ANALES GALDOSIANOS

Homenaje a RODOLFO CARDONA

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

CORNELL UNIVERSITY
H. C. Berkowitz Fund

AÑO XXI 1986

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXI **1986**

Fundador y Director Honorario: Rodolfo Cardona

Director: John W. Kronik

Consejo de Redacción

Alicia G. Andreu
Middlebury College

Alfonso Armas Ayala
Casa-Museo Pérez Galdós

Peter A. Bly, Jr.
Queen's University

Laureano Bonet
Universidad de Barcelona

Jean-François Bottrel
Université de Rennes 2

Harold L. Boudreau
University of Massachusetts

Francisco Caudet
Universidad Autónoma de Madrid

Vernon A. Chamberlin
University of Kansas

Peter B. Goldman
Syracuse University

Agnes M. Gullón
Temple University

Sebastián de la Nuez
Universidad de la Laguna

Hans Hinterhäuser
Universität Wien

Antonio Ramos-Gascón
University of Minnesota

Geoffrey Ribbans
Brown University

Eamonn J. Rodgers
Trinity College, Dublin

Gonzalo Sobejano
Columbia University

Recensiones: Peter A. Bly, Jr.

Asistente de Redacción: Debra A. Castillo

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

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXI 1986

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.*

Este número se publica con el apoyo especial de John R. Silber, presidente de Boston University, Massachusetts.

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos:	US $ 8.00
Estudiantes:	$ 6.00
Instituciones:	$ 12.00

Diríjanse los pedidos en las Islas Canarias a:

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

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

Producido por Editorial Castalia
Zurbano, 39. Madrid
Impreso en Artes Gráficas Soler, S. A.
La Olivereta, 28. 46018 Valencia
I.S.S.N.: 0569-9924
I.S.B.N.: 84-7039-601-3
Depósito legal: V. 1.684 - 1991
Printed in Spain

ÍNDICE

De Rodolfo Cardona 10

A Rodolfo Cardona 11

ESTUDIOS

WALTER T. PATTISON. Los Galdós en Cuba: La primera generación 15
BRIAN J. DENDLE. Galdós in Context: The Republican Years, 1907-1914 ... 33
STEPHEN GILMAN. *El caballero encantado*: Revolution and Dream 45
JUAN LÓPEZ-MORILLAS. Galdós y la historia: Los últimos años 53
VERNON A. CHAMBERLIN. A Cuban's Reply to Galdós: *El caballero encantado y la moza esquiva* 63
JOHN BEVERLEY. Confusio's (His)story: Galdós after Liberalism 69
GEOFFREY RIBBANS. The *Restauración* in the Novels and *Episodios* of Galdós 79
PETER A. BLY. Las idiosincrasias humanas y la estrategia narrativa en *Zumalacárregui* 95
DIANE F. UREY. From Monuments to Syllables: The Journey to Knowledge in *Zumalacárregui* 107
DOUGLASS M. ROGERS. «La novela en el tranvía» and the Poetics of Movement in Galdosian Narrative 115
THOMAS R. FRANZ. *Doña Perfecta* and *Il Barbiere di Siviglia* 127
ROBERT H. RUSSELL. La voz narrativa en *La de Bringas* 135
RANDOLPH D. POPE. CGoarltdaozsar: El Galdós intercalado en Cortázar en *Rayuela* 141
DEBRA A. CASTILLO. Reading over Her Shoulder: Galdós/Cortázar 147
HARRIET S. TURNER. Patterns of Deception in the Galdós Novel 161
ALICIA G. ANDREU. *Miau*: La escritura del poder o el poder de la escritura. 179
EAMONN RODGERS. ¿Cristal o diamantes? La verdad de la mentira en *Misericordia* 187
ROBERTO G. SÁNCHEZ. Galdós y el oficio teatral: Apuntes sobre *La de San Quintín* 195
MONROE Z. HAFTER. Galdós the Playwright Parodied 205
JENNIFER LOWE. *Misericordia*: Galdós's Novel and Mañas's Play 215
GONZALO SOBEJANO. La inspiración de Ana Ozores 223
LILY LITVAK. Geología y metafísica: Las montañas en *Peñas arriba* de Pereda 231

DOCUMENTOS

LINDA M. WILLEM. Catálogo de los manuscritos de Galdós y de las galeradas de sus obras en la Casa-Museo Pérez Galdós 247

SEBASTIÁN DE LA NUEZ. *Marianela* y los hermanos Álvarez Quintero: Epistolario 251

MAURICE J. HEMINGWAY. Emilia Pardo Bazán, Luis Vidart, and Other Friends: Eight Unpublished Letters and Two Cards 263

RESEÑAS

GILBERT SMITH. *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1885-1905)*, por José Luis Mora García 277

MARYELLEN BIEDER. *Pérez Galdós y su novelística*, por Ignacio Elizalde ... 279

RICHARD A. CARDWELL. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, por María Pilar Aparici Llanas 283

WILLIAM R. RISLEY. *Galdós and the Irony of Language*, by Diane F. Urey. 285

NICHOLAS G. ROUND. *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, por Carmen Menéndez Onrubia 291

LUIS LORENZO-RIVERO. *«Marianela»: Esencia y espejo*, por Marie A. Wellington 295

J. E. VAREY. *Doña Perfecta*, por Benito Pérez Galdós. Edición de Rodolfo Cardona 297

JEAN-FRANÇOIS BOTREL. *Treinta relatos*, por Leopoldo Alas, «Clarín». Edición de Carolyn Richmond 299

Premio Kercheville 301

R. Cardosa

DE RODOLFO CARDONA

«Que veinte años no es nada»,
dice el famoso tango de Carlos Gardel. Sin embargo, son muchos años para que una revista tenga el mismo director y continúe teniendo la misma energía intelectual. Era necesario, para asegurar su futuro, que pasara a las manos de la Asociación Internacional de Galdosistas y que ésta escogiera un nuevo director con una nueva mesa de redactores. Y el buen sentido de los miembros de la Asociación ha elegido a John Kronik en cuyas hábiles manos ha caído, simultáneamente, la dirección de *PMLA*, el órgano más prestigioso de nuestra profesión. ¡Qué sabios sois los galdosistas! El volumen XX, número 1, fue el último bajo mi dirección, pero el nuevo director ha tenido la gentileza de brindarme esta página de su primer número para que yo me dirija a vosotros, por última vez, bajo la signatura de «El Director». Aprovecho la ocasión para expresar especial agradecimiento a varios colegas sin cuyo apoyo en los momentos iniciales la revista nunca se hubiese fundado: a mi amigo y colaborador Anthony N. Zahareas, quien me animó a llevar a cabo mi idea de fundar estos *Anales* y quien prácticamente me obligó a hacer lo que nunca me ha gustado hacer, pedir dinero; a Frank Wadsworth, entonces Decano del Colegio de Humanidades de la Universidad de Pittsburgh, quien aportó los fondos para el primer volumen; a Alfonso Armas Ayala, entonces Director-Conservador de la recientemente fundada Casa-Museo Pérez Galdós, cuyas gestiones ante el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria lograron el arreglo que ha permitido que la revista sobreviviera económicamente durante estos veinte años; a las Universidades de Pittsburgh, Texas (en Austin) y Boston, que prestaron apoyo, efectivo y moral, de muchas maneras a veces insospechadas; a la lista de redactores pasados y recientes, sin cuya inteligente labor la revista no hubiese podido adquirir el prestigio de que hoy goza. Por último, gracias a los que durante estos años han colaborado con sus artículos, notas, reseñas y bibliografías, los verdaderos *dueños* de los volúmenes publicados.

El mayor sentimiento de satisfacción que me queda como director de estos *Anales Galdosianos* es que durante estos veinte años la revista abrió sus páginas, sin distinción, a críticos y profesores consagrados, a las nuevas generaciones de galdosistas producidos por éstos y a jóvenes estudiantes, muchos de los cuales publicaron artículos en estas páginas antes de terminar sus tesis doctorales. Esta convivencia ha sido para mí el aspecto más simpático de la revista y del que me siento más orgulloso. Con todo esto, creo que la revista ha logrado mantener un alto nivel de calidad que le ha valido el prestigio de que hoy goza. Miremos ahora hacia delante, hacia el volumen XXXV, correspondiente al año 2000.

A RODOLFO CARDONA

Los más jóvenes entre los galdosistas —y por el bien de don Benito, hay muchos en esta categoría— no se habrán detenido a pensar en que el objeto de su dedicación crítica y erudita no ha disfrutado en todo momento de la veneración que ahora se le brinda. La plenitud que ha experimentado el prestigio de la figura literaria más insigne del diecinueve español corresponde, más o menos, al último cuarto de siglo, y nadie más responsable de esta merecida recuperación que Rodolfo Cardona.

La propia carrera académica de Cardona, como la de tantos de nosotros en aquellos años, traza un camino de descubrimiento de la obra galdosiana, pues se inició en otros autores y con otros nombres se vinculan sus primeras publicaciones. Pero el escritor canario le estaba acechando desde esas esferas donde reside nuestro amigo Manso y desde las cuales su agudo sentido observador abarcaba tanto las torres de marfil de Pittsburgh como los caserones de la burguesía madrileña. Estaba esperando el momento oportuno para apoderarse de los talentos y de la energía del joven hispanista costarricense. Y así ocurrió. Y los beneficiarios de este mutuo descubrimiento lo somos nosotros todos.

Aparecieron casi al mismo momento la primera entre sus ediciones de *Doña Perfecta*, que la casa editorial Dell vendió al público norteamericano por cincuenta centavos, y el primer número de *Anales Galdosianos*, que correspondió al año 1966 y en sus ciento cincuenta páginas ya dio buena prueba de los criterios impecables que iban a regir en esta nueva revista. Año tras año durante dos décadas un grueso número de *Anales Galdosianos* y por encima una serie de anejos han ofrecido a los aficionados de Galdós artículos de la más variada índole, además de documentos, reseñas y bibliografías, y, como era de esperarse, algunos de los menos enterados han quedado convertidos a los encantos de don Benito. Lo cierto es que desde la iniciación de *Anales Galdosianos* un gran porcentaje del total de los ensayos sobre Galdós y su circunstancia que se publican todos los años aparecen en esta revista. Aparte del prestigio que pronto se captó por la calidad de sus colaboraciones, es evidente que *Anales Galdosianos* fue un instrumento fundamental en la revitalización de Galdós, movimiento que ya ha adquirido proporciones inesperadas y un dinamismo irrefrenable.

Irrefrenable lo es también la energía de Rudi, de la cual dan testimonio su larga serie de ediciones y publicaciones sobre Galdós y otros escritores y la Asociación Internacional de Galdosistas, fruto de sus iniciativas y que ahora se vincula con su revista. Este número especial de la revista que en todos los sentidos es suya se dedica a Rodolfo Cardona por su visión de fundador y su labor de director de *Anales Galdosianos* durante veinte años —que son muchos, efectivamente, para quien no se pasa la vida bailando el tango. Siguiendo los criterios que puso en práctica el propio Cardona, este

número ofrece colaboraciones que provienen tanto de las manos de estudiosos consagrados como de la pluma de la nueva generación de jóvenes. Se presentan aquí temas, postulaciones ideológicas y métodos críticos de los más variados. Con esta colección los que vivimos el pasado, el presente y el futuro de *Anales Galdosianos* le expresamos al fundador nuestro agradecimiento más profundo.

John W. Kronik

ESTUDIOS

LOS GALDÓS EN CUBA: LA PRIMERA GENERACIÓN

Walter T. Pattison

Las relaciones de don Benito Pérez Galdós con Adriana Tate y sus hijos llegan a su punto culminante a mediados del siglo diecinueve pero sus orígenes se remontan a tiempos más remotos, específicamente cuando los ingleses se apoderaron de La Habana en 1762. En su asalto de la fortaleza de El Morro, murió heroicamente el teniente de fragata Hermenegildo Hurtado de Mendoza, dejando un hijito, Ambrosio, de dos años de edad, quien había de casarse sesenta y siete años más tarde con Adriana Tate. Y cuando los españoles recobraron La Habana a precio de ceder la Florida a Inglaterra, prepararon, sin saberlo, el destino de la joven que iba a ser esposa de Ambrosio. Porque entre los colonos ingleses enviados a poblar el nuevo territorio británico de la Florida fueron los padres de Santiago (James) Tate, que sería padre de Adriana. Los padres de él habrán muerto o en uno de los muchos naufragios de barcos que querían entrar en el puerto de San Agustín o a consecuencia de las enfermedades tropicales que asolaban a veces a los agustinos. En todo caso, los padres no aparecen en los archivos de la ciudad floridana, mientras que sus dos hijos, Santiago y Juan Eduardo, se citan como huérfanos. [1]

Entretanto, la Florida fue devuelta a España (1784) y todos los documentos oficiales naturalmente están escritos en castellano. Santiago Tate se incluye en el censo hecho por el presbítero Thomas Hassett en 1786 bajo el título «Extrangeros de diferentes Religiones y Naciones: N.° 14. Santiago Clark, natural de Escocia, Tabernero, y de Religión Protestante, de 31 años. Margarita Crerich (o Cradich) su muger, de la misma religión, de 48 ã. Jayme Teats (o Tats), aprendis blanco soltero. Protestante de 14 ã.» [2]

El censo de 1793 enumera a los Clark, todavía viviendo en la misma casa de la calle de San Jorge, pero Tate ya no vive con ellos. [3] Se ha hecho marinero y en el año siguiente se nombra como capitán de la balandra *San Josef y las Animas*, llevando cargo de La Habana a San Agustín (22.XII. 1794); el próximo año vuelve al mismo puerto de Charleston (20.IV.1795) y, unos meses más tarde, a Savannah (1.VII.1795). En 1796 le vemos como capitán de la balandra *Ausbriche* (¿Uxbridge?), haciendo viajes a las mismas ciudades del sur de los Estados Unidos. [4]

Algunos años después los Clark formularon su testamento en el cual declararon que, a causa de no tener hijos propios, dejan todo lo que poseen a «Don Santiago Tate por el amor y el cariño que le hemos tomado, con respeto de haverlo mantenido en nuestro poder desde mui Niño por hallar se huérfano de padres, tratándolo siempre como a Hijo nuestro, y havernos correspondido de la misma manera, socorriéndonos, luego que tuvo la edad correspondiente, en nuestras urgencias y necesidades...». Añaden que su casa, de dos pisos y de madera, ubicada en la calle de San Jorge, está hipo-

tecada a Tate por «1200 pesos fuertes». Es probable que éste estuviera en San Agustín en aquellas fechas porque el día siguiente (13.VII.1799) dio poder legal para actuar en su lugar a su amigo Eusebio Bushnell.[5]

Cuando todo esto tuvo lugar Santiago Tate ya no era soltero. El 9 de febrero de 1799 el *Charleston Gazette* lleva la noticia: «Married, on Wednesday evening last, by the Rev. Dr. Furman, Capt. James Tate to Miss Mary Boden, both of this city.»[6] Notemos que el Dr. Furman era un ministro muy prominente de la Iglesia Baptista. Poco después, en el *Charleston City Directory* de 1802, hallamos anotado: «Tate, James, Capt., mariner, 3 Elliot Street» y «Sweet, Mrs., storekeeper, 3 Elliot Street». Esta señora era la suegra de Santiago Tate, viuda del señor Boden, y se había casado en segundas nupcias con un señor Sweet en 1794.[7] Tate la tenía en una consideración poco común; en su testamento le deja cinco mil dólares.[8]

Santiago y Mary tuvieron cinco hijos: James Baptist Louis Tate (1799), que se hizo capitán marinero como su padre y que también se trasladó a Trinidad de Cuba cuando la familia fue a vivir allí; Mary Adriana, quien va a interesarnos en lo siguiente; Elizabeth Angel; John Edward; y Teraser. Los tres últimos no dejaron vestigios, aunque todos vivían cuando su padre testó en 1814.

Según el libro de bautismos de la Iglesia de St. Mary de Charleston, Adriana fue bautizada el 5 de marzo de 1803 y sus padrinos eran Samuel Grant y Adrianne Grant. Es probable que estos datos no sean originales porque la iglesia primitiva, de madera, fue totalmente incendiada en 1838. Otro testimonio, basado en declaraciones de Adriana y su padre, fija la fecha del nacimiento de aquélla en el 29 de octubre de 1802 y la del bautismo en el 11 de marzo siguiente. Los padrinos se nombran Samuel Ham y Adriana Grant.[9] Los años siguientes no nos revelan gran cosa acerca de la vida de Adriana. El enérgico obispo de la nueva diócesis de Charleston, John England, le dio el sacramento de confirmación el domingo de Pascuas Floridas (1821), unos meses después de llegar él a la ciudad.[10]

Pero si no sabemos mucho de la vida de su hija, podemos trazar la carrera del capitán marinero con más pormenores. Se había trasladado a Queen Street en 1803 y continúa apareciendo en el directorio de Charleston en 1806, 1807, 1813 (donde se describe como «capitán marinero y comerciante») y finalmente en 1822 y 1824. Su nombre falta en los directorios subsecuentes.

En esta época sigue la mar, en 1803 capitaneando la goleta *Martha Crawley* y en 1811-12 otra goleta, la *Venus*. Generalmente su destinación era La Habana, de donde traía azúcar, miel y, de vez en cuando, cigarros. El consignatario de sus cargos fue John Stoney, un comerciante destacado que Tate designó como uno de sus albaceas.[11] Después de la vuelta de la *Venus* de La Habana el 26 de mayo de 1812, no encontramos durante varios años el nombre de Santiago Tate en las noticias de movimientos de barcos. El embargo de Jefferson y, algo después, la guerra de 1812 por poco eliminan la marina mercante de la joven nación. Buques de guerra británicos se mantenían delante del puerto de Charleston.

Durante el embargo y la guerra (1808-15), un comercio muy nutrido se desarrolló entre los Estados Unidos y la Isla Amelia, en punto más al norte

de la Florida, donde su puerto magnífico abrigó hasta trescientos buques bajo los pabellones inglés y español. Los capitanes americanos de barcos relativamente pequeños trasbordaron mercancías y trataron de pasar el bloqueo inglés, viajando con frecuencia entre las islas costeras y la tierra firme. Es posible que algunos de los viajes de Santiago Tate entre 1808 y 1812 no fueran en realidad a La Habana, sino a Fernandina, el pueblo capital de la Isla Amelia, que llegó a tener hasta 600 habitantes (Williams 124). En el período falto de noticias de navegaciones del capitán Tate, hay un boletín que posiblemente le relacione con la Isla Amelia: la llegada de la goleta *Elizabeth* de ese puerto a Charleston con la notación «Pasajeros, Capitán Tate y familia» (*Charleston Courier* 19 agosto 1814). Las dudas que nos asaltan con respecto a la identidad de este capitán Tate con nuestro biografiado nacen del testamento de éste. Su última voluntad está fechada el 8 de febrero de 1814, es decir, unos seis meses antes de la vuelta de la Isla Amelia. Santiago se describe como «weak of Body but of sound and perfect memory». Pero no obstante su debilidad, el navegante había de vivir bastantes años más, hasta 1829. Otro testimonio de su vigor no mermado es la construcción de un buque propio, la *Adriana*, obviamente nombrado por su hija mayor. Las guerras habían terminado; la noticia de la victoria de Waterloo llegó a Charleston el 20 de febrero de 1815 y tres meses después (22.V.1815) la *Adriana* partió para La Habana en su trayecto virgen. Curiosamente tardó aproximadamente un mes en llegar a la capital cubana, generalmente un viaje de unos diez días; y al llegar de vuelta a Charleston con azúcar y café destinado a John Stoney, nos sorprende otro dato extraordinario: la inclusión de «Mrs. Tate» entre los pasajeros. [12] ¿Sería cuestión del orgullo del capitán mostrando su buque nuevo a su esposa?

De todas maneras, el próximo paradero de la *Adriana* fue Burdeos y más adelante la vemos en Trieste, La Habana, Nueva Orleáns y otra vez en Burdeos. Entre todas las excursiones la que nos interesa más es la estancia del buque en Trinidad de Cuba (30.V. y 3.VII.1816), donde Ambrosio Hurtado de Mendoza era el Capitán del Puerto y donde los Tate iban a establecerse unos años más tarde. [13] Mientras la *Adriana* estuvo allí ocurrió un tremendo vendaval que echó unas doce o catorce embarcaciones sobre la ribera, pero la del capitán Tate se mantuvo en salvo. Las últimas fechas en que Santiago Tate capitaneaba la *Adriana* eran la segunda excursión a Burdeos (4.VI. a 4.XII.1819). Ya el 12 de febrero de 1820 las noticias mencionan al capitán Drew como su comandante. Probablemente los Tate ya pensasen trasladarse a Cuba. No sabemos la fecha exacta de este cambio de residencia, pero no pudo ser anterior a la confirmación de Adriana por el obispo John England (1821) ni antes de la carta del padre Fenwick (10.IV.1822) en que dice: «The Tate family all well. I have not visited them so frequently as I did before the son got married out of the Church. It may not however be their fault.» [14]

El primer documento que nos muestra la actividad de Santiago Tate en Trinidad es su solicitación de un solar en Casilda (el puerto de Trinidad) para construir un almacén, una necesidad imperativa para su nuevo oficio de consignatario. [15] La solicitud se fecha el 7 de febrero de 1825; por consecuencia tenemos que poner la llegada de los Tate probablemente en el año anterior,

el mismo en que el directorio de Charleston le cita como residente allí. Concluimos que la mudanza tuvo lugar a finales de 1824.

Ya que tenemos la familia Tate en Trinidad, volvamos nuestra mirada hacia Ambrosio Hurtado de Mendoza, que va a ser el consorte de Adriana e íntimamente ligado con personas que tenían relaciones importantes con Benito Pérez Galdós. Ambrosio tenía dos años cuando su padre murió en el sitio del castillo de El Morro. Su madre, María Josefa Zayas-Bazán, se había casado en segundas nupcias en 1764 y murió el 1 de junio de 1774 (Santa Cruz y Mallen 4: 434). El huérfano entró en la Real Armada en 1778 y durante los primeros años de servicio estuvo de vez en cuando en la Isla de León (España), en el Ferrol y en Vera Cruz. Al llegar al mando de su propia embarcación (1786), estuvo siempre en la parte del sur de la isla, donde apresó a contrabandistas y corsarios ingleses. Así se explica que le escogieron por Comandante Militar de la Provincia de Trinidad y Capitán del Puerto en 1801. Además de los servicios oficiales debidos a sus cargos, Ambrosio contribuyó sumas importantes a obras públicas, incluyendo el muelle de Casilda, la iglesia parroquial y caminos, tanto como empresas militares, a saber, corsarios contra los enemigos de España y una lancha cañonera para defensa del puerto. [16]

Pasando a su vida privada, tenemos que notar el nacimiento de un hijo natural y su matrimonio con Teresa Borrel. El hijo, José María Hurtado de Mendoza, nació en La Habana. Su madre era Juana Bautista Josefa de Balmaceda y Sotolongo, de una familia de la alta sociedad habanera. El muchacho fue legitimado por gracia del Rey Fernando VII y llegó a tener el título de Auditor de Guerra Honorario de los Reales Ejércitos. [17] Encontramos su nombre en el *Correo de Trinidad* [18] y por su testamento sabemos que murió soltero el 10 de octubre de 1845, dejando su ingenio, Santa Teresa, cerca de Cienfuegos, a sus hermanos unilateros, Hermenegildo y Magdalena, hijos de Ambrosio y Adriana. [19]

Pero adelantamos demasiado en nuestra narración. Volvamos a 1801, cuando Ambrosio fue nombrado jefe militar provincial y Capitán del Puerto. El año siguiente se casó con Teresa Borrel, de una de las familias más importantes en la producción de azúcar. José Borrel, cuyo ingenio Guaimaro producía casi mil toneladas de azúcar en 1827, dotó la novia con el ingenio Algaba que Ambrosio describe en su testamento, diciendo que tenía allí «seis poceciones [sic] y pico de tierras» y «146 negros y 96 yuntas de bueyes» con todos los artículos necesarios para la producción de azúcar. La fortuna de Borrel se basó en la trata de negros (igual que muchas otras fortunas trinitarias). Como todos los grandes plantadores de azúcar, construyó un palacio en la ciudad de Trinidad (Thomas 137; Atkins 124; Ely, *Cuando reinaba* 759).

Esta era la sociedad en que se introdujo Santiago Tate, donde los comerciantes, varios de ellos americanos, negociaban en todo, desde esclavos hasta sombreros, y además servían de banqueros a los dueños de los ingenios. Vivían bajo la amenaza continua de una rebelión de los negros y con la necesidad de importar nuevos esclavos ilegalmente, porque España había abolido la trata en 1820 y en los ingenios se murieron un promedio del diez por ciento de los negros anualmente.

La costa del sur de Cuba se prestaba a la introducción de esclavos.[20] Generalmente era necesario sobornar a los oficiales gubernamentales, inclusive el capitán del puerto y el gobernador militar de la provincia. Parece que este vicio no alcanzó a Ambrosio Hurtado de Mendoza, el que llegó a su vejez quejándose de su pobreza.

La vida en Trinidad, a pesar del lujo de los dueños de los ingenios, tenía un elemento desconcertador. Hemos mencionado la amenaza de una sublevación de los esclavos en una sociedad donde los negros excedían varias veces el número de los blancos.[21] Además, la muerte era tan frecuente que una mujer como Adriana, que perdió tres hijos en edad temprana, habrá vivido siempre sobrecogida, protegiendo a los que le quedaban. Verdad que Trinidad era menos sujeta a viruela, malaria, fiebre amarilla y cólera que la mayoría de las ciudades cubanas, y estas enfermedades se sufrían también en Charleston, pero Adriana no quiso exponer a sus párvulos al mundo exterior, ni aun para llevarlos a la iglesia para el bautismo hasta que tuviesen cierta edad.[22]

El matrimonio de Adriana

Unos dos años después de llegar a Trinidad se arregló el matrimonio de Adriana con Ambrosio Hurtado de Mendoza. La boda tuvo lugar el 2 de mayo de 1827, pero antes, como en todo matrimonio de un oficial de las fuerzas armadas españolas, la novia tuvo que presentar pruebas de su legitimidad, cristiandad, limpieza de sangre y buena vida y conducta.[23]

Estos documentos comienzan con la fe de bautismo de Santiago Tate, fechada el 24 de abril de 1784. Leemos que el presbítero Miguel Crosby de San Agustín le bautizó y que está anotado en «el libro segundo a la página cuatrocientos ocho» del archivo de la iglesia de la ciudad floridana. Ahora bien, el padre Crosby no llegó a San Agustín hasta 1791 (Gannon 102); Santiago Tate se registra como protestante en el censo de 1786, dos años después del supuesto bautismo (véase nota 2); y la anotación del bautismo no existe en el libro segundo del archivo de la iglesia.[24] Recordamos que el pastor bautista, reverendo Furman, ofició en el casamiento de Santiago Tate y Mary Boden. Probablemente ésta era católica y por eso su hija Adriana fue bautizada y confirmada en la fe católica. Pero no puede escaparnos la idea de que Santiago era indiferente en cosas de religión y que había consentido en una falsificación de su bautismo en San Agustín para conseguir la boda de su hija.

Entre los documentos que consideramos, hay testimonios de la probidad de Santiago Tate (el mayor) por Guillermo Colhoun (representante de John Stoney, el comerciante de gran importancia) y C. D. de Ravina. Dicen que «con la mayor sinceridad exponemos y atestamos sobre las buenas calidades y virtudes que adornan al referido Santiago Tate el anciano, tanto en su vida privada como en la pública... por lo que ha merecido la estimación general de sus conciudadanos, entre quienes ha sido mirado y tratado con la mayor consideración y respeto y... siempre le hemos estimado mucho...

como hombre de una conducta irreprehensible.» Lo que no mencionan es su catolicidad, el tema central de todos los documentos.

El catolicismo en la Carolina del Sur estaba muy endeble durante la juventud de Adriana. La Iglesia de Santa María se incorporó en 1791 pero la primera misa no fue dicha hasta 1793 cuando los católicos compraron el viejo edificio metodista de madera, el cual fue incendiado en 1838 (England 4: 306). Un conflicto amargo existía entre los administradores legos de la parroquia y el arzobispo de Baltimore en cuya diócesis caía Charleston. Aquéllos pretendían tener autoridad sobre la propiedad física de la iglesia y fueron apoyados por el padre Browne, un sacerdote rebelde privado de su licencia de decir misa por el arzobispo. Browne se decidió a llevar la causa a Roma, y Santiago Tate le dio el pasaje a Burdeos gratis, en su último viaje como capitán de la *Adriana.* [25]

La ayuda del capitán al sacerdote secularizado nos lleva a creer que Santiago Tate apoyaba la causa de los administradores y que no participaba en la fe ortodoxa. En el mismo año (1819) en que Tate dio el pasaje gratis al padre Browne, una lista de «los que han cumplido sus deberes de Pascua» en Charleston contiene un solo Tate: Número 174: John Tate. [26]

Si las escrituras en la colección para preparar la boda de Adriana con Ambrosio nos dejan con dudas sobre la catolicidad del padre, no es así con la de la hija. Dos obispos, Benedicto Fenwick de Boston (antes vicario del Arzobispado de Baltimore para las provincias de Carolina y Georgia) y Juan England, obispo de la nueva diócesis de Charleston, atestiguan que Adriana es «de buenas costumbres y fiel católica... como sus padres» y que «es de una parentela honestísima, que ocupó un lugar de mucha estimación y respeto entre los principales católicos... y que siempre fue distinguida por sus buenas costumbres». (véase nota 9).

Así se preparó el matrimonio de una joven de veinticinco años de edad con un señor que contaba sesenta y siete años. El que no se hubiera casado en Charleston parece extraño a primera vista porque las muchachas de allí solían casarse jóvenes. Especulamos que las posibilidades de hallar un candidato matrimonial católico en Charleston eran escasas. Los católicos eran poco numerosos y generalmente de estación humilde, mientras ella era de familia prominente. Los hijos de la oligarquía protestante sin duda desdeñaban una alianza con una católica. Ahora, en Cuba, donde el catolicismo y la estimación social coincidían, Adriana encontró un digno cónyuge.

Aunque su esposo era ya viejo, ella, según las nociones de entonces, había alcanzado la edad mediana. A pesar de eso, un retrato suyo la muestra tocando el arpa y con tirabuzones largos, es decir una figura romántica. [27] Su padre la dotó con tres mil pesos y perdonaba al novio una deuda de 1.032 pesos (véase nota 17). Y los recién casados fueron a vivir en la casa de una sola planta esquina de las calles de Boca y Jigüe hasta trasladarse a otra de dos pisos en la plaza de Segarte. [28]

De este matrimonio nacieron cuatro niños. Los dos primeros, José Joaquín y Ambrosio María Desiderio, no gozaron de muchos años de vida. [29] En efecto, una serie de muertes entristeció la vida de Adriana. Primero su cuñada Catherine Prachard murió un día antes del bautismo de su hijo Juan Eduar-

do.[30] Esta mujer nacida en Charleston y de la misma edad que Adriana habrá sido una buena amiga de la joven esposa. El año siguiente, Santiago padre dejó de existir, aparentemente reconciliado con la Iglesia.[31] Regaló una esclava a cada uno de los tres nietos antes de su muerte.[32]

Después llegamos al fallecimiento de Ambrosio (23.II.1833), el marido de Adriana. Murió dejando cuatro hijos: los dos que ya hemos visto y los que alcanzaron la edad madura, es decir, María de las Mercedes Magdalena y José Hermenegildo. En ambos casos se nota la temerosidad de la madre en las partidas de bautismo: Magdalena no fue bautizada hasta dos meses y siete días de nacida (6.I.1831), aunque el padre Quirós le echó el agua antes en casa por si acaso (véase nota 22); y José Hermenegildo recibió el agua en casa y los óleos más tarde a la edad de cuarenta y siete días en la Iglesia. El padre José Rafael de Quirós sirvió de padrino a los dos; era muy amigo de la familia. Ambrosio le dejó 2.000 pesos en su testamento y José María Hurtado de Mendoza le legó otros quinientos.[33]

Don Ambrosio trata de mejorar su situación financiera comenzando en 1830 cuando solicita que se le pase de la Armada al Ejército con el grado de brigadier y que sea agregado al Estado Mayor de La Habana pero con residencia en Trinidad.[34] A pesar del apoyo de ciertos oficiales, su solicitud fue negada porque su destino en Trinidad se consideraba una situación «de descanso». En una segunda tentativa de mejorar su situación, el capitán solicita una «moratoria de cuatro años para pagar a sus acreedores» porque se ve «agobiado de algunas deudas ascendientes a la cantidad de 35 m. pesos, las cuales no puede en el día satisfacer por la baja que han tenido los efectos coloniales, y porque con tal motivo no encuentra los citadores al ingenio de su propiedad que asciende a 200 m. pesos de valor». La solicitud no fue concedida; el Asesor General de Marina no encontró motivo suficiente.[35] Además, el que Adriana haya tenido que hipotecar su casa nos lleva a creer que los negocios de la familia iban de capa caída.[36]

Debido a un Decreto Real del siglo dieciséis, la hipoteca de un ingenio estaba prohibida (aunque no la de la cosecha) y además los deudores no podían embargar la tierra, los esclavos, ni los utensilios necesarios para la producción de azúcar. Así los dueños de ingenios tenían seguridad de no perder su tierra y por eso ocupaban un rango alto en la sociedad cubana; frecuentemente vivían en plan de despilfarro y disipación (Ely, *Comerciantes,* cap. 3, esp. 31). Los refraccionistas que les habían prestado dinero para los gastos incidentales a la cosecha tenían que dejar a los hacendados lo necesario para una vida decente cuando se vendió la cosecha. La simbiosis del hacendado y comerciante refraccionista era completa; el uno no podía vivir sin el otro. La única manera en que el dueño de ingenio pudo escapar el abrazo estrangulante del refraccionista era vender su propiedad, lo cual confería una baja considerable en prestigio (Ely, *Comerciantes,* cap. 1).

Adriana tenía relaciones en los dos campos en su esposo y en su padre (seguido, después de su muerte, por su hermano del mismo nombre). Hemos visto que don Ambrosio debía 1.032 pesos a Santiago Tate en la época del matrimonio de Adriana, pero esta suma era insignificante comparada con las deudas de muchos terratenientes. Además, las deudas de 35.000 pesos de

que Ambrosio se queja en 1832 son relativamente pequeñas. No sabemos que esta suma se debía a los Tate, pero sería natural que los negocios quedarían en la familia.

Vemos el nombre de Santiago Tate (hijo) varias veces en los anales del Cabildo de Trinidad; por ejemplo, cuando solicita permiso para introducir la nieve (el hielo) y cuando pide su matrícula como comerciante.[37] En el *Correo de Trinidad* le vemos como consignatario de barcos entre 1831 y 1837.[38] En 1834, en unión con Federico Freeman, solicita permiso para construir un ferrocarril de Casilda a Trinidad, una solicitud que no tuvo resultado.[39] Después de la muerte de su esposa charlestoniana (1828), Santiago (hijo) se alió con la familia poderosa de los Sánchez, casándose con Teresa de Jesús Sánchez, quien le dio seis hijos.[40]

Su compañero en el proyecto de ferrocarril, Federico Freeman, era un bostoniano de la familia que llegó a hacer un papel importantísimo en los negocios azucareros (Reed 43; Claflin 23).[41] Su hermano William visitaba Trinidad varias veces pero por regla general se contentaba con enviar sus barcos (entre ellos la *Adelaide*, que veremos más tarde) a recoger cargos. El sobrino de Federico, William F. Freeman, trabajaba con la compañía Tate (Reed 42) y poco después (1838) formó con Elisha Atkins una asociación comercial con oficina en Boston y miras de importar frutos cubanos. Elisha Atkins se casó con Mary Freeman, hermana de William F., y su hijo Edwin F. Atkins, mientras estaba a cargo de la *Soledad* (su gran ingenio cerca de Cienfuegos), se relacionó con la familia Galdós cuando compró el ingenio Santa Teresa, propiedad de Magdalena y Hermenegildo Hurtado de Mendoza.[42]

Concluimos que Adriana y su esposo no formaban parte de la sociedad dorada, de los que contaban varios ingenios y miles de esclavos, y aún hablaban de pavimentar el suelo de sus casas con monedas de oro. La fortuna de Ambrosio era más bien mediana. La de los Tate habrá sido más respetable, pero no puede compararse en nada con la de un Tomás Terry ni con la de un Santiago Drake (Ely, *Comerciantes*, caps. 4, 5).

Amores tardíos

Dos años y pico (29.I.1835) después de la muerte de Ambrosio, su viuda se casó con María de Arredondo, veintinueve años de edad, natural de Santiago de los Caballeros en la isla española de Santo Domingo.[43] Era viudo de María de la Caridad Gómez. Del nuevo matrimonio nació un niño que llevaba el mismo nombre que su padre pero que murió a un año de edad (19.VII.1836).[44] Es probable que el padre también muriera por entonces, porque no encontramos otro testimonio de su existencia. Veremos que Adriana entró en otra relación amorosa cerca de 1843 y nos parece que lo habría hecho con un esposo a su lado. Un libro publicado y probablemente comprado en 1843 o 1844 lo firma «María Adrianna Tate de Mendoza»,[45] haciendo caso omiso de su enlace con Arredondo.

El hombre objeto del tercer amor de Adriana era José María de Galdós, tío del futuro novelista. Pero antes de entrar en los detalles de este enlace,

vale mencionar a otros tíos de Benito que vivieron en Cuba. En La Habana residió Manuel de Galdós, abogado como José María (Camacho 588-89).[46] En Matanzas hallamos a Ignacio de Galdós, que en el bautismo (27.VIII. 1843) de su hija natural María de la Asunción Magdalena la reconoció y aparentemente quedó casado con la madre, Eleuteria de Mesa, oriunda de la villa de Santa Clara.[47] Es curioso notar que los padrinos de la niña bautizada eran José María de Galdós y María Magdalena Hurtado de Mendoza.

Poco después de este suceso (1.I.1844) murió Juan Ignacio de Galdós, dos años de edad, hijo legítimo de la misma pareja.[48] Y el año siguiente (30.X.1845) Domingo de Galdós le siguió a la tumba.[49] Había vivido varios años con Eleuteria de Mesa sin pensar en casarse, como nos muestra el entierro de su hijo Homobono, seis años de edad, que murió el 13 de mayo de 1843.[50]

Pasemos ahora a José María de Galdós, quien hace un papel importante en la historia de Trinidad y otro tanto en la vida privada de Adriana. Su casa en Trinidad estaba en la pequeña calle llamada entonces «del Segarte» a dos pasos de la segunda residencia de Adriana en la plaza de Segarte. Hoy día la calle se llama el Callejón de Galdós, recordando su presencia allí. Como político le hallamos en el Libro de Cabildo de Trinidad siendo síndico procurador (1837), alcalde (1856), regidor (1870), teniente de alcalde segundo (1871) y finalmente alcalde municipal (1872-73).[51] Además, fue nombrado asesor militar de la Comandancia del Centro de Cuba el 1.VII.1850, con residencia en Matanzas. Murió el 5 de mayo de 1873 pero no sin testar nombrando «por su única y universal heredera a su hija D.ª María Josefa Wassinton [sic] de Galdós natural de los Estados Unidos de Norte América».[52] En el quinto codicilo repite que deja sus bienes a «su hija Doña María Josefa Wasigton [sic] de Galdós... y habiendo fallecido aquélla en enero del año próximo pasado recae la herencia en la menor su hija única D.ª Josefa María de Galdós y Galdós, habido en su legítimo matrimonio con Don Pablo de Galdós».

Este último, según documentos de la familia Duque-Galdós, era hijo de Domingo de Galdós y Eleuteria de Mesa. José María no dice que la niña María Josefa Washington fue hija de Adriana Tate; sin embargo, hay evidencia que nos clarifica el caso. En el *Savannah Republican* del 21 de septiembre de 1843 hallamos bajo el título *Ship News* lo siguiente: «Arrived Brig *Adelaide*, Baker, St. Jago via Trinidad de Cuba, 13 days from the latter port—put into land passengers—bound to Boston», y bajo el título «Passengers»: «Per brig *Adelaide*, from Trinidad de Cuba—Mrs. Adriana Tate, daughter, secretary and servant».

Unos días después de aterrizar en Savannah, Adriana y los suyos continuaron su viaje a Charleston. En el *Charleston Courier* (26.IX.1843) leemos: «Passengers—Per steam packet *Beaufort District*, from Savannah, via Hilton Head and Beaufort.—Mrs. Slawson and servant, Mrs. Legare, Mrs. Tate, Miss Tate, Rev. E. Lathrop, Don Nacio Galdós...».

