tubos, agua y humedad, el huevo crudo, como ya vimos). Entre estas alusiones oblicuas a la sexualidad se cuela delicioso el humor galdosiano, como cuando describe el suspiro de las reclusas en Las Micaelas ante el tímido soplo de brisa en un día ardiente de estío, visible en el movimiento del "vástago de hierro" del molino: ambas palabras— "vástago" y "hierro"— son nombres coloquiales para el falo. Y no sigo porque sé que este simbolismo no convence a nuestro interlocutor. Pero también tenemos que contar con el conocido pudor de Galdós ante el tema, y con la autocensura que ejerce de cara a la moral social de su entorno. De ello dan fe los cambios que se operan de los manuscritos y galeradas a las versiones definitivas de sus novelas; se dan casos como el de la descripción grosera de la masturbación de Valentinito Torquemada, cosa que jamás pasó a la página publicada y que consta en los apuntes de Galdós para *Torquemada en la hoguera*. Debemos una publicacion parcial de estos apuntes a Robert J. Weber, y su publicación íntegra—a la que hacemos referencia—a Ricardo Gullón (176). Sobre la novela que nos ocupa, como botón de muestra: cuando Galdós cambia el lugar del cuerpo de Juan donde se posa la regocijada mano de Fortunata

en uno de sus encuentros, del muslo a la más casta rodilla (III, vii, 5; 263). Por otra parte, hay que contar con lo que Kronik ha llamado la "semiótica de la seducción" del arte galdosiano, que se construye con silencios y reticencias, pues no hay nada más incitante que lo entredicho:

> Estudiando a Thackeray, Wolfgang Iser ha demostrado que los huecos son parte integrante del proceso narrativo, diegético, y que estimulan la imaginación. El lector suministra ávidamente el signo ausente, sea lingüístico o sexual. [...]
>
> En fin, mientras la expurgación de lo sexual de la novela galdosiana supone una postura social y moral, forma parte asimismo de un proceso inherente en el acto narrativo, que es la campaña de seducir al lector. La excitación que despiertan las ganas de llegar, de saber, de ver es mayor que la satisfacción que proporciona la resolución de la anécdota. [...]
>
> La sexualidad reposa en Fortunata; la seducción está radicada en el texto. ("Sociología" 523)

De ahí que Galdós se niegue a describir a su protagonista con pelos y señales. Para Ilie, la fragmentación con que se nos da noticia de su físico "diminishes any flavour of erotic drives or pleasures" (18). Aserto tal puede invalidarse, remitiendo al curioso lector al sensual imperativo de Góngora: "Goza cuello, cabello, labio y frente." Pero hay algo más importante, y otra vez lo ha visto Gilman, al entender que la ausencia física del personaje se torna paradójica presencia en las conciencias de los demás, sobre todo en la luna de miel de Juanito y Jacinta. Volvemos a la semiótica de la seducción: es tanto más poderosa la imagen de Fortunata en tanto que cada personaje y cada lector puedan hacerla suya, construyéndola, sin que se le proponga ya digerida por el narrador. Recordemos el poder seductor de Emma Boyary, de cuyo hermoso físico Flaubert privilegia nada menos que las rosadas uñas.

En cuanto a Fortunata como objeto sexual, Ilie intenta rebatir la interpretación de Chamberlin sobre el simbolismo carnal galdosiano que convierte a Fortunata en presa para el consumo del voraz Juanito (21, 87). Sobre este tema sólo quisiera recordar aquí cómo la literatura ha vinculado secularmente ambos actos, que, por cierto, la lengua coloquial también asocia: comer es una metáfora común para el sexo oral.

Sobre el sueño de Fortunata, quisiera comentar varios puntos de la monografía en cuestión:

1) Para Ilie el sueño no tiene nada de erótico, porque el encuentro de Fortunata con Juan tiene propósitos económicos (37). Parece referirse al hecho de que Fortunata le ofrece, al empobrecido Juanito del sueño, mantenerlo. Opino que la motivación de esta oferta no tiene que ver tanto con generosidad o compasión como con el deseo de controlar al fugitivo amante, que a cada rato se le escapa como "enjabonado delfín," para decirlo en palabras de Lorca. Porque Fortunata sabe muy bien que el dinero da poder sobre las personas. De ahí que aun la pobre Jacinta, sin oficio propio, no pueda escapar del despotismo ilustrado de sus suegros y su marido, y aun cuando al final se divorcie espiritualmente de él, sabe que jamás podrá salir de su casa. El dinero sencillamente provee los barrotes de la onírica "cárcel de amor" que quisiera construir Fortunata para su amante.

2) Ilie me critica el ver en el sueño tanto el enmascaramiento del deseo reprimido de Fortunata por Juan (la escena de los tubos) como su expresión inteligible (el deseado encuentro

con Juan al final). Si los sueños—como la literatura y la vida—son el reino de la ambigüedad, no veo por qué en un mismo sueño no puedan coexistir contradicciones. Más aun, me parece un acierto por parte de Galdós condensar en éste ambas urgencias del personaje—represión y expresión del deseo—, pues esto es, precisamente, lo que ella está viviendo en la vigilia. Trata de olvidar a Juan y termina dando rienda libre a lo que lleva "de entre sí."

3) Ilie niega al carácter poético del sueño (36, 84). Como esto es una cuestión de sensibilidad, es difícil probar lo que para muchos lectores resulta evidente; pero ya aludí en mi libro al cambio de los tiempos verbales del pretérito al presente y a su efecto de hacer más inmediata e intensa la narración. Podría mencionar el efecto encantatorio que logran en el lector la fuerza y la abundancia de sus imágenes plásticas, y la aparente incoherencia de sus secuencias. Y tal vez recordar la abolición de los opuestos que propone Octavio Paz en *El arco y la lira* como clave de la poeticidad, y que figura en el sueño en cuestión, permitiendo que en él coexistan contradicciones como el enmascaramiento del deseo reprimido de Fortunata por Juan y su expresión abierta, y la del enano que se quedó a mitad del camino darwinista entre el hombre y el mono, entre otras.

4) Sobre la estructura del sueño, Ilie afirma rotundamente que las ocho escenas que lo componen no pueden sustentar mi esfuerzo de reducirlo a dos partes (36). A mí me parece que la estructura muchas veces es una noción que imponemos los lectores a un texto, y que puede variar según los criterios a que obedezca. Para Ilie, son las escenas—muy visuales, por cierto—las que hacen del pasaje uno divisible en ocho partes. Me parece muy bien. Mi criterio fue otro: la inteligibilidad. Desde esta perspectiva, hay una parte del sueño (la primera) más confusa y otra parte (la segunda) más clara. De ello inferí que la parte abigarrada del sueño enmascaraba con múltiples símbolos el deseo sexual de Fortunata por Juan, y la más inteligible ya lo aceptaba sin disfraces.

5) Ilie me critica el entender que Juanito Santa Cruz es el tema que otorga coherencia al sueño (36), afirmando que "it is not necessarily true to say that the first and last episodes related to Juanito provide the *real meaning*" (39; mi subrayado). Yo me pregunto dónde estará el "real meaning" de nada. Pues, ni en la literatura ni en la vida está claro el sentido, sólo podemos acercarnos a él "through a glass, darkly". Remito a Ilie al episodio del baciyelmo en el *Quijote*. De otra parte, los marcos de encuadre de un texto literario o de sus unidades semánticas—comienzo y final—son, de por sí, significativos e importantes, como bien lo ha visto Hazel Gold. Para mí, Juanito, al abrir y cerrar el relato onírico, se convierte en el gran tema del sueño, lo que no excluye otros temas relevantes al complejo corpus narrativo que es *Fortunata y Jacinta*.

6) Ilie niega el sentido sexual que, para Fortunata, tienen los tubos que mira en el escaparate de la ferretería, al entender de manera unívoca la pregunta que se hace ella de "¿qué me importan a mí los tubos?" (40). Es difícil leer la pregunta de Fortunata sin sonreírnos; más difícil tomar en serio que, para ella, esto sea intrascendente; inconsciente, sí, tanto su deseo por Juan en este momento del sueño como la asociación entre tubos y falo. Como Ilie desestima este simbolismo, esgrime una razón poco convincente para explicar por qué en el sueño Fortunata se detiene delante de la tienda de tubos: ello simbolizaría la exclusión del proletariado, al que ella pertenece, de la vida moral "limpia" de la burguesía, única clase social que tiene acceso al acarreo de aguas.

7) Ilie me critica vincular dentro de un solo complejo simbólico sexual fálico los tubos, grifos, llaves, lápices, humedad, que debieran separarse por aparecer en lugares distintos del sueño (45). ¿Por qué compartimentalizar? En términos semánticos están ligados.

8) Sobre el simbolismo seminal que creo reconocer en el pasaje, Ilie objeta mi sugerencia de que la humedad en el sueño anuncia la llegada de Juan (75), esgrimiendo el argumento de que no es posible que una imagen de eyaculación preceda la presencia masculina, en vez de ser consecuencia de ésta. Si el sueño suele abolir la lógica aristotélica que rige la razón en la vigilia, no veo por qué tenga que atenerse a las relaciones de causa y efecto. Citando a Freud, Ilie afirma que el resbalar es el símbolo más común para la masturbación y que el agua tiene que ver con la maternidad y la vida intrauterina. Tomo nota de lo que me indica, pero estas asociaciones no son operantes aquí. Aunque la relación entre el agua y el deseo sexual no esté en Freud, podemos reconocerla en fuentes tan diversas que parecen apuntar a una situación arquetípica: desde el mito hasta la literatura y el cine. Volviendo al sueño de Fortunata, si reconocemos en el pasaje un simbolismo de carácter fálico, por la contigüidad entre la humedad y el dardo que anuncia a Juan, sus connotaciones mal pueden apuntar al útero materno o a la masturbación. Más bien sugieren lo seminal. Ahora bien, otra connotación interesantísima asoma en este pasaje del sueño. Lo cito para examinarla de cerca:

> Un individuo que sobre una mesilla de tijera exhibe el gran invento para cortar el cristal, tiene que salir a espeta perros; otro que vende los lápices más fuertes del mundo (como que dan con ellos tremendos picotazos en la madera sin que se les rompa la punta), también recoge los bártulos, porque la mula delantera se le va encima. Fortunata mira todo esto y se ríe. El piso está húmedo y los pies se resbalan. De repente, ¡ay!, cree que le clavan un dardo. Bajando por la calle Imperial, en dirección al gran pelmazo de gente que se ha formado, viene Juanito Santa Cruz. (III, vii, 4; 257)

Notemos que la contemplación de los objetos fálicos deja a Fortunata en un estado de placer, riendo. Inmediatamente aparece la humedad, cual de la nada: bien podría tratarse de una metáfora para la lubricación sexual de la mujer excitada. La presencia del agua es contigua a la del personaje, de ahí que ella pueda ser la fuente de una humedad tan intensa que moja el suelo. Lo próximo que leemos es el ¡ay! de Fortunata, que dentro de este contexto sugiere las gozosas quejas del orgasmo, más aún cuando esta exclamación se la causa precisamente la penetración de un dardo. Dardo-falo contiguo a Juan, y, por lo tanto, metonímico de su cuerpo. En última instancia, ¿cuál de estas dos asociaciones elegir para explicar el mencionado fragmento del sueño: la de la humedad masculina o la de la humedad femenina? Por mi parte me quedo con ambas. Porque la polisemia literaria—y más aun, tratándose de la representación de un sueño, intrínsecamente ambiguo—no sólo lo permite, sino que lo propicia.

9) Ilie encuentra una contradicción en mi descripción del sueño como confuso pero con un final claro que no requiere simbolismo, y otra en mi propuesta de que Fortunata sabe que desea a Juanito y aun así necesita encubrir oníricamente este deseo mediante símbolos (76). Debo decir que no comparto su preocupación por las tipologías estrictas. Pienso que éstas nos pueden ayudar a iluminar tanto la realidad como la literatura, pero también sé que ambas desbordan cuanta clasificación rígida queramos imponerles, sea freudiana, jungiana o de cualquier

tipo. ¿Por qué un sueño no puede ser facetado? ¿Por qué debe responder a una sola intención? Y en cuanto al lenguaje del sueño de Fortunata, no veo contradicción alguna en su soñar mediante símbolos con Juan, si en la vigilia ha tratado de reprimir "su loca ilusión" por él.