Parece que el *secretario* que acompañó a Adriana es idéntico al *Don Nacio de Galdós* que llega con ella a Charleston.[53] ¿Será posible que sea el disfraz de José María? Si Adriana huye las malas lenguas de Trinidad para ocultar

el nacimiento de su hija y además la bautiza bajo el nombre falso de Washington, es lógico asumir que el padre se disfrace también. Podemos añadir la probabilidad de que Adriana misma utilizara el apellido de Washington durante su nueva estancia en Charleston. Entre los libros suyos que todavía tenemos hay una traducción de Dante con la firma «Adriana Washington» en la portada.[54] Otro libro lleva la firma «Washington Tate». Estos dos libros ya eran viejos (publicados en 1819 y 1837, respectivamente) y por eso no podemos negar la posibilidad de que los firmantes sean otras personas. Pero nuestras investigaciones no revelan la existencia de una Adriana Washington ni de un Washington Tate. Tenemos que fijarnos en otros libros para encontrar lo más interesante de la evidencia. Primero, el de Jared Sparks, *Life of George Washington*, Boston, 1843, que acababa de salir cuando Adriana llegó a Charleston, muestra en una página de guarda final lo siguiente: «Al Sr. Don José María de Galdós de su amiga A. T. Marzo 19 día de nuestro Sr. San José, 1844. Charleston.» Esto está escrito en una letra muy elegante, la misma a nuestro parecer que aparece en *The Life and Works of Benjamin Franklin* (Philadelphia, 1834), donde, sobre el retrato de Franklin que sirve de frontispicio, leemos «de Dn José M. de Galdós. Marzo 1, 1844». Nuestra primera impresión de que José María (disfrazado bajo el nombre de Ignacio) se quedó en Charleston con Adriana se rinde menos probable cuando vemos en *El Correo de Trinidad* del 22 de febrero de 1844 que «el premotor [sic] fiscal Ldo. D. José María de Galdós» ha pedido una investigación sobre el posible asesinato de un hombre cuyo cadáver fue hallado el 7 de septiembre de 1842 en el río Caunao. Aunque esta noticia se publica el 22 de febrero, el artículo está fechado el 13 del mismo mes.[55]

Existen varias posibilidades. Primero, la de que José María tuviera un ayudante que comenzara la investigación en nombre de su jefe mientras que éste se quedara en Charleston. Segundo, que José María volviera a Trinidad después de acompañar a Adriana en su fuga. Tercero, que el «Nacio Galdós» no era José María sino un hermano suyo, Ignacio, de quien no sabíamos casi nada sino que fue bautizado en 1794 y que se le nombró director de la escuela de San Claudio en Matanzas en 1834. (Véase nota 53.)

Desgraciadamente no podemos ubicar a José María en 1844. No hay una colección completa del *Correo de Trinidad* de este año en ninguna parte, pero en los varios números que posee el Archivo Municipal de Trinidad no encontramos su nombre. Esto no prueba nada porque hay otros años en que su nombre no aparece. Que tenga libros en inglés puede significar que trata de aprender la lengua, pero que los libros fueran a parar en la biblioteca de Don Benito (probablemente traídos por su cuñada Magdalena, viuda de su hermano Domingo, o por su hermana Carmen, viuda de José Hermenegildo Hurtado de Mendoza, ambas de las cuales vivían más tarde en casa de Benito) nos indica que el interés de José María por el inglés no era grande. Estos libros habrán quedado con Adriana hasta llegar a uno de sus hijos.

Aprendemos muy poco acerca de José María de los libros citados pero al contrario bastante tocante a Adriana. En la vida de *Benjamin Franklin*, en la guarda del principio, se hallan los versos siguientes escritos con lápiz:

This Slander!
Whose edge is sharper than the sword,
Whose tongue outvenoms all the worms
of Nile, whose breath
Rides on the passing wings, and doth belie
Kings, Queens and States, Maids, Matrons
Nay, the secrets of the grave,
This viperous Slander enters.
«Be thou as chast as ice, as pure as snow,
Thou shalt not escape calumny.»

Se trata de una mezcolanza de versos de *Cymbeline* (Acto III, Escena 4, renglones 35-41) y dos líneas muy conocidas de *Hamlet* (Acto III, Escena 1, renglones 137-38). Para nosotros lo importante es el vistazo que nos da del ánimo de Adriana mientras esperaba el nacimiento de su hija natural. Temía las malas lenguas y aunque sentía vergüenza se creía sin verdadera culpabilidad en su aventura amorosa.

En el mismo libro en que hemos visto los versos adaptados de Shakespeare, en las páginas de guarda finales había escrito Adriana, también con lápiz, unas líneas con intención de que José María las viese. Están casi todas rasgadas, pero todavía podemos descifrar «de nuestra anterior amistad» y al final «las circunstancias y su deseo». También «en obseque [sic] de las cenesas [sic] de nuestra antigua amistad». Estas palabras nos llevan a creer que Adriana estaba desilusionada por la experiencia. Probablemente esperaba casarse con su amante que se escurría del matrimonio. A pesar de su decepción, Adriana continuó empleando a José María como su apoderado en negocios, especialmente de 1847 en adelante, por ejemplo cuando él vendió un esclavo de ella en 1854.[56] Sirvió como testigo de la boda de Magdalena Hurtado de Mendoza con Domingo Pérez Galdós en 1848[57] y fue apoderado de José Hermenegildo Hurtado de Mendoza y Tate en 1855 cuando quiso cobrar su legítima paterna;[58] y finalmente sirvió de apoderado de este último y de Domingo Pérez Galdós en la donación de nueve mil pesos a los hijos de Juana de Dios Rodríguez, residente en el ingenio Santa Teresa, donación que José María Hurtado de Mendoza había señalado en su testamento y que los apoderantes, herederos del último nombrado, quieren honrar.[59]

Durante la estancia de Adriana en Charleston, su hija Magdalena habrá estudiado en la escuela de las Ursulinas, que estuvieron allí de 1834 a 1844. Entre los libros conservados en la Casa-Museo Pérez Galdós, hay un ejemplar de *Ursaline Manual*, Baltimore, 1841, que lleva en la letra elegante de Adriana la inscripción «Mria de la Merced María Magdalena Hurtado de Mendoza 1843». Adriana volvió a Trinidad antes del 21 de enero de 1845 cuando hipotecó su casa por segunda vez. La primera como la tercera hipoteca puede tener que ver con la zafra en su ingenio Algaba,[60] pero la segunda fue para establecer el dote de Magdalena, que quería casarse con José María Ristori, teniente de Artillería de la Marina, como vemos en documentos que llevan la misma fecha que la hipoteca.[61]

Por aquel entonces llegó a Trinidad Domingo Pérez Galdós, hermano mayor del futuro novelista, y en 1848 se arregló su matrimonio con Magda-

lena. No sabemos si tuvo lugar el matrimonio con el teniente Ristori, pero parece que no. Se han extraviado los documentos preparados para la boda de Adriana con Ambrosio Hurtado de Mendoza, y todo, comenzando con el bautismo suspicaz de Santiago Tate, se ha reconstruido de copias guardadas por el traductor de los originales en latín e inglés. [62]

En la década de los cuarenta la Cuba en que vivían Adriana y los suyos se caracterizaba por la violencia. En 1844 se rebelaron cuatro mil negros de Matanzas, entre ellos unos dos mil libres y setenta blancos simpatizantes. La revuelta fue reprimida violentamente; setenta y ocho personas murieron fusilados, entre ellos, Plácido, el famoso poeta mulato. Los esclavos en Jamaica habían recibido su libertad en 1833, lo cual fomentaba la esperanza de los cubanos. La anexión de California y Nuevo México después de la guerra entre los Estados Unidos y México despertó la esperanza de muchos cubanos esclavistas que creyeron que Cuba, anexado como un nuevo estado esclavista, equilibraría los nuevos estados del oeste. Al mismo tiempo una serie de rebeliones, capitaneadas por Narciso López, buscaron la independencia de la isla. López había sido gobernador militar de Trinidad (1841-43) y después (24.VI. 1848) planeó un levantamiento cerca de Trinidad, que recibió el nombre de la conspiración de la Mina de la Rosa Cubana. Varios trinitarios, entre ellos José Sánchez Iznaga y su primo José Aniceto Iznaga, de familias poderosas, se contaban entre los conspiradores. López se escapó a Estados Unidos donde le apoyaron los sudeños. Organizó expediciones de filibusteros que alborotaron la isla entre 1848 y 1850. En este último año tomaron la ciudad de Cárdenas y la tuvieron un día (19.V.1850); algunos jóvenes trinitarios se echaron al campo en guerrilleros, pero pronto fueron capturados. López mismo fue preso y agarrotado en agosto de 1850 (Caldwell; Bustamante 136-37; Ely, *Cuando reinaba* 664; Dana 109-10).

En esta atmósfera de violencia, Adriana y los suyos se decidieron a trasladarse a las Islas Canarias en marzo de 1850. Domingo no gozaba de buena salud y quedarse en Cuba sería equivalente a entrar en campaña contra los rebeldes. No bien establecido en Las Palmas, pidió su retiro del ejército. Pocos días después de llegar a Las Palmas le compró a su padre, Sebastián Pérez, la propiedad en Monte Lentiscal que había recibido éste como recompensa de su servicio en la guerra napoleónica. Parece que Domingo también compró una finca, bautizada Matanza, probablemente porque era la residencia de Adriana y ella quería recordar a José María, residente entonces en Las Matanzas de Cuba. Es muy posible que el dinero para comprar la propiedad fuera de ella. La renta derivada del ingenio Santa Teresa, propiedad de Magdalena y José Hermenegildo Hurtado de Mendoza, debía de ser considerable. Domingo no sólo compró las fincas que hemos mencionado, sino que construyó una casa grande en la calle de Triana, la calle principal de Las Palmas. Ostentó un carruaje y caballos, entre los primeros de los vehículos de ese tipo en la isla. [63] Del testamento (23.IV.1868) de Domingo y su esposa aprendemos que habían tomado prestado de las hermanas de Domingo (María de la Soledad, Tomasa, Concepción, Dolores y Manuela) la herencia que recibieron de su padre, Sebastián Pérez. [64] El caso es curioso, visto que Sebastián (15.IX.1871) no murió hasta después de Domingo. Este había tomado dinero prestado no sólo de sus hermanas, sino también de varios

individuos, deudas que la familia no pudo satisfacer hasta 1886 (posiblemente aún más tarde).[65] Domingo trajo de Trinidad el modo de vivir de los grandes hacendados, descuidado y despilfarrador.

Entretanto, José Hermenegildo Hurtado de Mendoza se enamoró de Carmen Pérez Galdós y se casaron en septiembre de 1852. Ella le aventajaba dos años en edad. Tres años más tarde él otorga poder a José María de Galdós para que cobre su legítima paterna. Continúa viviendo en Las Palmas, donde vemos su nombre en los periódicos locales sirviendo de alcalde segundo y colectando fondos para la construcción del nuevo teatro que años más tarde iba a llevar el nombre de su cuñado Benito.[66] Por fin murió en Las Palmas (11.IX.1892)[67] y su viuda, Carmen, fue a vivir a Madrid con Benito y su hermana Concepción.

Sin duda lo más absorbente en los sucesos de Las Palmas son las relaciones entre Benito y María Josefa, llamada Sisita en la familia. Al llegar ella a Las Palmas en 1850, tenía solamente seis años y Benito contaba un año más. Pero la tradición dice que al alcanzar la adolescencia Benito se enamoró de ella y que su madre le envió (en septiembre de 1862) a estudiar leyes en Madrid para alejarle de María Josefa. Algunos críticos creen que ella se refleja en las heroínas de las primeras novelas del autor; no es imposible, pero no debemos olvidar el tipo romántico que imperaba entonces: la heroína desamparada, lacrimosa y víctima de los malos.

En todo caso ella volvió a Cuba donde, según un pariente lejano, se casó con un hacendado, Eduardo Duque, de quien tuvo un hijo, Sebastián, que murió joven.[68] De esto no tenemos nada en los archivos de Trinidad; es probable que Sisita viviera en otra ciudad. María Teresa de León nos cuenta muchas cosas erróneas. Por ejemplo, que Domingo Pérez Galdós fue el amante de Adriana (88) y padre de Sisita y que él la llevó a Matanzas para su bautismo (89), pero sí está en lo cierto cuando dice que Adriana y Sisita fueron a vivir en la finca canaria llamada La Matanza a cinco kilómetros de La Barranquilla de Dios, propiedad de los Pérez, regalada a don Sebastián Pérez como recompensa de sus servicios en la guerra contra Napoleón. El muchacho Benito atravesó a pie frecuentemente la distancia entre las dos fincas, mientras su amor a Sisita iba creciendo diariamente. Entonces madre e hija tienen que volver a Cuba. La autora abandona la historia por la ficción. Dice que Benito se despide de su novia ya embarcada y luego se embarca él mismo para Cádiz, ruta de Madrid. Según ella, Hermenegildo Hurtado de Mendoza, su padrino de bautismo (falso), le pagó el viaje. Entre los muchos errores que nos cuenta María Teresa de León, me parece que podemos considerar como verdadero el casamiento con Eduardo Duque. El habrá muerto dentro de algunos años cuando su viuda se casó con su primo Pablo.[69] Pero más tarde la familia Duque comenzó a llamarse Duque-Galdós, probablemente deslumbrada por la fama de don Benito, quien fue llamado «Gloria de España». Es posible que creyeran que la boda de Francisco Duque y Amaro con María de la Asunción Galdós y Mesa les aseguró el derecho de incluir «Galdós» en su apellido. Además, el hermano de ella, Pablo Ignacio, había sido esposo de María Josefa; que yo sepa, no mencionan a Eduardo Duque.

La familia Duque era canaria, teniendo su origen en Palma, donde, en el pueblo llamado Paso, nació Francisco Duque y Carballo el 2 de marzo de 1805. Fue a vivir en Cuba, donde se casó con Isabel Amaro. Falleció el 26 de junio de 1861. Como los Duque no están emparentados directamente con don Benito, no vamos a persistir en su genealogía. Los Duque apoyan su derecho al apellido Galdós en los casamientos de María de la Asunción Galdós y Mesa con Francisco Duque y el de Pablo Ignacio con María Josefa. Pero sí sabemos que ella se casó, en segundas nupcias, con un primo, Pablo de Galdós, y dejó una hija, Josefa María Galdós y Galdós, al morir en enero de 1872.

Nos habría gustado mucho terminar este canto de cisne nuestro con los detalles de los últimos días de Adriana Tate. Don Guillermo Camacho me dijo que era posible que fuese a vivir en Inglaterra y que muriese allí. Pero mi hijo político, Garrie Tufford, ayudado por amigos suyos, hizo una búsqueda muy concienzuda allí sin encontrar nada. Me parece aún más probable que pasara sus últimos años en Cuba, especialmente como la guerra civil americana le habrá rendido imposible la vuelta a la escena de su juventud. Es posible que algún investigador cubano nos revele las circunstancias de su muerte.

Así nos queda un misterio acerca de esta señora charlestoniana que tenía influencia en don Benito, no sólo personalmente, sino aún más a través de sus hijos José Hermenegildo, María Josefa y Magdalena y, finalmente, a través de sus nietos José, con quien don Benito vivió los últimos años de su vida, y Hermenegildo, el joven a quien puso como dirigente de su casa de publicaciones, lo cual contribuyó a la desventura de su vejez.[70]

University of Minnesota

NOTAS

[1] Juan Eduardo Tate tuvo la buena fortuna de ser protegido por María Evans, de quien recibió dos solares dentro de la ciudad y una propiedad de mil acres llamada New Waterford a veinte millas de San Agustín. Desaparece de la historia en 1822, dejando a una hija que se casó con Domingo Acosta el año siguiente (Testamento de María Evans, 29 septiembre 1792, Land Grants 5: 315).

[2] J. B. Lockey, «The St. Augustine Census of 1786», *Florida Historical Quarterly* 18 (1940): 22.

[3] Fichas dedicadas a Tate, Jayme (Diego), y Clark, James (Santiago), Vital Statistics, St. Agustine Historical Society.

[4] East Florida Papers, microfilm 146. Debo estos informes a la amable ayuda de la Sra. Jacqueline Bearden de la St. Augustine Historical Society.

[5] East Florida Papers, microfilm 171, legajo 372, fol. 81, Library of Congress, Washington, D.C.

[6] «Abstracts of Records of the Proceedings in the Court of Ordinary», *South Carolina Historical and Genealogical Magazine* 25 (1924): 150.

[7] «Register of the Independent Congregationl (Circular) Church of Charleston, S.C. 1784-1815», *South Carolina Historical and Genealogical Magazine* 33 (1932): 32.

[8] Index to the Wills of Charleston County (1671-1868) 38: 594.

[9] Para arreglar el casamiento de Adriana con Ambrosio Hurtado de Mendoza, los Tate tuvieron que presentar documentos probando la legitimidad, cristiandad, limpieza de sangre y buena vida y conducta de la novia. Los originales de estos documentos se perdieron, pero las copias se utilizaron para la boda de Magdalena H. de Mendoza con Domingo Pérez Galdós en 1848. Debo una copia de estos últimos a la bondad y cortesía del Sr. Don Guillermo Camacho y Pérez Galdós, quien publica muchos de estos datos en su artículo «Ascendencia de los Pérez Galdós».

[10] Para más informes sobre John England, véase Guilday.

[11] «Marine Intelligence», *Charleston Courier* 14 marzo 1803. Para los viajes de la *Venus*, véase el mismo periódico, año 1811: 22 febrero, 2 marzo, 13 y 25 abril, 7 y 20 mayo, 10 junio, 31 julio, 31 agosto, 7 y 23 septiembre, 2 y 26 noviembre; y año 1812: 11 enero, 5 marzo, 3 abril, 4 y 26 mayo.

[12] Para el primer viaje de la *Adriana*, véase *Charleston Courier*, 1815: 22 y 26 mayo; 8, 14 y 19 junio; 6, 14, 19, 22 y 24 julio. En la última fecha, bajo «Pasajeros»: «Mrs. Tate, Mrs. Lucas, and Mr. López».

[13] Partida de la *Adriana* para Burdeos, 19 octubre 1815; llegada de La Habana, 6 febrero 1816; llegada de Trinidad de Cuba, 3 julio 1816; partida para Nueva Orleáns, 10 julio 1818; vuelta de Nueva Orleáns, 7 abril 1819; otra partida para Burdeos, 4 junio 1819; vuelta 4 diciembre 1819 (*Charleston Courier*).

[14] Citado por Guilday 1: 339; original en Archepiscopal Archives, Baltimore, Maryland.

[15] Acta de Cabildo, 7 febrero 1825, AHJL1. La abreviatura se refiere al Archivo Histórico Joaquín Llaverías (AHJL1) en el Archivo Municipal de Trinidad, Cuba.

[16] La fuente principal de informes sobre Ambrosio Hurtado de Mendoza es el expediente, incluyendo su hoja de servicios y solicitudes de ascenso al rango de brigadier y de prórroga de deudas, custodiado en el Archivo de la Marina de Guerra en el Archivo-Museo Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real, España). Parte de estos documentos resumida por Camacho 596.

[17] Testamento cerrado de Ambrosio Hurtado de Mendoza, Real Marina, 1833, fols. 18-22, párr. 7: «El Lic^{do} y Auditor de Guerra Hon^{o} D. José Mª de Mendoza es hijo nat^{l} mío...», legitimado por Fernando 7°; Testamento de José María Hurtado de Mendoza, Protocolo de M. Aparicio, 1845, fol. 37v., Archivo Municipal de Trinidad.

[18] 18 noviembre 1829, 13 abril 1839 y 4 julio 1844 (en este último se cita a sus acreedores para una reunión donde será discutida la enajenación del ingenio Santa Teresa para pagar las deudas del dueño). También vemos a José María Hurtado de Mendoza en una carta en el archivo del consulado americano de Trinidad. Se le consulta en un crimen de un marinero americano que apuñaló al piloto (carta del General José Coppinger, 20 enero 1835).

[19] Testamento de J. M. H. de Mendoza, fol. 40, párr. 17. Declara que es dueño del ingenio Santa Teresa, alías el Retiro, en el corral Mataguá, con 125 caballerías de tierra, que le deslindó D. José Manuel Barceló, de quien lo compró por escritura de enero de 1836 ante el escribano de Cienfuegos, Dorticós. En nota dice que José María murió el 10 octubre 1845.

[20] Elisha Atkins, escribiendo de Trinidad en 1843, dice que la trata de esclavos continúa, específicamente, «One vessel arrived a few days since, and is today landing her negroes a short distance up the coast...» (Claflin 62).

[21] En carta de Elisha Atkins a Mary Freeman fechada el 29 mayo 1843 de Trinidad, dice que, en compañía de Frederick Freeman, pasó la noche en un ingenio desocupado por su dueño: «Here we slept, the sole occupants of the house, surrounded by about three hundred and fifty negroes, and perhaps three or four white men on the place, but so perfect is the subordination that you feel perfectly secure. But if ever they learn their strength, woe to the white population» (Claflin 61). Atkins continúa diciendo que en el valle ocupado por haciendas hay unos dos mil esclavos y aproximadamente treinta blancos.

[22] Magdalena fue bautizada el 6 enero 1831, dos meses y 7 días después de nacida; José Hermenegildo recibió el agua en casa y los óleos en la iglesia cuarenta y siete días después de nacer, el 4 diciembre 1832 (Libro de Bautismos, núm. 2497, fol. 166v., ST). La abreviatura ST se refiere a la Iglesia de la Santísima Trinidad.

[23] Los padrinos de la boda eran Pedro Ruiz de Porras, Mariscal del Ejército, y María Boden, madre de la novia (Libro de Matrimonios 6, núm. 1253, fol. 628v., ST).

[24] Con la bondadosa ayuda de la Sra. Eugenia B. Arana, busqué en vano la supuesta anotación.

[25] Carta del padre B. Fenwick (después Obispo de Boston) al Arzobispo Maréchal, fechada 13.V.1819. «Mr. Brown [sic] is to sail in a day or two for Bordeaux with Capt. Tate who gives him his passage free. From that place he is to go to Rome by land» (Caja 16-N11, Archepiscopal Archives, Baltimore). La *Adriana* partió para Burdeos el 4 junio (*Charleston Courier* 4 junio 1819).

[26] Lista enviada por el padre Fenwick en el Archivo Arzobiscopal de Baltimore. El cuarto hijo de la familia Tate, John Edward Tate, quien debe su nombre a su tío de San Agustín, puede ser el John Tate indicado.

[27] D. Guillermo Camacho me dijo que había visto este retrato y otro de D. Ambrosio en casa de José Hurtado de Mendoza, el sobrino del novelista con quien éste vivía durante sus últimos años de vida.

[28] Debo estos informes a la colaboración de la Srta. Teresa Paulete, Archivera de la Parroquia de la Santísima Trinidad, y la Sra. Alicia García Santana, Directora del Museo de Arquitectura, Trinidad.

[29] Ambrosio María de Mendoza, cinco años de edad, murió el 11 octubre 1834 (Libro de Entierros, núm. 8, fol. 3, ST). No he encontrado la fecha de la muerte de José Joaquín.

[30] Catalina Prachard [sic], natural de Charleston, 26 años de edad, casada con D. Santiago Tate [hijo], *murió el 16 agosto* 1828 (Libro de Entierros, núm. 7, fol. 115, ST). Juan Eduardo Tate fue bautizado el 17 agosto 1828 (Libro de Bautismos, núm. 15, fol. 79, ST).

[31] Santiago Tate, natural de Escocia, 60 años de edad, murió el 1 julio 1829. Recibió los *sacramentos; no testó* (Libro de Entierros, núm. 7, fol. 126, ST).

[32] El testamento de Ambrosio Hurtado de Mendoza (párr. 16) declara que entre sus siete esclavos de casa hay dos regalados por Santiago Tate a sus nietos. Añade: «la negra vieja inglesa Mª Moma pertenece a José Joaquín también por donación de su abuelo D. Santiago Tate».

[33] En un segundo testamento José María Hurtado de Mendoza le deja 500 pesos «por la estrecha amistad» que tenían (Protocolo M. Aparicio, Legajo 2, Expediente II [386-890], fols. 636v.-639v., Archivo Municipal de Trinidad).

[34] Petición fechada 31 mayo 1830 en el Archivo-Museo Alvaro de Bazán; otra petición el 11 agosto 1830; una tercera el 8 junio 1830. Las peticiones negadas en documento del 12 enero 1831.

[35] La petición *está* fechada el 11 febrero 1832 (Archivo-Museo Alvaro de Bazán).

[36] Escritura del 3 abril 1830 ante el escribano Felipe María Domínguez, AHJL1.

[37] Documentos de 21 abril 1830 y 10 junio 1833, AHJL1.

[38] 6 julio 1831: Un barco llega a S. Tate y Comp.; 25 enero 1833: Otro barco llega a S. Tate y Comp. (esto se halla en el *Noticioso y Lucero de la Habana*); 4 diciembre 1833: Salida de un barco despachado por S. Tate y Comp.; 6 septiembre 1837: S. Tate despacha otro buque.

[39] Leg. 204, núm. 9056, año 1834, Real Consulado y Junta de Fomento, Archivo Nacional de Cuba.

[40] Santiago Tate, viudo de Catalina Prachard, se casó con Teresa de Jesús Sánchez, la segunda hija de Manuel Gerónimo Sánchez y María de Jesús Muñoz, el 24 febrero 1832. Padrinos: Ambrosio Hurtado de Mendoza y Adriana Tate (Libro de Matrimonios, 1829-53, fol. 20, ST). El 3 diciembre 1878 murió María Trinidad Tate, hija de Santiago Tate e Isabel Sánchez (Defunciones, libro 5, fol. 26, San Francisco de Paula); murió un día antes de alcanzar la edad de 50 años. A ser cierto esto, nació en 1828, unos meses antes de la muerte de la primera esposa de Santiago. Juan Bautista Rutherford Tate, bautizado 26 julio 1833 (Libro de Bautismos, t. 16, fol. 44, ST); Teresa de Jesús Tate, bautizada 16 noviembre 1835 (fol 123v.); María Teresa Jesús Tate, edad 16 días, murió 18 marzo 1836 (Libro de Entierros, t. 8, fol. 32); Alejo María del Carmen Tate, bautizado 12 julio 1838 (Libro de Bautismos, t. 16, fol. 238); Eugenio Tate, bautizado 18 octubre 1840 (t. 17, fol. 78); Felis Tate, bautizado 25 abril 1848 (t. 18, fol. 117v.); Homobono Tate, 6 años de edad, murió 13 mayo 1843 (Libro de Entierros, t. 8, fol. 160).

[41] Federico Freeman figura en los archivos del consulado norteamericano en Trinidad, pagando los derechos del bergantín *Adelaide* en 1838 y 1839, sirviendo como cónsul durante la ausencia del cónsul T. R. Gray en 1839, y representando a los interesados en el naufragio del bergantín *Juan* de Boston. Freeman actuó en perjuicio de los dueños del barco, cuyo capitán Macloon partió clandestinamente en el bergantín *Adelaide*, propiedad de William Freeman, capitaneado por el hermano de Macloon.

[42] «The Santa Teresa estate belonged to Juan Galdós, a brother of the famous Spanish writer. Torriente Brothers took it over as security for indebtedness, to be worked out in a term of years, when it went back to the Galdós family, and later we purchased the place for potreros» (Atkins 111). Lo que dice acerca de Juan Galdós no es cierto. Hemos visto que Santa Teresa era de José María Hurtado de Mendoza, lo que está confirmado por Orlando García Martínez, «Estudio de la economía cienfueguera...», *Islas* (Universidad Central de las Villas) 55-56 (1976-77): 149. Según el mismo estudio (159), en el año 1846, tanto como en 1860 (Rebello 14), los dueños de Santa Teresa son «Herederos de José Mendoza». Que los herederos son efectivamente José Hermenegildo y María Magdalena Hurtado de Mendoza se prueba por la acción que toman, por la agencia de José María de Galdós, para dar a Juan de Dios Rodríguez, habitante del ingenio Santa Teresa, la herencia que José María Hurtado de Mendoza le había prometido en su testamento (escritura fechada 2 diciembre 1858, fol. 631v., AHJL1). Sebastián Pérez Galdós, hermano del novelista, estaba a cargo del ingenio, como vemos en dos cartas suyas a Don Benito (cartas del 27 enero 1883 y 20 septiembre 1886, Casa-Museo Pérez Galdós). Sebastián murió en La Habana en junio 1888 (Bustamante 187, donde le llaman «dueño del ingenio Santa Teresa»). Juan Galdós será posiblemente un hijo de Sebastián.

[43] Libro de Matrimonios, 1829-53, fol. 40v., ST.

[44] Libro de Entierros, t. 7, núm. 230, fol. 36, ST.

[45] Mrs. Ellis, *The Women of England* (New York: Langley, 1843). Probablemente comprado durante la estancia de Adriana en Charleston. También firmó dos libros publicados en 1852 (Longfellow, *Golden Legend*, y Goethe, *Faust*) con el nombre de «Adriana Mendoza» y «Adriana de Mendoza» (libros conservados en Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria).

[46] Manuel de Galdós, bautizado 27 diciembre 1796, fue abogado de la Real Audiencia de Cuba.

[47] Libro de Bautismos, t. 17, ST.

[48] Libro de Entierros, t. 8, núm. 1025, fol. 173v.

[49] «se dio sepultura ordinaria al cadáver de D. Domingo de Galdós y Medina... de 42 años de edad, casado con Dª Eleuteria de Mesa. No recibió ningún sacramento ni testó; por aquella [?] enfermedad» (Libro de Entierros, t. 8, ST). Este D. Domingo no se incluye en la obra de Camacho, pero es claramente hermano de la madre de D. Benito. Se le describe como «natural de la ciudad real de las Palmas» e hijo de D. Domingo Galdós y Alcorta y Dª María de la Concepción Medina.

[50] Libro de Entierros, t. 8, núm. 958, fol. 160, ST.

[51] Libro de Cabildo, Actas de 13 febrero 1837, 1 enero 1856, 1 enero 1870, 1 enero 1871, 1 enero 1872, 1 enero 1873, AHJLI.

[52] El 20 julio 1856 José María de Galdós nombra a su íntimo amigo el Regidor trinitario José Font y Surís para que haga su testamento, no pudiendo él mismo hacerlo en la actualidad por motivos que se reserva. Font y Surís compareció ante el escribano público el 12 mayo 1873. Los bienes de José María consisten en un potrero nombrado Stª Ana, alias Las Canas, ubicado en el partido de Cabagan, y hato yaguanabo, con dos esclavos de dotación y doce más ausentes y prófugos y sobre cien cabezas de ganado vacuno; una parte del cortijo nombrado Guanarteme sito en Gran Canaria (para este cortijo comprado por Domingo, padre de José María, véase Ruiz de la Serna y Cruz Quintana 91-92) y la casa situada en el callejón de Segarte número dos, con los muebles, libros y utensilios y cinco esclavos del servicio doméstico, varios créditos a su favor y los honorarios por los trabajos de su profesión. En otro párrafo deja sus libros a Pablo de Galdós, su sobrino e hijo político.

[53] Ignacio de Galdós fue bautizado el 7 noviembre 1794 (Camacho 588). En Matanzas en 1834 «Se establecieron... y se instalaron el 19 de noviembre... cuatro escuelas», de las cuales una fue dirigida por Ignacio Galdós (Quintero y Almeyda 385; Alfonso 219-20).

[54] Desde poco después de la muerte de su esposo (21.III.1870) hasta su propia defunción (13.X.1894), Magdalena vivió con Don Benito y su hermana Concepción. Los libros de Adriana, inclusive los de José María de Galdós, pasaron a manos de Magdalena y se incorporaron en la biblioteca del novelista, actualmente almacenada en la Casa-Museo Pérez Galdós.

[55] Este número del *Correo de Trinidad* se halla en The American Antiquarian Society, Worcester, Massachusetts. Es el único número del periódico en los Estados Unidos.

[56] Fol. 603v. (3 octubre 1954), AHJLI.

[57] Su nombre aparece en los documentos mencionados en la nota 9.

[58] Camacho 589.

[59] Fol. 631v.-632v. (2 diciembre 1858) y fol. 37v., AHJLI.

[60] La primera hipoteca es del 3 abril 1830; la segunda del 21 enero 1845, el mismo día en que arregló el dote de su hija Magdalena; la tercera del 17 abril 1845, todas registradas en el AHJLI.

[61] Protocolos de Real Marina, fol. 3v. y fol. 4-5v., AHJLI. En la última hoja hay una nota que dice: «Como anotᵒʳ de hipotecas certifico: Que la casa de alto y baxo, cituado [sic] en la calle del Sᵗᵒ Cristo, de la propiedad de Dª Adriana Tate, solo reconoce el gravamen de doscientos cincuenta pᵗ en favor de la Cappª [Capilla] qᵘᵉ sirve el Prevᵗᵒ [presbítero] D. José Rafael Quirós. Trinidad fᵇʳ ut supra. Juan Matamoros.»

[62] Véase la nota. 9. En lo que se refiere a la boda de Magdalena y Domingo Pérez Galdós, vemos la firma de José María de Galdós.

[63] Debo esta noticia al Sr. Camacho a base de sus recuerdos y las tradiciones de la familia.

[64] Ante Vicente Martínez, escribano, el 23 abril 1868. Domingo murió el 21 marzo 1870 a la edad de 46 años. Documentos en el Colegio de Notarios, Las Palmas.

[65] En un documento de la Casa-Museo Pérez Galdós, los herederos de Domingo Pérez Galdós se obligan a pagar una deuda de 31.246 «pesos fuertes» y 12 centavos a Agustín Sendras y Torres. En el mismo archivo, cartas de Ignacio Pérez Galdós a Benito, fechadas en 1885 y 86, nos revelan que la deuda a los herederos de Sendras era todavía muy grande. Se ve que había también otras deudas y que ciertas propiedades pertenecientes a la familia habían sido embargadas.

[66] Por ejemplo, un informe sobre los fondos coleccionados para el nuevo teatro, firmado por José H. de Mendoza (*El Imparcial*, Las Palmas, 3.IX.1868); dimite del cargo de tesorero de la empresa del nuevo teatro a causa de las muchas ocupaciones que le proporciona la alcaldía (*Eco de Gran Canaria* 31.VII.1869); se nombra como vocal del Comité Central del Partido Republicano (*Eco* 20.X.1869 y también en *El Bombero* 15.II.1869 y 22.III.1869).

[67] Esquela mortuoria en la biblioteca de Las Palmas.

[68] María Teresa León, «Una mujer de Galdós que no está en sus novelas», *Cursos y Conferencias* 3 (octubre-noviembre 1943): 87-97. Los datos sobre la juventud de Benito y Josefa María fueron dados a la autora por Manuel Hurtado de Mendoza, un sobrino de Benito (97).

[69] Este Pablo parece ser Pablo Ignacio, hijo de Domingo Galdós y Eleuteria de Mesa. (Véase la nota 52.)

[70] Me es muy grato dar gracias a numerosas personas que me han ayudado en este trabajo. Especialmente los cubanos fueron muy serviciales. La Srta. María Teresa Paulete y su sobrina la Sra. Alicia García Santana merecen gracias muy sentidas. Antes de ir a Cuba, encontré com-

patriotas aquí en Estados Unidos que me ayudaron mucho. En Charleston, South Carolina, tanto como en San Agustín, Florida, me sirvieron a pedir de boca. A todos los archiveros y bibliotecarios mi gratitud profunda. Finalmente muchísimas gracias a mi yerno, Garrie Tufford, quien preparó este manuscrito de mi obra.

OBRAS CITADAS

Alfonso, Pedro Antonio. *Memorias de un Matancero.* Matanzas: Marsal, 1854.

Atkins, Edwin F. *Sixty Years in Cuba.* Cambridge, Massachusetts: Riverside Press, 1926.

Bustamante, Luis J. *Diccionario biográfico cienfueguero.* Cienfuegos: Imp. R. Bustamante, 1932.

Caldwell, Robert G. *The López Expeditions to Cuba, 1848-1851.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1915.

Camacho y Pérez Galdós, Guillermo. «Ascendencia de los Pérez Galdós. Estudio especial de las ramas cubanas de esta familia.» *Anuario de Estudios Atlánticos* 19 (1973): 575-629.

Claflin, Helen A. *A New England Family.* Belmont, Massachusetts: s. e., 1956.

Dana, Richard H. *To Cuba and Back.* 1859. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1966.

Ely, Roland T. *Comerciantes cubanos del siglo XIX.* Bogotá: Aedita Editores, 1961.

—. *Cuando reinaba su majestad el azúcar. Estudio histórico-sociológico de una tragedia latinoamericana.* Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1963.

England, Rev. John. *Works.* Ed. Sebastian G. Messmer. 7 vols. Cleveland: A. H. Clark. 1908.

Gannon, Michael V. *The Cross in the Sand: The Early Catholic Church in Florida, 1513-1870.* Gainesville: Univ. of Florida Press, 1965.

Guilday, Peter K. *The Life and Times of John England, First Bishop of Charleston.* 2 vols. New York: American Press, 1927.

Quintery y Almeyda, José Mauricio. *Apuntes para la historia de la isla de Cuba con relación a la ciudad de Matanzas desde 1693 hasta 1877.* Matanzas: Imp. el Ferro-carril, 1878.

Rebellos, Carlos. *Estados relativos a la producción azucarera de la isla de Cuba.* 1860.

Reed, William Howell. *Reminiscences of Elisha Atkins.* Cambridge, Massachusetts, 1890.

Ruiz de la Serna, Enrique, y Sebastián Cruz Quintana. *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós.* Las Palmas: Excmo. Cabildo de Gran Canaria, 1973.

Santa Cruz y Mallen, Francisco Xavier de. *Historia de familias cubanas.* La Habana: Editorial Hércules, 1943.

Thomas, Hugh. *Cuba.* New York: Harper & Row, 1971.

Williams, John Lee. *The Territory of Florida.* 1837. Gainesville: Univ. of Florida Press, 1962.

GALDÓS IN CONTEXT: THE REPUBLICAN YEARS, 1907-1914

Brian J. Dendle

For Rudi

In the only more than passing account of Galdós's Republicanism and later return to the monarchical fold, H. C. Berkowitz explains Galdós's political career in terms of moral and psychological shortcomings—his susceptibility to flattery, naiveté, approaching senility (383-408).[1] However, when placed in contemporary political context, Galdós's behavior suggests a coherent and intellectually defensible response to the rapidly shifting political situation between 1907 and 1914.

My purpose in the present essay is not to offer a comprehensive account of Galdós's political activities[2] or of the history of the period but rather, by providing a context for Galdós's Republicanism and subsequent evolution toward the monarchy, to correct Berkowitz's simplistic, even hostile, interpretation.[3] Most Spanish Republican parties were as much part of Spain's liberal tradition as the Conservative and Liberal monarchist parties that alternated in power.[4] In early 1907, at a time when the Liberal party had split into warring bands and Maura was entrenched in power, Galdós found in Republicans an enthusiastic audience for his anticlerical views. Far from being a pawn of others, Galdós played a prominent and independent role in Republican leadership, energetically campaigning against the *ley del terrorismo* in 1908 and heading the Executive Committee of the *Conjunción republicano-socialista* (1909-13). His rapprochement with the monarchy was not an isolated, personal gesture. In 1913, the *partido reformista*, whose leader, Melquíades Alvarez, admired the British form of constitutional monarchy, «evolved» toward acceptance of the monarchy. Prominent Republicans, including Galdós, were cordially received by Alfonso; in the political crisis of 1913, Melquíades Alvarez declared his willingness to collaborate with the monarchy; as a consequence, the *reformistas*, with Galdós, were expelled from the *Conjunción*. Although the *partido reformista* never achieved power, it attracted the support of numerous Spanish intellectuals. By lending his prestige to the new party, Galdós established an ideological link between the liberals of his generation, that of the Revolution of 1868, and the young thinkers of the twentieth century, such as Ortega y Gasset and Pérez de Ayala.

The Liberal Crisis and Spanish Republicanism, 1903-1907

In declaring himself a Republican in April 1907, Galdós abandoned a Liberal party in disarray. Since the turn of the century, the political settlement of the Restoration and Regency had collapsed, as both Conservative and

Liberal politicians proved reluctant or unable to deal with national problems: agrarian and industrial unrest, anarchist disorders, Catalan discontent, the unexpected and energetic intervention of the young Alfonso XIII in constitutional matters (the rumored renewal of the *obstáculos tradicionales*), and fears of a military coup.[6] The Regenerationist movement had failed by late 1900, although its rhetoric remained a staple of political discourse for the next decade. Liberals channeled frustrated energies (and distracted attention from Liberal shortcomings) by pressing anticlerical measures. In 1906, two items of legislation divided the Liberal party. The Moret government's passage of the *ley de jurisdicciones* revealed the impotence of traditional liberal values. Later in the year, radical anticlerical legislation proposed by the López Domínguez government and supported by Canalejas was deemed too revolutionary by many Liberals.