10) Uno de los argumentos más interesantes de Ilie es la propuesta de que el sueño no es sólo de Fortunata, sino del narrador (82, 49). Sin embargo, no podemos perder de vista que estamos ante una obra literaria, y que la misma Fortunata — a quien tantas veces sentimos como de carne y hueso — está hecha de palabras, aun cuando hable en primera persona. Siempre estará mediada, si no por el narrador, por el autor implícito, pero ello no le impide a Galdós crear la ilusión de que estamos ante un personaje que vive y respira junto a nosotros. De ahí que no vea por qué no puede leerse el sueño desde una perspectiva psicoanalítica. Pero, si bien difiero de la postura de Ilie de desestimar a Fortunata como soñante, me parece pertinente reconocer que en el pasaje hay una perspectiva más amplia que la que pueda tener la protagonista. Aunque, más que del narrador, pienso que se trata del autor implícito detrás de aquél, resumiendo en el sueño las preocupaciones sociales que permean la novela. En este sentido — y obviando por un momento su reduccionismo — el enfoque de Ilie me ha permitido disfrutar más aún del sueño. Porque no hay perspectiva crítica que pueda agotar una gran obra literaria, y todo asedio que nos abra el texto a posibilidades que no habíamos imaginado me resulta francamente bienvenido.

Y aprovecho este último punto para terminar, celebrando una vez más la ética y la estética galdosianas, tan estrechamente hermanadas, y también recordando que de una ética basada en la tolerancia, parte la estética de la ambigüedad. De ahí la compasión que le permite a Galdós salvar a héroes problemáticos como Villaamil, Maxi, Fortunata, o hacer simpatiquísimos a otros no tan buenos, como don Lope, Rosalía Pipaón, doña Lupe, y Torquemada. Un novelista que da en la flor de terminar sus novelas con frases como "Lo mismo da" o "Tal vez" nos está invitando a proyectarnos en su creación. Este homenaje cervantino a la libertad del lector permite que cada uno reconozca a su propia Fortunata, y la diversidad de las interpretaciones críticas en torno al personaje nos muestra que todos hemos aceptado el reto, cada uno "al suo modo," aun partiendo de la misma novela. Creo, con Carroll B. Johnson—y permítaseme reincidir en el psicoanálisis—que, al leer, hacemos una suerte de contratransferencia con el texto, y que, mientras más apasionadamente nos aferramos a una opción interpretativa, o la combatimos, en el fondo nos estamos leyendo a nosotros mismos.

Universidad de Puerto Rico

OBRAS CITADAS

Blanco Aguinaga, Carlos. "On 'The Birth of Fortunata.'" *Anales Galdosianos* 3 (1968): 13-24.

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

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

Gold, Hazel. *The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel.* Durham: Duke Univ. Press, 1993.

Gullón, Ricardo. *Psicologías del autor y lógicas del personaje.* Madrid: Taurus, 1979.

Ilie, Paul. "Fortunata's Dream: Freud and the Unconscious in Galdós." *Anales Galdosianos* 33 (1998): 13-100.

Johnson, Carroll B. "Cervantes and the Unconscious." *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes.* Ruth El Saffar and Diana Arenas Wilson, eds. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1993. 81-90.

Kronik, John W. "Feijoo and the Fabrication of Fortunata." *Conflicting Realities: Four Readings of a Chapter by Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta, *Part III, Chapter IV).* Ed. Peter B. Goldman. London: Tamesis, 1984. 39-72.

———. "Sociología de la sexualidad, semiótica de la seducción." *Galdós: centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1997).* Ed. Julián Ávila Arellano. Madrid: Univ. Complutense, 1989. 19-27.

López-Baralt, Mercedes. *La gestación de* Fortunata y Jacinta: *Galdós y la novela como re-escritura.* San Juan de Puerto Rico: Huracán, 1992.

Paz, Octavio. "Poesía y poema." *El arco y la lira.* México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

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

Ramos Collado, Lilliana. *Hablar y callar en* Tormento. *El contertulio, el efecto de oralidad y una heroína galdosiana.* [En prensa. San Juan de Puerto Rico: Nómada.]

Ribbans, Geoffrey. *Conflicts and Conciliations. The Evolution of Galdós's* Fortunata y Jacinta. West Lafayette: Purdue Univ. Press, 1997.

Tarrió, Ángel. *Lectura semiológica de* Fortunata y Jacinta. Las Palmas: Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982.

Weber, Robert J. "Galdós' Preliminary Sketches for *Torquemada y San Pedro.*" *Bulletin of Hispanic Studies* 44 (1967): 16-27.

RESEÑAS

ALFONSO ARMAS AYALA. *Galdós, lectura de una vida.* 2 tomos. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1989-1995.

Teresa Fernández Sánchez

Cuando Alfonso Armas Ayala publicó el primer volumen sobre la biografía de Galdós hace diez años, ya expuso las intenciones de su trabajo: deseaba que su libro fuera leído como una novela—creación sobre creación—pues, en su opinión, un biógrafo debía ser "no un montañero de documentos sino un ordenador de papeles" (1: 14), con el fin de conseguir no agobiar al lector con datos y fechas sino, muy al contrario, propiciar el encuentro con el hombre, con el creador. Para ello, pensaba que debía "sobre todo escuchar su propia voz y, de ser posible, escuchar la voz del biografiado, cuando la encuentra" (1: 14). Esto resultaba especialmente difícil en el caso de Galdós por el hermetismo que estableció el escritor en torno a su vida.

Seis años después de la aparición del primer volumen, se publica el segundo. Seis años de reflexión, de acumulación de nuevas lecturas, de búsqueda de nuevos datos. Si en la primera parte de esta biografía, Armas Ayala se centraba en los años de infancia y juventud en Las Palmas de Gran Canaria, y en los primeros años de su estancia madrileña en los que intentaba abrirse camino como escritor y manifestaba ya sus simpatías políticas, en la segunda se nos muestran las relaciones con modernistas y noventayochistas, su actividad teatral, su adscripción sentimental con Santander, sus amores. En el primer volumen se subrayaban aspectos de su carácter como la prudencia, la tolerancia o la socarronería, mientras que en la segunda se insiste en otros rasgos propios de una madurez luminosa: generosidad, bondad, sabiduría. Por otro lado, se aducen testimonios epistolares que se refieren a la angustia que le causan el acto de crear y los estrenos teatrales o que muestran la irritación apenas contenida que le producen ciertas actitudes personales.

Es fundamental para Armas Ayala que, de la ingente cantidad de documentación aportada, emerja nítida una figura sobre la cual la desidia y la ignorancia han acumulado tópicos simplificadores. No se trata sólo de una biografía sino de la radiografía de Galdós considerado como personaje. Para esta tarea, Armas Ayala recurre a exhaustivos trabajos de investigación, artículos de prensa, testimonios epistolares, algunos poco conocidos, que muestran la evolución personal de una vida que da coherencia a su obra.