Furthermore, both Liberal and Conservative parties were divided by the personal antagonisms of politicians jockeying to fill the voids left by the deaths of Cánovas (1897) and Sagasta (1903). The breakdown of party discipline, as well as Alfonso's willingness to change prime ministers (the *crisis orientales*), led to numerous ministerial changes: five Conservative ministries between December 1902 and June 1905, five Liberal ministries between June 1905 and January 1907. Only the deaths of his rivals—Silvela (1905), Villaverde (1905), and Romero Robledo (1906)—left Maura, himself a defector from the Liberals, in control of the Conservative party. The Liberals had been split since 1903, when Montero Ríos and Canalejas founded the short-lived *partido liberal democrático*. By late 1906, its leaders' quarrels had brought the Liberal party to the point of collapse. In November 1906, Moret, in the *crisis del papelito*, persuaded Alfonso to remove López Domínguez from power. Canalejas, Montero Ríos, and their partisans refused to support Moret, who resigned in favor of the aged Vega de Armijo, whose government Canalejas refused to support. By January 1907, the Liberals were totally rent by the mutual antipathies of Moret, Montero Ríos, and Canalejas. Behind the scenes, Romanones manipulated for his own advantage. Since no Liberal contender for prime minister could obtain the support of a majority of Liberal deputies, Alfonso called on the Conservative Maura to form a government at the end of January 1907. The Liberals failed to heal their divisions before the May elections. In March 1907, Canalejas formed the *partido democrático monárquico*, which would have nine seats in Maura's new *Cortes*.

Spanish Republicans, although numerous, were divided both by personalities and by ideology. The left wing (*blasquistas, federales*) favored a revolutionary path to a federal republic; the center (Lerroux) held that revolution should install a unitary republic; the right wing (Azcárate, Melquíades Alvarez) desired a unitary republic to be established by constitutional means (see Artola 387-95). There was no single Republican party; instead, often antagonistic groupings allied temporarily in electoral pacts with as common ideology only a sectarian anticlericalism and a platonic republicanism. In 1903, at the instigation of the anticlerical journalist José Nakens, the *Unión Republicana* was formed, under the presidency of Nicolás Salmerón, the only surviving ex-president of the Republic of 1873. The *Unión Republicana*, which included,

if only briefly, the Radical Republican Alejandro Lerroux, the Valencian federalists Blasco Ibáñez and Rodrigo Soriano, and Costa's followers from the *Unión Nacional*, possessed no common program—a feature that won the support of Esquerdo and the *progresistas*—and was little more than an electoral pact for the elections of April 1903, when thirty-four Republican deputies were returned to the *Cortes*, with Republican triumphs in Madrid, Valencia, and Barcelona.

Almost immediately, the *Unión Republicana* began to disintegrate. Within a month of its founding, the followers of Blasco Ibáñez and Soriano fought in the streets of Valencia, and Soriano was expelled from the *Unión Republicana*. In 1904, the moderate Republicans Melquíades Alvarez and Rafael María de Labra (a senator and one of the founders of the *Institución Libre de Enseñanza*) resigned; in 1905, Nakens denounced the autocratic and inactive leadership of Salmerón. In February 1906, in protest against the proposed *ley de jurisdicciones*, Salmerón joined *Solidaridad Catalana*, a grouping that included not only Catalanists but also Carlists. Salmerón's alliance with Carlists (to the scandal of non-Catalan Republicans, Salmerón publicly embraced the Carlist leader, the Duke of Solferino), his sabotaging of Lerroux's control of Barcelona, his authoritarian and senile leadership, destroyed the *Unión Republicana*. Blasco Ibáñez, Lerroux, Sol y Ortega, and the *progresistas* either resigned or were expelled. In the elections of May 1907, *Solidaridad Catalana* triumphed in Catalonia; both the Republican right wing (Sol y Ortega) and the Radicals (Lerroux) were eliminated in the region. Most non-Catalan Republicans disavowed the leadership of Salmerón, especially after he termed, in June 1907, Catalonia a *patria* in the *Cortes*. (Soriano, on the other hand—and the example is illustrative of shifting Republican loyalties—became reconciled with Salmerón and the regionalists in June 1907 in order to make common cause against Blasco Ibáñez and Lerroux.) Salmerón, who died in 1908, reaped no political advantage from his «betrayal» of Republican principles. The *Lliga*, under Cambó, soon reached an accord with Maura. The *Unión Republicana* was dissolved in June 1908.

Galdós and the Republican Movement, 1907-1908: The Anticlerical Years

Galdós's disappointment at the inability of the Liberal government to pass anticlerical legislation, rather than his innocence in the face of Republican flattery, was, I believe, the key factor in his conversion to Republicanism.[7] Fernando Lozano (*Demófilo*), Luis Morote, and Rodrigo Soriano—the Republican emissaries who persuaded Galdós to become a Republican—were notorious anticlericals.[8] The dominant note of Galdós's open letter of April 1907 to Alfredo Vicenti, the editor of the Republican newspaper *El Liberal*, is one of strident anticlericalism: his monarchical sentiments, he claimed, had died with the Liberal failure to enact a *Ley de asociaciones*; for the future, he demanded «absoluta libertad de conciencia,» «la enseñanza luminosa, con base científica,» and a ceaseless struggle against «la barbarie clerical.»[9]

Galdós adhered to no single Republican party or grouping. In his letter to Vicenti, he reserved his independence of action;[10] also, negotiating from a

position of strength, he insisted that Alfredo Vicenti and Roberto Castrovido be his fellow candidates in the coming election. Elected to the *Cortes* in May 1907, his political stance was initially one of intransigence; thus, in April 1908 he joined Soriano and a small group of Republican deputies in advocating, in opposition to Azcárate, continued obstruction of the debate on the *Ley de administración local* (Soldevilla, *1908*). His first major political role was in the successful campaign of 1908 against Maura's proposed *Ley del terrorismo.* [11] Scarcely dealing with the proposed legislation, Galdós's speeches in the campaign were strongly anticlerical. In Barcelona (June 15), he attacked fanaticism, superstition, the role of the Church in education and morality, and the imposition by the Vatican of «leyes inquisitoriales, como ésta del terrorismo»; he praised Charles III and the Conde de Aranda for having opposed «la teocracia intrusa» (Madariaga 321-22). [12] One week later, in San Sebastián (June 21), Galdós protested the invasion of friars and attributed Spanish pessimism in part to clerical rule (Madariaga 219-20). In November, Moret in Zaragoza proposed an ambitious program for the formation of a *bloque de las izquierdas.* [13] Galdós, after some hesitation, in Santander (November 29) hailed the *bloque* as necessary to save society from the «horroroso diluvio reaccionario y clerical»:

> No desmayaremos mientras no sea extirpado el miedo religioso, funestísima plaga creada y difundida por la teocracia como instrumento de dominación, moviendo los intereses frente a las conciencias y sujetando por tal medio a innumerables personas que sí vivieran en franca libertad renegarían de las formas y prácticas de la beatería... Nuestros anhelos, nobles amigos, son de eliminar para siempre la acción teocrática de la esfera política, extinguir el miedo religioso, y alejar del suelo patrio a los poderes exóticos y nada espirituales que vienen a dirigir nuestra política, a embobar nuestras almas, para encarnarse en nuestros cuerpos y hacerse dueños de toda la vida española, y a trincar con dura guerra la Enseñanza pública, para moldear a su imagen las generaciones venideras. (Madariaga 223)

Galdós and the *Conjunción,* 1909-1911

The *bloque de las izquierdas* included monarchists (Moret, López Domínguez, Romanones, and Canalejas—the last two of whom were, according to García Venero, greatly disliked by Galdós) [14] and Republicans (Morote, Vicenti, Sol y Ortega, Esquerdo, Azcárate, Melquíades Alvarez). It was opposed by doctrinaire Republicans (Lerroux, Nakens, Costa), who held that collaboration would strengthen the monarchy (Carr 482-83).

The *bloque* was strongly supported by the two leading Republican intellectuals: Gumersindo de Azcárate (1840-1917), a law professor at the Universidad Central, former rector of the Institución Libre de Enseñanza and founder of the Instituto de Reformas Sociales (García Carraffa); and Melquíades Alvarez (1864-1936), the rising star of Republicanism. Melquíades Alvarez, a former protégé of Clarín, was a professor of law at the University of Oviedo, had been Republican deputy for Oviedo since 1901, and was, with Maura, the outstanding orator in the *Cortes* (Azorín 68, 253-56). An admirer of the British monarchy, the most *gubernamental* of the Republican deputies, Melquíades Alvarez supported Maura's naval program, lavished praise on the army (which he did not wish to see alienated from the nation),

strongly opposed *Solidaridad Catalana*, and, like Azcárate, demanded social reform. A moderate, unlike most Republicans, in religious matters, he accepted the clerical budget and considered separation of Church and State a desirable, but for the moment unattainable, ideal.

Republican members of the *bloque* were divided as to the tactics to be employed against the Maura government. Melquíades Alvarez favored responsible parliamentary opposition. The anticlerical Barcelona lawyer Juan Sol y Ortega (1849-1913), on the other hand, began a campaign of popular agitation against the «corruption» of the Maura regíme (Carr 483; Tato). Galdós, who personally esteemed Maura,[15] enthusiastically supported Sol's campaign. Galdós played a leading role in the mass demonstration, boycotted by Azcárate and Melquíades Alvarez, of March 28, 1909, which Sol organized to protest scandals in the administration of the Canal de Isabel II. On April 18, Galdós attended the banquet, from which Melquíades Alvarez excluded himself, of homage to Sol. Pressing the attack on governmental corruption, Galdós and other Republican deputies in late April championed the cause of Juan Macías del Real, the naval auditor arrested after alleging favoritism in the award of contracts to Vickers.[16]

Right-wing Republicans defected from the *bloque* in the late summer and fall of 1909 to join the *Conjunción republicano-socialista*, in the formation of which Galdós, as head of the Republican minority in the *Cortes*, played a key role. The principal aim of the *Conjunción* was to secure the downfall of Maura, who was held responsible for the Moroccan campaign and for the repression that followed the *semana trágica*. The Executive Committee of the *Conjunción* was composed of Galdós and Tomás Romero (both representing the Republican minority in the *Cortes*), representatives of the *progresistas* and of the Federal Republicans, the socialists Iglesias and Mora, and, after the fall of Maura, Rodrigo Soriano. (Later, Melquíades Alvarez and Azcárate served on the Executive Committee, but in a personal capacity rather than as party representatives.) Almost immediately, the *Conjunción* lost its *raison d'être*, for in late October Alfonso abruptly and unexpectedly accepted a pro forma offer of resignation from Maura and replaced him with the Liberal Moret. The *Conjunción* continued in existence, however, opposing any possible return of Maura to power and serving as an electoral alliance that linked certain Republican parties and the socialists. The Moret ministry, although favored by moderate Republicans, excluded influential «left-wing» monarchists (Canalejas, Montero Ríos, García Prieto, Romanones), who took their revenge by provoking the fall of Moret in February 1910. Canalejas, the head of the nine-member Democratic minority in the *Cortes*, was appointed prime minister and set about «arranging» elections for May 1910. Moret, embittered, resigned as head of the Liberal party and campaigned for Melquíades Alvarez (Sevilla Andrés 311-12). The *Conjunción*, always distrustful of Canalejas, regarded his opposition to Moret as treachery; in the May election campaigns, the *conjuncionistas* treated Canalejas as the tool of Maura.

Galdós headed the Executive Committee of the *Conjunción*, which in Madrid met alternately in Galdós's and Romero's houses. Galdós accompanied Azcárate when the latter visited Pablo Iglesias to secure the socialist leader's adhesion to the Conjunción. In early October 1909, Galdós, acting individual-

ly, issued a vigorous manifesto («Al Pueblo Español»), denouncing the war in Morocco and Spanish passivity (Antón del Olmet 118-24; Madariaga 326-29). Galdós continued to cultivate Sol y Ortega: he was the only Republican deputy to visit Sol when the latter, facing probable arrest for alleged complicity in the *semana trágica*, returned from France in mid-October (Tato 501, 610). With Sol, Soriano, and Iglesias, Galdós participated in meetings in Madrid on October 24 and November 7 to seal the alliance of Republican and socialist parties. Significantly, neither meeting was attended by Melquíades Alvarez or by Azcárate, who probably distrusted the radicalism of Galdós's companions; it was not until June 5, 1910 that Melquíades Alvarez publicly embraced Pablo Iglesias.

In early January 1910, Galdós was still on cordial terms with Sol, who was now attempting to resurrect the *Unión Republicana Nacional* as a political force. However, on a visit to Barcelona for the première of *Casandra*, Galdós persuaded Alejandro Lerroux, the head of the Radical Republicans, to enter the *Conjunción*. The price was the inclusion of the Radical Republican Rafael Salillas in the *conjuncionista* slate of candidates for Madrid in the May election. To make room for Salillas (the other candidates were Galdós, the *progresista* Esquerdo, Soriano, the Federal Republican Pi y Arsuaga, and Iglesias), Sol was excluded. Sol, much spited, was elected for Málaga; once in the *Cortes*, he attacked such veteran Republicans as Azcárate and attempted to build up the *Unión Republicana* as an alternative to the *Conjunción*. Galdós was embittered by the disputes that accompanied the selection of candidates for Madrid; his disgust inspired his harsh attack on Republican divisions and *caciquismo* in the interview with *El Bachiller Corchuelo* published in *Por Esos Mundos* in June 1910.[17]

Forty Republican deputies (besides the socialist Pablo Iglesias) sat in Canalejas's *Cortes*: the triumph of Republican Nationalists (the newly founded *Unión Federal Nacional Republicana*) and Radical Republicans over Cambó's Lliga greatly increased Republican representation in Catalonia; Liberals and Democrats defected to vote for the victorious *conjuncionista* slate in Madrid. Despite Republican support for Canalejas's anticlerical policies,[18] the *Conjunción* strongly opposed Canalejas throughout 1910 and 1911, both in person (as a puppet controlled by Maura)[19] and for his policies (harsh repression of strikes, Moroccan campaigns, refusal to convoke *Cortes*).

During this period, Galdós's signature appears at the head of all communications of the *Conjunción*; Galdós also participated in meetings organized by the *Conjunción* (Dendle, «*El año político*»). The *Conjunción* was, however, visibly disintegrating. In December 1910, the Radical Republicans abandoned the *Conjunción* when Azcárate and Iglesias refused to accept Lerroux's explanations of the financial scandals in the Barcelona municipality. Republican hostilities were further exacerbated in January 1911, when both the socialists and the *radicales de la Conjunción* (led by Soriano in the pages of *España Nueva*) attacked the Radical Republicans. In the second week of February 1911, Lerroux's Radical Republicans adhered to Sol y Ortega's *Unión Republicana*. Almost simultaneously, the *U. F. N. R.* (represented by Luis and José de Zulueta) was admitted to the *Conjunción*. Sol thereupon protested the presence of Catalanists in the *Conjunción;* Galdós took Sol's words as a

personal attack on his patriotism and issued an energetic protest (Dendle, «Sol» 444-46). Galdós's political movement to the right became manifest in the brief but laudatory prologue that he wrote in April 1911 for the edition of Melquíades Alvarez's parliamentary speeches.[20]

The *Partido Reformista* and the Rapprochement with the Monarchy

The *Conjunción* campaigned against Canalejas throughout the fall of 1911; however, as early as September there were rumors of strong differences of opinion within the Executive Committee. In December 1911 and early January 1912, the *Conjunción,* with other left-wing organizations, demanded revisions of the death penalty for participants in the Cullera incident (see Dendle, «*El año político*» 95-96). Alfonso's commutation of the death sentences brought the King high praise in Republican circles. In the same month, fears (ungrounded) of a return to power of Maura caused the *Conjunción* to declare its support of Canalejas, as preferable to the Conservative leader.

Not only were Republicans praising Alfonso; loyalties within the *Conjunción* were shifting. On January 30, 1912, Dr. Esquerdo died; the *progresistas* thereupon offered their allegiance to Melquíades Alvarez. Early in the year also, the *U. F. N. R.,* disappointed at the failure of the *Conjunción* to support the projected *ley de Mancomunidades,* abandoned the *Conjunción.* Galdós («crítico implacable de la dispersión liberal y republicana» [García Venero 241] now belonged to the group of moderate Republicans that formed around Melquíades Alvarez and Azcárate. On April 7, 1912, Melquíades Alvarez announced the formation of the *partido reformista,* a non-revolutionary grouping of right-wing Republicans offering political realism and social progress: «Independencia y soberanía del Poder; secularización del Estado, no de la sociedad; plan total de cultura y de obras públicas y absoluta saturación social de toda la obra política» (García Venero 245). Among the supporters of the new party were Azcárate, the two Zuluetas (Melquíades Alvarez now accepted regional autonomy), Tomás Romero, and Galdós, who sent an enthusiastic letter of adhesion to be read at the inauguration of the *partido reformista.*[21]

By the fall of 1912, Spanish political vendettas were greatly muted. Canalejas and Maura discussed without acrimony the government's handling of the railroad strike; Melquíades Alvarez and Canalejas showed signs of willingness to collaborate (Sevilla Andrés 442). Old wounds were reopened, however, by the assassination of Canalejas in early November. Alfonso summoned Romanones to power; Maura, spited, six weeks later abruptly resigned as deputy and as head of the Conservative Party. The *conjuncionistas'* aversion to Maura, the principal unifying factor in the alliance, was as strong as ever. The manifesto of the *Conjunción* of January 13, 1913 all but accused Maura of rebellion against the monarchy. Melquíades Alvarez's speeches of early 1913 offered fulsome praise of Alfonso's actions.

As certain Republicans drew closer to the monarchy, Alfonso began an assiduous courtship of Republicans of moderate tendencies. Already in 1912, the King had invited the *reformista* deputy José de Zulueta to sit at his right

hand at the inauguration of the Ruidecans dam. On January 14, 1913, three prominent Republicans—Azcárate, Cossío, and Cajal—were received by Alfonso.[22] Azcárate, deeply touched by the cordial reception and by Alfonso's interest in the work of the Instituto de Reformas Sociales, declared to journalists that the «obstáculos tradicionales» had now disappeared. Romanones apparently hoped at this time that Azcárate would serve as President of the *Congreso.* In February, at the *reformista* banquet to commemorate the Republic of 1873, Melquíades Alvarez's approval of Azcárate's visit to the King brought applause. In April, Azcárate and Labra expressed their sympathy after an anarchist's attempt on Alfonso's life. In May, Azcárate was introduced by Alfonso to President Poincaré.

In June 1913, discussion of the projected *ley de Mancomunidades* divided the Liberals. In the crisis (the *Cortes* lasted only from May 26 to June 12), Romanones, at the instigation of Alfonso, consulted Melquíades Alvarez and Azcárate, who agreed conditionally to support the government (and thus the monarchy). The *reformistas* were thereupon expelled from the *Conjunción,* the majority of whose members refused to accept the *reformista* collaboration with the monarchy (June 12); two days earlier, the four *reformista* deputies on the Executive Committee of the *Conjunción*—Galdós, Laureano Miró, Luis de Zulueta, and Azcárate—had resigned. Rodrigo Soriano and Pablo Iglesias shortly accused Melquíades Alvarez of treachery for his *evolución* toward the monarchy.[23]

The day before the *Cortes* reopened in October, García Prieto, heading a group of dissident Liberals and Democrats, withdrew his support from Romanones. Alfonso, rather than calling on a Liberal to form a ministry, as García Prieto requested, asked Dato to head a Conservative ministry. In the same month, a rump of the *progresistas,* upset by Melquíades Alvarez's role of *monárquico condicional,* abandoned the *partido reformista.* The *reformista* banquet held in the Hotel Palace on October 23 demonstrated the great attraction that the party had for Spanish intellectuals: Ortega y Gasset (who announced the founding of the *Liga de Educación Pública*), Pedro Salinas, Villalobos, Américo Castro, Manuel Azaña, and Federico de Onís were among those attending; Galdós sent a letter of support. To delirious applause, Melquíades Alvarez called for a socially progressive, non-Marxist governmental party and for Spanish adherence to the Anglo-French *entente* (Soldevilla, *1913* 334).

The next major Republican to meet Alfonso was Galdós. According to García Venero, Alfonso wished to speak with Melquíades Alvarez (273-74). To this end, the King contributed ten thousand pesetas to the proposed national homage to Galdós and arranged for Galdós to be presented to the royal family at the benefit performance of *Celia en los infiernos* on January 7, 1914. The occasion was one of political significance, for it temporarily sealed the rapprochement of the *reformistas* with the monarchy. Romanones (the head of the Liberals), Dato (the Conservative prime minister), Sánchez Guerra (the Minister of the Interior), and the *reformista* Azcárate were among those present. Melquíades Alvarez, who had been invited, did not attend. (He finally met with the King in December 1915; by 1917, the *reformistas* were again a Republican party.)

Perhaps Galdós's last significant political action was his refusal, in March 1914, of Romanones's proffered bribe of a life-senatorship (anathema to the *reformistas*, who advocated reform of the Senate);[24] rejecting Romanones's proposal, Galdós was elected *reformista* deputy for Las Palmas, one of the eleven *reformista* members of Dato's *Cortes*. During the First World War, the *reformistas* supported a neutrality oriented toward the Allies. In 1917, Galdós, now blind and too old for an active political role, was named honorary president of the *Liga antigermanófila*, which counted among its members most of Spain's leading intellectuals and *reformistas*.

Research into Galdós's political activities is still incomplete; the forthcoming publication of his political correspondence by Veronica Dean Thacker should resolve many still unanswered questions. Consideration of Galdós's role in the political context of the period 1907 to 1914 provides no evidence for Berkowitz's claim that Galdós was manipulated, to his detriment, by others. Rather, Berkowitz's account, apart from its inaccuracies and omissions, is marred by a serious bias in favor of the Liberal party and its politicians. Galdós, an ardent anticlerical, became a Republican in early 1907, at a time when the Liberal party had proved incapable of enacting anticlerical legislation and was rent by internecine disputes. Galdós used the campaign against the *Ley del terrorismo* to propagate his anticlerical ideas; he was, for the period 1907 to 1909, associated with the anticlerical politicians Rodrigo Soriano and Juan Sol y Ortega. Unlike moderate Republicans, Galdós supported Sol's campaign to provoke the fall of Maura by mass agitation. In late 1909, he played a prominent part in the formation of the *Conjunción*; he was the go-between in securing the adherence of various Republican groupings and of the socialists. Disgusted with the negotiations that preceded the elections of May 1910, Galdós turned against Sol. He now allied himself with the non-revolutionary, intellectual Republicans, Melquíades Alvarez and Gumersindo de Azcárate, and accompanied them in the formation of the *partido reformista* and in their resignation from the *Conjunción*. As a *reformista*, Galdós lent his prestige to a party that embodied the principles which he had long defended—the *partido reformista* was Anglophile,[25] socially progressive, willing to take power by constitutional means, and shared with the socialists a reputation for incorruptibility—and which seemingly offered, in late 1913, a responsible alternative to the heavily fragmented Liberal and Conservative parties.

The *partido reformista* was above all a party of intellectuals. It linked the liberal thinkers of the final third of the nineteenth century (Galdós, Azcárate, José de Zulueta) with the young reformers of the second decade of the twentieth century (Ortega y Gasset, Maeztu, Pérez de Ayala, and the other members of the *Liga de Educación Pública*.) The *reformistas* were too intellectual in their attitude to achieve power during the political and social turmoil prevalent in Spain during the First World War, although at one moment, with the *Asamblea de Parlamentarios* in Barcelona in 1917, Melquíades Alvarez, Lerroux, and Cambó were joined in a seemingly powerful alliance of *reformistas*, Republicans, socialists, and regionalists. *Reformistas*

formed part of García Prieto's cabinet of December 1922; Melquíades Alvarez was President of the Congress at the time of Primo de Rivera's coup. Later, of course, *reformistas* pursued individual political paths: Azaña became president of the Second Republic, and Melquíades Alvarez, the lawyer for José Antonio Primo de Rivera, was executed in the *Cárcel Modelo*—opposite which Galdós once lived—in August 1936.

University of Kentucky

NOTES

[1] Berkowitz's approach has been challenged, although only in general terms, by Smith (187) and by Dendle (*«El año político»* 87-88, 98). Hinterhäuser, obviously influenced by Berkowitz, refers to the Galdós of the early twentieth century as suffering from «un sentimiento típicamente senil» (215-16).

[2] For a brief summary of Galdós's Republicanism, see Dendle, *Galdós* 145-52; for his relations with Sol y Ortega, see Dendle, «Sol»; for an indication of the impact of Galdós's Republicanism on his contemporaries, see the listing of his political activities by Soldevilla (Dendle, *«El año político»*). For his alleged pessimism in 1912, see Blanquat.

[3] Cf. Berkowitz's acceptance at face value of the opinions of Galdós's political opponents, the *maurista* Azorín (406-07) and Romanones (404-05).

[4] For a succinct discussion of European liberalism of the period, see Hayes 46-87. Hayes claims that «Republicanism was the supreme Iberian expression of sectarian Liberalism» (70). Note also that Spain's leading Republican journal was named *El Liberal*.

[5] For a defense of Alfonso XIII's role, see Seco Serrano 63-84. For an opposing view, see Artola 1: 349-65.

[6] See Fernández Almagro 35. The sacking by army officers of two Barcelona newspaper offices in late 1905 and the refusal by the military to punish the offenders was a manifest sign of military power in political matters.

[7] Galdós had conducted an anticlerical campaign since the turn of the century: *Electra* had served as a rallying cry to the anticlericals of 1901; the *Episodios nacionales* of the fourth series (1902-07) are dominated by the religious question; in *La de los tristes destinos*, written between January and May 1907, Galdós uses the religious question as the test of the commitment of the revolutionaries of 1868 to fundamental change.

[8] Fernando Lozano was Spain's leading freethinker, the founder of the journal *Las Dominicales* (1885), and later organizer of the International Congress of Free Thought held in Madrid. Luis Morote (1862-1913), a journalist, friend of Canalejas, and Republican deputy for Madrid since 1905, was the author of the rabidly anticlerical *Los frailes en España* (1904). Rodrigo Soriano (1868-1944), Republican deputy since 1901 and founder of the Republican newspaper *España Nueva* in 1906, had been prominently involved in the anticlerical campaigns of 1901. Paul Smith establishes that Soriano had been a friend of Galdós since at least 1895 (193); Soriano's long-standing friendship with Galdós makes Berkowitz's unsupported assertion that Galdós's friends were dismayed by his Republicanism all the more curious.

[9] The text of Galdós's manifesto is printed in Antón del Olmet 114-18 and in Madariaga 316-18.

[10] «Ingreso en la falange republicana, reservándome la independencia en todo lo que no sea incompatible con las ideas esenciales de la forma de Gobierno que defendemos» (Antón del Olmet 117).

[11] The campaign, supported by the right-wing and moderate Republicans Sol y Ortega, Azcárate, and Melquíades Alvarez, by the Democrat Canalejas, and by the Liberal Moret, was the first stage in the formation of the *bloque de las izquierdas* proposed by Melquíades Alvarez a year earlier.

[12] Galdós's praise of Charles III's regalism recalls Melquíades Alvarez's insistence that the form of government is accidental. The Barcelona meeting was strongly anticlerical. Participants attended a performance of *Electra*; Sol y Ortega, the leading speaker, called for separation of Church and State.

[13] For a summary of Moret's speech and of reactions to it, see Soldevilla, *1908* 406-25.

[14] «[Galdós] sentía, además, profunda aversión hacia los liberales por el estilo de Romanones y Canalejas, y grande estimación íntima hacia Maura, que fue su abogado providencial en asuntos económicos» (198). Although García Venero's remark is given in passing and is unsupported, I have little doubt as to its accuracy.

[15] Cf. Galdós's praise of Maura to Antón del Olmet and García Carraffa: «me parece un hombre de gran talento, y sobre todo, un hombre de indiscutible sinceridad. Acaso sea de los hombres más sinceros de la política española» (Antón del Olmet 109-10).

[16] The campaign backfired when Morote—who had with Galdós, Melquíades Alvarez, and four other Republican deputies petitioned for a special investigatory commission—exonerated the government in a sensational speech on April 26. Republicans attacked Morote with such hostility for his «betrayal» that he renounced his seat for Madrid and his position as editor of *El Heraldo*. At the end of April 1910, Morote joined the monarchists—the first significant Republican defection—and was forthwith elected deputy for Las Palmas.

[17] Extracts from this article are in Soldevilla, *1910* 251-52. Galdós was still hostile to Sol y Ortega at the time of his interview with Antón del Olmet and García Carraffa in 1912.

[18] Note the march by Galdós, Azcárate, Lerroux, Melquíades Alvarez, and other Republican politicians in favor of Canalejas's proposed anticlerical measures on July 3, 1910.

[19] For example, Melquíades Alvarez claimed, to delirious applause, at a meeting of the *Conjunción* on June 5, 1910: «La Monarquía echa a Moret; Maura es quien manda, y Canalejas quien gobierna» (Soldevilla, *1910* 211-14).

[20] The prologue, which is not listed by Shoemaker, appears in Melquíades Alvarez (xvii) and reads as follows:

Palabras de Galdós

En la oratoria política, así ante el Parlamento como ante las multitudes, no hallaréis quien iguale a Melquíades Alvarez. En él se compendian todas las dotes físicas y espirituales que llevan al ánimo del oyente la emoción y la persuasión, envueltas la una en la otra y fundidas en un solo efecto maravilloso. Su pensamiento víril razona con dialéctica inflexible; su aliento inflama la idea; su voz vibrante, ayudada del gesto estatuario, lanza la palabra como una exhalación fulmínea, hacia el corazón y la mente del auditorio.

Melquíades es la oratoria misma, hijo predilecto de la Musa Polimnia, en quien los antiguos personificaron la Elocuencia y la Pantomima, entendiendo ésta en el sentido helénico, o sea el arte de las actitudes, auxiliares del arte de la palabra, y ésta órgano eficaz del pensamiento.

En los monumentales discursos que aquí se imprimen, ha subido el gran tribuno a las más altas cimas del genio oratorio.

Si este noble hijo de Asturias pertenece a España como lumbrera del Foro y como propagandista republicano, sus ardientes luchas en defensa de la supremacía del Poder Civil y de los fueros de la Humanidad, le dan por patria el mundo entero.

Madrid 14 de Abril de 1911

B. Pérez Galdós

[21] The text of Galdós's letter is in Blanquat 144. Blanquat correctly describes Lerroux's opposition to the new party; her claim that Galdós represented—she quotes Lerroux—a «campo neutral» is incorrect.

[22] The Republican visit to the Palace was of considerable symbolic importance. Cf. Unamuno's interview with Alfonso, described by García Martí 122-25.

[23] For the campaign by the *Conjunción* against Melquíades Alvarez in Asturias, see Soldevilla, *1913* 334.

[24] See Berkowitz 404-05, who takes at face value Romanones's manifestly interested offer. In 1916, Romanones offered Azcárate a life-senatorship, which Azcárate likewise refused.

[25] For Trend, the *reformistas* were not only Anglophile but inspired by the British parliamentary reform of 1911 (169-91).

WORKS CITED

Alvarez, Melquíades. *Discursos de Melquíades Alvarez. Documentos parlamentarios.* Recopilados por Román Alvarez. La Habana: Imp. P. Fernández, 1912.

Antón del Olmet, Luis, and Arturo García Carraffa. *Galdós.* Madrid: Imprenta de «Alrededor del Mundo,» 1912.

Artola, Miguel. *Partidos y programas políticos, 1808-1936.* 2 vols. Madrid: Aguilar, 1974.

Azorín [José Martínez Ruiz]. *Parlamentarismo español.* Barcelona: Bruguera, 1968.

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

Blanquat, Josette. «Documentos galdosianos: 1912.» *Anales Galdosianos* 3 (1968): 143-50.

Carr, Raymond. *Spain 1808-1939.* Oxford: Oxford Univ. Press, 1966.

Dendle, Brian J. «Galdós and Sol y Ortega.» *Hispanic Review* 53 (1985): 437-47.

—. «Galdós in *El año político.*» *Anales Galdosianos* 19 (1984): 87-107.

—. *Galdós: The Mature Thought.* Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1980.

Fernández Almagro, Melchor: *Historia del reinado de Don Alfonso XIII.* Barcelona: Montaner y Simón, 1934.

García Carraffa, Alberto and Arturo. *Azcárate.* Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1917.

García Martí, Victoriano. *La vida de un español del siglo XIX al XX.* Madrid: Espasa-Calpe, 1941.

García Venero, Maximiano. *Melquíades Alvarez, historia de un liberal.* Madrid: Alhambra, 1954.

Hayes Carlton J. H. *A Generation of Materialism 1871-1900.* New York: Harper and Row, 1963.

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

Madariaga, Benito. *Pérez Galdós: biografía santanderina.* Santander: Institución Cultural de Calabria, 1979.

Seco Serrano, Carlos. *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración.* Madrid: Rialp, 1979.

Sevilla Andrés, Diego. *Canalejas.* Barcelona: Aedos, 1956.

Shoemaker, William H. *Los prólogos de Galdós.* México: Andrea, 1962.

Smith, Paul C. «Rodrigo Soriano and Galdós: An Uncharted Friendship.» *Studies in Honor of José Rubia Barcia.* Ed. Roberta Johnson and Paul C. Smith. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982. 187-202.

Soldevilla, Fernando. *El año político 1908.* Madrid: n. p., 1909.

—. *El año político 1910.* Madrid: n. p., 1911.

—. *El año político 1913.* Madrid: n. p., 1914.

Tato y Amat, Miguel. *Sol y Ortega y la política contemporánea.* Madrid: Imprenta Artística Española, 1914.

Trend, J. B. *The Origins of Modern Spain.* New York: Macmillan, 1934.

EL CABALLERO ENCANTADO: REVOLUTION AND DREAM *

Stephen Gilman

> Soñaba que Dios había dispuesto una transformación en mis estados; que mis vasallos vivían contentos; que tenían paz, bienestar, justicia..., y yo..., yo tenía salud...
>
> (*Alma y vida* IV.i)

As Amado Alonso observed, as a historical novelist Galdós was something of an anomaly.[1] Exclusively interested in the «raíces vivas del presente» (198), he avoided Scott's archaeological reconstruction and resuscitation of the Middle Ages. As in the case of Mark Twain and the romanticism of the Old South, he considered Spain's preterite glories to be a dead weight on the national present and future. This judgment is particularly emphatic in *La Fontana de Oro* (with its scathingly allegorical Porreño mansion), in the first two series of *Episodios*, and in the three initial *Novelas contemporáneas*. But it surfaces again from time to time, even when Galdós is primarily concerned with other sources of axiological debasement: for example, the Marquesa de Aransis in *La desheredada* or the palace scenes in *La de Bringas*. Worship of the past is at once stultifying and reactionary. It is therefore noteworthy to find in Galdós's last narrative novel, *El caballero encantado* (begun in July 1909), a portrait of Spain's millennia of historical experience presented as a spiritual antidote to the *mal du siècle* of national old age. Even more, the debilitating plague of «señoritismo» (a constant theme ever since the creation of Joaquinito Pez) would find therein its only possible therapy. After experiencing past and present history, the «señorito» becomes the «hero». It is almost as if Mark Twain had saved the fraudulent soul of Tom Sawyer (as it appeared in *Huckleberry Finn*) by sending him back to Camelot—that is, instead of the perverse feat he did achieve: damning that of the practical, well-intentioned, down-to-earth mechanic, Hank Morgan.

As Montesinos has shown, Galdós's novelistic career is characterized by a series of acute «virajes» or «escalones» (61), sudden changes of narrative course that can only be fully understood in terms of the preceding novel. In this case it was *España trágica* (finished in March 1909), with its excruciating portrayal of the circumstances surrounding the assassination of Prim. When Galdós described that event in *La desheredada* as «la página más deshonrosa de la historia contemporánea» (pt. 1, ch. 17; 1060),[2] the choice of

---

* Este trabajo de Stephen Gilman y la respuesta de Juan López-Morillas que sigue fueron leídos en forma abreviada en una sesión de la Asociación Internacional de Galdosistas durante el congreso de la Modern Language Association, Washington, D.C., el 28 diciembre 1984. [Nota de la Dirección.]

the adjective—«deshonrosa» rather than «atroz,» «criminal,» or «vil»—is significant. He was reacting in exactly the same way many Americans reacted to the Kennedy murders: as if that loss represented a watershed of communal degeneration. The episode is not «episodic» in the sense that it tells about one more horrible (or heroic) past event; rather, as in Orbajosa, it is «tragic» because foreordained and collectively perpetrated. Speaking for Galdós, Vicente Halconero sums it up: «la fatalidad histórica... nos dice con acento de oráculo infalible: ¡Españoles, matad a Prim!» (*España trágica*, ch. 21; 945). The Spain that killed Prim was at once the Spain to which he belonged and the Spain of Cánovas. It was a Spain whose history was not worth «continuing» once that statesman appeared on the scene. Hence, the decision to abandon the Fifth Series at the end of the episode bearing his name as well as the final call for a «revolution»:

> Alarmante es la palabra revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu nación... Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos y mientras no venzáis a la muerte no os ocupéis de *Mariclío*... (*Cánovas,* ch. 28; 1363)

But what kind of revolution? The answer, of course, is to be found in Galdós's narrative reaction to the bleak pessimism of *España trágica*, the comic dream of *El caballero encantado*. In his well-researched introduction to the latter novel, Julio Rodríguez-Puértolas interprets the rhetoric of the «jacquerie» of Bonices as justifying a Marxist and proletarian definition. This is undoubtedly correct as far as it goes. Along with the literature of the «regenerationists» and of the Generation of '98 which Galdós had recently been reading, the socialism of Pablo Iglesias was present in his mind. To be saved, the aristocrat must become a worker.[3] Yet, at the same time, that salvation, insofar as it is dispensed morally, individual by individual, and results in the founding of «veinte mil escuelas» financed by the deus-ex-machina inheritance of an immensely rich American silver mine, is also Krausist and even utopian. What is presented is not a revolution but the dream of a revolution, which in spite of its portion of nightmare is essentially theatrical and comic. The tone—as contrasted to that of *España trágica*—is jubilant and ebullient, and the sequence of evil court, salutary «green world,» and final harmony corresponds more to the *Anatomy of Criticism* than to the economic determinism of *Das Kapital*.

What used to be called the «sources» ought also to be mentioned. As I have remarked elsewhere, Galdós's «virajes» were often accompanied by visits to «talleres ajenos»—the novels of colleagues which could suggest a new course. In this case, the obvious choice was, curiously enough, one by Galdós's good friend and ideological antagonist, José María de Pereda. In *Peñas arriba* a typical «señorito» is «regenerated» and attains true manhood after submission to what Tolstoi termed «Arbeitstherapie» and romantic love during his residence in the author's wholesome «patria chica,» «la Montaña.» If Galdós found this cure to be both absurd and sentimental (it is satirized mercilessly in *Amadeo I* when Tito's father takes him to the land of the Carlists), precisely for that reason did it open a door for fancy. Let us for a moment leave the ugly facts of history, he seems to be saying to himself,

and instead dream along with Pereda. The difference was that Galdós's dream of a personal revolution would be overtly oneiric while Pereda's pretends foolishly to be realistic.

There are other differences. One is that Galdós's ultimate «señorito,» don Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, conde de Zorita de los Canes, is, in his own opinion and as his name implies, at least partially a genuine aristocrat. Unlike Pereda's hero and the various bourgeois «fils à papa» in the *Novelas contemporáneas*, his capital, though originally derived from mercantilism,[4] now consists of landed estates. And because of the deplorable state of Castilian agriculture, the income is woefully insufficient to support his expensive vices: not only women, hunting, and politics but also «el vértigo del automóvil.» We can imagine Juanito Santa Cruz with a garage full of sports cars! It is therefore fitting that after his enchantment he should be transformed into a farmhand named simply Gil. When he finally remembers his heartlessness as an absentee landlord, he is in a perfect position to comprehend the human misery caused by his past exactions.