Toda escritura es, en el fondo, autobiográfica; a través de ella el autor no sólo se encuentra sino que al mismo tiempo se crea, y esta afirmación tiene validez no sólo para al creador sino también para el lector.

En el segundo volumen de *Galdós, lectura de una vida* encontramos palabras que se repiten una y otra vez, y que actúan como hilo conductor entre el biógrafo y el biografiado:

liberalismo, ecuanimidad, espíritu conciliador, generosidad. Son expresiones de una vida a partir de las cuales una obra literaria adquiere especial grandeza. De la pasión disimulada con la que el lector Alfonso Armas Ayala se aproxima a la vida de Galdós surge una biografía imprescindible que ilumina la lectura de sus obras.

Las Palmas de Gran Canaria

PEDRO ORTIZ-ARMENGOL. *Vida de Galdós.* Barcelona: Crítica, 1996. 924 pp.

Roger L. Utt

Let the avid, stylishly postmodern consumer of psychobiographies—ever on the lookout for the daring interpretative spin, the radically new view, the hitherto unsuspected, character-skewing secret laid bare—be here forewarned: Pedro Ortiz-Armengol's patient, monumentally comprehensive, and minutely detailed reconstruction of the hours and days and words of Benito Pérez Galdós will probably have you fidgeting in your seat before you have reached page 30. But there will be great rejoicing among the rest of us, especially among readers who a) already have a fairly clear sense, grounded in the novels and plays themselves, of what the "quintessential self" of this literary giant is like and more or less how that "self" evolved during Don Benito's long, astonishingly productive life, and b) might now want simply to know, or to reconsider, the finer coordinates and meanings of the man's existence: where he came from, what his limitations were, and how far he went in spite of them; what literary, moral, social, and political biases he harboured and how these changed, or not, as time went by; what sort of company he kept, or avoided; how he managed (and mismanaged) his business affairs, his sentimental attachments, and, by the time he undertook to write *Fortunata y Jacinta,* his self-evident national fame; how and when events in the Spanish capital and elsewhere affected him—and he them—during his working life; and above all, how he apportioned his remarkable capacity for focused, solitary labour and ceaseless literary experimentation, even when, at age 60, his eyesight began to fail and slowly abandoned him altogether over the next ten years. (In fact, from 1912 until his death in 1920, Galdós's only instruments of composition were his memory and his voice, the latter faithfully recorded by an amanuensis.) And as this long and complex story unfolds, the obliging biographer not only keeps all these elements straight but also helps us recall the essentials of virtually every work in Galdós's prodigious output. If this is what most readers want in the story of a great artist's life—and perhaps more so in a story devoted to a figure as notoriously elusive and self-effacing as Galdós—they have indeed been lavishly served on this occasion. Galdós's own countrymen, in particular, owe a special debt of gratitude to Ortiz-Armengol, inasmuch as they have not had until now a serious, formally biographical account in Spanish of their bashful literary colossus. Everywhere, meanwhile,

professors, students, and the merely curious alike have at last a salutary corrective to Professor Berkowitz's pioneering effort, never translated from the English original, which was largely the product of research he conducted in the 1930s. Finally published by an academic press in 1948, the Berkowitz biography has been out of print for nearly half a century, and its portrait of the great writer is now challenged on all sides. Ortiz-Armengol has the clear advantage, of course, of familiarity with an array of Galdosian scholarly work that has steadily gained in breadth, depth, and analytical sophistication since the mid 1960s, thanks in no small part to the sustained efforts of the journal you are now reading. Don Pedro, *galdosista* par excellence, often gives the impression of having studied, and remembered, every word of this now-vast body of scholarship (to which he himself has made numerous, distinguished contributions), and he has an admirable gift for bringing the right scholarly finding to bear, unobtrusively, at precisely the right moment in his lively, graceful narrative.

Vida de Galdós is laid out in fifteen sections, each of which, with the exception of the historical and genealogical backgrounding in the first and second sections and the epilogue, "Después," spans roughly a five-year period in the novelist's life, always in chronological order. These sections, in turn, are broken down into short chapters, 86 of them in all, each set off by a quaintly old-fashioned set of abbreviated subheads, which will keep readers close to the course while sparing them a complicated table of contents. The 969 endnotes are conveniently numbered in consecutive order throughout the text and serve well enough as an informal bibliography. A book of such extraordinary range and specificity cries out for an extremely detailed index, or perhaps even several compartmentalized ones. We get, instead, a bone-spare "Índice onomástico selectivo": no titles, no subjects, just proper names. Moreover, the index misses a few who are mentioned, and a fair number of these are page-referenced in the index less often than they appear in the main text, which makes one wonder about the intended meaning of the word "selectivo." At the very least, a separate index of references to Galdós's works would have greatly enhanced this volume, giving it some extra mileage as a quick-reference work, beyond its primary objective. (But Don Pedro is nothing if not a fastidious scholar, and it would not surprise me if one day he published a companion index to his already indispensable work.) This omission is, I think, the book's only conceptual flaw.

There is one other flaw, one that should not be charged to the author but to the publisher, or more precisely, to the book's designer. Having printed what is clearly the definitive biography of Galdós for our time, a workhorse volume that will be constantly thumbed for the next 50 years, they have delivered it to us in a white cover.

Madrid

JOHN SINNIGEN. *Sexo y política: lecturas galdosianas.* Madrid: Ediciones de la Torre, 1996. 238 pp.

Catherine Jagoe

John Sinnigen's ambitious new study sets out to explore the articulations and intersections of five dauntingly large topics—gender, class, nation-formation, empire and metafiction—in twelve novels by Benito Pérez Galdós, beginning with *La familia de León Roch* (1878) and continuing through to *La loca de la casa* (1892). It is refreshing to find a critic who lays out so clearly his methods and themes for the reader. The central concerns of *Sexo y política* include: the function of feminocentricity and masculinist visual/narrative fields in the various allegories of the nation seen in the contemporary novels; the examination of masculine and feminine stereotypes; the role of the realist novel and the popular press in the creation of Spain's "imagined community"; the representation of the colonies, especially Cuba and the Philippines; Galdós's relations with his own family; and textual changes made by the author in his manuscripts and galley proofs. Sinnigen identifies his method as a blend of sociohistorical, feminist and psychoanalytic criticism. It is in this last area that he takes the riskiest approach, tracing links between the psychological interpretation of the behaviour, thoughts, and dreams of the characters and the psyche of Galdós himself. The analysis of the twelve novels in this study yields an overall vision of Spain as a conflicted nation during the Restoration, and interweaves this larger picture with the intimate "demonios familiares de los escenarios psicosexuales de la vida del autor" (11).

The risk that Sinnigen takes in this book is his willingness to being labeled unfashionable, even old-fashioned, by resurrecting the figure of the author and his biography for the purposes of psychoanalytic criticism. Readers accustomed to working, however uncomfortably, around the notion that the author is dead, may raise eyebrows at claims that the characters in Galdós's novels embody "proyecciones de la voz del autor" (15), that the sadism in *Miau* is related to the death of Galdós's mother (162), or that the many doubles of the protagonist in *Ángel Guerra* are representations of parts of the author's own psyche. However, Sinnigen succeeds in convincing the reader that his multifaceted method is sound, because he demonstrates such lucid critical self-awareness and such thorough, perceptive and wide readings in theory that he easily refutes any suspicion that his approach is facile. He tackles directly the problem that some postmodern criticism disqualifies realist texts altogether (for example, Lyotard, who says that metanarratives are no longer valid), and particularly those of socially engaged writers like Galdós (15). Those who continue to work on realist authors but who do not find a deconstructionist approach helpful, must, Sinnigen implies, look elsewhere for their theoretical models, or, as he has done, create their own. He notes that metafiction, for example, has only been explored from a deconstructionist point of view, and uses psychoanalysis instead as a way of opening up new insights on the subject.

Sexo y política has many highlights: most importantly, it is the first work, to my knowledge, to apply Edward Said's groundbreaking work in *Culture and Imperialism* on the importance of the invisible colonies in *Mansfield Park* to Galdós. Sinnigen examines the "marginal"

role of the Philippines in *Fortunata y Jacinta* via the symbolic resonances of the "mantón de Manila" worn by lower-class women such as Fortunata; and the gender and racial implications of the portrayal of the colonies through the visit of the Cuban relations in *El amigo Manso*. He brings us other startling but unerringly accurate re-visions of familiar texts, as in his analysis of the homosexual subtext in *Realidad* and his theory of the displaced castration in *Tristana*. Working from early versions of the manuscript, he shows that at one point it is Don Lope who is crippled by rheumatism, although ultimately the cripple becomes Tristana. Sinnigen has many astute observations to make about rebellious female characters such as Tristana, whose transgressions are simultaneously celebrated, punished and silenced.

Sexo y política is structured around three very large chapters which move chronologically and thematically through the twelve novels studied. Each chapter is divided into numerous short subsections dealing with aspects of individual works. The topics covered are so fascinating and the author's insights so consistently illuminating that I found myself wishing the book had been organized somewhat differently, so as to do full justice to the material. The many subdivisions tend to interrupt the flow of the argument, causing an occasional loss of focus and direction by moving on too soon.

But this is a structural and not a substantive quibble. *Sexo y política* is an important book, written in lucid and engaging prose, and published in an attractive and affordable paperback edition. It will prove intriguing and illuminating reading for Galdós scholars in general, and an essential one for those interested in questions of imperialism, nationalism, and gender.

University of Wisconsin-Madison

MICHAEL UGARTE. *Madrid 1900*. University Park: The Pennsylvania State Univ. Press, 1996. 203 pp.

Farris Anderson

With *Madrid 1900* Michael Ugarte adds to the ever-growing body of literature that finds in Madrid an appealing object of literary and historical contemplation. Important titles published during the past 15 years include Edward Baker, *Materiales para escribir Madrid* (Siglo Veintiuno, 1991); Farris Anderson, *Espacio urbano y novela: Madrid en* Fortunata y Jacinta (Porrúa, 1985); Manuel Lacarta, *Madrid y sus literaturas* (Avapiés, 1986); Antonio Fernández García, ed., *Historia de Madrid* (Ayuntamiento de Madrid, 1993); Pedro Montoliú, *Madrid 1900* (Silex, 1994); Santos Juliá, David Ringrose, Cristina Segura, *Madrid: historia de una capital* (Alianza, 1995). The repertoire of recently published Madrid studies is made even more extensive by the many popularized glimpses of Madrid in the Avapiés and La Librería series,

and by numerous new or facsimile editions of nineteenth-century urban guides and treatises on urban reform. Ugarte's book is a significant addition to this growing body of work grounded in the history and cultural output of the Spanish capital.

This book's title may be misleading. One wonders "Why 1900?" when the range of authors treated goes from Mesonero Romanos in the 1830s to Azorín in the 1940s. Even the painting that adorns the book's cover—Solana's "La tertulia de Pombo"—is from 1920. More fundamentally, the title may imply for some readers a coherent vision of turn-of-the-century Madrid in urbanistic or demographic terms. These readers will be disappointed. The book's introduction and conclusion contain some provocative reflections on the city's history and character, and Ugarte explores Madrid's mediocrity and inferiority complex with affection and good humour. But he does not significantly illuminate the history of the city's social or physical development. Contrary to the implication of its title, this book is not intended to document a moment in the city's history. Rather, it is concerned with certain cultural products that emerge from the city in the nineteenth and early-twentieth centuries. Specifically, the book examines certain literary representations of the city. It does so through a series of six essays on writers and literary creations that are, in Ugarte's judgement, essential to Madrid's literary representation during the period under consideration. The essays are essentially autonomous. The author makes occasional attempts at connections and transitions, but each of the essays may be read independently of the others. The book as a whole does not attain an organic quality.

In his introduction Ugarte expresses the hope that his book will speak to readers beyond the disciplines of Hispanism and literary criticism. I wonder whether this hope is realistic. Ugarte does cite numerous non-Hispanic sources in his introductory panorama of literary representations of cities across the centuries, and he acknowledges his methodological indebtedness to Williams, Jameson, Bakhtin, Benjamin, and Said. His prose makes frequent concessions to the non-specialist reader (e.g. Ramiro de Maeztu is helpfully identified as "a prominent turn-of-the-century writer"), and all Spanish quotations are translated to English. But one wonders whether many non-Hispanist readers will actually make their way through this book. The fact is that, in spite of the author's overtures to a broader readership, *Madrid 1900* is actually cast from a rather traditional mould of North American Hispanism, and it is likely to have relevance primarily for the practitioners of that discipline. Despite the suggestive metaphor of the city as a "cradle" of cultural activity, the book's essays are primarily exercises in literary criticism: not sociology, not cultural or urban history, but literary criticism, with its essential concern for forms, styles, and techniques. Except for Carmen de Burgos, the authors treated are standard fixtures of American Hispanism but remain largely unknown outside that discipline. I find it doubtful that this book will ultimately hold much interest for readers from disciplines other than literary criticism, or orientations other than Hispanism.