Related to this, there is a second crucial difference: being a noble in his case implies a remnant of «nobleza.» Even on the border of financial ruin at the beginning (his peasants are emigrating to America in droves), he still manages to find «unos duros» to give to his best friend, Becerro, an erudite reincarnation of don Cayetano, who is so utterly destitute that he no longer eats at all. The point is that, unlike the «botarate,» Joaquinito Pez, the perverse Bueno de Guzmán, the stony-hearted Juanito Santa Cruz, or the vicious don Juan de Urríes, there is something in him worth saving. As his enchantress says at the end: «Los perversos y los tontos rematados no son susceptibles de encantamiento» (ch. 27; 342).

Although Tarsis enjoys to the full his various «dolencias» or expensive vices, he is also worthy of enchantment and therapeutic punishment because he shares the lucid pessimism which, according to Tito Livio, was the lot of all sentient Spaniards in the nineteenth century.[5] He has a keen and independent mind and is as capable of seeing through his own pretenses as those of others. An example is his characteristically Galdosian critique of contemporary «literatura dramática» as hopelessly «*latosa*, toda convencional, encogida, sin médula pasional, cuando no es grosera y desquiciada.» He then goes on to include (with unwitting irony in view of what is about to happen to him) the theater of the «Siglo de Oro»:

> el teatro clásico, con su Lope y Tirso, me carga también, y siempre que voy a una función de esta clase, llevo la mala idea de descabezar un sueño en mi butaca. Una obra del teatro clásico se titula como debieron titularse todas: *La vida es sueño*. Digo y repito con pleno convencimiento que no tenemos teatro como no tenemos *agricultura*, como no tenemos política ni hacienda. Todo esto es aquí puramente nominal, figurado, obra de monos de imitación o de histriones que no saben su papel. Aquí no hay nada. Cuanto veis es bisutería precedente de saldos extranjeros. (ch. 3; 232)

I have cited these words at such length not only to show the continuity of pessimistic meditation that underlies the «viraje» but also because the allusion to Calderón is Galdós's sly way of acknowledging another source far removed from Pereda. The noble Tarsis is a latter-day Segismundo who,

instead of being transported from wilderness to court, is dispatched in the opposite direction. Both are submitted to dream therapy, however different, may be the lessons so carefully prepared for them. In this regard we might also mention that Galdós's plot recalls those plays of Lope that recreate the early centuries of reconquest in which noble or royal scions for varying reasons are brought up as peasants and eventually through sheer «hombría» succeed in reclaiming their birthrights. Again, Galdós differs from Lope in his comprehension of that quality, but their admiration of it is comparable. That the novelist was aware of the theatrical bent of his imagination is evident from beginning to end both in dialogue and action. Typical is the reaction of Tarsis at the very moment of his enchantment: «Sigue la farsa. Ahora tenemos una mutación de teatro hecha por habilísimos maquinistas y escenógrafos» (ch. 5; 240). Don Quijote would have searched for appropriate enchanters in his memories of romances of chivalry. [6]

Along with intentional or thematic dialogue with Pereda and Calderón, there are multiple echoes of Galdós's younger contemporaries. The pessimism of Salvador Monsalud and of the narrator of *España trágica* had been total (absolutism was the ingrown product of centuries and would persist for centuries more), but the «regenerationists» and the young poets and prosists of '98 were instead concerned immediately with the Spain they had been brought up in and the Spaniards they grew up with. If we can discover our true selves, we may learn to live together with harmony and significance. We will no longer depend on «bisutería procedente de saldos extranjeros.» This end, however, could not be achieved by a party or by a dictator; each individual, as the «krausistas» had preached, all alone had to regenerate himself. Personal and private revolutions had to precede the collective variety.

«Enfermo estás de la voluntad,» one of Tarsis's friends tells him at the beginning and goes on to recommend the same thrift and common sense Galdós had been wont to prescribe in earlier novels. But now a new remedy was offered: neither emulation of the past nor rejection of the present but submersion of the self in the timeless life of tradition, the authentic Spain behind and beneath transient modes and episodes. Thus, Tarsis after his enchantment is successively a farmhand, a shepherd (along with Blas and Rodrigacho), [7] and a quarrier delving physically into the living rock of the peninsula. In these preliminary and history-less stages of his «Bildung,» unlike Pepe Rey, he admires the landscape of the «meseta» for its austere and historically suggestive beauty: «veía extenderse hasta lo infinito la llanada de Castilla, inmenso blasón con cuarteles verdes...» (ch. 7; 247-48). The rural place names that fascinated Unamuno and Machado [8] soon begin to accumulate—Aldehuela, Micereses de Suso, Mojón de los Enebrillos, Iloluengo, San Bartolomé de Querque, Hoya de Horcajada—and infect the prose with the elemental poetry of sheer oral nomenclature, names named and cherished an infinity of times. We have come a long way from Pepe Rey's Villahorrenda and Valleameno, although, as we shall see, those desolate places have not been forgotten and are waiting in the wings.

When, prior to his enchantment, Tarsis is told by Becerro the legend of his «tátara tátara,» Gonzalo Gustioz, he remarks with «travesura»: «Ya me estoy regenerando... Sigue, sigue la historia...» (ch. 3; 230). But now, after

enchantment, his second lesson is historical. Place names previously stressed for their traditional euphony take on an epic resonance that aerates his soul: Barbadillo, Salas, Lara, San Esteban de Gormaz, «Arlanza... que amamantó vigorosas voluntades» (ch. 9; 255). There he breathes not just the «aire serrano... fresco y puro» of farmers and shepherds but «el aire del primer día del mundo [cuya] diafanidad... pureza y frescura dan vida nueva y potente a mi espíritu enfermo, envejecido» (ch. 9; 255). Like his ancestor, Mudarra, he is being trained to revenge the wrongs of Spain. And later when Gil, in search of his mysterious enchantress, suspects, without knowing why, that he may encounter her in Medinaceli, we in turn suspect that his author has been exposed to the conclusions of don Ramón. The first volume of the critical edition of the *Poema* appeared precisely in 1908.[9]

In this dream world, history does not move forward but rather, as most inhabitants of the twentieth century wish it might, backwards. If Gil's first mentors were Calderón and Cervantes, followed by Juan del Encina and the «juglares,» he ends by becoming a day laborer employed in the excavation of Numancia. There he learns from Becerro, who has been given a minor appointment as supervisor, the difference between the latter's previous stale erudition and «elevated» history: «Estos aires, tan sanos como históricos... la Historia alta, y llamo alta la que nos cuenta las virtudes máximas; la Historia de altura es el mejor de los tónicos» (ch. 14; 277).

The expressions «Historia de altura» and «Historia alta» provide a clue, albeit a misleading one, to the mystery of the identity of the elusive enchantress, protectress, teacher, and mother. She resembles history but possesses powers that surpass history. Gil, believing her to be a goddess, tries to kiss her hand, but she,

> requiriendo la del pastor como apoyo para levantarse, dijo así:
> —Vieja soy, hijo mío; pero mi ancianidad no es más que la expresión visible de mi luenga vida. Debajo de estas canas llevo escondida mi juventud para cuando sea de mi gusto mostrarla... Yo también he tenido infancia. Estas piedras adustas me vieron mozuela, más bien niña, ofrendando a dioses que ya se fueron para no volver. (ch. 7; 250)

She is old but can become young again when she wishes. Furthermore, like Quevedo's «Fortuna con seso,» she can correct historical evils individual by individual and type by type: «señoritos,» profiteers, «caciques,» «ricos avarientos,» and political orators. Some are to be saved like Tarsis and others are to be punished, above all the last, who will be turned into «curas de pueblo« and forced to preach every Sunday and for all novenas.

Later on it is Gil who solves the mystery. Becerro has said that his only «madre» is History, the glorious past that «huye con repugnancia de los hechos y personas del día... No hay historia de lo presente. Lo presente no es más que espuma, fermentación, podredumbre.» Gil does not agree: «No es precisamente la Historia, sino la..., no sé cómo decirlo... Es el alma de la raza, triunfadora del tiempo y de las calamidades públicas; la que al mismo tiempo es tradición inmutable y revolución continua...» (ch. 22; 322-23). In other words, unlike Juan de Mena and other fifteenth-century «regenerationists.» Galdós does not advocate emulation of an exemplary past. Rather, he preaches the revolutionary rejuvenation from within of the national soul.

In Unamunian terms, «la intrahistoria» is summoned to replace the now useless «alta Historia.»

At this point, a new semester begins, and we (Gil and the reader) are abruptly transported out of «la tradición inmutable» into the «podredumbre» of Castile in the early years of this century—a Castile far more desolate and reprehensible than that represented by Orbajosa. Even before, when the enchantress had mentioned Arlanza, she felt constrained to qualify the vocative power of the name with a description of its present state: «hoy mal poblada de árboles, mísera y cansada tierra. Pues así como la ves, pobrecita y escuálida, es la primera en mis idolatrías de Madre; es mi epopeya...» And now, beginning in chapter 18 entitled «Refiérese lo que el caballero vio y oyó en el mísero y olvidado lugar de Boñices,» we enter a nightmare Spain that could only be ameliorated by a daydream of social revolution.

«Caciques» and their friends and relations supported by fanatical priests and brutal «guardias civiles» preside over the most wretched and hopeless form of rural poverty. As immune from any higher law as pirates in a Byzantine novel, they sequester Tarsis's enchanted beloved. The plight of Inés in the First Series is repeated in spades, but by this time the plot has become so flimsy that we do not much care. What is appalling is the milieu, the heartrending depiction of the squalor and suffering of the villagers of Boñices. Only in *Misericordia* and *Nazarín* had Galdós previously descended to social depths as low as these. The «barrio de las Peñuelas» in *La desheredada* and *Fortunata y Jacinta* is in comparison relatively cheerful.

In any case, by the end the lesson has been well learned. The erstwhile «señorito» is now an «hombre,» [10] not a «muñeco de resortes gastados,» and ready to pass his final examination. Nothing less than setting things right in Spain forever after! In this still unrealized project, however, he is not alone. He is accompanied by his newly rich mistress, his illegitimate child representing the future (Galdós significantly divorces marriage from his happy ending), and, above all, by his enchanting and seemingly omnipotent teacher. This last confederate, it should be stressed, is the one that really matters. Call her an «arbitrio» personified? Call her (despite the fact that Galdós would be indignant) a lay reincarnation of Berceo's miraculous Virgin Mary? [11] Or a fantasy of that aspect of Galdós known as don José Ido del Sagrario? Or whomever? What matters is that she is not an allegory of historical determinism but a dream. [12] As such, she not only recalls the supernatural novellas of Galdós's youth, but also she reappears in the guise of the marvellous and elusive Mari-Clío who presides over the last four oneiric *Episodios* dictated in blindness... [13]

Harvard University

NOTES

[1] A preliminary version of the present essay was presented at the 1984 meeting of the Modern Language Association with the title «Galdós and History: The Final Years.»

[2] Because of the lack of an easily available standard edition of the complete works, the page numbers of all citations are preceded by references to chapters.

[3] For the popularity of the *Episodios* in translation in the early years of the Russian revolution, see Chamberlin.

[4] The protected grain and sugar trade with the colonies, alluded to in ch. 3. (See Rodríguez-Puértolas 45-46.)

[5] Rodríguez-Puértolas correctly points out the reaction against pessimism in the novel, which resembles that expressed in the essay «Soñemos, alma, soñemos,» but Galdós, as a well-practiced pessimist on his own, surely would have defended himself on the grounds that that form of reaction was a necessary first step away from the collective optimism of «los bobos años.» Along with the rather despairing call for revolution at the end of *Cánovas*, the last words of *Alma y vida* (1902), spoken by the hero *after* the success of his uprising, should be taken into account by those who would oversimplify Galdós: «¿...qué hemos hecho? Destruir una tiranía para levantar otra semejante. El mal se perpetúa... Entre vosotros siguen reinando la maldad, la corrupción, la injusticia. ¡Llorad, vidas sin alma, llorad, llorad!» (IV.vii; 761).

[6] Although, as Rodríguez-Puértolas indicates, there are as usual frequent Cervantine references, the structure is a series of lesson acts.

[7] He had played dramatically with Juan del Encina in *Alma y vida*, with its alternately effete and rustic shepherd scenes. Now he not only uses the familiar names but also quotes him directly: «¡Oh Venus, dea graciosa, / a ti quiero y a ti llamo!...», etc. (ch. 13; 272).

[8] As early as 1899, after visiting Brianzuelo de la Sierra, Unamuno records the following dialogue:

> Vino mi compañero:
> «¡Ea, perezoso, arriba! Vamos a ver el pueblo...»
> «¡A ver el pueblo!» le contesté. «¿Y para qué?»
> «¿Para qué? ¡Tú estás malo!... ¿Pues a qué hemos venido?»
> «¡A soñarlo! Déjeme que me le figure a mi antojo...»
> «Lo mismo podías habértele figurado en la ciudad...»
> «No, lo mismo no. Aquí estoy en él, y la conciencia de estar en él vivifica mi imaginación; aquí respiro con su aire de efluvios espirituales...»

The conclusion follows: «¿Sabes que me gustaría quedarme aquí... y después de haberme dejado empapar de esta vida difusa, lenta, de pura costumbre, escribir una 'Historia universal de Brianzuelo de la Sierra'?» (1: 64-65).

[9] In this connection, and in view of the emphasis on Tarsis's resemblance to his «ancestor,» Mudarra, one is led to wonder whether Galdós might not also have absorbed don Ramón Menéndez Pidal's doctoral dissertation, *La leyenda de los infantes de Lara*, published in 1896.

[10] In this sense our novel seems to constitute an answer to Unamuno's castigation of «regeneracionismo» as a form of intellectual hypocrisy: «Todos estamos mintiendo al hablar de regeneración, puesto que nadie piensa en serio en regenerarse a sí mismo» («La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España» 3: 407; originally published in *La España Moderna* in 1898).

[11] This more or less «structuralist» interpretation is supported not only by Galdós's participation in the Berceo revival of those years («mi primer gran poeta, Gonzalo de Berceo» [ch. 9; 257]) but also by the cult-like worship of the enchantress's predecessor Laura in *Alma y vida*: «*La duquesa es un ser divino... En ella veo la ideal señora, la ideal belleza, la ideal justicia. Al influjo de su divina luz, el aventurero que gastaba su fuerza en vanas travesuras, se ha convertido en un esclavo, cuerpo y vaso de aquel espíritu...*» (III.xiv; 952-53). Even the «pecador social,» Monegro, repents at the end in a specially significant fashion: «(*Se arrodilla, inclinando su frente hasta casi tocar el suelo.*) ¡Mi señora!... ¡Perdónenos a todos vuestra grandeza..., para que Dios nos perdone!» (IV, vii; 961). Similarly, her obvious successor, the Mari-Clío of the last four *Episodios*, who began as a dealer in antiquities and old papers «venida a menos,» gradually acquires magic powers (including that of self-rejuvenation) and is worshipped by Tito Livio. In commenting on the «Clío» in her name, we should not overlook the «Mari»!

[12] One wonders whether Carlos Fuentes had some awareness of this novel when he created his own oneiric historical extravaganza, *Terra nostra*. That is doubtful, but I am inclined to agree with the attending scholar (at the MLA gathering) who pointed out the resemblance of Valle-Inclán's revolutionary noble, don Juan Manuel Montenegro, to Tarsis. In any case, Laín Entralgo's observations on the «dreaminess» of the Generation of '98 seem relevant to our novel.

[13] Thanks to Rodolfo Cardona, I learn that the proofs of *Amadeo I* (in the archives of the Casa-Museo Pérez Galdós) were partially corrected by another hand.

WORKS CITED

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía.* Madrid: Gredos, 1960.

Chamberlin, Vernon A. «El interés soviético por los 'Episodios' y novelas de Galdós (1935-40).» *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 144-51.

Laín Entralgo, Pedro. *La generación del noventa y ocho.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

Menéndez Pidal, Ramón, ed. *Cantar del mío Cid. Texto, gramática y vocabulario.* 3 vols. Madrid: Imp. Bailly-Baillière, 1908-11.

—. *La leyenda de los infantes de Lara.* 1896. Vol. 1 of *Obras.* Madrid: Hernando, 1934.

Montesinos, José F. *Galdós.* Vol. 1. Madrid: Castalia, 1968

Pérez Galdós, Benito. *Alma y vida.* Vol. 6 of *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. 2nd ed. Madrid: Aguilar, 1951. 898-961.

—. *El caballero encantado.* Vol. 6 of *Obras completas.* 223-343.

—. *Cánovas.* Vol. 3 of *Obras completas.* 3rd ed. Madrid: Aguilar, 1951. 1273-1363.

—. *La desheredada.* Vol. 4 of *Obras completas.* 4th ed. Madrid: Aguilar, 1960. 965-1162.

—. *España trágica.* Vol. 3 of *Obras completas.* 871-978.

Rodríguez-Puértolas, Julio. Introducción. *El caballero encantado.* By Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1977. 13-72.

Unamuno, Miguel de. *Obras completas.* Ed. Manuel García Blanco. Vols. 1 and 3. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958.

GALDÓS Y LA HISTORIA: LOS ÚLTIMOS AÑOS
(Diálogo con Stephen Gilman)

Juan López-Morillas

1.

Cuando di remate a la lectura del ensayo de Stephen Gilman, lamenté que estuviese destinada a una sesión de la MLA donde habría de sujetarse a una limitación temporal que podía menoscabar su significado. Esta impresión se acentuó cuando empecé a cavilar sobre aspectos concretos del trabajo: analogías, contrastes, reiteraciones, en suma, cotejos posibles entre la quinta serie de los *Episodios* y *El caballero encantado*, de una parte, y, de otra, entre estas obras, tomadas en conjunto, y el resto de la producción galdosiana. Mas la cavilación no quedó circunscrita a esa producción. El estudio apunta, por añadidura, a la circunstancia del novelista, entendida a la manera orteguiana, esto es, no sólo como realidad *presente* —mejor sería decir *compresente*— en que aquél se halla inserto, sino también como proceso histórico que da forma y sentido a esa realidad. Debo confesar que es este último el aspecto del estudio que despierta en mí especial interés.

Al igual que Gilman, yo también he sido lector tardío de *El caballero encantado*. Cuando hará cinco años apechugué por fin con esa novela, cometí un yerro de enfoque que había de entorpecer de momento una recta comprensión. Me empeñé en ver la obra como un engarce más en la cadena que forman las otras *Novelas contemporáneas*, el furgón de cola, como si dijéramos, en una larga serie de fábulas, cada una de las cuales responde al ritmo y empuje de las que la preceden. Pero ese empeño mío no me satisfizo al cabo. Me acuciaba la sospecha de que allí había algo que se me había escabullido entre los renglones, algo que requería atención más solícita. Me había dejado subyugar por el postulado, correcto en lo esencial, de Montesinos y el propio Gilman, según el cual Galdós aprende ante todo de sí mismo, al punto que cada obra suya se articula de algún modo con la anterior, sin perjuicio de que lleve aneja una revisión infatigable e inmisericorde de arbitrios y propósitos narrativos. Ahora bien, si se me permite apurar el símil ferroviario, cabría decir que el furgón de cola que es *El caballero encantado* rompe su enganche con el resto del convoy y se adentra, no por una vía muerta, como algunos han supuesto, sino por un ramal que manifiestamente lo aparta de la dirección presunta. Y, lo que es más, al entrar por el nuevo carril pasa de ser furgón de cola a vehículo frontero que arrastra tras sí los cuatro últimos *Episodios* de la quinta serie.

Ese barrunto empezó a tomar cariz verosímil cuando en 1981, durante un asueto veraniego, releí la quinta serie y me percaté de lo que para algunos de mis lectores quizá sea algo consabido (pido indulgencia por este mi descubrimiento del Mediterráneo como *mare ignotum*), a saber: que *El caballero*

encantado inicia un radical desvío, que esa novela, en la que algunos ven travesura de la fantasía o síntoma de facultades claudicantes, es, en realidad, un brioso testimonio de que Galdós asume una nueva postura ante la historia y un modo de pensar y sentir la realidad española que se vincula con sobrada ligereza a la generación del 98. Y digo con sobrada ligereza porque no fue, ni mucho menos, patrimonio privativo de esa generación. Ahora el estudio de Gilman viene a convalidar ese barrunto. Y es de desear que los galdosistas de probada ejecutoria —yo, por supuesto, no me cuento entre ellos— se apresten a sondear un tema que puede brindar notables hallazgos.

2.

Nada demuestra la virtud tempestiva de Galdós, su capacidad de remozamiento, mejor que la postura que adopta ante el pasado español en *El caballero encantado* y los cuatro últimos *Episodios* de la quinta serie. Es análoga en lo esencial a la de los «hombres del 98», un cuarto de siglo, como promedio, más jóvenes que él. Al igual que éstos, siente aversión hacia la historia reciente y, en particular, hacia la farándula política que monta Cánovas, disfrazada con la Constitución de 1876. Ahora bien, su inquina tiene mejor fundamento que la de esos jóvenes. No se olvide que Galdós había *vivido* las borrascas del último quinquenio isabelino, a la vez que las risueñas esperanzas, porfiadas discordias y tragicómico fin del sexenio de la Setembrina; había vivido, en suma, una época de aguda hiperestesia en que casi todas las formas de vida colectiva se identificaban funestamente con las fórmulas políticas. Pero en el ámbito holgado de su magín, Galdós había *revivido*, además, los sesenta años precedentes, jalonados de guerras, revoluciones, pronunciamientos, asonadas, bandolerismo guerrillero; había *vivido* y *revivido*, en suma, el repertorio de energía espasmódica en que se traduce el retazo de historia de España que cubren cabalmente los *Episodios*. Incluso cuando Galdós reconoce lo baldío de tal dinamismo, no puede contener su asombro ante prueba tan incontestable de la enjundia y terca resistencia de la raza. En uno de los apartes que salpican la quinta serie, el narrador describe la «explosión de sentimiento republicano» que sigue a la caída de Isabel II como «el más vigoroso de los sentimientos políticos en aquella época de pasmosa florescencia vital». Y agrega con quejumbrosa metáfora: «Brotaban los nuevos gérmenes con fuerte empuje de la savia, y el poder y virtud de ésta se malograba por querer crear el fruto antes de producir las flores...» (ESR 3: 854).[1] En definitiva, el narrador sabe mejor que nadie —y así lo hace constar en la vivencia de varios personajes— que esa «florescencia vital», ese «fuerte empuje», trajeron consigo actos de violencia no menos vesánicos por ser en alguna medida exculpables, y acabaron por disolverse en aquel episodio insensato que fue el cantón de Cartagena. «Querer crear el fruto» suponía, en frase menos poética, la voluntad de trasladar a la acción concreta —o, si se quiere, «acción directa»— aquello que el cerebro había engendrado como imagen abstracta. Y trasladarlo a toda costa, por la violencia, si era preciso. Pero, como de ordinario sucede, doctrina y acción política raras veces se daban en proporción armónica, y menos aún en un

período tan alborotado como el que inaugura la Revolución de Septiembre. Si prevalecía la doctrina, se daba el caso de un Pi y Margall, incansable teorizante y benigno paladín del federalismo; si predominaba la acción, se daba el caso de un Paúl y Angulo, hombre arrebatado y feroz, presunto instigador del asesinato de Prim. Si locura significa tomar lo ficticio por real, cabría decir que tan orate fue Pi como Paúl. Cabría decirlo, pero no lo diré. Pi fue un doctrinario con ribetes de utopista; Paúl fue un loco de atar. Pi nunca trató de anticipar las aciagas consecuencias de su prédica doctrinaria; Paúl nunca quiso vaticinar las trágicas consecuencias de la acción directa. En todo caso, ninguno de los dos quiso o pudo mirar la realidad española con ojos limpios de teoría o pasión. El grito de «¡Muera la historia!» (ET 3: 939) que lanza Paúl y Angulo cuadra tanto al utopista que sueña con un mundo limpio de imperfecciones como al terrorista que busca la destrucción del mundo viciado en que vive.

Hay, pues, motivos bastantes para subrayar que la quinta serie, la que cubre precisamente el sexenio revolucionario, se nutre del tema de la locura individual y colectiva. Se pueden aducir, entre otros, los siguientes ejemplos textuales que me parecen concluyentes: a) la melancólica frase que Galdós pone en boca de Prim: «no hay razón con fuerza suficiente para llevar la tranquilidad a este manicomio [i.e., España]» (ET 3: 918); y b) la reflexión que, pocas semanas antes del asesinato de aquél, hace Vicente Halconero: «El pueblo español padecía de una honda enfermedad del juicio: loco estaba el patriotismo, loca perdida la libertad, y el año venía con una sarta de locuras trágicas engarzadas una con otra, como cuentas de rosario» (ET 3: 946). Leganés se había convertido en símbolo idóneo del país.

3.

Cuando hace pocos años releí la quinta serie, me llamó la atención la frecuencia con que en ella se consigna palmaria o alusivamente que, pese a lo violento de las convulsiones y lo estentóreo de los alborotos, el desorden que acompañó al sexenio revolucionario no pasó de ser cutáneo y dejaba incólumes las fibras íntimas de la sociedad española. Este, como es notorio, fue tema predilecto de Unamuno (recuérdense los ensayos de *En torno al casticismo* y, en particular, *Paz en la guerra*). Y, en efecto, las referencias de Tito/Galdós al «ser interno de España» tienen inequívoco sabor unamuniano. Sirva de ejemplo el recado que la «Madre augusta» manda a Tito Liviano por mediación de la espectral «Efémera»: «Desea "Mariclío" que te apliques a la Historia interna, arte y ciencia de la vida, norma y dechado de las pasiones humanas. Estas son la matriz de que se derivan las menudas acciones de eso que llaman "cosa pública", y que debía llamarse "superficie de las cosas"» (C 3: 1341).

Hablar de la «cosa pública» equivale, pues, a hablar de la costra o caparazón con que se disimula la existencia auténtica. Como diría don Miguel, la *superficie* de las cosas nos impide ver su *fondo*. Tomar por historia lo que sólo afecta a una minoría de gentes favorecidas por el acaso o la audacia, o mimadas por la riqueza y el privilegio, es singular estrabismo que han pade-

cido no pocos historiadores de Occidente. Galdós intenta, a su modo, corregir esa aberración visual, componiendo lo que cabe llamar una «historia de los que no tienen historia» a uso de los españoles, o sea, de la inmensa mayoría de quienes habitan la geografía peninsular. En tal empresa los que «meten bulla en la historia», según expresión de Unamuno, quedan relegados al papel de histriones, con sus máscaras y disfraces, posturas y parlamentos. Los tales siempre han existido, pero hubo gran acopio de ellos en la España isabelina, en aquella corte de los milagros con puntas y ribetes de farsa guiñolesca que delineó la pluma sutil y acerba de Valle-Inclán. Pero el acopio llega a su colmo en la España de la Restauración, en la que los dos partidos dinásticos hacen alternativamente de actores y espectadores en una comedia de figurón a la que permanecen ajenos «los que no tienen historia», pues nada tienen que ver con ellos las «ficciones o decorosas pamplinas» (C 3: 1305) que se representan en el escenario de la monarquía alfonsina. Esos dos partidos turnantes, o «mandas de hombres», como los denominan a una Segismundo y la «Madre augusta», pastoreadas por Cánovas o Sagasta, «carecen de ideales, ningún fin elevado les mueve, no mejorarán en lo más mínimo las condiciones de vida de esta infeliz raza, pobrísima y analfabeta»; a lo que la «Madre augusta» agrega: «No harán nada fecundo; no crearán una nación; no remediarán la esterilidad de las estepas castellanas y extremeñas; no suavizarán el malestar de las clases proletarias» (C 3: 1363).

Ninguna apelación a la crítica formalista —útil, por lo demás, en otros casos— puede ocultar el hecho de que los *Episodios* de la quinta serie responden a un compromiso ideológico de Galdós y están, por ende, escritos con una fuerte dosis de acíbar, en particular, el último, *Cánovas* (marzo de 1812). Encarnan, por una parte, el desengaño de quien vio las ilusiones de la temprana Setembrina trocadas al cabo en vesánico desbarajuste, el cual, a su vez, trajo como de la mano el golpe de Martínez Campos y el retorno de los Borbones; y, por otra parte, delatan la repulsa que inspiran en el novelista las cuquerías y añagazas de la Restauración. Por boca de la «Madre augusta», de Segismundo García Fajardo y, en particular, de Tito, Galdós pronuncia lo que en jurídica latiniparla se llama un «veredicto de culpabilidad» contra el cúmulo de calamidades, supercherías y sandeces en que se resuelve la crónica «externa» de España durante la mayor parte del siglo diecinueve. Veamos tres botones de muestra. Dice la Madre, aludiendo a las guerras civiles: «Estamos dentro de un absurdo vestido de realidad. Carnaval sangriento. Escribiremos una historia que no será creída por los venideros, y al leerla, si es que la leen, pensarán que hemos escrito cuentos disparatados para educar a los niños en la barbarie y en la imbecilidad...»; «Vuestros políticos y vuestros guerreros estiman como un mal el crecimiento de la raza. Hay que matar, matar sin tregua, para que se acorte el número de los españoles que viven y comen...» (DCS 3: 1234, 1255). Declara Segismundo, presenciando la entrada de Alfonso XII en Madrid: «El borbonismo... es siempre el mismo: un poder arbitrario que acopla el trono y el altar para oprimir a este pueblo infeliz y mantenerlo en la pobreza y en la ignorancia» (C 3: 1313). Comenta, por último, Tito: «La España que aspira a un cambio radical y violento de la política se está quedando, a mi entender, tan anémica como la otra. Han de pasar años, lustros tal vez, quizá medio siglo largo, antes que este

Régimen, atacado de tuberculosis étnica, sea sustituido por otro que traiga nueva sangre y nuevos focos de lumbre mental» (C 3: 1350). Estas palabras, que en la cronología novelesca corresponden a 1876, fueron pronunciadas cincuenta y cinco años, o sea, «medio siglo largo», antes de la proclamación de la segunda República en 1931. El vaticinio no anduvo muy equivocado.

4.

Una de las observaciones más sagaces que hace Gilman en su *Galdós and the Art of the European Novel* tiene que ver con el modo como Galdós pondera el influjo de la historia contemporánea en la configuración de sus entes y casos de ficción. Gilman subraya el alcance y sentido de tal ponderación en *Fortunata y Jacinta*, fábula en la que el acontecer histórico se desgrana en el suceso menudo, baladí y efímero. Pero creo que estaría de acuerdo en que, si bien la fragmentación y degradación de lo histórico llegan al máximo en esa novela, no faltan indicios de tal menosprecio en, por supuesto, *La desheredada* y otras obras de las *Novelas contemporáneas*. Tengo la impresión —aunque esto habría que documentarlo con esmero— de que Galdós tiende a degradar en sus mundos ficticios el período histórico que le ha tocado vivir en el mundo real. Y ello, no sólo porque, en general, la historia que se vive por lo común se desestima, si el espíritu crítico está medianamente desarrollado, sino también porque para un progresista y liberal como Galdós esa falta de estima podía ser acicate para buscar alivio en una visión de la historia más ajustada a su *desideratum* personal.

Hablo de *alivio* y quiero recalcar que uso el vocablo con pleno conocimiento de causa. En los diez o doce años que siguen al 98, la mayoría de quienes sienten la magnitud y consecuencia del desastre escriben con afán terapéutico. Pero la terapia se endereza a dos fines distintos. Uno es el de diagnosticar los males que aquejan al país y prescribirles el oportuno remedio. Tal es la tarea que se arrogan los llamados *regeneracionistas*, émulos modernos de los arbitristas de antaño, entre los que, como es notorio, figuraban no pocos orates del género de Tomás Rufete. Si se pide la nómina de este grupo, mencionaré, entre otros, a Macías Picavea, Isern, Morote, Sánchez de Toca. Que yo sepa, no había orates entre éstos, aunque sí algún iluso. Antes al contrario, lo que se echa de ver en casi todos ellos es un conmovedor anhelo de cordura y objetividad. Recelosos de que se les tilde de quiméricos, recurren de continuo a datos que estiman probatorios, espigados en disciplinas tales como la economía, la sociología, la jurisprudencia y, muy particularmente, la psicología.

Conviene recordar que esta última, como brújula para explorar los entresijos del *alma del pueblo*, se había puesto de moda en Francia a raíz de la guerra francoprusiana de 1870, cuando algunos intelectuales franceses, acongojados por la derrota de su país, se consagran, con Taine y Fouillée a la cabeza, a la busca y rescate del *espíritu francés*, que por lo visto yacía agazapado bajo el tinglado de la historia aparatosa y oficial. La moda, como todas las francesas, cundió rápidamente por Europa, y el fin de siglo vio un rimero de libros sobre psicologías nacionales y regionales. No sólo los

franceses, sino también los polacos, los rusos, los italianos, los sardos, los catalanes, descubrieron que tenían cada uno su psicología particular, lo que llevó a la conclusión de que el menester del historiador genuino debía consistir primordialmente en bucear en el hondón del alma colectiva, en dar cuenta y razón del *carácter* peculiar e inconfundible del grupo humano historiado.[2]

No es, pues, de extrañar que, apenas desbaratadas las escuadras de Cervera y Montojo en Santiago y Cavite, algunos intelectuales españoles, angustiados por la magnitud del descalabro, quisieran adentrarse a su vez por los portillos y hendiduras de lo que Unamuno llamaba la «condenada historia», en busca de lo que, según el propio don Miguel, es «lo más íntimo y entrañable, lo que nos da motivos de vivir e ideal de vida», en busca, dicho sea en dos palabras, de un *alma española*, que se presumía sana e intacta bajo la superficie turbulenta de la crónica nacional. (No estará de más recordar en este punto que en 1903 se funda la revista *Alma Española*, para cuyo primer número —8 de noviembre— escribe Galdós un artículo con el título calderoniano y sugestivo de «Soñemos, alma, soñemos».)

Ahora bien, es dudoso que se pueda hacer historiografía aceptable con lo que, ya para empezar, es sospechosa psicología. Lo que sí se puede hacer con esa psicología sospechosa es excelente mitografía, o, si se prefiere, poesía lírica, en el sentido de libre creación de la fantasía en la que se moldean los propios sentimientos de quien a ella se entrega. Así pues, «lo más íntimo y entrañable» de que habla Unamuno no es, como él sugiere, el «alma española», sino el alma del mismo don Miguel (recuérdese aquello de «me duele España»), transustanciada en símbolo arrogante de la angustia patria. Y, como don Miguel, por supuesto, otros «hombres del 98». En mayor o menor cuantía, casi todos ellos se arrogan el oficio de hermeneutas del espíritu colectivo, que no es a la postre sino el lírico enunciado de la propia desazón. Es este grupo el que se solaza en establecer polaridades que son todavía moneda corriente en el mercado de ideas; polaridades —subrayémoslo— que son simples metáforas, materia prima poética, de la que Unamuno en particular nos ha dejado abundante acervo: *fondo-superficie, reposo-movimiento, silencio-sonido, costra-sustancia*, etc., a las que con propósito doctrinal él y otros autores dan vestimenta abstracta: *vida-historia, intrahistoria-historia, pueblo-nación, España real-España oficial*, etc. Nada tienen de nuevo tales antítesis: son ecos del socorrido «mito de las dos Españas». Pero en ellas repercute el distingo entre *historia interna* e *historia externa* tan caro a los krausistas y tan a la sazón aplicado por Francisco Giner a la España de la Restauración, la Regencia y el Desastre. No sé de ningún «hombre del 98» que, consciente de la discrepancia entre esas dos modalidades de historia, haya escrito palabras como las que Giner estampa en una carta a Clarín de septiembre de 1896: «¡Qué horas éstas; qué horrores; qué ruina moral, material, de todas clases; qué amargura; qué caída; qué corrupción; qué piedad tan inmensa entra en el alma toda por tanto dolor dentro y fuera de nosotros, tan bajo como va cayendo, cayendo, este pobrecito pueblo, que saldrá de esta agonía, pero cuándo!»[3] Hace años, glosando ese pasaje, escribí a mi vez lo siguiente: «En ese *cuándo* se transparenta un espíritu en angustia mortal, abrazado ardorosamente a una fe en el destino humano que la filosofía crea y la historia

destruye... [Giner] luchaba a brazo partido con su duda y su esperanza, buscando en sí mismo el convencimiento que necesitaba para convencer a otros» («Francisco Giner» 18). Raras veces se ha buscado alivio a la propia congoja con acento tan desesperado y conmovedor.

5.

La misma discrepancia entre historia interna y externa empuja a Galdós a buscar alivio en la mitografía, y el resultado de esa busca es *El caballero encantado*. Esta fábula, visión de Castilla en su metahistoria, enlaza con los ensueños poéticos de los «hombres del 98», y en más de una página no desdice de la sensibilidad con que Antonio Machado exalta líricamente las tierras altas que baña el Duero recién nacido, pétrea cuna de la nacionalidad castellana, velada por el pico de Urbión, la cumbre del Moncayo, el escarpe de Calatañazor con su castillo roquero y el collado de Numancia. Esa comarca, que en alguna ocasión se dilata hacia el norte para abarcar a la Rioja de Berceo, es el palenque en que Galdós sitúa gran parte de la acción de *El caballero encantado*, la parte que es amalgama de novela de aventuras (con algún resabio pastoril), cuento de hadas, visión mística, lección histórica y crítica social. Creadora y ensambladora de tan singular miscelánea es la ya mentada «Madre augusta», figura proteica que posee, entre otras, la rara virtud de ser al punto reconocida en cualquiera de sus avatares: «faz de augusta nobleza... cabellos blancos.... severa vestimenta... mirada benigna... sonreír afable» (CE 6: 250). En esta figura radica el entronque entre los cuatro últimos *Episodios* de la quinta serie y *El caballero encantado*. En los *Episodios* aparece como preceptora de Tito en el menester de *escribir* la historia, entiéndase la historia que por lo común no se escribe. En *El caballero* asume una función paladinamente taumatúrgica: la de obligar a Carlos de Tarsis a *vivir* esa historia inédita. A este fin le transforma de caballero ocioso, derrochador de una cuantiosa fortuna rústica, en peón de labranza que, con yunta y arado, rompe terrones en la gleba milenaria de Castilla. Su encantamiento es el castigo que recibe por los desmanes que ha cometido en su previa condición de señorito consagrado a los «placeres y caprichos» de la holganza aristocrática. La Madre le amonesta: «Se te ata corto a la vida para que adquieras el cabal conocimiento de ella y sepas con qué fatigas angustiosas se crea la riqueza que derrocháis en los ocios de la corte...; creías que hay dos humanidades, el señorío y la servidumbre, y en el primero te ponías tú y decretabas el abandono impío de los infelices que, derrengándose como animales de carga, labraban tu bienestar» (CE 6: 251-52). Aunque pronto adquiere conciencia de quién fue, el viático expiatorio de Tarsis/Gil le verá sucesivamente de pastor, de cantero, de cavador en las ruinas de Numancia, de seguidor, por quebradas y vericuetos, de la mujer a que amó en su anterior estado, trocada también por arte mágica en oscura maestra de escuela. Y su mayor consuelo es saberse vigilado siempre por la Madre, que se le aparece en ocasiones imprevistas y lugares insospechados para confortarle y animarle, y, en particular, para aleccionarle —¡ella, diosa, reina o

señora!— en los trabajos y los días de la existencia humilde. Al cabo, su regeneración es evidente, física al par que moral. «El aire que aquí respiramos —declara— ¿no es el aire del primer día del mundo? Su diafanidad, su pureza y frescura, dan vida nueva y potente a mi espíritu enfermo, envejecido» (CE 6: 255). Escarmentado y contrito, musita con amarga ironía a su reina y señora: «Confieso y declaro que no era yo una cabeza, sí un sombrero de copa; no era yo un hombre, sino una levita» (CE 6: 255). Atrás quedan las pompas rituales de la Iglesia y el Trono, atrás la huera palabrería del Parlamento (Tarsis había sido diputado cunero), las fórmulas hipócritas de la vida social, el aire infecto de festines y saraos, el amor mercenario de las hetairas de moda. Al frente queda la promesa de practicar lo aprendido bajo la tutela exigente de la Madre, la «ciencia compendiosa del vivir patrio», en suma, una vida consciente, autoexigente y responsable.