This observation is not intended as a negative commentary on the quality of the book's essays. To be sure, their quality is uneven, but they are, for the most part, valuable critical contributions. They generally bring significant illumination to the works and authors discussed—sometimes through revealing anecdotes about the authors' lives—and in some cases they shed light on works that are not well known and have not been well studied. But, like most textual analyses, these will be of interest primarily to readers who have a prior familiarity with the works and authors under discussion, and with their cultural and historical contexts.

Chapter 1, "Reading Madrid's History," offers an overview of the search for a coherent literary representation of Madrid in the nineteenth century. Authors considered are Larra, Mesonero Romanos, Pardo Bazán, and Galdós (limited almost entirely to *Fortunata y Jacinta*). This chapter is drawn largely from Baker's book, an indebtedness that Ugarte recognizes.

Chapter 2, "Urban Sociology and Narrative: Pío Baroja," concerns itself with the Generation of 98 as a group, and with Baroja in particular. Ugarte's approach to the Generation of 98 is, in my view, one of the weaker features of his book. He aggressively attacks the concept and label of the Generation of 98, denying that such a generation ever existed. Ugarte is, of course, not the first critic to make this argument. Precisely for this reason one wonders about the wisdom of devoting so much energy to making it again. At this point in critical history the limitations of the "Generation" concept are already well established; it seems redundant to dwell on them. At the same time some readers will feel that Ugarte overstates the argument for the dissimilarity of the 98 group, ignoring or scorning critical perspectives that would suggest any kind of generational linkage among the writers of this group. Furthermore, he inexplicably situates the writers' birth dates at the "end of the nineteenth century and beginnings of the twentieth," apparently confusing their dates of birth with the dates of their appearance on the literary landscape (51).

The treatment of Baroja and his Madrid fares better than the treatment of the Generation of 98. Through an analysis of *El árbol de la ciencia* and the trilogy, *La lucha por la vida*, Ugarte effectively develops the thesis that for Baroja the city was basically a social laboratory, and that "the portrayal of the city was as much a sociological problem as an aesthetic one" (55).

The book's third essay, "Feminist Madrid: Carmen de Burgos," is launched by the rhetorical question: "What if a woman were to read the city?" This chapter offers an engaging history of feminist thought in early twentieth-century Madrid, then an extensive treatment of Carmen de Burgos (1878-1932). The treatment of this relatively unknown writer is clearly one of the book's important contributions to Madrid studies, and to Spanish literary history. Some may feel that in his zeal to stress De Burgos' sensitivity to the victimization of women, Ugarte unfairly underestimates the sensitivity of Galdós and Baroja to the suffering and repression of their own female characters. But there is no denying the effectiveness of this evocation of the "urban monster" as it was experienced by many of its female inhabitants.

The book's best essay is the one devoted to Ramón Gómez de la Serna. Ugarte deftly situates Ramón (b. 1888) between the Generations of 98 and 27, relating the technologically advanced urban culture of his youth to his intellectual and literary formation. He offers a lucid analysis of the writer's avante-garde poetics and politics (107), and stresses the connections between his radical eclecticism and the explosion of consumerism in Madrid in the 1920s. He understands Ramón's literature as an attempt to define the increasingly materialistic, consumer-oriented city by the things that were now aggressively crowding its streets, stores, and display windows. Ugarte argues that for Ramón, the city, like life, is arbitrary, accidental, incoherent, and lacking in essential purpose. This writer's Madrid is "a place in which nothing 'important' happens, and it's the better for it" (112).

The chapter devoted to Valle-Inclán offers an amusing, anecdotal evocation of Valle's antics in Bohemian Madrid, and informative treatment of his friendship with Alejandro Sawa, and a perceptive reading of *Luces de Bohemia*. It also includes several pages on *La cara de Dios*,

a little-known early novel that was inspired by a Carlos Arniches play of the same title. Emphasis is on Valle's literary use of Madrid's grotesqueness, earthiness, and untidiness.

The final essay explores Azorín's love-hate relationship with Madrid and his use of "miniatures" to represent the city.

The book's bibliography is extensive but of limited usefulness. It consists of a long, undifferentiated list of literary texts, critical works, studies specific to Madrid, treatises on urbanology, general histories of Spain, and studies of women's issues. Some kind of subdivision and organization by category would be most helpful. Nor is it clear why some items are included in the bibliography or what is their relation to the book.

Finally, it must be said that Ugarte and his publishers did a lamentable job of editing and proof-reading. The book contains no fewer than 29 typographical errors, and at least 22 examples of questionable grammar, syntax, and translation.

Washington University

ÀNGELS SANTA, ed. *Benito Pérez Galdós: Camins creuats II. Homenatge a Víctor Siurana.* Lleida: Universitat de Lleida & Pagès Editors, 1997. 196 pp.

Stephen Miller

This is an uneven collection of essays centred on novels by Galdós published primarily between 1881 and 1897. While the volume has three pages remembering the late Víctor Siurana, the first president of the University of Lleida, there are no editorial words of introduction to the essays. Based on references in those studies, it seems they were all papers delivered at a conference held in Lleida in 1996 or 1997.

Luis López Jiménez and Àngels Santa offer comparative studies: Jiménez finds slight points of contact between Balzac's *Eugénie Grandet* and Galdós's *Torquemada en la hoguera*, and Santa rehearses, with special reference to *Tormento*, Galdós's debt to the naturalism of Zola. After reproducing a three-page citation from *La desheredada* and then offering a kind of autobiography of himself as a Catalonian Hispanist formed in the United States during the time of Franco, Laureano Bonet takes up the influence of Zola's naturalism in *La desheredada*. He notes carefully how Galdós adapts it to his own temperament and past novelistic practice. Yvan Lissorgues uses the concept of "la novela tendenciosa del fin del siglo" to consider how *Realidad*, *Ángel Guerra*, *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia* and *El abuelo* constitute a partial return to an earlier Galdós whose ideas predominated over the balanced presentation of persons and conflicts. Javier del Prado, while focusing solely on *Ángel Guerra*, shares Lissorgues' general viewpoint and stresses how and why the Toledo of the novel is much more an ideological and symbolic construct representing Spain than a recreation of the city. Harriet Turner employs theoretical writings by Galdós dating from 1868 through 1897 to support her discussion of the balance between realistic recreation and artistic creation in *Fortunata y Jacinta*. In a study nearly

twice as long as Turner's, Francisco Caudet formulates a specific hypothesis both she and he share: that of mimesis-as-fallacy. Caudet analyzes Galdosian literary theory in more detail and covers more novels—published between 1881 and 1911—than Turner. Finally, Jean-François Botrel analyzes how the best reading of the Torquemada tetralogy requires an extensive linguistic and extratextual knowledge of the Spain of the 1890s, as well as of Galdós's earlier contemporary novels. Nonetheless, Botrel concludes that because of the combined length of the four novels, the tetralogy becomes one of Galdós's most self-contained creations.