No se requiere gran esfuerzo para comprender que la Madre (Clío, Mariclío, la señá María, la duquesa de Mio Cid, etc.) es una alegoría de España. Aun ella misma se refiere, burlona y hastiada, a los atributos emblemáticos con que de ordinario se la representa. Pero quien mejor la caracteriza es Tarsis/Gil: «Es nuestro ser castizo, el genio de la tierra, las glorias pasadas y desdichas presentes, la lengua que hablamos...» (CE 6: 266). Tampoco hay que afanarse mucho para ver en el desdoblamiento Tarsis/Gil la personificación de dos modos opuestos de calibrar la realidad española. Tarsis encarna lo superficial, frívolo y perecedero; Gil representa lo esencial, enjundioso y permanente de esa realidad. Tarsis es hechura de la historia externa; Gil de la interna. Es significativo que, en los primeros años de nuestro siglo, Galdós, desdeñoso como sus coetáneos los krausistas tanto de la España enterrada entre cascotes y cenizas o amortajada en polvorientos pergaminos como de la llamada «España grande», creación en gran medida de la historia externa y triunfalista, vuelva los ojos a una Castilla soñada, lírica promesa de regeneración espiritual. Con esa Castilla legendaria, surcada por el Duero y el Arlanza, contrasta la Madre la Castilla de principios de este siglo: paupérrima, esteparia, despoblada, víctima del latifundio y el absentismo, de la usura y la avaricia, en la que, bajo la protección de la Guardia Civil, sólo medran los caciques, los alcaldes de monterilla y los curánganos de aldea.

Galdós, pues, degrada —merecidamente, por supuesto— la historia que vive a favor del mito que quisiera vivir. En la abundante nomenclatura topográfica con que salpica las andanzas de Tarsis/Gil ve Gilman una «poesía de los nombres» análoga a la que también subyugaba a Unamuno. La hay, sin duda; pero yo diría que ése es el anverso de la nómina. Yo, por mi parte, quiero subrayar el reverso. A la vibrante toponimia de la épica y el romancero —Medinaceli, San Esteban de Gormaz, Calatañazor, Salas, Osma, Lara— opone nombres de aldeas y lugares manifiestamente grotescos: Boñices, Tagarabuena, Matalebreras, Suellacabras, Tordelepe. Diríase que hemos llegado al punto en que no sólo se degrada la historia sino también la geografía.

El ensayo de Gilman me ha inducido a meditar sobre temas que, si bien literarios en su expresión, apuntan a zozobras galdosianas, exacerbadas por el desastre del 98, muy afines a las del *regeneracionismo* finisecular. Sería interesante indagar, por ejemplo, cuánto debe Galdós en estas sus creaciones

tardías a las doctrinas, investigaciones y prédicas político-sociales de su amigo Joaquín Costa. Esta es cuestión incitante que debe remitirse, sin embargo, a otra ocasión.

University of Texas at Austin

NOTAS

[1] Para abreviar las referencias a obra, tomo y página, me he servido de las siguientes sigias:

C *Cánovas*
CE *El caballero encantado*
DCS *De Cartago a Sagunto*
ESR *España sin rey*
ET *España trágica*

La edición usada es la de las *Obras completas*.

[2] De esto me he ocupado con algún detenimiento en mi libro *Hacia el 98* (241-53).

[3] Carta a Leopoldo Alas, 28.IX.1896 (Giner de los Ríos 115-16).

OBRAS CITADAS

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

Giner de los Ríos, Francisco. *Ensayos y cartas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

López-Morillas, Juan. «Francisco Giner: de la Setembrina al Desastre.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 355 (1980): 5-22.

—. *Hacia el 98*. Barcelona: Ariel, 1972.

Pérez Galdós, Benito. *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1950-51.

A CUBAN'S REPLY TO GALDÓS: *EL CABALLERO ENCANTADO Y LA MOZA ESQUIVA*

Vernon A. Chamberlin

Although Galdós's *El caballero encantado* (1909) is not one of his best-known or most popular novels, it traveled far and exerted an influence in such diverse parts of the world as the Soviet Union and Cuba. In a previous essay (144-45), I discussed the repeated Soviet publications of this novel in the 1920s as part of the government's efforts to rebuild and regenerate the country after the devastation of World War I and the subsequent Civil War. In Cuba, however, *El caballero encantado* had an earlier impact. In fact, the novel provoked an almost immediate response by Fernando Ortiz (1881-1969), a professor at the Universidad de la Habana.[1] Although in the Soviet Union *El caballero encantado* was translated into Russian (by B. Krzhevski), in Cuba, Ortiz (calling himself «el traductor» [257]) kept his «traducción» in Spanish.

In spite of Ortiz's terminology, his work obviously cannot be considered a translation in the usual sense of the word. It is rather a recasting of Galdós's novel into a much shortened form but with a much longer title: *El caballero encantado y la moza esquiva* (*Versión libre y americana de una novela de Don Benito Pérez Galdós*). Ortiz himself explains (after praising Don Benito and his novel) that «ni los capítulos de esta traducción, ni sus títulos, corresponden á los respectivos del original español» (257). By recasting Galdós's novel in this form, Ortiz allowed himself ample room for a parodic interpretation of the relations between Spain and Latin America.

Calling *El caballero encantado* «la más instructiva historia española de este tiempo,» Ortiz reveals that he has done the following for those who may not yet have read Galdós's novel: «El autor de estas líneas somete á su fantasía la magistral novela del castizo literato español y la interpreta desde puntos de vista americanos, subrayando los episodios y dichos principales y que más pueden interesar á los hijos de América» (255-56).[2] Certainly Ortiz succeeds in this stated aim, for he retells the essential episodes (frequently quoting directly from Galdós) and at the same time eliminates 268 pages of text, while highlighting in the remainder those parts most likely to interest a Latin American reader. Gustavo Pérez Firmat says:

> Ortiz's translation... is actually a plot summary with comment. And both summary and commentary are transparently tendentious, for Ortiz is interested only in drawing attention to the «American» dimension in Galdós' allegorical novel, a dimension embodied in Cynthia, the character in the novel that symbolizes Spain's former colonies. Thus, to the title of the original, *El caballero encantado,* Ortiz has added a reference to Cynthia, the emblem of America: «the disdainful maiden.» He has, in effect, «transculturated» the novel by giving the symbol of America equal billing with the character that symbolizes Spain (Tarsis, «the enchanted gentleman»). The political animus behind such rewriting is succinctly illustrated in the translation's

subtitle, for when Ortiz calls his text a «free» version («una versión libre»), he is obviously punning on the dual meaning—political and literary—of the adjective. (192)

In his work Ortiz gives special attention early on to the desire of Galdós's protagonist (Carlos Tarsis) to rebuild his fortune by marrying a rich Latin American girl.[3] Like Galdós, Ortiz presents two marriage candidates: one Cuban and one Argentinean (the latter significantly born in Colombia).[4] After the Cuban girl refuses him, Carlos Tarsis (as in Galdós's novel) focuses his attention on the Argentinean girl (Cintia). Throughout the rest of the novel both authors present the enchanted *caballero* as having trouble distinguishing between this Argentinean, who also rebuffs him, and a Spanish schoolteacher, who does not. At the end of both novels, the two women are fused into one—sometimes referred to as Pascuala and sometimes as Cintia.

In the concluding paragraphs of Galdós's novel, this woman (now Carlos's wife and more frequently called Cintia) tells Carlos that she has just been informed that a new silver mine has been discovered on her land in Colombia: «Soy *más rica que nunca. Tú... eres más pobre.* Pero ¿qué nos importa? Nuestros bienes son comunes, y entre nosotros no puede haber ya *tuyo y mío*... Haremos grandes cosas. ¿Verdad?» (347). This statement may well have been the main motivation for Ortiz's reply to Galdós. In any case, Ortiz omits all reference to the silver mine in his «traducción» and, instead, has the novel conclude a bit earlier—when the new wife is saying (as in Galdós's novel) that she is Pascuala (the Spanish schoolteacher).

The most significant departure of Ortiz's translation is that, in lieu of Galdós's climactic Pan-Hispanic statement about sharing Latin American wealth, Ortiz provides the reader with an epilogue consisting of two letters from a pair of young ladies who have just read Don Benito's latest novel. The first letter is from «América Andina» and is written on Argentine Independence Day, «Buenos Aires, 25 de Mayo de 1910.» This communication, addressed to her younger sister, «Juanita Antilla,» is answered by the latter from Baracoa (Cuba) on U. S. Independence Day, «4 de julio de 1910.»

In the initial letter, América Andina says that she could not let the day pass without dropping a line to reestablish contact. She would also like to know if Juanita has read Galdós's *El caballero encantado*:

Te supongo enterada por nuestro antiguo amigo Don Benito Pérez Galdós, quien á pesar de no conocernos de vista sabe de viejo nuestras penas y alegrías y á menudo nos regala con las obras de su famoso ingenio, de la nueva locura que se ha apoderado de Carlitos de Tarsis, mas por si aún no lo estuvieras, ya que tú por tus rudas faenas caseras apenas si sabes nada de lo que ocurre fuera de tu bohío, voy á darte nuevas y antecedentes del mozo.

Bien sabes tú, querida Juana, que años hace yo y tus otras hermanas mayores tuvimos la gran trapatiesta con mamá y por ello nos fuímos de la casa solariega en busca de paz y tranquilidad, mientras tú por golosa de azúcares te encerraste en la carbonera, no pudiste salir á tiempo y seguiste por años sufriendo las locuras y chocheras de la pobre mamá, hasta que tanto fué tu pataleo, que ya crecidita, viéndote hermosa y cuitada, intervino un vecino y conocido nuestro que á la fuerza te sacó á vida de más plácido vivir.

Durante bastantes años las hermanas que nos quedamos por estas tierras, nada supimos de nuestra progenitora como no fueran disgustos y rencillas con las más *pacíficas* de nosotras precisamente, y el eco de tus gritos y escándalos; pero héte aquí que apenas tú te escapaste

se nos presenta un recomendado de mamá, guapo joven—que majo sí lo es—rondándome la reja, hablando nuestro lenguaje y diciéndonos palabritas más dulces que la miel.

Ese es Carlitos de Tarsis, nuestro pariente, vástago último de un linaje de campanillas, con una porción de leones, castillos, barras y otros bártulos de heráldica que nosotros no hemos manejado jamás. Hoy está arruinado por obra de apoderados de mala fé y peor juicio, y aunque parece que hace esfuerzos por recobrar sus pasadas fortuna y energías, no ha podido desenredarse de la tupida red de compromisos en que lo tienen preso los Gaitanes, Gaitines y Gaitones...

Pues bien, en esta situación [Carlitos] se empeña en enamorarme y hacerme la corte, mas con tal súbito ahínco y premuroso afán que bien parece que ha de morir sin mi ternura. (322-23)

Flattering as Carlitos de Tarsis's attentions are, one must remember, América Andina goes on to say, that there are nowadays many other suitors: «mocitos de muy extrañas tierras, italianos artistas, franceses espirituales, alemanes rubicundos, ingleses acaudalados» (323). Moreover, one does not have to marry; one can play the field. And all these foreigners now behave very well—thanks to the recent action of «[tío] Samuel... bien conocido tuyo» (325).

Without using the phrase «Monroe Doctrine,» América Andina explains the latter by means of the metaphor of a «sarao» (326), «una fiesta de diplomáticos» (325):

Yo apenas vestía de largo y casi por primera vez entraba en un salón. El gentío era inmenso; podría decirse que estaba allí todo el mundo.

Pero los que más se significaban eran nuestra pobre mamá, todavía rencorosa con nosotras, una comadre vecina de ella muy descocada y de libres modales, una esmirriada inglesa, uniformados tudescos, rusos barbilargos, en fin, la nata y flor de la sociedad.

En esto, algunas de nosotras oímos el cuchicheo de ciertos señorones y encapotadas damas que reían de nuestros *cursis* atavíos y miraban los brillantones que lucíamos con orgullo juvenil. De pronto, una de nosotras notó que le habían dado un tirón á su escarcela mientras otra sufrió una indecente impertinencia de una lúbrica mano; chillaron, desmayáronse, mas antes que las pobres cayeran en brazos de aquellos desalmados, Samuel de un salto recogió á mis ofendidas hermanas, volviólas en sí y viéndonos á todas nosotras asustadas y juntas á su lado, y con ojos lúbricos y avarientos á los audaces, arremangóse su casaca y gritó en tono viril: «¡Atrás y manos quedas, que yo las protejo! ¡Guay de quien las toque un cabello!» (325-26)

Since that «fiesta de diplomáticos,» Samuel («mocetón robusto como un atleta») has been for América Andina «[un] amigo muy estimado» (325).

Returning to the subject of Galdós, América Andina urges her younger sister: «Léete *El caballero encantado*, que aparte su filosofía [regarding Spain's relations with Latin America], ... pasarás ratos de muy grato solaz y esparcimiento de ánimo» (327). Next she details the problem presented in Galdós's novel concerning the feminine protagonist's duality (Cintia/Pascuala). She concludes her letter by asking for a reaction to all she has shared and especially for advice concerning how she should reply to Carlos Tarsis's protestations of love and desire for matrimony.

The younger sister, Juanita Antilla, pens an immediate response when she receives América Andina's letter on the Fourth of July. In the «Carta... confidencial de Juana á su hermana... Cintia,» Juanita says: «hoy estamos de fiesta y jolgorio por estos barrios con motivo del cumpleaños de un vecino muy bullanguero que tú conoces, y tu carta viene á acrecentar mi regocijo

y alegría» (330). She then goes on to say that she is well aware of Carlitos de Tarsis's present emotional state: «Lo sabía por Pérez Galdós, cuya genialidad literaria me encanta, y por el propio Carlitos tenía barruntos del acceso, pues sabrás... que también me corteja á mí con igual ardor; como, por lo que leo, de igual manera hace carantoñas á todas las hermanas nuestras. ¡Habráse visto sultán! ¡Chica, como se conoce que la sangre mora le bulle en las venas!» (330-31).

Carlitos, says Juanita, is also very jealous of her new relationship with Sam. He has been insisting publicly that they were really married and that she should now return home with him. She, however, is not about to do so. Certainly she has no reason to be dissatisfied with Sam:

> Pues me sacó de aquel infierno, me lavó y puso vestido largo, combatió con éxito mis fiebres y demás enfermedades que tan horrorosa me tenían, saneó mis rentas, encarriló mi educación y, en fin, me presentó en sociedad como hija de buena familia y adoptada suya... y hasta en mi díscola majadería supo regañarme á tiempo y con dulzura y volverme de nuevo al buen camino. (331)

Moroever, the solution to Carlitos de Tarsis's problem, says Juanita Antilla, is clearly marriage to «Pascuala la sencillota y buena maestra [española]» (332). Once married to Pascuala, «Carlos sería pronto un hombre de provecho, el trabajo lo regeneraría de sus atavismos señoriales...» (333). Carlitos will thus leave the field open to more masculine suitors, «que son los que privan y nos encantan» (333).

None of these suitors, however, should be accepted as husband:

> No te cases ni con un rey; sé libre, guarda tu soltería que es tu mejor belleza, paliquea cuanto quieras con Carlos y hasta entretente con sus romanticismos, que no es malo mirar hacia atrás cuando sabemos marchar firmes hacia adelante; pero guárdate de permitirle irreverentes dichos, ni menos otras osadías comprometedoras. Oyele sus cuitas, aconséjale como tu saber te indique, quiérelo por sus infortunios, que amar al prójimo es obra buena; mas no enfríes tus afectos con otros galanes, que éstos son la alegría del vivir presente y la esperanza risueña del futuro.
> Así haré yo, si bien, naturalmente, más apegada que tú á mi amigo *Sam* por necesidades de más honda gratitud y próxima vecindad. (333)

Thus, one should be able to keep, concludes the Cuban maiden (never dreaming that one day there will be Soviet Communism in her homeland), «por los siglos de los siglos la juventud preciosa de nuestra libertad» (334).

El caballero encantado y la moza esquiva first appeared serially in the *Revista Bimestre Cubana* (1910) and was then almost immediately reprinted twice, the second time as part of a book entitled *La reconquista de América.* [5] Clearly a Cuban patriot, Ortiz felt it was his duty to give an immediate response in the Havana press to Galdós's idea of Pan-Hispanism at a time «cuando había que oponer ideas contra ideas y energías del pensamiento con energías de la audacia» (1). [6] Revealing himself to be a truly creative and playful author in his own right, Ortiz also performed a decided service for his fellow Cubans by highlighting in his work the problems and defects of Spain (as seen by no less an authority than Pérez Galdós). Then, disagreeing with Galdós, Ortiz suggested for the newly independent countries of Latin America only very limited cooperation with *la madre patria.*

While testifying to the immediate impact of Galdós's ideas in Latin America in 1910 (as well as the popularity of *El caballero encantado,* «que corre hoy por campos librescos en corcel de fortuna» [255]), Ortiz's «traducción» continues to provide delightful reading with its clever addenda to Galdós's novel: the words «y la moza esquiva» in the title and the outrageously humorous appended letters—allegedly from two vivacious young women readers of Galdós, two sisters who have left home and are now enjoying their freedom.

University of Kansas

NOTES

[1] It is a pleasure to thank my colleague Raymond D. Souza for bringing Ortiz's *El caballero encantado* to my attention. For details concerning Ortiz and his works, see Salvador Bueno's two essays.

[2] Ortiz continues: «Acaso sea una profanación lo que el que escribe intenta, mas si así fuese, séale perdonada por la buena fé de su ánimo y por la fácil reparación de la sacrílega audacia, que el lector puede obtener rezando su devoción literaria en las páginas originales del relicario libro» (256).

[3] Ortiz gives more (and earlier) prominence to this idea by featuring the maiden and her «esquivez» in a chapter title (263).

[4] Ortiz explains more fully than Galdós: «El objeto de sus verdaderas y hondas ansias había nacido en Bogotá, en la antigua Nueva Granada, que fué primera en la conspiración separatista; y fué criada en la Argentina, que poco después de aquellas conspiraciones proclamaba la soberanía que hoy cuenta su centena» (264).

[5] According to Pérez Firmat, the first book version (also in 1910) «is actually a reprint from the journal» by the Imprenta «La Universal» (205, n. 6).

[6] «...Ortiz regarded *El caballero encantado,* which was inspired, in part, by the 'panhispanic' movement of the early decades of this century, as covertly neo-imperialistic; for Ortiz, in fact, the whole panhispanic movement, which stressed the spiritual affinity between Spain and her former colonies, was only a thinly veiled attempt at cultural recolonization» (Pérez Firmat 206).

WORKS CITED

Bueno, Salvador. «Aproximaciones a la vida y obra de Fernando Ortiz.» *Casa A* 113 (1979): 119-28.

—. «Don Fernando Ortiz: al servicio de la Ciencia y de Cuba.» *Temas y personajes de la literatura cubana.* Habana: Ediciones Unión, 1964. 209-18.

Chamberlin, Vernon A. «El interés soviético por los *Episodios* y novelas de Galdós.» *Actas del Primer Congreso Internacional de Galdosistas.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 144-51.

Ortiz, Fernando. «El caballero encantado y la moza esquiva.» *La reconquista de América.* Paris: Ollendorff, 1910.

Pérez Firmat, Gustavo. «The Philological Fictions of Fernández Ortiz.» *Notebooks in Cultural Analysis* 2 (1985): 190-207.

CONFUSIO'S (HIS)STORY: GALDÓS AFTER LIBERALISM

John Beverley

The narrative preterit in the nineteenth-century novel, Roland Barthes observed, «is the expression of an order, and consequently of a euphoria. Thanks to it, reality is neither mysterious nor absurd; it is clear, almost familiar, repeatedly gathered up and contained in the hand of a creator... For all the great storytellers of the nineteenth century, the world may be full of pathos but it is not derelict, since it is a grouping of coherent relations...» (37).

Such a definition helps us to understand the function of melodramatic catharsis in Galdós's early novels like *Doña Perfecta* and *Marianela*. The relation of the bourgeois novel to liberal historicism, and in particular to the doctrine of historical progress, should not be posed simply as a question of the adequate reflection or typification of historical conflict and change, as in Lukács's epistemology of the novel. It is clear that a writer like Galdós, identified with the political project of liberalism in the era of the first Republic and after, intended his novels to be part of the *means* of that project, one of its crucial ideological practices. The «sentimental education,» which is the predilect topic of the nineteenth-century novel, not only happens in the plot; it is also something undergone by the reader working his or her way through the alternatives of action and character that the plot presents. The problematic of representation in Galdós, as in the nineteenth-century novel in general, concerns not so much reality itself; in a certain sense reality is unknowable in aesthetic discourse, given that literary signifiers (style, genre, plot situations) are already «pre-formed» ideologically. It is rather a question, to use a term introduced by Balibar and Macherey, of the production of a «reality effect» or «pseudo-real» in the novel, something that constructs or interpellates the subjectivity of the reader in relation to actual history and social conditions.

Criticism on Galdós's early novels has tended to suppose in them a separation between ideology as such (the sentimental or political absolutism of the heroes and their antagonists) and a more objective and tolerant «naturalist realism»—the phrase is Casalduero's—represented by the stance of the narrator. It is true that a certain modality of liberalism—what we might call its romantic or *exaltado* side—is put into question in a novel like *Doña Perfecta*. But this tendency is more a product of an interior distancing within the principles and strategies of liberalism itself rather than an appeal to some kind of novelistic objectivity that transcends ideology.[1] Even in moments of failure and consequent disaster such as Pepe's murder, there is still in Galdós an underlying sense of a providential relation between the individual *passion* and the liberal vision of a progressive movement of history.

fed by, among other things, the practice of the realist novel itself, which will someday abolish the conditions that made the disaster of the hero necessary. Nor does melodrama disappear in the *Novelas contemporáneas* after *Marianela,* as the conventional periodization of Galdós's work maintains. There is, for example, the death of Fortunata and the larger question of the situation of women in the Madrid novels. Even in his mature work Galdós is still close, in a way, to the model of the *comedia tierna* developed by Jovellanos and the Spanish Enlightenment in which sadness exists in the world (and is developed for the reader or the spectator through melodramatic intrigue) in order to produce through the active mediation of the capacity for feeling a new and more just order of society.[2] What is at stake is not only what happens in the novel but also what happens to the reader as a consequence of reading the novel. For Galdós's immediate audience, melodramatic pathos involved a necessary margin of *aporia* or undecidability. Since both Pepe Rey and Marianela are sympathetic, «positive» characters for a reading public influenced by romantic sentimentalism and Byronism, their downfalls serve to accentuate the anachronism and brutality of the forces that contrive their predicaments. Their destruction is an incitement to the reader, which has the same effect as the representation of torture in contemporary Latin American writing. At the same time, to the extent that the downfalls also involve a character limitation or excess, they aim at producing in the reader a decathexis through sentimental catharsis of any parallel trait. Thus, in *Doña Perfecta*, it is not liberal idealism itself which is put into question through Pepe Rey's downfall but the specific form in which Pepe manifests his liberalism: the impetuousness and intransigence that lead him to make so many tactical mistakes in his conduct in Orbajosa. Yet without these qualities he would not be that Byronic male who is so attractive to Rosario; and without Rosario's attraction to him, there would be no conflict and thus no story.

The reader is invited to participate in a contradictory *mise en scène* of his or her own subjectivity: on the one hand, to *identify* with Pepe Rey or Marianela, to see them as embodiments of one's own deepest feelings and hopes; on the other, to see in their failure the need for a more mature or Machiavellian liberalism which will be more effective in combatting the conservative opposition. The gap between the abstract idealism of liberal principles (represented by the moment of identification with the sympathetic hero) and the actual structure of political manipulation (the ideological transvaluation effected by catharsis of the hero's *hamartia*) is elided in Galdós's penchant for melodramatic or ironic pathos. Yet it is also at this juncture that both Galdós's liberalism and his confidence in the novel as a literary form collapse in his later production.

What allows Galdós to combine melodrama and «realismo naturalista» is his sense of his own social class as a protean, nation-building force that literally makes history. That is the sense of his remarks in the «Observaciones» of 1870:

Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios,

su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto. (*Ensayos* 122-23)

This well-known passage is a portrait of a class that commits errors —«vicios»—but is capable of transcending them: indeed, it seems to draw inspiration from its very excesses («actividad pasmosa,» «incesante agitación»). The vision of a collective «fuente inagotable» allows the individual tragedies of characters like Pepe Rey or Marianela, since their stories are but moments—episodes—of a larger social epic that is already moving beyond them, transvaluing the ideals that motivated them in a series of new social goals and conquests. [3]

Some forty years later, in 1912, Galdós writes of this same «clase media» in the coda to the last of the *Episodios nacionales, Cánovas:* «Los *tiempos bobos* que te anuncié has de verlos desarrollarse en años y lustros de atonía... No harán nada fecundo; no crearán una Nación; no remediarán la esterilidad de las estepas castellanas y extremeñas; no suavizarán el malestar de las clases proletarias» (4: 875).

The historical experience that mediates between these two pronouncements —the rise and fall of the first Republic and the onset of the Restoration— is the substance of the fourth and fifth series of the *Episodios,* written, it is worth recalling, between 1902 and 1912, *after* the crisis of the 1890s and the aesthetic and ideological impact of the Generation of '98. The intervening «tiempos bobos» of the Restoration will signify a crisis in Galdós's identification with the Spanish national bourgeoisie, in which the social project it represents becomes for him no longer either genuinely national or progressive. If the protean creativity of this class was the substance both of Galdós's material and of his conception of the role of the novel in the «Observaciones,» it is clear that at the end of his career as a writer the novel itself, the *Episodio* or the *Novela contemporánea* as narrative forms specific to liberal historicism, has become difficult or impossible for him. The initial impulse of the *Episodios* was to show an urban middle-class reading public the history it was itself involved in making. But in the later *Episodios* the historical material is no longer representable as a progressive becoming in which individual passion and social movement can be providentially related in the «reality effect» produced by the novel. By the same token, the reading public which these novels address is no longer seen as a providential historical agent either. That role has shifted to an anonymous, and in the main illiterate, *pueblo.*

The *Episodios* of the fourth and fifth series are written fitfully, reluctantly, under the pressure of the bill collector and in a mood of saturnine melancholy —so Galdós's biographers tell us. Galdós himself explained: «Por eso estoy enfermo: mi mal es la perfecta conciencia de una misión que no puedo cumplir» (qtd. in Casalduero, *Vida* 186-87). [4] As narrative history, their aim is to explain the genesis of the Restoration in the alternately lethal and *cursi* ballet of power politics in the last decade of Isabeline Spain and the «España trá-

gica» of the Republican interim. Casalduero speaks of «desdoblamiento» and «impresionismo» in these *Episodios*, in contrast to the clear lines of action in the first three series (*Vida* 172-89). Indeed, by *Amadeo* in the fifth series there is hardly a coherent story at all, either on the level of official history or of the individual intrigue that is both its seeing-eye and counterpart.

The representative of this crisis of narration in the later *Episodios* is the character known as Juan Santiuste, himself a would-be historian (he is supposed by the other characters to be writing something he calls a *Historia lógico-natural de los españoles en el siglo XIX*) and in turn dubbed by them Confusio («con ese,» we are reminded). Confusio is the narrator or the narrative center in particular of the *Episodios* of the fourth series, which depict the period of Isabeline imperialism in the 1860s: *O'Donnell, Aita Tettauen, Carlos VI, en la Rápita, La vuelta al mundo en la «Numancia,»* and *Prim*. He is a parodic persona of Galdós as omniscient narrator, just as his projected *Historia lógico-natural* is a parodic inversion of the literary-ideological project of the *Episodios* themselves.

Of the imperialist experiments of Isabel's ministers and generals (principally in Morocco and the Pacific,) it may be observed that to the dependent and lumpen bourgeoisie of the *camarillas* of the Unión Liberal corresponded a dependent and lumpen imperialism. Galdós himself writes in *Aita Tettauen* (pt. 1, ch. 5):

> Imitador de Napoleón III, [O'Donnell] buscaba en la gloria militar un medio de integración de la nacionalidad, un dogmatismo patrio que disciplinara las almas y las hiciera más dóciles a la acción política. ...Francia nos daba las modas del vestir, las modas del pensar y del sentir artístico; nos hacía los ferrocarriles; nos ponía, con mano de niñera ilustrada, en los andadores del progreso; de Francia trajimos también una remesa de imperialismo casero y modestito, que refrescó nuestro ambiente y limpió nuestra sangre, viciada por las facciones. (3: 1073)[5]

Confusio is the protege of the *éminence grise* of the fourth series, the Marqués de Beramendi. Beramendi tells him that his mission in life is to touch all the bases of his historical moment, to experience all that can be experienced. He represents, in other words, the principle of metamorphosis, but a metamorphosis which now, in contrast to the character changes in the *Novelas contemporáneas*, is circular rather than progressive. He moves in and out of the *Episodios* under various names—Santiuste, *Tuste*, Confusio (or, as he would prefer, Confucio), Juan el Pacífico, Sidi Yahia, Juan Pérez de Confusio, Fray Santiuste—and under various guises—student, bohemian, poet, war correspondent, pacifist prophet, Muslim slave, false priest, madman, historian, as he likes to say, of «la verdad de la mentira» or «lo que debe haber acontecido.» His mistresses include respectively: Teresa Villaescusa, the daughter of a liberal colonel; Lucila Ansúrez, «aquel primoroso renuevo del árbol celtibero en la edad de su primaveral desarrollo,» who is the young wife of an older «rico labrador» retired to Madrid; Yohar, the daughter of a wealthy Sephardi merchant in Tetuán; and Donata, the daughter of a Carlist archpriest. Confusio has a bit of the Byronism of a Pepe Rey in his person, but it is a Byronism that has become completely anachronistic and comic in the political and social world of the 1860s. If Pepe Rey represented in Orbajosa the *hamartia* of a premature liberalism, Confusio is rather the form

of Romantic heroism in its decadent stage. «Es el español de baja clase media, con pretensiones de intelectual, sin gran fijeza de miras, sin base alguna, sin claridad de ideas,» notes Montesinos (126).[6] The reader first meets him in *O'Donnell*: «Nació en La Habana, de padre burgalés y madre andaluza; dos años tenía cuando le trajeron a la Península; pasó su niñez en Alicante, donde quedó huérfano; recogiéronle unas tías residentes en Chiclana; allí corrió su adolescencia, allí estudió todo lo que estudiarse podía en un pueblo de escasa cultura; casi hombre, le llevaron a Cádiz, donde siguió estudiando y adquirió ardiente afición a la lectura; hombre ya, y no cabiendo en aquella ciudad su espíritu ambicioso, se vino a Madrid, solo, con el escasísimo dinero que le dieron sus tías» (3: 1025).

Santiuste-Confusio is a sort of Spanish *Luftmensch* who lives off the favors of his family and friends. Galdós remarks sardonically of him and his kind: «Jóvenes existían que cautivaban con su fino trato y el relumbrón de una superficial cultura, y, no obstante, ganaban menos dinero que un limpiabotas en la calle de Sevilla» (3: 958). He goes from one failure to another with an uncanny sense of himself as somehow superior to his times. «Un día,» he tells his first mistress Teresa, «caíamos en el Teatro de Oriente..., gran fiesta de la inteligencia..., concurso de oradores para cantar la Democracia.» There he hears Castelar, «el verbo del siglo XIX» (3: 1028). The die is cast; Castelar provides him with an identity and purpose. Santiuste will be the literary voice of the new politics which is gestating in the liberal *camarillas* of the Court and the military garrisons.

Santiuste reappears in *Aita Tettauen* in the salon of Lucila Ansúrez on the eve of O'Donnell's African campaign. Lucila's invalid husband, Jerónimo, mumbles the «Himno de Riego» in his sleep. Her sickly and neurotic son, Vicentito, distracts himself by playing with toy soldiers and watching the military parades that accompany the preparations for the Moroccan expedition from the window. (He will end up as a deputy of Cánovas during the Restoration.) In the house, an atmosphere of patriotic «embriaguez sintética» mixes with «el armadijo consistente de una existencia mediocre, honrada, sin luchas» (3: 1072). Lucila is a Spanish Bovary, whose beauty, ambitions, inner soul, find little resonance in the person of her faithful, hard-working husband. She tends to overweight. Like Rosalía Bringas, she is looking for adventure. Santiuste will become the object of her erotic fantasies (as she of his). The charms and dangers of narcissism, war, and adultery mingle in the salon, as if the possibility of romantic sublimation had suddenly opened up in the humdrum world of middle-class Madrid. Santiuste, commissioned by Beramendi to act as a war correspondent, leaves for Morocco with a promise to write to Lucila.

His vocation for war quickly disintegrates, however. O'Donnell's campaign seems to him a chaos of moments of inexplicable movement, savagery, and heroism, punctuated by the lethargy and bureaucratic formalism of life in a military camp. With the same facility that made him in Lucila's salon the orator of Isabeline militarism, Santiuste begins to concoct a half-baked pacifism. During O'Donnell's siege of Tetuán he comes down with a fever. In this state he is befriended by Pedro Alarcón, still the frivolous, skeptical, republican Alarcón, who is writing what will become his *Diario de un testigo de la*

;uerra de África. Alarcón recommends that he return to Spain. Santiuste ıccepts, but on his way to the port to catch his ship he gets lost. He is dis-:overed by a group of Sephardi women who take him into the city of Te-:uán, besieged by the same army he has just left.

The story resumes in the voice of a narrator who claims to be an Arab ıristocrat, Sidi el Nasiry, visiting his business in Tetuán. The chapters are ıow dated by the Islamic calendar: «mes de Rayab de 1276,» and studded vith quotations from the Koran and the convoluted *culteranismo* of classical Arabic. The whole context of the Spanish nineteenth century, which has ɔeen up to this point the burden of all the *Episodios*, suddenly disappears. We are in a world with a different sense of time, history, and destiny. On the :ve of the surrender of Tetuán, Sidi el Nasiry comments to his new friend, Santiuste: «Los beneficios de Dios no se manifiestan en las naciones sino en el universo. La justicia nos será conocida el día de la resurrección.» (The new ıarrator is in fact Lucila's brother Diego, who has exiled himself to Morocco ınd adopted there the persona of an Arab aristocrat.) Nursed back to health ɔy the Sephardi women, but still suffering from partial amnesia, Santiuste :s named by them Yahia—John the Baptist—on account of his blazing eyes ınd seduced by «la perla de Tetuán,» Yohar. Yohar in due time returns to ɔer father and to an arranged marriage with a young Sephardi merchant. Tetuán falls to the Spanish. El Nasiry retires to the desert, taking Santiuste vith him disguised as his personal slave. Their comic odyssey across the desert from Tetuán to Tangiers forms the first part of the next *Episodio, Carlos VI, en la Rápita.* Then Santiuste, now irrevocably (and understandably) Confusio, is transported back to Madrid and the world of the Isabeline *camarillas* and Lucila's middle-class domesticity. Lucila in the meantime has become a widow, thus seeming to open the door to all his dreams. But, Beramendi tells him, she has in his absence discovered «una cosa pedestre y asoladora que se llama *Economía política*» and become engaged to an elderly practitioner of this science, don Ángel Cordero, «viudo también, dueño y cultivador de tierras en Aldea del Fresno y Cadalso de los Vidrios... que a comprar volúmenes de esta ciencia del Limbo dedica buena parte de sus rentas» (3: 1211). (The allusion to Don Quijote is intended.)

A sadder but wiser Confusio is sent off again by Beramendi, this time to investigate rumors of a Carlist plot in Navarra. He takes as a passport «un tomo del *Concilio de Trento, El genio del Cristianismo* y la *Vida de Jesús* del padre Ribadeneira,» together with a set of clerical vestments (3: 1218). He meets a charming Carlist conspirator, the archpriest of Ulldecona, and his bastard daughter Donata, a would-be nun who is aroused by the idea of making love with a priest (which Confusio obligingly now becomes). Elopement with Donata and a brief idyll with her on board Diego Ansúrez's yacht as it cruises the Mediterranean coast lead into the beginning stages of the next *Episodio, La vuelta al mundo en la «Numancia,»* which will provide the reader with glimpses of another of O'Donnell's experiments in imperialism, the War of the Pacific. But Confusio disappears from the action of *La vuelta* relatively early. Abandoned by Donata, who has discovered his deception, he (the narrator tells us) has returned to Madrid to seek Beramendi's advice. The reader sees him again briefly in *Prim*, on the eve of the

revolution of 1868, terribly aged, though still in his twenties: «los ojos agobiados por párpados que se abatían como si fueran de plomo, el cuerpo todo ángulos, trémulas las manos y un poco gafos los dedos» (4: 28). Protected by Beramendi, he is writing his *Historia lógico-natural.* In the process, which covers the period from 1868 to 1875 (that is, the rise and collapse of the Republic), he apparently goes insane. In *La España trágica* of the fifth series, Vicentito Ansúrez, now grown up and a protege of Cánovas, meets the trio of nuns known jocularly by the wits of Madrid as «las Ecuménicas» because of their habit of involving themselves in an incredible variety of situations. Vicentito's companion remarks laconically: «Vendrán de Leganés, de visitar al inspirado historiador *Confusio,* que en aquel manicomio sigue escribiendo la Historia de España..., por el reverso, o como él dice "por la verdad de la mentira"» (4: 381).

Casalduero has noted that «al escribir la cuarta serie ya no se propone [Galdós] la interpretación de los hechos históricos que narra, lo que quiere es adentrarse en el alma española» (*Vida* 190). This is to suggest that Galdós's liberalism remains intact but because of his disillusion with the political results of the Restoration has been transferred from the public sphere to the private: «Galdós se mantiene constante en su liberalismo y en su papel de miembro de la clase media, pero, sin perder totalmente la esperanza, observa con gran perspicacia lo putrefacto de la Restauración y la nueva situación social-económica y política... [A]hora no se oye hablar nada más que de lucha de clases, cuando él había estado buscando la fusión viendo que la caridad está siendo desplazada por la justicia» («La crítica» 9).

Dendle writes similarly of a «triumph of love,» arguing that while «Galdós rejects the possibility of an immediate amelioration of Spanish society... [t]he message of the fourth series is optimistic, for Galdós affirms the possibility of personal happiness» (97). «Love, indeed, represents on a personal plane that decisive reshaping of destiny which Galdós desired for Spain and which the Revolution of 1868 had manifestly failed to provide» (143).[7]

These are comforting visions of the late Galdós. But if we are to take the story of Santiuste-Confusio as representative, it is not only the public sphere which has lost its sense for Galdós as a dimension of liberalism; it is also the «Spanish soul» itself, the very form of subjectivity in the novel. Montesinos seems more to the point when he observes of the later *Episodios*: «El espectáculo de tantas criaturas admirables, incapaces de aprender a vivir, a organizarse en una sociedad civilizada, deja en el lector una acedia horrible. Rara vez se han escrito libros tan amargos» (105).

For Confusio is far from being a simple eccentric, noted in passing among Galdós's gallery of misfits. He is at or close to the narrative core of the later *Episodios.* Moreover, his predicament as a character derives from the general conflict between the abstract idealism of liberalism and its actual articulation and achievement as a new form of power that Galdós explores over and over again in these novels. The *Historia lógico-natural* which is his comic apotheosis is nothing more or less than the would-be epic of liberalism of the *Episodios nacionales* as a whole refracted in that distorting mirror Valle-Inclán would soon introduce in his *esperpentos:* «la verdad de la mentira.»

The so-called «spiritualism» of Galdós's last works like *El caballero encantado* should be seen in this perspective. It is not, as in Nietzsche or Unamuno, the effort to construct a new form of political heroism; it is, rather, a recognition that the hero as such is no longer a tenable agent of history. The melodramatic *aporía* which regulates the construction of the early and middle novels is no longer necessary or relevant in the case of someone like Confusio, since the friction between his subjectivity and the real is ultimately of no consequence for the reader. As we noted, the deaths of heroes like Pepe Rey or Fortunata are meant to produce in the reader a powerful sentimental and ideological catharsis. This experience in turn encourages in the reading public the development of an effective liberal sphere, where the «sentimental education» received from the experience of such pathos may be translated into the struggle for hegemony. Confusio's insanity, on the other hand, produces only the grimace of irony (compare it to the pathos generated by Maxi's insanity in *Fortunata*).

If the premise of the *Episodios,* indeed of the very genre of the realist novel, was that history is wedded to individuality, that the course of the world is a matter of how characters play out their lives, that the given individual—the hero—with his or her private feelings and urges is a destiny, that the «inner self,» however problematically, does make an impact on reality, then this possibility of narration has clearly collapsed in the later *Episodios.* The individual is either simply the mirror of fashion and thus lacking any inner authenticity (the case, for example, of Lucila Ansúrez) or, like Confusio, multiple and discontinuous, incapable of reconciling subjectivity and reality, finding a form of freedom only in insanity or in the episodic idyll which is never itself far from being contaminated by *lo cursi.* The alternative is Beramendi, infinitely disillusioned, infinitely reactionary, infinitely removed from real life: a version of Walter Benjamin's *flâneur,* the spectator, the «collector,» the bourgeois version of the meditative and saturnine figure in Dürer's allegory of melancholy.