Caudet, Turner and Botrel address the issues most interesting to me: realist/naturalist referentiality and artistic autonomy in Galdós. Now, in my judgment, all three omit a dimension to their studies which critics do well to bear in mind: the evolutionary nature of Galdós's creation. In fact this omission affects Caudet's and Turner's studies, but not Botrel's. The essays by Lissorgues and del Prado can serve as useful introductions to the point I am trying to make: both critics rightly show the Galdosian return to a kind of novel of thesis, but they do not explain the differences between such productions of the 1870s, on the one hand, and those of the 1890s, on the other. It is as if Galdós simply regresses to a former manner, without creating a different one which incorporates the themes and techniques of the novels of thesis of the 1870s and of the contemporary novels of the 1880s into a synthesis of old and new in varying degrees and proportions. In a similar manner, Caudet and Turner accept and use as comparable documents "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" of 1870 and the entry address of 1897 to the Royal Academy. Hence, when Caudet, particularly, makes his anti-mimetic arguments, the support he marshals from forty years of Galdosian theory and creation suffers, I believe, because those four decades of Galdós's production evolve through periods, manners or aesthetics which incorporate more or less referentiality and autonomy.

For his part, Botrel eschews Galdosian literary theory and concentrates instead on the tightly-knit Torquemada tetralogy of 1889-1895, the product, in my view, of one clearly definable Galdosian manner. Unencumbered by wide-ranging theoretical concerns not easily addressed in an essay, Botrel has a very specific question to answer: how the conflicting claims of referentiality and autonomy are resolved when Galdós centres on Torquemada as an individual as opposed to the type character of moneylender and miser found in the novels of his previous manner.

Texas A&M University

AITOR BIKANDI-MEJÍAS. *Galaxia textual: cine, literatura, Tristana (Galdós y Buñuel).* M drid: Pliegos, 1997. 188 pp.

John H. Sinnig

Este libro está basado en la tesis de Bikandi-Mejías, defendida en 1996 en la Universid de Cincinnati. En él el autor explica diversos aspectos de los discursos literario y cinematográfic y luego los emplea en unos análisis comparativos de la novela de Galdós y la película de Buñu Demuestra cómo se pueden utilizar los conceptos que elige—tomados fundamentalmente los aparatos deconstructivos—para analizar una novela y una película y para comparar los d medios, indicando tanto los parecidos como las diferencias entre ellos.

El libro consiste en dos partes, además del prólogo, la introducción y la bibliografía. primera parte versa sobre las relaciones entre la novela y el cine en general y la segunda sobre l dos obras en concreto. Según Bikandi-Mejías, se trata de dos partes autónomas, y una perso podría saltarse una de las partes y poder entender sin mayores problemas aquélla que ha decidi leer. La Parte A, "Cine y literatura," contiene 14 capítulos: El signo; Lenguaje; De unidad mínimas, articulaciones, palabras y oraciones; Un poco de semiología; Vamos a contar histori El arte de la narración; Tiempo/Espacio; Narrador; Punto de vista; Impresión de realidad; Ci y sueño; Lector/Espectador; Aproximaciones psicoanalíticas; Deseo; Lector/Espectador. Ot aproximaciones; Paradigma/Sintagma. Metáfora/Metonimia; Dialogismo. Intertextualida Apuntes desconstructivos; Galaxia textual. El campo es vasto y la selección teórica es ecléctic feministas, marxistas, teóricos de la recepción, semióticos y deconstructivistas. También h múltiples referencias a varias novelas y películas. La segunda parte tiene diez capítulos: Titul y marcos; Intertextualidad. Origen; Dialogismo; Cronotopos; Reflexividad. Narrad Ambigüedad. Lector/Espectador. Subversión; Deseo; Eje discursivo/Eje referencial; Lengu verbal/Lenguaje cinematográfico; Guión. Aquí, además de sus comentarios sobre los dos text y algunas reiteraciones teóricas, Bikandi-Mejías hace referencia al corpus bibliográfico que exi sobre ellos.

Todo comienza con la representación de una pierna, aquella imagen visual de una pier de aquella pierna ortopédica tomado de la película de Buñuel que aparece en la portada de edición de la Alianza de *Tristana* de Galdós. Bikandi-Mejías emplea esa imagen visual p explicar cómo la película hoy día tiene un impacto en los lectores de la novela. Es decir, influencia no va solamente de la novela a la película sino también al revés, ya que la película un relevante intertexto para todo lector de la novela que haya visto la película. Estoy de acuer Como muchos otros profesores, supongo, en clase siempre doy la película junto con la nov (aunque siempre en el orden novela-película), igual que doy, por lo menos, unos episodios de serie televisiva junto con la novela *Fortunata y Jacinta.* De hecho, mi materia galdosiana ah lleva el subtítulo "Novela, cine, televisión," y encuentro que los textos visuales ayudan a alumnos a entrar en el mundo de las novelas. Además, y es la premisa de Bikandi-Mejías, análisis de las relaciones entre el discurso escrito y el visual (no sólo los lenguajes, sino tambi los procesos de producción y consumo de los textos) es un relevante objeto de estudio. Para clase de investigación, tanto la tesis de Bikandi-Mejías como sus análisis concretos serán útil

Por ejemplo, el análisis de las representaciones de los fetiches sirve para explicar las tensiones y los conflictos entre D. Lope y Tristana.

Por lo general el libro adolece de un exceso de citas y de referencias a otras novelas, películas y, sobre todo, obras teóricas. Yo, por lo menos, quisiera saber más sobre lo que piensa el autor y menos de las ideas de Metz, Culler o Mulvey. Las numerosas citas desdibujan la explicación de la tesis, aún más porque una gran cantidad de ellas están en inglés y/o son cortas. No es raro encontrar frases como la siguiente: "Para Morris Beja, que supone que existe una necesidad universal de narrativa, ésta es '*any work which recounts a story?*'" (36). La cita interrumpe el ritmo de la frase, desconcierta, y tales interrupciones son frecuentes. En casi todos los casos habría sido mejor parafrasear.