Galdós is, in a sense, both Confusio and Beramendi in the later *Episodios.* He has become aware of the fiction of his own subjectivity. In the last of the *Episodios* he will write, in the allegorical persona of the Mother, his own epitaph: «"Alarmante es la palabra Revolución. Pero si no inventáis otras menos aterradoras, no tendréis más remedio que usarla los que no queréis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de la nación... Yo, que me siento demasiado clásico, me aburro..., me duermo..."» (*Cánovas* 4: 28).

If it is true, as Casalduero and others have maintained, that Galdós was only heuristically a socialist at the end of his career, it is clear nevertheless that his liberalism was at the end of his tether. To put this another way, which will justify the title we have given this study: the Galdós of the later *Episodios nacionales*, of *El caballero encantado*, of *El abuelo* and the final plays is a post-liberal writer. Like Confusio, he has become something other than what he once was. In the same measure as Don Quijote was for Cervantes the hallucinatory embodiment of a form of class consciousness that had for all its spirit of idealism and adventure become anachronistic, Confusio

is the Quijote of the liberal century and a premonition of Galdós's destruction of the very genre to which he had dedicated his life.

University of Pittsburgh

NOTES

[1] On the ideology/realism issue in *Doña Perfecta*, see Zahareas.

[2] On the *comedia tierna* and Enlightenment ideology, see Beverley. The conventional distinction of melodrama and realism, in which the second is held to be cognitively and esthetically superior to the first, can be misleading. Bourgeois narrative as such, in all its forms from the high realist novel to the TV soap opera, is melodramatic.

[3] Gilman, among others, has noted the affinity of Galdós's practice of the novel, the liberal notion of the individual, and Krausist historicism: «The [Krausist] belief, reminiscent of the traditional wisdom of China, that the moral and intellectual reform of the individual was the only path to the moral and intellectual reform of society had as its necessary corollary the non-dissimilarity of whole and part... Thus... the allure of novelistic representation. For if the whole could be cured piecemeal, its ills could also be diagnosed piecemeal, understood by analogy and represented by allegory. As was suddenly patent in *Doña Perfecta*, theoretical discussion and novelistic practice were two sides of the same coin» (78). On the same point, see Arac's overview of the social function of the nineteenth-century novelist (1-31).

[4] Dendle observes: «The decreased interest shown by Galdós in the fourth series reflects not only a personal tedium with his self-assigned task but also the changed circumstances of Spain; 1898, 1899, and even the early months of 1900 had been years of crisis, of defeat, and of hopes for a radical change in national structure. By way of contrast, the period between October 1900 and May 1907 [when Galdós was writing the fourth series] was one of drift, of lack of direction in Spanish life» (79).

[5] Dendle notes that the representation of O'Donnell's African campaign in *Aita Tettauen* and *Carlos VI, en la Rápita* was «a warning against a fruitless involvement in Moroccan affairs... directly pertinent to the diplomatic negotiations of 1904, through which Spain endeavored to obtain the agreement of other European powers in fixing the boundaries of the Spanish sphere of influence in the Moroccan Empire» (120-21).

[6] For Dendle, «Santiuste's malady is an extreme form of Romanticism, a self-centered and bookish vision that prevents his perceiving with any exactitude the outside world» (128).

[7] In general, Dendle's vision of the *Episodios* reveals a tendency, paradoxical in a study in which «considerations of ideological reference have been uppermost» (3), to psychologize the issues they present: e.g., «Galdós has, I suspect, transferred to the national scene a conflict that has its origins in his own psyche... The 'Spain' that Galdós so unsympathetically analyzes in the *Episodios* is in part himself; the excesses against which he warns us—of the imagination, of a too great facility with words, of confusing word for deed—are his own; his 'remedies' smack of personal defenses against internal demons» (185-86).

WORKS CITED

Arac, Jonathan. *Commissioned Spirits: The Shaping of Social Motion in Dickens, Carlyle, Melville and Hawthorne.* New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1979.

Balibar, Étienne, and Pierre Macherey. «Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses marxistes.» *Littérature* 13 (1974): 29-48.

Barthes, Roland. *Writing Degree Zero.* Trans. Annette Lavers and Colin Wilson. London: Jonathan Cape, 1967.

Beverley, John. «The Dramatic Logic of *El delincuente honrado.*» *Revista Hispánica Moderna* 37 (1972-73): 155-61.

Casalduero, Joaquín. «La crítica literaria y socioeconómica galdosiana.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 390 (1982): 1-10.

—. *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Madrid: Gredos, 1951.

Dendle, Brian J. *Galdós: The Mature Thought.* Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1980.

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

Lukács, György. *The Historical Novel.* Trans. Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1983.

Montesinos, José F. *Galdós.* Vol. 3.. Madrid: Castalia, 1972.

Pérez Galdós, Benito. *Episodios nacionales. Obras completas.* Ed. Federico Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1971. Vols. 3, 4.

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

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

THE *RESTAURACIÓN* IN THE NOVELS AND *EPISODIOS* OF GALDÓS

Geoffrey Ribbans

In earlier studies I have attempted to make a general distinction between Galdós's treatment of historical incidents in the contemporary novels and the *Episodios nacionales* which deal with near contemporary history, that is to say, those of the fourth and fifth series. Some critics, like Casalduero, have firmly denied that there is any such distinction: «*Episodios nacionales* es título con que [Galdós] agrupaba en colección una serie de obras que *fundamentalmente en nada se diferencian del resto de las novelas*» (43; my italics).[1] For all my respect for a pioneering study, I find this position untenable and agree with Madeleine de Gogorza Fletcher's rather timid assertion, which I would take much further, that «the *Episodios* do fulfill a different function from Galdós's other novels. ... It is the concrete practical aspect of the national problem which comes to the fore in Galdós's *Episodios* rather than philosophical-religious theorizing» (2). Alfred Rodríguez, for his part, has clearly indicated a fundamental difference:

> It is their rigid formal outline, far more than any stylistic, thematic, or procedural criteria that might be applied, that distinguishes the *Episodios nacionales* from the rest of Galdós' work. Because they deal with a specific constant (historical time), and with a subject matter for which the novelist's perspective required a specific order of treatment, the *Episodios nacionales,* unlike any other segment of the novelist's work, are fixed into a set literary form: ten volume Series unit, progressive sequence of time, and prescribed quantitative limitations. (198)

My view is more categorical: the whole range of the *Episodios nacionales* can be clearly differentiated from the contemporary novels in form and intention and the newly found awareness of the importance of history in the latter should not lead us to blur the distinction.[2] Let me indicate summarily what seem to me the main differences between them. In the novels individual historical events are used, frequently but not systematically, to provide background for selected factional occurrences, to indicate parallels between private and public behavior, and to deepen characterization. Not all the significant events of the time of action are included nor are those which do find a place necessarily treated in more than a partial and limited way. What is conveyed, rather, is the immediate impact of certain crucial events or an acute awareness of the continuity of past and present. In Peter Bly's words, they are «stepping-stones of historical data which lead to the novel's overall historical dimension» (5). Nor is history simply a question of major political happenings; indeed, it is sometimes difficult to determine whether major or minor incidents are of greater fundamental importance. As the narrator in *Angel Guerra* says: «bien mirado el asunto, las ideas de Guerra sobre la supremacía de la Historia no

excluían las de Dulce sobre la importancia de las menudencias domésticas, pues todo es necesario; de unas y otras cosas se forma una armonía total, y aún no sabemos si lo que parece pequeño tiene por finalidad lo que parece grande, o al revés. La Humanidad no sabe aún qué es lo que precede ni qué es lo que sigue, cuáles fuerzas engendran y cuáles conciben. Rompecabezas inmenso: ¿el pan se amasa para las revoluciones o por ellas?» (5: 1209).[3] It is clear, however, that in the novels what has been called *la historia chica* or *pequeña* predominates; *la historia grande* plays a subordinate role.[4]

The *Episodios*, by contrast, set out to trace with some coherence and completeness a sequence of external historical occurrences, and within this limited area they have an evident didactic aim of providing information and stimulating thought about the issues of the immediate past. Consistent and meticulous use of historical detail is blended with fictitious incidents to give a convincing panorama of the collective life of a specific period; *la historia grande* stands out more clearly, and *la historia chica*, no longer fully autonomous, is coordinated with it. Such an elementary fact as the titles used makes their purpose abundantly clear: not one of the 46 titles of the *Episodios* fails to refer explicitly to an historical event or personage, whereas not one of the contemporary novels after *La Fontana de Oro* includes any historical or political circumstance in its title. What Lukács calls the «necessary anachronism» (357) associated with any reconstruction of the past is cut to a minimum, and the telescoping of events to achieve greater concentration is substantially reduced. The degree of selection allowed the author is also diminished; he cannot pass over important events or skip from one period to another without justification, restrictions that do not of course apply to the contemporary novels.

A significant number of the contemporary novels take place during the revolutionary period from the 1860s to 1874, and two cover the time of the *Restauración*. It is noteworthy that after the Restoration era none of the novels is closely involved in the history of the period. Peter Bly attributes this at least partly to a change in orientation on the part of Galdós towards history: «The relative absence of any significant post-1875 coverage is due not only to the relative calm of the Restoration period, but also to the change in Galdós's use of historical matter after 1888» (182). I am inclined to place more emphasis on the first factor and see the change in subject as reflecting the historical context. The *Restauración* was a watershed and the culmination of a period of revolutionary fervor that fascinated Galdós. By contrast, political events of the subsequent years had little distinctive resonance. At the same time I fully concur in Bly's subsequent observations: that there is an important continuum in nineteenth-century Spanish history, that the Restoration is closely linked with the pre-revolutionary years, and that there was no substantive change from one period to the next.

In *La desheredada* the Cánovas era plays a substantial part, though not as significant a one as the reign of Amadeo.[5] In *Fortunata y Jacinta* it has greater importance, both as setting and point of reference. The *Episodio nacional* devoted to the *Restauración* is *Cánovas,* written some thirty-seven years after the event and twenty-five since *Fortunata y Jacinta* was published.[6] By then Galdós had reentered politics as a Republican in 1907, with much

more radical fervor than before but with little enduring sucess. Moreover, he was handicapped in writing what was to be the last *Episodio*, as he had been for the previous three (*Amadeo I*, *La primera República*, and *De Cartago a Sagunto*), by his increasing blindness, which necessitated his dictating the text to an amanuensis, Pablo Nougués. The *Episodio* itself has similar characteristics to the earlier ones: the narrator is Proteo Liviano (Tito) —having been assigned the task by *El Celtíbero* in *Amadeo I*—assisted by the humble muse of history Mariclío and her messengers, the *Efémeras*.

The second part of *La desheredada*, chapter 19, entitled «Efemérides,» opens with a rapid synthesis of historical events from the advent of the Republic until the Restoration settlement. In the mental diary by Relimpio that follows, the entry relative to «Diciembre» [1874] is: «La guerra sigue. La Restauración toca a las puertas de la patria con el aldabón de Sagunto. Asombro. La Restauración viene sin batalla, como había venido la República. La Providencia y el Acaso juegan al ajedrez sobre España, que siempre ha sido un tablero con cuarteles de sangre y plata» (4: 1067). The idea of the Restoration knocking on the door strikes a slight note of comedy, as Bly points out (17), but it also implies an occurrence whose time has come: hence the lack of commotion. The skillfully turned metaphor of chess leaves ample scope for Chance («el Acaso») as well as for design or fate («la Providencia»). History, though predisposed by the laws of necessity, is nonetheless affected by chance events.

Under the entry for 1875, the archetypical bureaucratic Pez family is momentarily in disarray as a result of the new dispensation:

> Los Peces grandes y chicos se ven desterrados de las claras aguas de sus plazas y oficinas. Bien quisieran ellos aclamar también al rey nuevo; pero la disciplina del partido les impone, ¡ay!, una consecuencia altamente nociva a sus intereses. Tienen que poner un freno a sus agallas. Además, la lucha por la existencia, ley de las leyes, ha llevado a los Pájaros al Gobierno, y éstos no encuentran en la Administración bastantes ramas en que posarse. Algunos Peces de menor tamaño y del género *voracissimus* quedan en oficinas oscuras. Son Peces alados, transición entre las dos clases, pues la triunfante tuvo en situaciones anteriores sus avecillas con escamas. (4: 1067-68)

Here, expressed in extremely vivid style, is a recurrent topic of Galdós's assessment of the *Restauración*: hungry state employees avidly demanding posts from their leaders. The only difference from later versions of the theme is that, at this stage, some are temporarily discomforted, though evidently not for long. Galdós ingeniously uses an image drawn from the new science of evolution to demonstrate the genetic ability of the Pez species to adapt itself to the temporary dominance of the Pájaros.[7] What emerges is the impelling urge of the government to provide for its followers (the Pájaros if not the Peces), the success of some undeserving individuals, such as Sánchez Botín, in the commercial and political ambience of the time, and the efforts of others, notably Melchor de Relimpio, to exploit the system.

Later in the same passage, a second key theme surfaces when the Pez's eclipse inclines them towards the Carlist camp: «Todos los Peces, confirmando la antigua idea de que en España *el despecho es una idea política*, se alegran de las ventajas de los carlistas» (4: 1068; my italics). The idea that political extremism is produced by personal frustration—«el despecho es una

idea política»—is deep-rooted in Galdós. Juan Pablo Rubín is a clear example of this tendency [8] and so is the young Angel Guerra. [9] Characteristic rather of the pre-Restoration period, it is attenuated by the broad liberality of the new establishment. In *La desheredada* the two prime examples are Mariano and Isidora; their deep-rooted frustrations are not quelled but exacerbated by the Restoration settlement. Mariano, alias *Pecado*, is driven to make an attempt on the king's life [10] by blind resentment and envy of the wealthy in whose ranks he has been led to believe he rightly belongs (4: 1147) as well as by a certain «Herostratism» that anticipates Unamuno. [11] As a workmate observes to Juan Bou about Mariano: «éste dice que quiere ser célebre, aunque para ello tenga que hacer una barbaridad.» Since, however, money continues to be his central concern, Bou comments in a way that both reiterates the partial parallel and reveals his imperfect knowledge: «no era como tú el célebre Erostrato... uno que pegó fuego... a un templo..., no sé si de Babilonia, de Venecia o de dónde» (4: 1083). If he thus participates in Isidora's illusions, his sister in turn has much in common with him, as she turns against «la gente grande» without losing her contempt for «la grosería y suciedad de las personas bajas» (4: 1134). She is entirely lacking in that sense of the middle ground that is the Restoration's strength: she declares that «no me gustan términos medios» (4: 1110). As Miquis says: «Su hermano y ella han corrido a la perdición: él ha llegado, ella llegará. Distintos medios ha empleado cada uno: él ha ido con trote de bestia, ella con vuelo de pájaro...» (4: 1154). For her part, *La Sanguijuelera* is well contented with a new traditionalist government, full of show and splendor, where «los señores son siempre señores y los burros siempre burros» (4: 1067), though her enthusiasm for the new sovereign does not do her much good when she seeks clemency for *Pecado*.

In *Fortunata y Jacinta* the references are more frequent and more nuanced. It is remarkable how the event that inaugurated the Restoration, the *pronunciamiento de Sagunto,* is given prominence, obliquely and in anticipation, in the year 1871, during the Santa Cruz's honeymoon («strange,» as Raphaël terms it). The young couple pass the station in a train: «¡Sagunto! ¡Ay, qué nombre! Cuando se le ve escrito con las letras nuevas y acaso torcidas de una estación, parece broma. No es de todos los días ver envueltas en el humo de las locomotoras las inscripciones más retumbantes de la historia humana. Juanito, que aprovechaba las ocasiones de ser sabio sentimental, se pasmó más de lo conveniente de la aparición de aquel letrero.» Jacinta is not over-interested: «¡Ah! Sagunto; ya..., un nombre. De fijo que hubo aquí alguna marimorena. Pero habrá llovido mucho desde entonces» (1: 221). [12] In effect, «ha llovido mucho» since 218 B.C. when Hannibal sacked Saguntum; however, Galdós's concern, clearly, does not lie in the Second Punic War but in the modern «marimorena» that is to occur three and a half years later. Moreover, the very word *Restauración*, with its counterpart *revolución,* [13] is used as a metaphor for one of the main themes of the novel. In the private life of Juanito Santa Cruz and to a lesser extent that of Maxi and Fortunata, the political terminology becomes both a domestic metaphor and a social parallel.

What do the characters expect from the *Restauración*? Amid the general enthusiasm of his class, the disillusioned Anglophile Moreno-Isla, who has no confidence in his compatriots, is pessimistic, though well disposed, towards the new monarch: «¡Lástima de rey! Yo le dije: "Vuestra majestad va a gobernar el país de la ingratitud; pero vuestra majestad vencerá a la hidra." Esto le dije por cortesía; pero yo no creo que pueda barajar a esta gente. El querrá hacerlo bien; pero falta que le dejen» (2: 70).

On the other hand, the idea of the *Restauración* is welcomed wholeheartedly by the Santa Cruz family circle. The fickle Juanito, after short-lived enthusiasms for Montpensier and the Republic, «Por graduaciones lentas, ...llegó a defender con calor la idea alfonsina,» evidently the most appropriate for his class and his temperament. Only Don Baldomero, old-fashioned *progresista* that he was («pensaba el 73 lo mismo que había pensado el 45; es decir, que debe haber mucha libertad y mucho palo»), at first contradicts his son, bringing forward the famous *jamases* of Prim.[14] The women, like all upper-class ladies of the time, both live and fictitious, are, according to Galdós, enchanted with the young prince, especially Jacinta: «Jacinta dejaba muy atrás a las más entusiastas por Don Alfonso. "¡Es un niño!..." Y no daba más razón» (1: 288). By the time Alfonso enters Madrid, Don Baldomero too «estaba con la Restauración como chiquillo con zapatos nuevos.» Doña Bárbara is equally ecstatic («reventaba de gozo»). For his part, Juanito is now no longer so convinced about the desirability of the *Restauración*; he does not venture to contradict the overwhelmingly strong support for Don Alfonso expressed by his father and friends, but he does express doubts about its permanence (his own return to legality will certainly be temporary), adding sententiously that he does not approve of the illegal coup which brought it about: «lo que a mí no me gusta es que esto se haga por otra vía que la de la ley.» Coming from him, this comment is particularly ironic and produces an inner expression of disgust from Jacinta: «"¿Qué sabes tú lo que es ley? ¡Farsante, demagogo, anarquista! Cómo se hace el purito... Quien no te conoce..."» (2: 53). As for Doña Guillermina, she demonstrates both her own involvement with the establishment and her individual priorities: «lo hemos traído con esa condición: que favorezca la beneficencia y la religión.»

The exception now is Jacinta. Having just received incontrovertible proof of her husband's infidelity, she has her own personal reasons for being sceptical about apparent returns to law and order. For her, private life takes absolute precedence over political upheavals. A similar reaction had occurred at the time of the departure of another king, two years earlier, in February 1873: «¿qué le importaba a ella que hubiese República o Monarquía, ni que don Amadeo se fuese o se quedase? Más le importaba la conducta de aquel ingrato que a su lado dormía tan tranquilo» (1: 282). On the latter occasion she turns, significantly though silently, on Don Baldomero, who exercises a benign but all-embracing despotism over her and the Santa Cruz household: «Pero a este buen señor, ¿qué le va ni viene con el Rey?» (2: 51). She had gone with Doña Bárbara to witness the procession from Eulalia Muñoz's house on the Plaza Mayor, and Amalia Trujillo took her aside: «Hallábanse las dos solas en el balcón de la alcoba de Eulalia, y ya sonaban los clarines anunciando la proximidad del Rey, cuando Amalia, ¡plum!, le soltó el pisto-

lazo. —Tu marido *entretiene* a una mujer...» The use of the political image of the pistol shot (Alfonso was to be the target of several attacks on his life, including the fictitious one by Mariano Rufete) to denote the devastating effect on Jacinta marks the effective intertwining of public and private life: «Quedóse yerta... Desde aquel aciago instante, ya no se enteró de lo que en la calle ocurría. El Rey pasó, y Jacinta le vio confusa y vagamente, entre la agitación de la multitud y el *tururú* de tantas cornetas y músicas. Vio que se agitaban pañuelos, y bien pudo suceder que ella agitara el suyo sin saber lo que hacía... Todo el resto del día estuvo como una sonámbula» (2: 52).

In *Cánovas*, naturally, the emphasis at the king's arrival is more political, though in one respect there is a parallel with the novel. Alfonso, it is noted, produced a generally favorable effect on the men but elicited an altogether more enthusiastic response among the ladies: [15] «Entró el rey a caballo... Vestía traje militar de campaña y, ros en mano, saludaba a la multitud. Su semblante juvenil, su sonrisa graciosa y su aire modesto le captaron la simpatía del público. En general, a los hombres les pareció bien; a las mujeres agradó mucho» (3: 1331). In the *Episodio*, though, Galdós is concerned with establishing historical comparisons. Not only does Alfonso's procession recall past parades following military coups; it also brings back memories of a different procession: Prim's funeral cortege. Tito does not fail to indicate the irony of this recollection, given Prim's vehement opposition to the restoration which is now taking place: «Una procesión de carácter bien distinto, tétrica y desesperante, y que marchaba en sentido inverso, dejó en mi alma impresión hondísima: la salida del cortejo fúnebre de Prim para el santuario de Atocha. Señaló una coincidencia que me resultó irónica: en el mismo sitio donde vi la entrada de don Alfonso de Borbón había visto pasar el entierro del grande hombre de la revolución de septiembre que dijo aquello de "jamás, jamás, jamás."» The hopes of the «glorious» Revolution of 1868 which deposed the Bourbons and in which Prim played the principal part are implicitly seen to be finally dashed.

Towards the end of 1874 the apparently impending Restoration is also the subject of spirited discussion in the café frequented by Juan Pablo Rubín, Feijoo, and the so-called *curas de tropa*. Basilio de la Caña thows out mysterious hints of conspiracies involving Cánovas and Romero Robledo and contends, against Rubín and others, that Alfonso will be on the throne within a month. When the change comes, it brings to most of them a golden opportunity to profit from government patronage. Immediately after Sagunto, Villalonga, who in Feijoo's words «es de la situación» and «uña y carne de Romero Robledo,» offers, at Feijoo's instigation, a minor post to Juan Pablo Rubín, who after some token resistance renounces his resolute anti-Alfonso position. Subsequently, Villalonga, now a minister in the Cánovas government, [16] offers him a senior position far above his deserts as *gobernador de una provincia de tercera*, [17] and Juan Pablo quickly sheds all previous allegiances and loyalties, including personal ones to his lover Refugio. His brother Nicolás, thanks once more to Feijoo, also benefits from the situation by becoming a canon. [18] The hollow and pretentious Basilio de la Caña attains his coveted *credencial*; the ex-military priest *Pater* receives a post manipulating elections. Since all the reinstalled employees order new clothes, the tailors

too participate in the new prosperity. Even Izquierdo, thanks to Doña Guillermina, is a beneficiary: he becomes an artist's model for heroic characters. Only poor Villaamil fails, despite Feijoo's recommendation, to benefit from the new regime. Needless to say, no question of merit enters into any of these appointments. The overwhelming increase in jobs made available by the new regime for old and new supporters—*resellados*, as the latter were called—is now firmly established.

The manner in which compromise has become second nature is shown in a famous passage from *Fortunata y Jacinta* describing café life in Madrid:

> Allí brillaba espléndidamente esa fraternidad española en cuyo seno se dan mano de amigo el carlista y el republicano, el progresista de cabeza dura y el moderado implacable. Antiguamente, los partidos separados en público, estábanlo también en las relaciones privadas; pero el progreso de las costumbres trajo primero cierta suavidad en las relaciones personales, y, por fin, la suavidad se trocó en blandura. Algunos creen que hemos pasado de un extremado mal a otro, sin detenernos en el medio conveniente, y ven en esta fraternidad una relajación de los caracteres. Esto de que todo el mundo sea amigo particular de todo el mundo es síntoma de que las ideas van siendo tan sólo un pretexto para conquistar o defender el pan. Existe una confabulación tácita (no tan escondida que no se encuentre a poco que se rasque en los políticos), por la cual se establece el turno en el dominio. En esto consiste que no hay aspiración, por extraviada que sea, que no se tenga por probable; en esto consiste la inseguridad, única cosa que es constante entre nosotros; la ayuda masónica que se presta a todos los partidos, desde el clerical al anarquista, lo mismo dándose una credencial vergonzante en tiempo de paces, que otorgándose perdones e indultos en las guerras y revoluciones. Hay algo de seguros mutuos contra el castigo, razón por la cual se miran los hechos de fuerza como la cosa más natural del mundo. La moral política es como una capa de tantos remiendos, que no se sabe ya cuál es el paño primitivo. (2: 15)

It would be difficult to find a more accurate evocation of what the *Restauración* represented. In a world of constant civil strife and insecurity, principles and ideas have given way to a network of personal relationships that provide protection and insurance. The means of achieving these conditions are specifically mentioned: the *turno pacífico*. The narrator is careful not to express his own views («Algunos creen...»), but it is clear that political morality is, literally, a thing of shreds and patches. As a practical consequence, since the state exercises no discrimination, let alone moral judgment, in bestowing favors, the initiative is left to individuals to exploit the situation as best they can. The typical use of a crude vocabulary of basic sustenance («pescar,» «mamar,» «garbanzo,» «el pasto,» «conquistar o defender el pan,» etc.) emphasizes the down-to-earth nature of these concerns. Idealism and reformist zeal are conspicuous for their absence, but so is anger or indignation.

The way the political process that culminated in the Restoration functions accounts precisely for the attitude and actions of one of the most fascinating characters of the novel, Don Evaristo Feijoo.[19] He views politics with complete scepticism, as a «comedia.»[20] Politics becomes a way of distributing largesse and nothing more. As he declares to Juan Pablo Rubín: «Yo... soy progresista desengañado, y usted tradicionalista arrepentido. Tenemos algo en común: el creer que todo esto es una comedia y que sólo se trata de saber a quién le toca mamar y a quién no» (2: 15). The logical consequence is that, believing only in tolerance and personal relations, he uses what opportunities arise, as we have seen, to benefit his friends or his interests.

Living in society, for Feijoo, means respecting outward forms and appearances, acting prudently to conceal any infringement of the rules and keeping one's emotions carefully under control. What separates him from the hypocritical and self-seeking caste of society as a whole is his awareness of his motivation and his benevolence towards others. This fact goes a long way to explain, in my view, the apparent paradox that Feijoo can at the same time reflect so faithfully Restoration behavior and yet have a clearly independent, tolerant, and humane approach to life. The way in which the novel deals with political and social issues—oblique, incomplete, ambiguous—is necessarily different from the procedure in an *Episodio* or an article on current affairs, but the underlying attitude is the same. It is the logical outcome of the whole administrative structure of Spain and of political accommodations made over a period of years.

In this regard, the political and social commentaries that Galdós wrote both before and after the *Restauración* are instructive. In these articles he opposed all political extremism, and his first priority was governmental stability. Yet, as Peter Goldman, who has done much to elucidate Galdós's ideology, concludes, he did not unquestioningly accept the Cánovas settlement: «Differentiating Galdós's vision of a two-party system from the *turno pacífico* later implemented by Cánovas during the Restoration is the strict maintenance of ideological integrity and its corresponding socio-political purpose by each party; without the "juego y equilibrado contrapeso" which such political independence affords, no constitutional regime is possible» («Galdós and the Politics» 83; see also «Historical Perspective» and «Galdós and the Nineteenth Century Novel»).

In the post-Restoration articles of around 1885, Galdós praises to a surprising extent what he sees as its achievements, particularly the maintenance of the constitutional rights of the Revolution and the freedom of the press. He treats Cánovas with great respect, condemning only his condoning of Romero Robledo's electoral manipulations and the associated problem of *caciquismo*. He deplores any resort to violence. He does not believe revolution imminent or desirable. While Sagasta and Castelar enjoy his esteem, he sees as the besetting sin of the Liberals their endemic tendency towards disunity; on this count he is highly critical of Ruiz Zorrilla. (The revolutionary uprising in which Angel Guerra is involved around 1883 can be linked with the determined efforts of Zorrilla to bring down the Alfonsine monarchy, but the leader, Brigadier Campón, is fictitious and the details of the revolt are deliberately left in obscurity.)[21] In *Cánovas* Zorrilla is called «aquel gran ciudadano, rebelde y tenaz»; as Estébanez Calderón (20-21) has pointed out, Galdós's earlier critical attitude towards the Radical leader had changed to approval between 1885 and 1908.

Some years later, in 1903, in «Soñemos, alma, soñemos,» we have a forceful critical comment on the role the state machine had played as universal provider: «Las clases más ilustradas reclamaban y obtenían el socorro del sueldo. Había dos noblezas: la de los pergaminos y la de los expedientes, y los puestos más altos de la burocracia se asimilaban a la grandeza de España. Un socialismo bastardo ponía en manos del Estado la distribución de la sopa y garbanzos del pobre, de los manjares trufados del rico.» In the familiar

down-to-earth language he habitually employs, he reports that, surprisingly, there had been «un gran progreso» over the previous fifty years in eliminating this excessive dependence on the state: «es incalculable el número de los que han aprendido a subsistir sin acercar sus labios a las que un tiempo fueron lozanas ubres y hoy cuelgan fláccidas. Los españoles han crecido; comen, ya no maman» (6: 1258-59).

These same problems, with some change of attitude, are equally apparent in *Cánovas*. The *demócrata* politician Felipe Ducazcal, previously involved in the famous counterdemonstration of prostitutes against the Alfonsine *mantillas blancas* procession organized to discredit the Savoyan dynasty, now returns as an early adherent of the Alfonsine faction: [22] «me llevó al Círculo Popular Alfonsino, hervidero de pretendientes al sinfín de plazas que brindaba la Restauración a los españoles necesitados» (3: 1329). It is another example of the capacity of the renewed dynasty, from its earliest days, to *resellar* its former opponents by creating jobs for them. Several other figures, some real, some fictitious, are listed as enjoying the benefits of the regime.

Tito refuses to take any part in or enjoy the benefits of the *Restauración* settlement. The extreme degree of patronage exercised, however, is shown close to him in the offer made to Casiana (who is just beginning to learn to read under Ido's guidance) of a sinecure as «inspectora de escuelas,» with no obligation to turn up except to collect her salary. Rather than let even this incident, exaggerated as it is, speak for itself, Tito comments: «Guardé el nombramiento, en el que vi un signo de los tiempos. Todo era ficciones, favoritismos y un saqueo desvergonzado del presupuesto» (3: 1341). This familiar criticism is repeated directly or by example time and again in a tone of heightened disgust throughout the *Episodio*. Part of these comments come from García Fajardo and part from Tito, but there is little difference between them: it is clear that the readers are being offered an unequivocal viewpoint which they are invited to accept. [23] First, Segismundo delivers a violent diatribe against the dynastic wars that had produced half a century of bloody conflict. Then he expresses the opinion that nothing has changed and that all the Bourbons are the same; the only difference is that now, between generals and civil servants, there are more mouths to feed (the point made so vividly in the novels), and there is more show, more pretension. «¡Oh, desmedrada España!» he exclaims. «Cada día pesas menos, y si abultas más, atribúyelo a tu vana hinchazón» (3: 1359). These two factors—crowds of dependents and vain ostentation—typify the *Restauración*, but we are told so rather than being shown it happening.

The topic of hollow ostentation is also repeated *ad nauseam*. Hordes of inflated bureaucrats, parvenus flaunting new titles of nobility from Amadeo or Alfonso, and a new caste of superficial and gallicized *señoritos* abound. The birth of María de las Mercedes on September 11, 1880, in particular, brings out all the worst features of Alfonsine society. An ignoble dispute between the patriarchs of Spain and the Indies as to who is to baptise the *infanta*; the flood of honors that demonstrate «la degradante frivolidad a que habían llegado las clases superiores del Estado»; the gastronomic and rhetorical excesses to which the event gave rise: all these events are related by a narrator committed to a hostile point of view. None of it is as effective as

the ironic and apparently sympathetic descriptions in *Fortunata y Jacinta* of the fatuous society—Aparisi, the marquis of Casa-Muñoz, Federico Ruiz—surrounding the Santa Cruz family, the café discussions of Juan Pablo Rubín's circle, or the pretensions of the *Samaniegas*.

Tito, in the company of Casiana, reacts strongly if eccentrically against these pretensions: «creyendo que la llamada "gente cursi" es el verdadero estado llano de los tiempos modernos,» he enjoys «extremando las formas de la ordinariez presumida ("crema" de la cursilería)» in reaction to «las elegancias faranduleras y la hinchada presunción traídas a la sociedad española por el cambiazo de Sagunto.» «Somos cursis,» he exclaims, «por patriotismo» (3: 1346). Spanish society as a whole is, in his view, a tentacular growth from the values of the *Restauración*: «Lo que hemos visto es el familión político triunfante, en el cual todo es nuevo, desde el rey, cabeza del Estado, hasta las extremidades o tentáculos en que figuran los últimos ministriles; es un hermoso y lucido animal, que devora cuanto puede y da de comer a lo que llamamos pueblo, nación o materia gobernable.» The concept is clearly related with the intricate social and political ties revealed in the commercial world of the Santa Cruz and Arnaiz families, but the portrayal in the novel, seen from inside, is far more vivid and at the same time more balanced. Spain is, Tito goes on, a consumer society diputing over its inadequate resources instead of striving to produce more. Its worst feature, according to Tito-Galdós in 1912, in stark contrast with the more encouraging view in «Soñemos, alma, soñemos» nine years before, is the mass of unproductive individuals who depend parasitically on the state: «los míseros de levita y chistera, legión incontable que se extiende desde los bajos confines del pueblo hasta los altos linderos de la aristocracia, caterva sin fin, inquieta, menesterosa, que vive del meneo de plumas en oficinas de covachuelas, o de modestas granjerías que apenas dan para un cocido. Esta es la plaga, ésta es la carcoma del país, necesitada y pedigüeña, a la cual, ¡oh, ilustre compañera mía!, tenemos el honor de pertenecer...» Once again, this is precisely the world—that of the Pez family, Bringas, Melchor de Relimpio, Villaamil, etc.—that is evoked in a more lively way within a clearly defined context in the contemporary novels. He then talks of «la inmensa tribu de desheredados, y la misión benéfica que desempeñan, en algunos casos y a hurtadillas, las dos mujeres guapas con quienes hemos hablado hace un ratito... España era un país algo comunista. Por los canales contributivos venía todo el caudal a la olla grande, de donde salía para repartirse en mezquinas raciones entre el señorío paupérrimo de la flaca España... olla grande... a lo que en lenguaje político llamamos Presupuesto.»

The actual analysis of aspects of the same phenomenon—the «socialismo atenuado e inofensivo» (1: 240) [24] he comments on in *Fortunata y Jacinta*—is much more telling as it is less direct and less strident. A certain acquiescence in the realities of life without overt denunciation or protest is replaced by a bitter sense of disgust and frustration. As for the sardonic view that women of the demi-monde have more influence on the country than its rulers, Galdós had already expressed the sentiment just before, speaking of these same «damas de las camelias» like Leona la Brava: «aquellas mujeres guapas

que nos hablaron antes ¿también mandan?» asks Casiana. «—¡Que si mandan! Más que el rey. Más que nadie» (3: 1332) is the reply.

Other novels contain isolated references to the Restoration era. Even a novel like *El doctor Centeno,* set as early as 1863, the earliest of the whole series, has an ironic reference, as Peter Bly has indicated (35-36), to the year of composition, two decades later, in full Restoration period. As a prank, students from Doña Virginia's boarding house send Jesús Delgado a letter dated November 8, 1883, which makes far-fetched prophesies for the next twenty years:

> Ya no existen aquellos rutinarios moldes que se oponían a la *Educación Completa.* Todo ha variado, egregio hierofante: la sociedad ha vencido su letal modorra, y despabiladísima aguarda las ideas del legislador de la enseñanza. En este lapso, ¿no sabe usted que, al fin, ha sido derrocado el trono secular, y con él han desaparecido las prácticas añosas y las ideas rancias? Cual generosa espada cubierta de orín, que en un momento es limpiada y recobra su hermosura, temple y brillo, así la nación ha limpiado su mugre. Nuevas instituciones tenemos ya, ¡oh!, y nuevos caracteres y principios... (4: 1388)

No doubt the reader of 1883 could not restrain a wry smile at this travesty of what the Restoration might have been. The contrast with the views expressed in *Cánovas* could not be more marked.

Lo prohibido, set in the early 1880s, heyday of the *Restauración,* also has evident links with its values. José María Bueno de Guzmán considers himself conditioned by his times: «producto de mi edad y de mi raza... hallándome en fatal armonía con el medio en que vivo» (4: 1776). Whether this is a justification, the result of genetic and environmental determinism, or the excuse of an irresponsible individual is precisely what the novel encourages us to examine. From the political point of view, he is a *diputado cunero* who does not take his duties seriously, in contrast with the earnest Anglophile Pepe Carrillo. Both his closest friends, Severiano Rodríguez and Villalonga, are *diputados* too, and they carry out a sort of private *turno pacífico* among themselves: «su rivalidad política era sólo aparente, una fácil comedia para esclavizar y tener por suya la provincia» (4: 1692). There is, however, much more insistence on economic than on political activity and fortunes are made (Cristóbal Medina) and lost (Torres, José María) on the Stock Exchange: another characteristic aspect of the *Restauración.*

The same naturally applies to the Torquemada series. The money lender's prosperity, comprehensibly, is intimately linked with the Restoration. At the beginning of *Torquemada en la hoguera* the narrator says:

> El año de la Restauración, ya había duplicado Torquemada la pella con que le cogió la *gloriosa,* y el radical cambio político proporcionóle bonitos préstamos y anticipos. Situación nueva, nóminas frescas, pagas saneadas, negocio limpio. Los gobernadores flamantes que tenían que hacerse ropa, los funcionarios diversos que salían de la oscuridad, famélicos, le hicieron un buen Agosto. Toda la época de los conservadores fue regularcita; como que éstos le daban juego con las esplendideces propias de la dominación, y los liberales también con sus ansias y necesidades no satisfechas. Al entrar en el Gobierno, en 1881, los que tanto tiempo estuvieron sin catarlo, otra vez Torquemada en alza: préstamos de lo fino, adelantos de lo gordo, y vamos viviendo. (5: 906-07)[25]

On the other side of the fence are the pretentious and erstwhile impoverished bureaucrats like the Peces, Basilio de la Caña, Melchor de Relimpio, Juan Pablo Rubín, and their friends, many of whom provide Torquemada's clientele.

By contrast, Villaamil in *Miau*, set in 1878 in the full bloom of the *Restauración,* comes off badly. Amid the incessant demands for posts and the consequent pushing and shoving we have seen, Villaamil is too old, too unprotected, too much of the old dispensation, and too unlucky to be accommodated.[26] As he himself says: «Con esta Restauración maldita, epílogo de una condenada revolución, ha salido tanta gente nueva...» (*5*: 223), and speaking specifically to Pura of the Pez tribe: «Figúrate una gente que ha mamado en todas las ubres y que ha sabido empalmar la Gloriosa con Alfonsito.» Since *La desheredada* Galdós has had second thoughts about the unrivalled ability of the Peces to adapt themselves to any situation.

The *Restauración* was important to Galdós as the conclusion of the revolutionary period on which he had set such hopes. It enters into his novels as the event that brings much appreciated relief from conflict, a period of peace and tranquility based not on conviction but on expediency, together with a vacuous sense of pretensions and complacency. It is at one with the society it exemplifies and which is explored in detail in the fictions. Its clearest consequence lies in the plethora of undeserved rewards it offers, as well as a few examples of manifest injustice, to those who come into its all-embracing fold. It serves as part of the backcloth of Isidora's tragic pursuit of chimera and of Jacinta's disillusion. It is a brilliant metaphor for an essential aspect of Juanito Santa Cruz's domestic life.

From an *Episodio* one might expect a consideration in depth of the motif forces that go to produce this new stability in society, but regrettably *Cánovas* does not do full justice to the theme. Physical circumstances were no doubt partly responsible for the abrupt change of technique and for a certain structural clumsiness, but there is also a profound change in Galdós's attitude to history. Regarding the fourth series, Diane Urey has acutely pointed out the inner contradictions of Pepe Fajardo's focus on history (205). Without doubt, too, despair at the course of Spanish history after 1898 caused a strong reaction. One aspect of Galdós's rejection of orthodox history is the construction, within the framework of the later *Episodios* of the fourth series, of the ideal, logical history of Spain penned by Santiuste-*Confusio* and fostered by Beramendi: in my view a justified play of fantasy that gives interesting results (Ribbans, *La historia*).[27] He then went on to develop a different brand of fantasy by the creation of allegorical figures, initially secondary characters within a Spanish cultural context—Don Juan Urríes, Don Wifredo (Don Quixote), Celestina Tirado—and subsequently embracing the narrator himself. At all events, the decision to abandon the technique of the involved narrator, who has access to the principal historical figures, represents in himself a distinctive point of view, and moves within a circle of friends of varying persuasions (Beramendi, Santiago, Ibero, Halconero)

for a largely allegorical structure with a fixed autonomous narrator[28] seems to me most regrettable (see Ribbans, «Galdós' Literary Presentations»).

Previous *Episodios,* such as *Prim, La de los tristes destinos,* and *España trágica,* possessed the distinctive qualities of their subgenre, which enabled them to complement the schematic but imaginative references to political events in the contemporary novels with a more thorough, balanced, on-the-scene consideration of contemporary issues. *Cánovas* does not succeed in doing this as well as its predecessors, but even if it fails in literary quality to match the high level of the novels in their evocation of selected aspects of Restoration society, its detailed treatment of an important theme and its relation with Galdós's earlier work will ensure that it continues to attract attention.

Brown University

NOTES

[1] On the following page Casalduero claims: «En algunos *episodios* y en algunas novelas el andamiaje histórico está presente; en otros *episodios* se relega a un lugar completamente secundario, llegando casi a desaparecer, y en las novelas, a partir de 1888, desaparece también casi en absoluto.» Between two essentially true statements comes one that is palpably false. Amado Alonso, at pains to distinguish the *Episodios* from the classical historical novel, also denies any essential distinction between the two forms Galdós used (212).

[2] See particularly Bly, Gilman, and my 1970 article. Bly and Dendle (*Galdós*) provide thorough studies (though I disagree on specific details) of the historical approach of the novels and the later series of *Episodios,* respectively, but do not bring the two forms together to any extent.

[3] For the contemporary novels other than *Fortunata y Jacinta* I utilize the *Obras completas.*

[4] For these terms see Hinterhäuser (236-47). In my 1986 article this distinction is linked with the dichotomy between the hedgehog and the fox established by Sir Isaiah Berlin.

[5] For the earlier historical period in *La desheredada,* see Bly (2-23), Gilman (*Galdós* 84-129), Ruiz Salvador (53-62), and my 1986 essay. Both Bly's and Gilman's studies, perceptive though they are, err in my view in the direction of over-symbolizing the characters.

[6] I have in preparation a more detailed study of *Cánovas* and its view of the Restoration.

[7] Bly points out that the Republican government of February-June 1873 was known as «el ministerio de los pájaros» because of the names of some of its members: Pi, Tutau, Chao, Sorní (15).

[8] «¿Y qué menos podía hacer el desgraciado Rubín que descargar contra el orden social y los poderes *históricos la horrible angustia que llenaba su alma?*» (*2: 434*).

[9] «Soy revolucionario por el odio que tomé al medio en que me criaste, y a las infinitas trabas que poner querías a mi pensamiento» (5: 1251).

[10] Mariano's assault recalls the real attempts by Oliva and Otero. See Dendle («Isidora» 51-54).

[11] In stressing Galdós's belief in meritocracy, Labanyi points out the role of both envy and hereditary factors in Mariano's personality. Her argument for a political interpretation of the word «desheredada» is strengthened by its use in *Cánovas.* For Unamuno's «Herostratisms» see my 1971 essay (100-03) and Ulmer.

[12] On this question Caudet, the editor of the excellent Cátedra edition, seems unduly cautious: «Como el viaje de novios transcurre en 1871, no sería pertinente ver una alusión al pronunciamiento saguntino de Martínez Campos (29 de diciembre de 1874) aunque Galdós, que escribe en 1885, puede jugar con la resonancia que entonces tendría el renombre de la ciudad.

[13] The Bringas couple make no distinction between political revolution and moral laxity: witness their indignation, put into political terms, at the elopement of Agustín Caballero and Amparo at the end of *Tormento* (4: 1568). Jover Zamora points out that «en el lenguaje coloquial de las clases *medias tradicionales la palabra 'república' pasa a ser sinónimo de desorden*» (281). «República» is frequently found in this sense in Galdós.

[14] Cf. Florencio de Morales in *El doctor Centeno,* «un progresista platónico y vergonzante» (4: 1307), who seeks to combine «mucha libertad, mucha religión y venga paz» (1415); he holds similar ideas but is held up to ridicule.

[15] This popularity with society ladies is revealed as early as *España sin rey* as well as in *Fortunata y Jacinta*: «todas las señoras elegantes quieren al niño Alfonso» (3: 875).

[16] Villalonga continues his political career, as opportunistic as ever, in *Lo prohibido* and *La incógnita*. Juan Pablo Rubín and Basilio de la Caña are still enjoying official positions in *Miau* and *Angel Guerra*.

[17] It is curious to note that Galdós, discussing in December 1885 the acute problems new administrations face in choosing provincial governors, indicates that «todos los candidatos quieren las provincias de primera clase, y no hay ninguno, por insignificante que sea, que no haga ascos a las de segunda o tercera clase» (*Obras inéditas* 102).

[18] Both Fortunata and Doña Lupe comment on this injustice. See my Critical Guide (116).

[19] Feijoo is the central figure in the important book edited by Goldman.

[20] Like José María Bueno de Guzmán (see below). Cf. also the corrosive political cynicism expressed by Don Carlos de Cisneros in *La incógnita*.

[21] Campón's supposed uprising, though it took place earlier, recalls the Villacampa *pronunciamiento* of September 19, 1886. Galdós wrote an article about the revolt on September 25 (*Obras inéditas* 213-20), showing no sympathy for its objectives. Subsequently he advocated the death penalty for its leaders, though he later praised the Queen Regent's clemency.

[22] By a curious error the two demonstrations are confused at the time of the bullfight in honor of the royal marriage: the «tanda de mujeres, ataviadas estrepitosamente con pañolones de Manila... las que el año 72 hicieron en la Castellana, a las órdenes de Ducazcal, la famosa manifestación *contra* la dinastía de Saboya» (3: 1376; my italics).

[23] Montesinos comments: «Lo malo de estas jeremiadas, por demás genéricas, es que no sólo contribuyen a potenciar la novela, sino que más bien la desustancian, mostrando demasiado a las claras el rencor del novelista» (299).

[24] Augusto Miquis makes similar remarks in *La desheredada* (4: 1064). The *Fortunata y Jacinta* passage is very similar to parts of «Soñemos, alma, soñemos.»

[25] There are other prosperous moneylenders in the Restoration period: the Ramos couple, parents of «Posturitas,» in *Miau*; the Marquis of Feramor in *Halma*, a more discreet usurer; and in the *Episodios*, Gregorio Fajardo and, more aggressively, his widow Doña Segismunda.

[26] Cf. Pantoja's remark: «Esa gente, que sirvió a la Gloriosa primero y después a la Restauración, está con el agua al cuello porque tiene que atender a los de ahora, sin desamparar a los de antes, que andan ladrando de hambre» (5: 238). For Villaamil and *cesantía*, see Lambert and Ribbans («La figura»).

[27] In an early study Clavería indicated the importance fantasy played throughout Galdós's work.

[28] See Gilman («The Fifth Series») for a description and a justification of Tito; he comments that the final *Episodios* are the ones he loves best.

WORKS CITED

Alonso, Amado. «Lo español y lo universal en la obra de Galdós.» *Materia y forma en poesía*. 3rd ed. Madrid: Gredos, 1977. 201-21.

Berlin, Sir Isaiah. *The Hedgehog and the Fox*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1953.

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

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 2nd ed. Madrid: Gredos, 1961.

Clavería, Carlos. «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós.» *Atlante* (London) 1 (1953): 78-86, 136-43.

Dendle, Brian J. *Galdós. The Mature Thought*. Lexington: University Press of Kentucky, 1980.

—. «Isidora, the *mantillas blancas* and the Attempted Assassination of Alfonso XII.» *Anales Galdosianos* 17 (1982): 51-54.

Estébanez Calderón, Demetrio. «Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria.» *Anales Galdosianos* 17 (1982): 7-23.

Fletcher, Madeleine de Gogorza. *The Spanish Historical Novel, 1870-1970*. London: Tamesis, 1973.

Jover Zamora, José M. «La época de la Restauración. Panorama político-social, 1875-1902.» *Historia de España*. Ed. Manuel Tuñón de Lara. 2nd ed. Vol. 8. Barcelona: Labor, 1983. 269-406.

Gilman, Stephen. «The Fifth Series of *Episodios nacionales*: Memories of Remembering.» *Bulletin of Hispanic Studies* 63 (1986): 47-52.

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

Goldman, Peter B., ed. *Conflicting Realities: Four Readings of a Chapter by Pérez Galdós*. London: Tamesis, 1984.

—. «Galdós and the Nineteenth Century Novel: The Need for an Interdisciplinary Approach.» *Anales Galdosianos* 10 (1975): 5-18.

—. «Galdós and the Politics of Conciliation.» *Anales Galdosianos* 4 (1969): 73-87.

—. «Historical Perspective and Political Bias: Comments on Recent Galdós Criticism.» *Anales Galdosianos* 6 (1971): 113-24.

Hinterhäuser, Hans. *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Gredos, 1963.

Labanyi, J. M. «The Political Significance of *La desheredada*.» *Anales Galdosianos* 14 (1979): 51-57.

Lambert, A. F. «Galdós and the Anti-Bureaucratic Tradition.» *Bulletin of Hispanic Studies* 53 (1976): 35-49.

Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

Montesinos, José F. *Galdós*. Vol. 3. Madrid: Castalia, 1972.

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

—. *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Vols. 3 (9th ed.), 4 (5th ed.), 5 (3rd ed.), 6. Madrid: Aguilar, 1961-71.

—. *Obras inéditas*. Ed. Alberto Ghiraldo. Vol. 3. Madrid: Renacimiento, 1923.

Raphaël, Suzanne. «Un extraño viaje de novios.» *Anales Galdosianos* 3 (1968): 35-49.

Ribbans, Geoffrey. «Contemporary History in the Structure and Characterization of *Fortunata y Jacinta*.» *Galdós Studies*. Ed. John E. Varey. London: Tamesis, 1970. 90-113. Reprinted in Germán Gullón, ed. *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Taurus, 1986. 47-70.

—. «La evolución de la novelística unamuniana: *Amor y pedagogía* y *Niebla*.» *Niebla y soledad*. Madrid: Gredos, 1971. 83-107.

—. «La figura de Villaamil en *Miau*.» *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 397-413.

—. «Galdós's Literary Presentations of the Interregnum, Reign of Amadeo and the First Republic (1868-1874).» *Bulletin of Hispanic Studies* 63 (1968): 1-17.

—. «*La historia como debiera ser:* Galdós's Speculations on Nineteenth-Century Spanish History.» *Bulletin of Hispanic Studies* 59 (1982): 267-74.

—. «*Historia novelada* and *novela histórica*: The Use of Historical Incidents from the Reign of Isabella II in Galdós's *Episodios* and *Novelas contemporáneas*.» *Hispanic Studies in Honor of Frank Pierce*. Ed. John England. Sheffield: Department of Hispanic Studies, Univ. of Sheffield, 1980. 133-47.

—. *Pérez Galdós. Fortunata y Jacinta*. Critical Guides to Spanish Texts 21. London: Grant & Cutler, 1977.

—. «The Portrayal of Queen Isabella II in Galdós' *Episodios* and *Novelas contemporáneas*.» *LA CHISPA, '81* New Orleans: Tulane University, 1981. 277-86.

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

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

Ulmer, Gregory. *The Legend of Herostratus. Existential Envy in Rousseau and Unamuno*. Gainesville: University Presses of Florida, 1977.

Urey, Diane F. «Isabel II and Historical Truth in the Fourth Series of Galdós' *Episodios nacionales*.» *MLN* 48 (1983): 189-207.

LAS IDIOSINCRASIAS HUMANAS Y LA ESTRATEGIA NARRATIVA EN *ZUMALACÁRREGUI*

Peter A. Bly

Al servirse del nombre de un personaje histórico para su título, el autor de una novela histórica corre el riesgo de que se interprete su libro como una biografía verdadera o, por lo contrario, como una biografía inventada. Así lo debía ir entendiendo Galdós, porque en 1904, al comenzar el *Episodio nacional, O'Donnell*, número cuatro de la quinta serie, se vio obligado a precisar para sus lectores lo que él entendía por tal rótulo narrativo: «El nombre de *O'Donnell* al frente de este libro significa el coto de tiempo que corresponde a los hechos y personas aquí representados... Fue O'Donnell una época, como lo fueron antes y después Espartero y Prim, y como éstos, sus ideas crearon diversos hechos públicos y sus actos engendraron infinidad de manifestaciones particulares que, amasadas y conglomeradas, adquieren en la sucesión de los días carácter de unidad histórica» (3: 117).

De mayor interés en este párrafo es lo que no se dice abiertamente, lo que queda implícito, o sea, el punto hasta el cual Galdós parece rechazar la posibilidad de cualquier tipo de biografía sobre el personaje histórico sugerido por el mismo rótulo del libro. Aun parece enfadarse Galdós de que sus lectores vayan esperando tal cosa. Si bien es lógico y razonable suponer que los *Episodios* posteriores a éste se conforman a esta norma narrativa (es decir, *Prim*, *Amadeo I* y *Cánovas*), ¿hasta qué punto se puede esperar que los anteriores a *O'Donnell* (*Juan Martín el Empecinado*, *Zumalacárregui*, *Mendizábal* y *Montes de Oca*) no fuesen retratos novelescos de sus héroes epónimos? El caso de *Zumalacárregui*, primero de la tercera serie de *Episodios nacionales*, cuya composición reanudó Galdós en 1898 por razones esencialmente económicas, es muy interesante e ilustrativo en este respecto, ya que se trata de un héroe superhombre, de carácter carismático, que con una milagrosa aptitud organizadora era responsable de crear un ejército bien disciplinado y eficaz.[1] No es difícil imaginar, entonces, que tal héroe pudiera dominar la narración cuyo rótulo era su propio nombre.[2] Pero, curiosamente, según muchos críticos, tanto contemporáneos de Galdós como actuales, no se realiza tal cosa. Para Silva Vildósola, este *Episodio* proporciona un cuadro detallado de la sociedad carlista durante la primera guerra carlista de 1833-41. Otros, como Azcona (305) y Gómez de Baquero, opinan que Fago, el cura soldado y personaje novelesco principal, es el verdadero protagonista del *Episodio*. Que las esperanzas fomentadas por el título quedasen algo defraudadas se nota claramente en una carta personal que Pereda mandó a su viejo amigo el 1 de junio de 1898, poco después de que se publicara la novela:

Por ser de V. por ser *episodio nacional* y por tratarse de quien se trata en ese libro, lo esperaba con el interés de los *grandes días*; y a este respetive fue la avidez con que me la tragué. Siem-

pre tuve al Don Tomás ese [Zumalacárregui] por hombre de la madera de Hernán Cortés y de otros, muy contados, grandes capitanes, de los que no quedan, ni ha habido en España desde el primer sitio de Bilbao rastro de sucesión ni señas de parentesco. De este parecer mío resulta V. en el libro que acaba de publicar, libro que, para mí, no tiene más que un *defecto:* el de haberse concedido en él mayor espacio a la presencia *real* de un personaje secundario, que a la de un héroe de tal magnitud. Cierto que con lo que hace y lo que V. de él dice, no se le quita un punto de la talla que le corresponde; pero, por lo mismo, mete a lectores apasionados como yo, en mayores ganas de *verle* más a menudo. (Ortega 191-92)

Tal crítica fue puesta también de relieve por Alas, al reseñar el *Episodio* que sigue a *Zumalacárregui*: «Dos defectos capitales parece ser que tiene *Mendizábal*; el primero, que ya había notado también en *Zumalacárregui*, consiste en que el título exigía, dicen, que el personaje que lo da fuera el protagonista del episodio» (319).[3]

En términos estrictamente aritméticos, las críticas de Pereda y de Alas son ampliamente justificables, ya que el gran general carlista sólo aparece directamente en las tablas de la novela muy contadas veces: durante el sitio de la torre de la iglesia de Villafranca (caps. 4, 5) y durante su entrevista con Fago, al persuadirle a éste a recoger un cañón de hierro abandonado en la costa del norte entre Motrico y Ondárroa (caps. 9, 10). La reunión importante entre don Tomás y el Pretendiente, en la cual se resuelve definitivamente a sitiar a Bilbao (caps. 27, 28), se presenta desde una distancia considerable. En realidad, sólo en los últimos cinco capítulos del *Episodio,* punto culminante de cualquier ficción (caps. 29 a 33), Zumalacárregui queda en primer plano ante los lectores durante cierto período de tiempo. Sin embargo, aun cuando el lector no lo ve directamente en las tablas, siente constantemente su presencia mediante los rumores y los comentarios de los otros personajes. Pero, paradójicamente, es en especial a través de unos tics de comportamiento personal, unas idiosincrasias algo extravagantes, que Galdós consigue que el personaje histórico domine la novela que lleva su nombre, como ningún otro personaje histórico en los *Episodios* anteriores o posteriores. He dicho que paradójicamente, porque al volver a este viejo recurso novelesco, Galdós hace hincapié en unos tics muy curiosos, no del todo favorables al héroe epónimo, y precisamente en un contexto argumental de gran envergadura, el de la justicia o injusticia de las guerras cristianas, tema principal del *Episodio.*[4] Demostrar hasta qué punto Galdós logra incorporar estos elementos tan triviales y tan chocantes, por así decirlo, al tema tan serio del libro es el objetivo que me propongo en este estudio.

La primera mención de Zumalacárregui en el *Episodio,* en la primera página, curiosamente ofrece un retrato en que se pone de relieve la falta de humanidad de este gran genio militar. En realidad, convierte a sus hombres en animales fieros, «un ejército formado, instruido y aleccionado diariamente en la movilización prodigiosa, en las marchas inverosímiles, cual si lo compusieran, no ya soldados monteses y fieros, sino leopardos con alas... Maestro sin igual en el gobierno de tropas y en el arte de construir, con hombres, formidables mecanismos de guerra» (329). El también se ha convertido en animal: un león que con su garra va trazando una figura sangrienta sobre la

faz de la tierra, ya que ponía «en su conciencia los deberes militares sobre todo sentimiento de humanidad» (329). No resulta sorprendente que al final de esta introducción el narrador exclame con gran emoción: «¡Zumalacárregui, página bella y triste! España la hace suya, así por su hermosura como por su tristeza» (329). Zumalacárregui provoca la admiración por su gran arte militar, pero el resultado inevitable de tal estética (y Galdós subraya la índole artística de su genio militar) es que el general carlista pierde toda noción de humanidad. Esta exclamación del narrador resume bien la actitud de Galdós frente a Zumalacárregui: a base de lo poco que ya hemos visto de él, éste es un juicio razonable y exacto que se confirmará a continuación, cuando Zumalacárregui manda el fusilamiento de Ulibarri, alcalde de Miranda de Arga, por haber informado, como era su deber, a las autoridades cristinas de la entrada de los facciosos en la región. Aun los que fusilan al alcalde lamentan esta grave injusticia: «El capitán encargado de la ejecución estaba pálido como un muerto; un soldado se echó a llorar; pero todos supieron cumplir con su deber» (333). Pero, a pesar de esta confirmación inmediata del juicio del narrador, creo que Galdós sugiere otro nivel de significación cuando emplea palabras como «hermosura» y «tristeza» en esta exclamación, nivel de significación que sólo al final del libro resultará ser inteligible, al tenerse en cuenta el uso de las idiosincrasias personales de don Tomás.

Despertado el interés del lector en tal figura inhumana, el narrador no puede retrasar demasiado su aparición en la escena, la cual se prepara al final del capítulo 3, cuando Fago vacila brevemente entre ir al Cuartel Real de los carlistas o quedarse con el ejército de Zumalacárregui. Por no haber visto aún «al afamado guerrero, al organizador genial que de gavillas indisciplinadas hizo formidables batallones» (337), opta por hacer esto último. Pero aquí precisamente el narrador introduce una nota de duda sobre la correspondencia de la realidad humana con la imagen de feroz inhumano que el lector se ha ido forjando hasta este momento: «En la mente del clérigo [Fago], la figura del héroe de aquella guerra se agigantaba de tal modo, que con su anhelo de verle de cerca y hablarle y oírle, se confundía el temor de que tan grande y gloriosa figura se le deslustrara al pasar de la ilusión a la verdad» (337). En primer plano, el narrador está preparando el chasco que se llevará Fago al verse frente al héroe de sus sueños en Villafranca. Pero en otro nivel, el del lector, el narrador está advirtiéndole que quizá este inhumano artista guerrero no es tan inhumano como se ha pensado hasta este momento. Si bien, como nos lo recuerda Sir Herbert Butterfield (70-71), todo autor de novela histórica intenta humanizar a sus figuras históricas fijándose en detalles pequeñitos de su comportamiento, en el caso de Zumalacárregui, Galdós exagera esta tendencia corriente al concentrarse en unos rasgos personales casi caricaturescos, aunque se trate de un *Episodio* en el cual la ferocidad inhumana del caudillo carlista predomina cuando azota a unas mujeres cristinas. Pues, aun antes de clavarle uno la vista, ya se sabe que don Tomás ha pasado «una noche de perros, molestado por el mal de orina que aquejarle solía» (338). Así que este gran «gobernador de hombres», este gran «amasador de voluntades dentro del férreo puño de la suya» (341), no puede domar las irregularidades naturales de su propio cuerpo. Zumalacárregui, el insomne incontinente, forma un *contrapunto* algo incongruente y embarazoso

con la figura de Zumalacárregui, el gran y maravilloso general de la historia y de la leyenda.

Continúa la desmitificación del superhombre cuando, todavía antes de la confrontación climáxica entre Zumalacárregui y Fago, a aquél se le ve ocupado en afeitarse, mientras que vigila, echando una ojeada por la ventana abierta, el sitio de la torre de la iglesia de Villafranca. Existe una incongruencia fundamental entre lo serio de lo que está pasando en la plaza y lo trivial de la «ocupación barberil» que era «cosa tan vulgar» (340). Inmediatamente, se nos ocurre preguntar: ¿por qué está afeitándose el jefe en momento tan crítico? Sobre todo cuando, como se nos informa, era una ocupación «en la que comúnmente perdía muy poco de su precioso tiempo» (340). Además, a Zumalacárregui no le hace gran falta afeitarse, ya que lleva una barba rusa que estaba, por lo visto, muy de moda en esta época. [5] Para colmo de farsa, el general tiene que abandonar esta operación barberil por unas complicaciones que se producen en la tregua entre los cristinos de la torre y los urbanos carlistas. De modo que se ve a la figura cómica de Zumalacárregui saliendo de su casa de alojamiento, con jabón todavía pegado a las orejas y poniéndose la famosa zamarra. La descripción de estas peculiaridades no es necesariamente bufonesca, pero los detalles plantean una nota de discordia inquietante en una escena que, por todo lo demás, es de una seriedad trágica. Por fin, puede Fago clavar los ojos en su héroe cuando a éste se le abre camino entre la muchedumbre apiñada frente a la torre. El resultado inmediato es el desengaño total de Fago con la figura de su general, puesto que el aspecto físico de don Tomás no corresponde a la imagen de la gallardía física que se había forjado el sacerdote. Carece de toda distinción lisonjera:

> Era el General de aventajada estatura y regulares carnes, con un hombro más alto que otro. Por eso, y por su ligera inclinación hacia delante, efecto, sin duda, de un padecimiento renal, no era su cuerpo tan garboso como debiera. En él clavó sus ojos Fago, examinándole bien la cara, y al pronto se desilusionó enteramente, pues se lo figuraba de facciones duras, abultadas y terroríficas, con hermosura semejante a la de algunas imágenes de la clase de tropa, como los guerreros bíblicos Aarón, Sansón y Josué. Como en aquel tiempo no circulaban retratos de celebridades, bien se explica que Fago no tuviese conocimiento de la estampa real del caudillo. (340-41) [6]

Modera Galdós la tendencia a la caricatura, discernible en la inclinación del cuerpo del General, al subrayar la obsesión de Fago con lo únicamente visible y físico y la incapacidad del sacerdote de percibir el secreto del magnetismo de Zumalacárregui con sus hombres: «La firmeza de su voluntad se revelaba más en el trato que a la simple contemplación del rostro, y había que oírle expresar sus deseos, siempre en el tono de mandatos indiscutibles, para comprender su temple extraordinario» (341). Además, Galdós llama la atención del lector a la expresión triste, melancólica de la cara del General. Cuando pudiera haberse destacado la expresión pasajera de caridad y simpatía humana de que eran testigos unos visitantes extranjeros al cuartel general carlista durante la guerra, Galdós prefiere enfatizar la tristeza de esta cara, de tipo moro, pues se puede representar como el efecto de su compromiso total a la Causa de don Carlos. [7]

Esta dedicación superhumana está puesta muy de relieve en los capítulos 9 y 10 cuando el General se extrema en persuadir al clérigo ambicioso

a aceptar el cargo menos que brillante de recoger el cañón abandonado, *El abuelo*. Las miradas penetrantes del General, a las que el narrador se refiere a lo menos cuatro veces, y el fumar un puro son toques idiosincráticos, personales, aunque no tan raros como los que se notaban en el episodio de Villafranca, y se contrastan con la nimiedad del cargo que se le propone al cura. No cabe duda de que Galdós admira esta dedicación del caudillo, aun cuando más tarde tiene que aguantar con gran dignidad las intrigas maquinadas por sus rivales, adheridos al séquito del Pretendiente: «A esta excelsa cualidad [falta de ambición profesional] unía otra, la de no tener ambición política, virtud rara en los militares de su tiempo, de uno y otro bando. *Realzada con tan hermosa modestia su figura guerrera,* el hijo de Ormáiztegui obscurece a todos sus contemporáneos ilustres y a cuantos en el gobierno de las armas, así cristinos como liberales, le sucedieron» (412; el subrayado es mío). Por elogiables que sean estas virtudes, se manifiestan en un contexto inferior a su excelsitud cuando la virtud de la deslealtad hubiera debido tener más peso en las decisiones de Zumalacárregui.

Además, Galdós no deja de mencionar, deliberadamente, los estragos físicos de tal devoción a la Causa en el cuerpo de Zumalacárregui: tiene la cara más pálida, los ojos más alicaídos y el cuerpo más inclinado hacia adelante. Lo que es aún más serio, don Tomás tiene que quedarse en la cama porque se le empeora el mal de orina. Obviamente, Zumalacárregui es lo que se denomina en nuestra sociedad moderna un «trabajoadicto», una persona que no sabe ni la hora del descanso ni la de la comida: incluso postrado en la cama, cree que hay que seguir trabajando en los planes de batalla. No se pone en tela de juicio su dedicación a la Causa, pero Galdós critica, indirectamente, su falta de sentido común. El cura de una aldea donde se alojan las tropas de Zumalacárregui habla en son de elogio de esta dedicación: «Pero, ¡este señor General qué poco se cuida de su salud! ...No gusta de hacer esperar a nadie. Todo el mundo por delante, y él el último... Dios le conserve ese talentazo y esa actividad prodigiosa. Lo mismo se inquieta de las cosas grandes que de las pequeñas» (356). Sin embargo, por detrás de las palabras del cura se percibe una tendencia crítica de parte de Galdós: este General no estima las cosas de la vida según su importancia correspondiente. A modo de justificación de esta atención excesiva, se podría aducir lo que declara el cura a continuación, cuando, anticipando sin saberlo la muerte futura de Zumalacárregui, filosofa así: «Pero, en la guerra, digo yo, no hay nada insignificante. De cualquier futesa depende el éxito; cualquier descuido trae un desastre; en la última piedrecilla tropieza y cae un ejército» (356). Son sabias estas palabras; entonces, ¿es justificable criticar a Zumalacárregui cuando quiere prever todos los accidentes de la batalla? Claro que sí; el gran error de don Tomás consiste en que no quiere delegar a otros las responsabilidades de organizar las cosas menos importantes. Es capaz del sacrificio total, pero carece de sentido común. Este concepto exagerado del honor personal y de la dedicación profesional la saca a relucir el narrador cuando Zumalacárregui, ya consciente de lo absurdo que es el plan de sitiar a Bilbao, no le permite a Fago hablar mal del Pretendiente y de estos planes. No es sorprendente, pues, que, de acuerdo con esta exageración del deber militar, la salud de Zumalacárregui experimente consecuencias graves: «Se acentuaba en su ros-

tro la tristeza, que atribuían a la falta de salud, efecto del desmedido trabajo... Su mirada penetrante se fijaba con mayor tenacidad en el suelo, y su cuerpo se encorvaba hacia la tierra, cediendo más al peso de las aprensiones y cuidados que al de las triunfales coronas que su frente ceñía» (411). Además, el mal de orina le obliga a pasar tres días en la cama sufriendo horribles dolores (412).

Los achaques particulares del General exteriorizan la trayectoria del sufrimiento espiritual del jefe, pero todo por un alto concepto de la nobleza militar. Sin embargo, como siempre pasa en las mejores obras de Galdós, tal explicación no resulta enteramente exacta ni verdadera. Un poco después del pasaje citado, don Tomás deja escapar de sus labios sus verdaderos sentimientos sobre el proyecto de sitiar a Bilbao. El narrador indica la excepcionalidad de esta confesión al comentar; era «uno de esos instantes en que la espontaneidad no puede contenerse y en que se manifiestan sin rebozo los sentimientos que llenan el corazón... [E]xpresó con estas graves palabras la grande agitación de su noble espíritu» (414). Las palabras que pronuncia en momento tan importante constituyen una clase de confesión auténtica: «Dejo a la enfermedad o a una bala enemiga *el cuidado de sacarme de esta situación*» (414; el subrayado es mío). Es una confesión auténtica porque Zumalacárregui reconoce en palabras más o menos claras que abdica de su voluntad individual, que está aprovechándose del sitio de Bilbao para encontrar la solución a su dilema moral, ya que no tiene la valentía de desobedecer a su soberano. Es, en resumidas palabras, en este contexto, un cobarde moral, pues no quiere seguir la lógica práctica de su desacuerdo estratégico con don Carlos. Esquiva la decisión dificilísima que le plantea su oposición al plan de batalla y deja que el destino se encargue de tomarla. Justamente viene al caso el recuerdo, con que termina el capítulo anterior (27), de su adhesión a la rebelión carlista al salir de Pamplona, el 20 de octubre de 1833, «deseando no ser conocido» (412) al alzarse el embozo de su capote gris. Parece que, tanto al comienzo como al final de su carrera carlista, don Tomás tenía unas reservas bien fundadas acerca de su compromiso político, reservas que, desgraciadamente, se guardaba a sí mismo. El recuerdo no puede por menos de ser oportuno, ya que si en este momento don Tomás se vanagloria (interiormente, sea dicho) de su lealtad profesional, en 1833 se comportaba como un oficial desleal frente a la soberana legítima de entonces, doña María Cristina. Es paradójico que un acto de insubordinación en un nivel o contexto original conduzca finalmente a un segundo acto, pero de subordinación tonta. En ambas situaciones, al parecer, Zumalacárregui está consciente del gran error que va a cometer. Lo está más en la última, pero no puede ni quiere remediarlo, porque no tiene la audacia ética de hacer frente a sus dudas y reservas interiores.

Aunque Zumalacárregui confiesa posteriormente que el mal de orina le hubiera forzado a abandonar la jefatura del ejército ante Bilbao, es efectivamente una bala enemiga que le aplasta al final: la futesa (para utilizar la palabra del cura aldeano ya citada), de la cual depende el éxito de cualquier batalla. Pero el hecho es que este suceso, tan importante para el desenlace de la vida y de la novela de Zumalacárregui, se presenta como una larga serie de elementos cómicos, de pura farsa teatral, de zarzuela. En primer

lugar, don Tomás no hubiera debido subir a la torre del Palacio (donde va a ocurrir el siniestro) para reconocer las posiciones enemigas, ya que no tiene bastante fuerza física: ha pasado otra noche de perros, tiene el rostro lívido, la mirada febril, el cuerpo más encorvado que de costumbre. Además, ya sabe de sobra que un gallego, Juan Bouzas, «que tiene la más asombrosa puntería que puede imaginarse» (421), había jurado matarle para así vengar las atrocidades que había cometido don Tomás en años anteriores en El Ferrol. A pesar de todas estas señales ominosas, Zumalacárregui se empeña en subir al balcón que le sirve de atalaya, como si buscase la oportunidad de encontrar la muerte, de acuerdo con su íntima confesión.

El mismo asesinato, lejos de ser la noble muerte del héroe clásico, acusa una fuerte nota cómica, sobre todo si uno tiene en cuenta el hecho de que Galdós ya ha adoptado un poquito los detalles que encontraba en su fuente. En la obra de Zaratiegui, la bala mortífera entra nada más que por la ventana abierta; en el *Episodio nacional* de Galdós, «rebota en el hierro del balcón y le hiere en la pierna por bajo de la rodilla» (421). Para citar las palabras del ayudante del General, todo pasó «de la manera más tonta que puede imaginarse» (421). Y, como epílogo de esta escena tragicómica, Zumalacárregui va insistiendo, contra toda la evidencia visible, que puede seguir andando sin ayuda. Aun cuando tiene que ser llevado en volandas a su cuarto después de caer al suelo, sigue diciendo que «no es nada... no es nada» (421). Seguramente, existe un punto en el cual la modestia excesiva termina y comienza la excentricidad cómica. Zumalacárregui parece haber llegado a este punto en esta escena.

Si Galdós hubiera terminado su novela después de este incidente, la figura del general carlista habría seguido siendo enigmática, en parte noble, en parte excéntrica, sin que los datos de su vida quedasen plenamente integrados con la sección puramente inventada. Pero en los tres capítulos que restan pasa algo totalmente inesperado que cambia la trayectoria temática de la novela. Amén de enlazar fuertemente la figura histórica con la ficción, estos tres capítulos dan una perspectiva más coherente y más importante a los pequeños datos de índole personal que de una manera algo curiosa han ido salpimentando varios episodios.

Nos incumbe recordar que al mismo tiempo que iba narrando las vicisitudes de la campaña carlista, Galdós estaba llevando a cabo una discusión sobre la justicia o la injusticia de la guerra para un pueblo cristiano. De un modo que habrá de ser imitado muy pronto por los jóvenes escritores de la Generación del 98 —Azorín, Baroja o Unamuno, por ejemplo—, Galdós coloca estratégicamente alrededor de su personaje central, aquí un héroe histórico, a cierto número de entes de ficción que le sirven a ése de guías, espejos, en lo que se refiere a la gran cuestión moral que debería preocuparle a Zumalacárregui también. Como ya se ha visto, esta técnica narrativa se emplea desde el primer capítulo de la novela, donde la abnegación y el sacrificio del alcalde Ulibarri al recibir un castigo injustísimo sirve como punto de referencia para el sacrificio subsecuente del mismo Zumalacárregui. Galdós no escatima sus alabanzas del gran estoicismo con que Ulibarri se resigna a aceptar este destino injusto: «En fin, pues Dios así lo había dispuesto (y Ulibarri creía firmemente que lo que le pasaba era por disposición divina),

se abrazaba otra vez estrechamente a su resignación, buscando en lo íntimo de aquel abrigo la idea de un morir noble y cristiano. La sublimidad no es fácil comúnmente; pero hombres del temple de Ulibarri saben realizar estos supremos imposibles» (330).[8] Aun aquí el narrador introduce otro pequeño detalle de índole personal/familiar para poner de relieve el sacrificio de Ulibarri: parece que Ulibarri había tratado en Pamplona a la mujer e hijas de Zumalacárregui en casa de la familia de unos parientes de su mujer. En la propia familia de Zumalacárregui la guerra civil también toma forma real, ya que su hermano, don Miguel, es regente de la Audiencia de Burgos y adicto a la Causa de doña María Cristina. Las actitudes frente a la guerra civil se notan en lo que dicen dos jóvenes mutilados que en el camino de Peralta van meditando sus experiencias; pero hay una diferencia: si bien uno dice, «tanto gusto le tomé a la guerra, que no vuelvo a mi casa hasta que se acabe» (335), el otro quiere volver a la vida tranquila de su casa.

En la figura rara de Borra, las dos actitudes coexisten, pero separadas por la historia de su vida, puesto que, después de haber perdido sus dos orejas por castigo del general Mina en 1822, el antiguo espía militar se había refugiado en las asperezas de un monte, echando pestes de la guerra: «Yo les digo que la guerra es pecado, el pecado mayor que se puede cometer, y que el lugar más terrible de los Infiernos está señalado para los generales que mandan tropas» (364). Pero la figura que más representa el debate llevado a cabo en la novela es Fago, el *Doppelgänger* de Zumalacárregui, que llega a creer que puede leer los pensamientos y planes estratégicos del General, sólo por mirarle la cara. Lo mismo que no puede olvidarse de sus relaciones anteriores con Salomé, la hija de Ulibarri, Fago no puede evitar la atracción de la guerra, si bien, algo más tarde, después de haber presenciado personalmente los desastres y las crueldades de una batalla, a la guerra ya le coge asco. Los vaivenes de esta actitud son también motivados por las discusiones teológicas, muy largas, que tiene de vez en cuando con su amigo y colega, el capellán Ibarburu.

Al llegar al desenlace de su novela, Galdós consigue juntar las dos corrientes narrativas. Puede continuar la discusión teórica sobre la validez moral de la guerra dentro del contexto del fallecimiento inminente de Zumalacárregui, como si la polémica ideológica, que había corrido pareja a la narración de la campaña carlista y algo dispersada a través de otras vidas parcialmente similares a la de Zumalacárregui, ya hubiese encontrado, por fin, al hombre único que le pudiera dar plena y completa resolución. En esta fusión de los dos hilos narrativos, Galdós consigue también reducir (y, posiblemente, erradicar) la mancha de comedia que anteriormente se había adherido a los rasgos y costumbres idiosincráticos del General. En el contexto en el que ahora aparecen éstos, ya no es la risa amarga sino la sonrisa trágica la reacción que se provoca entre los lectores. Por ejemplo, en medio del gran dolor mortecino que siente, Zumalacárregui no deja de fumar su puro acostumbrado. Todavía es capaz de cierto humorismo: cuando le pregunta el escribano de Cegama cuál era su última voluntad, el general moribundo le responde simplemente: «Dejo mi mujer y tres hijos, únicos bienes que poseo. Nada más tengo que poder dejar» (428).[9] Y es la verdad, porque el dinero que se le quedaba se lo había dado ya a los soldados que le habían transpor-

tado desde Bilbao. Comenta el narrador: «En tan aflictivas circunstancias, pudieron apreciar los que tal frase oyeron la soberana modestia del héroe, mas no el profundo humorismo con que había expresado su pensamiento» (428).

El muy impresionable de Fago (y todo el mundo, también, al parecer) ahora cree a pies juntillos que el gran general carlista se muere en olor de santidad: «con la dulce tranquilidad de un santo» (428), ya que, «gran filósofo cristiano» que es, se resigna a aceptar la muerte. Para él, ésta es la suerte final de todos los combatientes: «en esta guerra tan desigual y destructora, por necesidad hemos de morir cuantos la hemos comenzado» (423). Es una clase de confesión, de arrepentimiento, pero no lo es sino a medias. Ni siquiera en su última conversación íntima con Fago llega el general moribundo a pronunciar una condenación total e inequívoca de la guerra; casi lo hace, pero se queda callado justamente al mismo borde de la confesión y de la consecuente apoteosis espiritual. Insiste Fago, primero, en que no habría habido guerra civil de tener que luchar los propios caudillos respectivos, doña María Cristina y don Carlos. Para toda respuesta, Zumalacárregui dirige la famosa mirada penetrante, que se había clavado insistentemente en Fago en el primer encuentro suyo, hacia el techo de su dormitorio, quedándose silencioso. El segundo punto que establece Fago es aún más atrevido: ahora cree, en una frase de las más inolvidables de Galdós, que «entre éstas [causas], aun las que parecen más contradictorias, no hay diferencias tan grandes como grandes son y profundos los ríos de sangre que las separan» (426). Otra vez, don Tomás no sabe qué contestar, quedándose ensimismado en un silencio embarazoso. Lo único que hace es ofrecer otro cigarro a su *Doppelgänger,* reanudando la conversación, pero «desviándola del terreno resbaladizo a que Fago quería llevarla» (426). Las costumbres personales de Zumalacárregui se destacan, no sólo como toques humorísticos, sino más bien como apuntes del conflicto moral que se está librando dentro del corazón del general. Paradójicamente, la trivialidad de estos actos subraya claramente la conciencia que tiene Zumalacárregui de este dilema moral y el punto hasta el cual no le hace frente. Al contrario, se contenta con animar a Fago a que vuelva al seno de la Iglesia, puesto que «los méritos de guerra, por grandes que sean, no tienen recompensa ni aquí... ni allá» (427). En fin de cuentas, el general Tomás Zumalacárregui, lo mismo que Fago, carece de ese supremo valor moral para romper definitivamente con su pasado. Su figura militar «sería muy grande si no la hubiera criado a sus pechos la odiosa guerra civil» (412). Resulta imposible ignorar que, mientras la gran mayoría de los habitantes de Cegama lloran su muerte, una persona, a lo menos, Salomé Ulibarri, hija del alcalde ajusticiado, se alegra enormemente de ella. Esta oposición fundamental entre los que son adictos y los que son hostiles a Zumalacárregui se refleja también en el nivel lingüístico: si bien los suyos le llaman con gran afecto «Tío Tomás», para sus enemigos más amargos siempre será «Don Zumarra» o «General Meampucheros». Salvo por una renuncia total de su pasado militar, nunca podrá evitar las consecuencias de esos actos bárbaros de que era responsable como jefe militar. Como en cualquier país dividido por la guerra civil, el ídolo militar de un bando será el enemigo intolerable para el otro. El odio implacable es siempre el revés de la moneda de la reverencia idólatra.