Finalmente, hay que preguntarnos para qué sirve la primera parte. Si queremos un estudio teórico sobre las relaciones entre la novela y el cine, acudimos a una obra especializada en que se explique a fondo ese tema, que no faltan. La Parte A del libro de Bikandi-Mejías no puede tomar el lugar de ese tipo de estudio. Al mismo tiempo, tampoco da una introducción suficiente a la complejidad de las relaciones intertextuales entre las dos *Tristanas*. En vez de un libro dividido en dos partes relativamente autónomas, habríamos preferido un texto más íntegro formado por una clara y concisa introducción en que se presentan las perspectivas del autor sobre las relaciones entre la literatura y el cine—es decir, su propia síntesis de los conceptos estudiados—, seguida por un análisis más intensivo y extensivo de las obras de Galdós y de Buñuel en sus respectivos contextos históricos, biográficos y estéticos.

University of Maryland, Baltimore County

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Lo prohibido*. Ed. James Whiston. Biblioteca Galdosiana. Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998. 482 pp.

Arthur Terry

By now it is almost a commonplace to regret the absence of a critical consensus regarding *Lo prohibido*, which for various reasons has remained somewhat in the margins of Galdós's major achievement. Older critics, like Ricard and Gilman, have dismissed the novel as a failure, though for reasons which hardly stand up to close scrutiny. Certainly it is a novel which calls for constant alertness on the part of the reader, who is continually required to discriminate between truth and illusion in the presence of an unreliable first-person narrator. Fortunately, in the last thirty years or so, a number of articles have appeared which pay due attention to the subtleties of Galdós's narrative technique, so that by now we are considerably closer to an understanding of this elusive, but highly successful novel.

Whiston's monumental edition, while presenting us with an almost definitive text, scrupulously, though not excessively, annotated, continues this line of criticism, while adding a great many insights of his own. Above all, he has the immense advantage of having studied the

different manuscripts of *Lo prohibido*, the detailed results of which he presented in an earlier work Though the corrected galleys of the novel have disappeared, it is possible to reconstruct a good number of the changes the author incorporated in his final version. The whole process, from the two preliminary versions to the final draft, shows Galdós as a meticulous reviser of his own texts. The relatively crude contrasts of the first, partial, version are progressively toned down and more subtly nuanced. Or, as Whiston puts it: "Galdós se valía de las varias etapas de composición para redondear y dar más sustancia y efectos matizados a su creación, como un pintor de retratos realistas pasa del bosquejo a una representación mucho más 'carnosa'" (33).

Galdós's revisions range from the sharpening of an individual image or metaphor to much more large-scale effects. Thus, in the manuscript, when Camila hits José María in the face with Constantino's boot, she adds: "así, así que lleves estampada en tu cara mi honradez." This is changed in the final version to "... estampadas en tu hocico las suelas de mi marido," where the relative abstractness of "mi honradez" (referring to Camila alone) is replaced by a vivid image which underlines both the animality of the victim and the mutuality of the offended couple. Several of the most memorable passages in the novel were, in fact, added at a late stage. Among these is the marvellous simile in Chapter VIII, when José María secretly enters Eloisa's house on his way to their first assignment: "Parecióme que yo me introducía invisible, como el gas, pasando por escondidos, angostos y callados tubos." But the most drastic alteration of all—one which has profound consequences for our reading of the novel—is Galdós's decision to divide José María's narrative into three parts, each written at a different stage in his career. This makes his attitudes all the more difficult to pin down: in the first instalment of his memoirs, written two and a half years after the earliest events they record, he is able to "correct" his earlier impressions of Eloísa, thereby making himself seem omniscient, though this supposed omniscience is undermined by his present obsession with Camila.

In his 100-page introduction, Whiston discusses these and other changes with exemplary clarity. However, this is only the necessary preliminary to a much wider discussion of the novel's significance and in particular of Galdós's techniques as implied narrator. Thus, he sets the novel firmly in its context, both spiritual and material, by examining the possible influence of the writings of Sanz del Río on Galdós's conception of friendship and by comparing the "metalización" of Madrid society as portrayed in the novel with the actual financial and political circumstances of the early 1880s. All this has involved him in meticulous research which greatly adds to the implications of the novel. Where his commentary is outstanding, though, is in its examination of the role of the reader in coming to terms with what is essentially an unreliable narration. As he puts it at one point: "*Lo prohibido* es una llamada a la clarividencia por medio de una ceguera (la conciencia del narrador) en un proceso de curación muy lenta. [...] Lo que se exige, pues, del lector es que se actúe como intermediario entre la narrativa del autor y las llamadas *Memorias* del narrador. Se crea así una nueva conciencia narrativa, la del lector, y de aquí surge toda la riqueza psicológica de *Lo prohibido*" (61). Thus, in an illuminating aside, Whiston compares *Lo prohibido* with Dostoevski's *Crime and Punishment*—a novel which, though superior in dramatic force, is more straightforward in that its protagonist is aware of his bad conscience, something which does not happen in the case of José María. And this places a greater burden on the reader, who is compelled to assess his own values as against those of the narrator.

Time and time again Whiston comes back to the ending of the novel, where even close reading cannot dispel a certain ambiguity. This, as he rightly emphasizes, is where Galdós's irony comes into its own. If José María is a less unreliable narrator at the end than at the beginning, this is not to say that he is totally reliable. (A further ambiguity is added to the ending in that the final pages of the memoirs are dictated to José Ido, who is not above tampering with them.) Nor is he a totally reformed character: though he acknowledges at last the strength of Camila and Constantino, he still condemns Eloisa and Rafaelito to a ruin they have not deserved, and in which he himself has played a large part. To the end, Eloisa remains "la *Prójima,*" and, though he claims that she deserves a separate story, José María is never willing to accept his share in her downfall. This is why Whiston is finally able to say: "en *Lo prohibido* el retrato de la vida humana encerrada en cuatro años hace de nuestra novela un negocio sin concluir. La dialéctica entre autor y narrador, a pesar de la muerte de éste, continúa más allá del libro, en las intuiciones y recuerdos del lector; y para el crítico éstos serán llevados a otra lectura futura de la misma novela" (104). The ability to reverberate in this way is a sure sign of a masterpiece, and Whiston's splendid edition should do much to convince both ordinary readers and critics of this truth.

University of Essex