En realidad, Galdós, enemigo público del carlismo, ha pintado un cuadro curiosamente simpático del mejor general de ese movimiento dinástico. Y de aún mayor asombro es el hecho de que este cuadro del héroe militar ocupe el primer plano de la novela. No es solamente que Galdós muestre una honestidad intelectual al reconocer el gran talento de don Tomás, sino también que va más allá de la superficie de la leyenda transmitida por la historia y los partidarios carlistas para que se destaquen unos rasgos particulares del caudillo como ser humano. Casi se desvanece el enigma de esta adaptación de una vieja técnica narrativa cuando en el desenlace de la novela Galdós integra estos tics personales al gran argumento moral, gracias a lo cual don Tomás por poco renuncia a la religión militar, del mismo modo que el párroco, San Manuel Bueno, protagonista de la novela de Unamuno, casi confiesa públicamente ante sus parroquianos su pérdida de fe treinta y cinco años más tarde.

A decir la verdad, Zumalacárregui es uno de esos héroes defectuosos de la historia española del siglo diecinueve que pueblan el panteón personal de Galdós. Si, como Espartero, Mendizábal, Amadeo y Prim, don Tomás no puede subir a la cumbre de la perfección espiritual donde a Galdós le gustaría colocarle por sus grandes méritos humanos, por demostrar la rectitud moral, la paciencia, la resignación cristiana y un realismo clarividente (virtudes que Galdós pensaba que no poseían sus contemporáneos), todo es porque Zumalacárregui tiene un sentido exagerado de la honradez personal, el cual se opone a esas virtudes, subvirtiéndolas. En esa significación iba pensando Galdós al exclamar al principio del *Episodio*: «¡Zumalacárregui, página bella y triste! España la hace suya, así por su hermosura como por su tristeza» (329). La historia del progreso de Zumalacárregui hacia un rechazo total de su pasado militar es, en verdad, una bella página de la historia del siglo diecinueve español. Pero a la vez es una página triste en que el nuevo héroe espiritual no puede llegar al final de su viaje de conversión. Están allí los tics y costumbres personales para recordarnos este pasado cruel, sangriento, al cual, en último término, no puede renunciar totalmente. El problema, o mejor dicho, el enigma de la verdadera grandeza espiritual de Tomás Zumalacárregui se queda en pie al terminar la novela. No hay más remedio, ninguna otra solución, ya que tal era el veredicto de la historia, el cual ni siquiera Galdós, por muy apasionado revisionista que sea, puede rectificar en su perfil esencial. No obstante, Galdós ha tenido éxito no sólo al convertir a un héroe legendario en protagonista verdadero de su propia novela (Avalle-Arce 363), [10] sino también al relatar una intrahistoria espiritual de este personaje histórico. El relato no puede menos de llamar la atención de un público, en gran parte liberal y anticarlista, hacia la ejemplaridad de los esfuerzos internos de un caudillo, supuestamente fanático, por renunciar al mismo modo de vida al que debe su fama universal. [11]

Queen's University

NOTAS

[1] Véase Manuel Lassala, *Historia política del partido carlista,* citado por Azcona: «Zumalacárregui era el hombre extraordinario del partido» (239). Carr considera que Zumalacárregui era «a partisan leader of genius» (189).

[2] Sheppard se dio cabal cuenta de este peligro: «It has been said that it is not only a mistake to use the greatest events of history, but to depict the greatest characters in history... Directly he [the historical novelist] departs from the general conception of his character he treads on difficult ground. He may be right, but it is not easy to convince his readers that he is right» (229).

[3] Pero al igual que hizo Galdós seis años más tarde, trató de explicar el uso del nombre histórico como rótulo de novela en palabras que, curiosamente, anticipan las de Galdós en *O'Donnell*: «Galdós lo ha entendido así. Ya cuando pintaba la época de *Napoleón en Chamartín* hablaba poco de Napoleón. En los *Episodios* escoge a veces el nombre de un personaje que designa una época, que puede resumir el carácter de cierto grupo de acontecimientos; pero sin pretender darnos la novela biográfica del tal personaje. Eso mismo han hecho otros muchos novelistas del género. En *Mendizábal,* como en *Zumalacárregui,* como en los *Episodios* de las otras series, el personaje principal es de invención, ligado a los acontecimientos históricos por las vicisitudes de su vida, pero no personaje histórico» (319-20). No estoy de acuerdo con la última frase de Alas, como se verá en este estudio.

[4] Avalle-Arce percibió este contraste en su magnífico estudio del *Episodio,* pero desde una perspectiva algo distinta de la mía: «Y es precisamente la interioridad doliente del general carlista la que Galdós destaca en correspondencia tácita con la exterioridad sangrienta de una España desgarrada por la guerra civil» (363).

[5] Véase el grabado de Zumalacárregui colocado entre las páginas 256 y 257 en La Rosa.

[6] Azcona (307) se equivoca al criticar esta descripción de Galdós («no se resigna a que el General no sea alto»), puesto que está claro que para Galdós Zumalacárregui es persona alta, como sus contemporáneos lo observaron (véase Fr. Ducuing, citado en Azcona 144). Es interesante notar que en su autobiografía ficcionalizada, *Memorias de un desmemoriado,* escrita en 1916, al recordar su viaje a Cegama para recoger detalles biográficos para este *Episodio,* Galdós se fija mucho en el tamaño de la estatua en la tumba de Zumalacárregui: «Corona el sepulcro una estatua colosal del caudillo, que no me pareció expresar bien la severa gallardía y arrogancia de aquella figura que con un gesto y una voz conducía su hueste a encarnizadas peleas» (6: 1712). El único rasgo físico que parece modificar Galdós al sacarlo de las memorias del general Zaratiegui es la tez de Zumalacárregui: blanca en éste, morena en Galdós (véase Boussagol).

[7] Véanse los relatos de Charles Dembowski y Barón Du-Casse, citados en Azcona (130, 141).

[8] La confesión verdadera y total de Ulibarri al principio se contrasta con la confesión y la muerte, no del todo satisfactorias, del confesor y del asesino de Ulibarri, Fago y Zumalacárregui respectivamente, al final de la novela.

[9] En efecto, Zumalacárregui no tiene ropa militar en que ser amortajado conforme a su categoría. Una parecida falta de interés en los adornos personales la exhibe el general cristino, Valdés, mandado por el Gobierno de Madrid como el nuevo jefe del Ejército del Norte: «Desplegaba Valdés en su palacio toda la actividad oficinesca que la previa organización de la campaña, en lo militar, en lo administrativo y sanitario, requería. Adestrado en las guerras de América, no ignoraba lo que traía entre manos. Era hombre modestísimo, afable, de bastante edad, espíritu fuerte, cuerpo flaco y mísero. Vestido de paisano habría pasado por clérigo; de uniforme, representaba la persona venerable de un honrado Capellán. Oyó contar Fago que Valdés, al llegar a Vitoria con su nombramiento de General en jefe del Norte, no llevaba séquito ni escolta; no llevaba equipaje ni dinero, ni aun siquiera sombrero militar; a tal punto llegaba el menosprecio de toda ostentación y boato en su propia persona. Comía lo que querían darle; aceptaba de los generales a sus órdenes prendas de vestir, y tenía su administración personal en manos de un fiel asistente. Y al propio tiempo sabía infundir a todo el mundo respeto: los soldados le querían, los jefes le veneraban. Era un buen padre de su ejército» (406). Hay unas diferencias claras entre Valdés y Zumalacárregui: por ejemplo, Valdés parece ser un hombre más razonable y no excesivo en sus trabajos militares, delegando unas tareas pequeñas a sus ayudantes. Pero, claro, Galdós quiere que fijemos la atención en lo similares que son estos dos generales enemigos. Es como si estuviese sugiriendo que los dos son hombres demasiado sinceros, modestos y sensibles para ser generales de tropas. Se han equivocado de profesión. Mejor hubiera sido que fuesen clérigos. Boussagol (261-62), al concentrarse exclusivamente en el número de pasajes literalmente adoptados por Galdós, no aprecia la manera en que Galdós trata este material sacado de Zaratiegui.

[10] Ferreras acierta en su juicio de esta obra: «el episodio es uno de los mayores logros galdosianos» (123). No estoy de acuerdo con Urey cuando sugiere (en la versión de su trabajo presentada en la MLA Convention, Chicago, 29 diciembre 1985) que «this monument of Spanish history is perhaps not a fit object of emulation».

[11] Este estudio es una amplificación de una ponencia que se dio en inglés en el simposio sobre la obra de Galdós muy generosamente organizado en marzo de 1985 por Chad C. Wright y sus colegas del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Wisconsin-Madison.

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo (Clarín). *Galdós. Obras completas.* Vol. 1. Madrid: Renacimiento, 1912.

Avalle-Arce, Juan Bautista. «Zumalacárregui.» *Cuadernos Hispanoamericanos 250-52* (1970-1971): 356-73.

Azcona, José M. *Zumalacárregui: estudio crítico de las fuentes históricas de su tiempo.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1946.

Boussagol, G. «Sources et composition du *Zumalacárregui* de B. Pérez Galdós.» *Bulletin Hispanique* 26 (1924): 241-64.

Butterfield, Herbert. *The Historical Novel: An Essay.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1924.

Carr, Raymond. *Spain 1808-1939.* Oxford: Oxford Univ. Press, 1966.

Ferreras, Juan Ignacio. «Una estructura galdosiana de la novela histórica.» *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* 2 vols. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978. 1: 119-27.

Gómez de Baquero, Eduardo. «La tercera serie de los *Episodios Nacionales,* de D. Benito Pérez Galdós. La vocación de la novela histórica en Galdós. *Zumalacárregui.*» *La España Moderna* 115 (1898): 172-82.

La Rosa, Tristán. *España contemporánea. Siglo XIX.* Barcelona: Destino, 1972.

Ortega, Soledad, ed. *Cartas a Galdós.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Pérez Galdós, Benito. *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. Vol. 3 (9.ª ed.) y 6 (5.ª ed.). Madrid: Aguilar, 1968.

—. *Zumalacárregui. Obras completas.* 10.ª ed. Vol. 2.

Sheppard, Alfred Tresidder. *The Art and Practice of Historical Fiction.* London: Humphrey Toulmin, 1930.

Silva Vildósola, C. «*Zumalacárregui.* La nueva serie de *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós.» *La Revista de Chile* 3 (15 agosto 1899): 113-17.

Urey, Diane F. «From Monuments to Syllables: The Journey to Knowledge in *Zumalacárregui.*» *Anales Galdosianos* 21 (1986): 107-14.

FROM MONUMENTS TO SYLLABLES: THE JOURNEY TO KNOWLEDGE IN *ZUMALACÁRREGUI*

Diane F. Urey

Among the many and diverse aspects of the third series of Galdós's *Episodios nacionales* not the least prominent is the pursuit of knowledge inherent in the novelistic and interpretive journeys of its characters and readers. Written between 1898 and 1900, these historical novels seek to explain the literary, social, economic, and political transformations of Spain between 1834 and 1846. The *Episodios'* reconstructive and explanatory pursuit of these times and events may be viewed as a temporal projection that delineates relationships of cause and effect. Symbolic relationships among the various historical and fictional elements of these works appear to supplement and clarify those explanations. Yet the conventional types of relations that seem to produce knowledge also break down and undo it, so that cause and effect become an infinite tracing of effects whose hypothetical causes are forever unknowable. Likewise, the symbolic structures of metaphor and analogy give way to irony and antithesis; relations of identity become relations of difference in their constant fluctuation. Such ceaseless and often contradictory movements are inherent in the mode called historical fiction. These two apparently different yet fundamentally similar types of interpretation—the temporal/historical and the symbolic/fictional—are both functions of the same relationship among words and texts. They are equally imaginary. The reader's journeys into the past through historical reconstruction or the many and varied journeys undertaken by fictional characters in the series are all journeys through words. As we travel from 1834 through crises of love and war to 1846 and through each volume to our interpretations of characters and events, we journey only through the relations among signs. These journeys through the third series reread conventional modes of viewing the past and of making signs, just as the characters reread themselves as they search for absent ideals. The characters' journeys organize all the other elements of the series and fully exploit the metaphors of life and literature as journey or voyage in order, ultimately, to reevaluate that metaphor as metaphor. Thus they consider the status of historical knowledge as image or sign, as the text of *Zumalacárregui* demonstrates.

José Fago, the soldier-priest protagonist of the first volume of the third series is, as Alfred Rodríguez has written in *An Introduction to the Episodios Nacionales of Galdós,* «an anguished being, withering under the strain of an unbearable inner contradiction.» This contradiction arises from his «confused effort to segregate an obsessive past... from a present that demands a very different pattern of behavior» (125). His libertine past haunts him when his emotional and military energies become focussed on the futile pursuit of Saloma Ulibarri, the woman he seduced before becoming a priest,

three years prior to the novel's opening in 1834. In the first chapter, Fago, sent to confess Saloma's *cristino* father, who is condemned to the firing squad by the Carlist General Zumalacárregui, confesses to Ulibarri instead. This fictional episode has its counterpart in the historical narration: Brian Dendle states in *Galdós: The Mature Thought* that «No historical background is given; the novel begins, in medias res, with Zumalacárregui's invasion of the Ribera de Navarra» (39). Fago's inconclusive emotional and geographical journeys are like the random record of military skirmishes and the «wandering, inconclusive nature of the military campaign» (40). Both the story and the history take place over a wide geographical area and seem to follow no logical sequence of events. Fago's crises of conscience, a chance word about Saloma, or his hallucinations direct his course. Dendle observes that this pattern provides an «impressionistic vision of the nature of the [Carlist] movement» (40). Indeed, such impressionism is a most appropriate format for depicting events of the past if they are without logic.

References to the role of chance as opposed to logic in human affairs abound in this volume and throughout the series. For example, in chapter 24 Fago begins one of his many searches for Saloma:

> Toda la noche anduvo por desolados campos, sin dirección fija, adoptando el acaso por guía único de su andar vagabundo, y creyendo que los senderos desconocidos suelen conducirnos a donde deseamos. Renegaba de la previsión, del método, de todo el fárrago de prescripciones por que se guían los hombres, y que comúnmente resultan de menor eficacia qu los dictados de la fatalidad. Somos unos seres infelices que creemos saber algo y no sabemos nada, que inventamos reglas y principios para engañar nuestra impotencia; vivimos a merced de la Naturaleza y de las misteriosas combinaciones del tiempo y el espacio. Iba, pues, entregado a lo que el espacio y el tiempo, ministros de Dios, quisieran disponer en su tiránico dominio. (861)

Man is powerless to know or alter his mysterious, indecipherable course, so a lack of direction or a vagabond path is as effective as method or prevision, according to Fago. The narrator's repetition of his opinions («somos unos seres infelices...») in this and other instances, or their echo through the voices of other characters in the novel, makes them not idiosyncratic to Fago but pertinent to the larger concerns of the series. Both the Carlists and the Cristinos, however, believe that God is on their side and thus directs their actions. The Carlists go so far as to refer to the Virgin as «Generalísima» (852). But even this hyperbolic faith in a divine logic does not spell victory for Don Carlos:

> Pero aquel Dios, que muchos suponían tan calurosamente afecto a uno de los bandos, dispuso las cosas de distinta manera, y pasó lo que según unos no debió pasar, y según otros, sí. Estas sorpresas, que nada tienen de sobrenaturales, obra de la divina imparcialidad, son tan comunes, que con ellas casi exclusivamente se forma un tejido de variados hechos que llaman Historia, expresando con esta voz la que escriben los hombres, pues la que deben tener escrita los ángeles no la conocemos ni por el forro. (832)

The right or wrong of history is a matter of opinion; its truth is forever hidden. Rather, what is called History is merely the written weave —«tejido»— of assorted events, organized according to a writer's not necessarily logical or true impressions and perspective. Whether Zumalacárregui, the

Carlists, the Cristinos, or Fago believe their course directed by God or chance makes no difference, since the directing hand, should it exist, is forever unseen.

The desire to judge right and wrong in war is a futile search for an ultimate meaning, a transcendental truth, just as is the search for the correct interpretation of the written texts of the novel or history. *Zumalacárregui* illustrates how the knowledge of and judgment about history are necessarily derived from written documents that have already always been interpreted and therefore removed from the origin of the event itself—its cause—which can never be present. The meanings we instill in our «histories» as to causes may be rather an ordering of effects. In *The Use and Abuse of History,* Nietzsche identifies this effort, which he calls «monumental history,» as one type of error that can be made in historical interpretation:

> Its object is to depict effects at the expense of the causes—«monumentally,» that is, as examples for imitation; it turns aside, as far as it may, from reasons, and might be called with far less exaggeration a collection of «effects in themselves» than of events that will have an effect on all ages. The events of war or religion cherished in our popular celebrations are such «effects in themselves»...
>
> As long as the soul of history is found in the great impulse that it gives to a powerful spirit, as long as the past is principally used as a model for imitation, it is always in danger of being a little altered and touched up and brought nearer to fiction. Sometimes there is no possible distinction between a «monumental» past and a mythical romance, as the same motives for action can be gathered from the one world as the other. (15)

These remarks are particulary suited to the first volume of the third series. The cultivation of great men and deeds and the forgetting or hatred of all else appears to be the folly of Don Carlos, of Fago in his admiration and emulation of Zumalacárregui, of Zumalacárregui's concept of his own historic mission, and of posterity's exaltation of him. As the opening chapter proclaims: «¡Zumalacárregui, página bella y triste! España la hace suya, así por su hermosura como por su tristeza» (789). Yet this monument of Spain's history is perhaps not a fit object of emulation, as the volume's subsequent pages suggest.

The two-paragraph apostrophe to the Carlist General in chapter 1 paints him as a valiant military strategist who puts «los deberes militares sobre todo sentimiento de humanidad» (789). Correspondingly, in the first scene of Zumalacárregui in action he is mercilessly whipping the women who opposed his siege at Villafranca (801). The narrator's comments about the necessity of this tactic to strengthen the soldiers' resistance are conveyed in part through the free indirect style, as were the opening two paragraphs of the novel, which implicates the narrator, and consequently the reader, in this epic brutality. Zumalacárregui's behavior, including his «heroism,» is presented in an ambiguous light from the outset, as Peter Bly argues in detail. Fago cannot understand the necessity for this public display of cruelty and provides another dissenting point of view in an equivocally «epic» characterization (801). Such contradictory interpretations of this «monument of history» undermine unilateral definitions of greatness, right, and wrong. Such is the case in the physical description of the General through Fago's eyes:

Era el General de aventajada estatura y regulares carnes, con un hombro más alto que otro. Por eso, y por su ligera inclinación hacia delante, efecto sin duda de un padecimiento renal, no era su cuerpo tan garboso como debiera. En él clavó sus ojos Fago, examinándole bien la cara, y al pronto se desilusionó enteramente, pues se lo figuraba de facciones duras, abultadas y terroríficas, con hermosura semejante a la de algunas imágenes de la clase de tropa, como los guerreros bíblicos Aarón, Sansón y Josué... [Zumalacárregui] era un tipo melancólico, adusto, cara de sufrimiento y meditación. (800-01)

Fago's «illusion» of the historic figure compares him to legendary monuments; the «reality» of Zumalacárregui pales by comparison.

The divergent codes that traverse the character Zumalacárregui make any interpretation subject to reversal. Not only does monumental history easily become confused with a mythical romance, as Nietzsche writes, but «monumental history lives by false analogy; it entices the brave to rashness, and the enthusiastic to fanaticism by its tempting comparisons» (16). The dangers signalled by Nietzsche can certainly be observed in Fago and perhaps in modern interpreters of this novel as well. Dendle, for instance, although acknowledging certain weaknesses of characterization, writes:

Zumalacárregui is presented in epic terms... It would not... be rash to see in Zumalacárregui a warning note that Galdós is sounding in the early months of 1898 to his fellow countrymen. ...[Fago] represents in his instability, his quest for an ever-elusive meaning for his existence, his inability to see clearly into his own nature—Galdós's projection onto the past of the Spain of 1898, of a Spain rent in two, unable to set firm goals in the future and vainly seeking a past made impossible by the very violence of the methods used to pursue it. (40-41)

Dendle's own pursuit, however provocative, is of an «ever-elusive meaning» as well, since whether we choose to read into this volume the Spain of 1898 or of 1834, we are confronted only with interpretations of those elusive times. As the above passage from the novel suggests, we can never know cause and effect; all we have is our written weave. This open textuality —a term that involves a constant movement from a never recuperable past towards an always out of reach future—in *Zumalacárregui* describes the Carlist General himself, as Bly observes: Zumalacárregui is never fully able to reject his past, nor «reach the end of... [his] spiritual journey.» Even more poignantly, perhaps, this open-ended textuality, this never-ending journey, is illustrated by Fago's physical search for Saloma Ulibarri.

Fago's valiant fight for the Carlists in chapter 16 gives way to hallucination and self-recrimination after he shoots the man whom he believes to be the already dead Ulibarri. This spectre from his past motivates days of errant wandering until he finally takes refuge in a hut whose occupants have heard of a Saloma or Salomé. This Salomé/Saloma both is and is not identifiable with Fago's memory or idealization of her. He also learns of his own double who is sighted with her. The next morning, as he journeys back to his unit, «empezó a ser atormentado por una idea.» He recalls «una carta olvidada» (845) which fell out of the jacket given him by an old woman. Before she tore it up, he believes he read the «sílaba *Mé,* abreviatura de Salomé, con que de niña la nombraba su abuela.» This syllable of a signature of the nickname (Salomé) of Saloma Ulibarri, this trace, inscribes itself in a goat's bleat that then directs his course: «por todo el camino, sobre la blancura

inmaculada de la nieve, fue viendo algo, como huellas de una cabra, un signo que evidentemente decía: *Mé, Mé, Mé*...» (846). The grammatical symbolism of this syllable is obvious: this «Mé» is the objective projection of Fago's subjective self, his «yo.» The narrative becomes the story of the wanderings of the divided self.

This passage identifies the journey with the book, the white snow with the blank page. Fago pursues an elusive meaning which is only the syllable «Mé,» not the woman herself, as he thinks. Yet this syllable is not really written; it is «algo, como huellas,» «un signo,» whose meaning is imagined. Only when the signifying «huellas» are given the status of the signified «Mé» do they become a complete sign and thus «evidence,» «meaning.» The identification, however, is not a stable sign, since «Mé» is another signifier, not a signified idea or woman. Fago pursues this meaning, which is not more than the signifier of a signifier, for three days, «durante los cuales iba viendo el *Mé, Mé,* ya representado por la huella de cabras, ya por los letreros diferentes, trazados con negro en esquinazos de iglesias o en tapiales de caserones» (846). The instability of this sign is underlined further as the signified signifier «Mé» slips from one signifier—«huellas»—to others—«letreros diferentes.» Fago sees his meaning wherever he looks. His search is guided by a preconceived vision of his goal: the snow and the road write what he wishes to read. Moreover, he only thinks he remembers the syllable that he pursues; he is not even certain of his memory: «Y yo digo, ¿esto de creer recordar es como recordar verdaderamente? Si vi pasar la palabra *Mé* por el aire, ¿cómo no me causó la impresión que ahora me causa el querer recordarlo? Luego no hubo tal palabra... ¿Y no podría suceder que viera la sílaba sin darme cuenta de lo que significaba?» (846). Like the historical documents that seem to signify the remembered memory of the event itself, this syllable signifies the absolute elusivity of the woman as text.

In his incisive essay, «The Infinite Text,» Manfred Frank connects the literary tradition of the idea of life as a journey to the infinite journey of the written text. In classical and early Christian literature, there was usually a happy return at the end of a journey, but «this changes upon the threshold of the new era. Here doubts about the 'immanence of meaning in life'... disturb the economy of the successful homecoming.» Marked by the romantic period, «Our historical interest in ideas and motifs encounters the problem of losing one's way only, of course, at the thematic level. In fact, one can observe that modern literature—since Coleridge and Brentano— has identified the aimless passage with the fate of poetic speech» (71-72). Fago's chance-determined travels and particularly his fruitless pursuit of Saloma, «Mé,» black marks on a white background, clearly correlate travel with writing in *Zumalacárregui.* Fago never reaches his goal—neither his own identity as priest, soldier, or man, nor the syllable «Mé» or the woman Saloma. As Frank observes: «The endlessness of the trip clearly becomes a problem in the interminability of writing itself. Literature reflects its own condition when it de-limits *(ent-grenzt)* the metaphor of the journey with life» (72). Fago's endless journey is one of the many ways in which the series describes its own textual process. Moreover, the incessant «self-doubling» of this text «de-limits» representation itself. Avalle-Arce has noted that the duplication

of Saloma is both Cervantine and folletinesque. These two literary traditions, though different in many aspects, both presuppose the open-ended processes of writing and reading. Not only is Fago the *Doppelgänger* of Zumalacárregui (Avalle-Arce 367), but the double is re-duplicated in Fago's own novelesque rival in the pursuit of Salomé. This multifaceted repetition in difference describes the futile journey toward meaning in *Zumalacárregui*. Whether that meaning is the historical knowledge that this *Episodio* seems to offer or the definitive interpretation of its interpretations of the Carlist war or of the Spain of 1898, it is a goal as out of reach and as undecidable as Fago's own. As Avalle-Arce has commented: «Las relaciones de Fago con su pasado adquieren las dimensiones de una verdadera obsesión... Fago quiere huir del pasado, al mismo tiempo que empeña su vida en la búsqueda de Saloma Ulibarri. Pero los términos de la paradoja son inabarcables por la vida, y así Fago se deshace en la empresa» (366). In like fashion this paradoxical text called a historical novel is undone when the value of one of its terms—whether history or fiction—becomes an obsession.

When Fago finds his way back to his unit after his fruitless efforts to trace the syllable «Mé,» he is at first accused of spying, since he was sighted with Salomé. This case of mistaken identities, like that of Fago's double, is never resolved in the novel. He is sent on a mission to capture her, since she is believed to be a «cristina» spy. At first he resists this disorienting pull of his past; then he agrees after his manhood is challenged: «No se le exige ciencia militar ni teología dogmática. Esta no es empresa de guerrero ni de sacerdote. —¿Pues de qué? —De hombre..., simplemente de hombre, señor Fago» (853). He falls almost fatally ill—«sin ganas de vivir» (854)— before he can begin his search, but when he does recover and undertakes the mission, he follows only false clues or chance sightings of the plural identities of Salomé, «ama de cura... clériga—mujer virtuosa» (845), «monja domínica..., aldeana rústica o ama de cría» (853). His journey, like his life and finally his death, is without logic, a series of discontinuous movements toward an objective whose various aspects, like «ama de cura» and «ama de cría,» cannot be reconciled.

Fago visits the ailing Zumalacárregui frequently before he dies, and every day as he goes to the General's house he observes the washerwomen in the creek: «Apoyando los codos en el pretil del puente, se pasaba allí el hombre largos ratos, viendo a las mujeres con media pierna dentro del agua» (885). We deduce from the final words of the novel that one of these women is Salomé, since the woman who speaks these words is not named. The sigfusilar a mi padre» (889). This is as close as the novel comes to presenting Salomé, since she says of Zumalacárregui: «—Bien muerto está... Mandó nifying process that relates these final lines to Fago's first confession to Ulibarri and to the main plot of the *Episodio* is a complicated series of substitutions and associations. The words «padre,» «fusilar,» and «Zumalacárregui» associate this washerwoman with Salomé Ulibarri, the end of the novel with the beginning. But just as the daughter is absent in the first scene and becomes the object of Fago's relentless search, so the name Ulibarri is not literally identified with «padre» here, although the reader assumes the substitution. The substitution and associations through which the reader unifies

the plot of the novel, names characters, and instills it with meaning are arbitrary and ultimately unstable in the ceaselessly signifying chain.

The gaps between words are bridged by imagined associations, just as Fago gazes down upon the women, unable to reach them. Yet those gaps can never be bridged fully, just as Fago does not reach Salomé here or anywhere in the novel, nor can he bridge the distance between himself and his past, a meaningful life, or a stable identity. The fever and convulsions he suffers before he dies, like those he experienced earlier, underscore his inability to connect and make coherent the diverse facets of his character, whether physical or mental, past or present. His delirious vision of «un grande, negro, insondable abismo que le atraía» (887) is an image of his unreachable past and his unknowable destination; it suggests the infinite hollowness of the image itself as word, memory, or ideal.

Fago's death, which leaves his search unended, his story as incomplete as it began, coincides with Zumalacárregui's in the midst of the unresolved war. These two seekers of an unattainable past, which in Zumalacárregui's case is both heroic and reactionary, illustrate perhaps Nietzsche's thesis that «'Only strong personalities can endure history; the weak are extinguished by it.' History unsettles the feelings when they are not powerful enough to measure the past by themselves» (32). Fago's search is also a search for his own identity in his pursuit of the syllable/woman/meaning/memory/text/ «Mé.» He continually fluctuates among his roles of «guerrero» and «sacerdote» and his past as «seglar desalmado y libertino» (853), unable to find a «settled» association of these signifiers, which cannot «logically» substitute for one another. His dilemma is most melodramatically illustrated when he dreams of interrupting mass to exterminate «cristinos» (841-42). It was precisely the challenge to this unsettled or unstable identity that made him take up the search for his history labelled Salomé. For he was told that his own double, «un hombre muy listo, muy despierto, buena estampa, aficionadillo a las aventuras,» who had not «recibido más que la primera tonsura [del estado eclesiástico], y parece inclinado a seguir carrera muy distinta» (856), would be «competidor suyo en la comisión de atrapar a la volandera *Mé*» (859). Incapable of enduring his task, however, Fago is extinguished by it, just like his historical model.

Zumalacárregui and Fago's last conversation reveals Fago's renunciation of his journey/life and his renunciation of his identity as the text Fago itself. In spite of the General's encouragement and praise, Fago insists upon denying his abilities and likewise his identity, with remarks such as «No soy apto para nada» (886); «Y aquí me tiene usted sin vocación ninguna, pues todas las he perdido, y con toda verdad le digo que no sé adónde han ido a parar»; «¡Mi vida es tan poco útil!»; «Yo soy hombre concluido» (887). As Fago's text concludes, so does *Zumalacárregui*. Still, he dies without confession, so the end of his journey is up to God: «a Dios toca darle su merecido» (889). Dendle observes that «Fago's own identity is as much a mystery, both for himself and others, as that of Saloma» (40). For Rodríguez he «is the oddest characterization in the Series» (125). Fago's mysterious, unsettled identity, like that of «Mé,» signals the undecidability not only of his personality, in its past and present manifestations, but of his temporal and per-

sonal journeys. Fago seeks in «Mé» what he might have had in the past: a reconciliation of his own warring facets. But we know from his confession to Ulibarri that he never possessed this stable identity in the first place; he has always led an erratic life: «—Mi carácter violento, mis hábitos de disolución y desorden de mi conducta, fueron causa de que, a los tres meses de aquella vida errante, Saloma y yo pareciéramos enemigos» (792). Fago's dilemma suggests the romantic notion of «yearning for the Infinite,» as Schlegel defines it. Frank writes that the concept of «Infinite» «presupposes the loss of an 'original meaning' and feels 'driven' to seek it just the same. The self finds itself in a substantially negative relation to its Other. This negativity nowhere allows the self to achieve 'self-identity... The result is that the "existence" of the self becomes the "greatest secret," the unsolvable "riddle" '» (78-79). These remarks are applicable to the search of Fago's «yo» for his «Mé,» to the details of his personality, to his journey, and to the notions of historical recuperation and textuality in *Zumalacárregui*. They are also pertinent to the third series as a whole, particularly to Fernando Calpena, the series' «greatest secret.»

José Fago's secret, his identity, is never fully resolved; his journey is endless. Frank observes that «The indeterminacy of personality reflects the loss of an absolute meaning of Man» (79). If the past is forever absent—only an illusion, a fiction, a remembered memory—then its pursuit in the self or in books is a destructive endeavor, since the goal is always out of reach. Such is the fate of Fago's journey, of the Carlist war, of the text of this *Episodio*. As Frank writes, «The endless deferral of the goal which our texts relate thus corresponds to an endless deferral of sense within the structure of the texts themselves» (78). Any sense of character, of history, or of the novel that the reader creates is only one among a continual chain of signifying relationships that can be fabricated for this text in the open-ended process of historical fiction.

Illinois State University

WORKS CITED

Avalle-Arce, Juan Bautista. «*Zumalacárregui*.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-52 (1970-1971): 356-73.

Bly, Peter A. «Las idiosincrasias humanas y la estrategia narrativa en *Zumalacárregui*.» *Anales Galdosianos* 21 (1986): 95-106.

Dendle, Brian J. *Galdós: The Mature Thought*. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1980.

Frank, Manfred. «The Infinite Text.» *Glyph*. Textual Studies 7 (1980): 70-101.

Nietzsche, Friedrich. *The Use and Abuse of History*. Trans. Adrian Collins. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976.

Pérez Galdós, Benito. *Episodios nacionales*. *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Vol. 4. Madrid: Aguilar, 1979.

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

«LA NOVELA EN EL TRANVÍA» AND THE POETICS OF MOVEMENT IN GALDOSIAN NARRATIVE

Douglass M. Rogers

From time to time critics have singled out Galdós's short prose piece, «La novela en el tranvía» (first published in 1871), as one of the more remarkable of the author's narrative efforts outside of his full-fledged novels.[1] The sound study of this work published by Walter Oliver in 1973 recognizes its literary sophistication and, focusing particularly on the fantasy-reality theme, stresses the dominance of a realistic view even at this early point in the novelist's career:

> «La novela en el tranvía» is not a juvenile exercise in fantasy but rather a complex, if low-keyed attempt to show fantasy's realistic role in human existence—and, by implication, at least, its creative function in narrative art—through a careful structuring and a meticulous explanation of the psychological and scientific causes of fantasy. In this sense it is a «typical» example of one of Galdós's most important novelistic techniques. (263)

As was frequently the case in studies of *La sombra*, Oliver's emphasis is largely on the manner in which the early work augurs the novelist's mature period.

Without questioning the value of that focus, one may also claim that the primary interest of «La novela en el tranvía» is less its typicality than its exceptional nature, something discernible in an examination of the way its parts are put together. Testimony to this kind of interest, especially for the reader of the 1980s, is the attention given it by Robert Spires in his recent book, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel* (25-32). In spite of their considerable differences, these studies may be seen as two distinct approaches to a single problem: a reality-illusion dialectic fundamental to modern narrative. Our objectives in this study, even though they move in a different direction, coincide in some measure with both of these perspectives. First, we shall examine what one might call the «artistry» of the work as it may be perceived in the function and structure of time, space, and movement, features that make the story what it is; then, we shall extend our findings to an interpretation of Galdós's method of narration applicable to later works.

Deeming it unnecessary here to probe the history of modern critical investigations of time and space, we may accept as point of departure the anti-exclusivist stand put forth by W. J. T. Mitchell, who has described the relationship between the two as «one of complex interaction, interdependence and interpenetration» (276). In «La novela en el tranvía» there is no simple, neutral coexistence of temporal and spatial factors but a completely overt and artful interplay between them. Yet perhaps an even more important clue to the work's technical accomplishment resides in a third factor, movement,

something which of itself is neither time nor space but which is related to both. At the most fundamental referential level, we are speaking, first of all, of the locomotion of the streetcar, which advances through space and time, along its route, and in its own unrelenting tempo. This force is not only associated with the primary developments of the story but generates certain conditions within the discourse that tend to render its realism problematical, puncturing its affirmations with ambiguities, even approaching a «twilight zone» effect. The reader may consequently be led to have second thoughts about what the «scientific» explanations of the character's aberrations or the apparent didactic intention of the author are. It is not altogether facetious to see the moving streetcar as author of the «novela» within the story, even though the invention is carried out through an agent, a certain naive but imaginative passenger, significantly unnamed and wholly passive in nature.

At this point a reconstruction of the major incidents of the story is indispensable, not only to call to mind its novelty but as a basis for further analysis. The central character, who for practical purposes may be identified as a first-person narrator, encounters an old friend, Dr. Dionisio Cascajares, on boarding a streetcar in the Barrio de Salamanca, in Madrid.[2] The talkative friend tells him about the misfortunes of a countess of his acquaintance, who finds herself neglected by a jealous husband and threatened by the latter's majordomo, who is as much a scoundrel as she is a model of virtue. Cascajares dismounts at Cibeles, leaving his friend's curiosity greatly aroused. Later, on a portion of newspaper used as wrapping for some books that are being returned to their owner, the narrator discovers an account of «Mudarra, el insolente mayordomo,» threatening «La Condesa» with disclosure of her alleged interest in a certain *caballerito* (488). He reads about a heated exchange between these two, in which she resists his advances and proposals, prompting Mudarra to leave her room. At this point the text indicates, «Capítulo XI—*El complot*» (488). Feigning the Countess's hand, Mudarra carefully starts a letter promising an interview, but here the narrator intervenes to say: «El folletín estaba roto y no pude leer más» (489). While the streetcar continues in its unrelenting pace and the narrator in his wondering and worrying, his glance falls on the passenger seated immediately opposite him, whom he suddenly recognizes as «Mudarra, el mayordomo en persona, que estaba sentado frente a mí, con sus rodillas tocando las mías» (489). A slow inspection confirms all the sinister identifying features, but after the vehicle crosses the Puerta del Sol and enters the Calle Mayor, the individual stops the car and gets off, without further consequence. Returning to his musings, the narrator speculates that with the counterfeit letter the majordomo is scheming to lure the young friend of the Countess into a rendezvous so that they might be caught *in flagrante* by the husband. After dozing idly for a while, with increasingly hallucinatory thoughts, he falls into a deep sleep, during which he dreams the next chapter of the «novela.» He sees the melancholy Countess surprised by a visit from a handsome young man, Rafael, who claims to be responding to her letter. The husband, forewarned, enters the room and cynically serves tea—suspicious tea—for the trio (an episode remindful of the tea scene in Unamuno's *Nada menos que todo un hombre*). In a tense moment of this scene the Countess suddenly cries out, and the

narrator is abruptly awakened by shouts of protest from the passenger in the contiguous seat, the «venerable English lady,» who had been disturbed by the agitated dream. Now, where he had seen Mudarra before, the narrator discovers Rafael in person, describing to a companion a scene very similar to that of the truncated dream. But with the hasty departure of these two, he is unable to satisfy his burning curiosity about what happened to the Countess. The interruption of the dream puts an end to the continuity of the plot of the «novela.» The narrator grasps frantically at straws in his effort to ascertain the fate of the Countess, most notably a conversation between two passengers about a shooting and yet another involving a poisoning case. After he gives back the borrowed books and begins his return trip, the narrator is convinced that he has spotted Mudarra in the Calle de Serrano; rushing to the door, he yells for the car to be stopped and the assassin detained. The subject turns out to be the same individual who had previously been identified as Mudarra but who, in due course, is revealed to be an honorable businessman. The narrator is at last forced to return to reason and reality, a slow process: «Ha sido preciso que transcurran algunos meses para que las sombras vuelvan al ignorado sitio de donde surgieron, volviéndome loco, y torne la realidad a dominar en mi cabeza» (497).

One immediate conclusion may be drawn from such a summary: the spatial and temporal coordinates that are inseparable from the story's conception lend it a containment uncharacteristic of Galdós, possibly constituting what saves it from the expansiveness that made of the author a better novelist than short story writer.[3] Unity of time and place are thus automatic. But the first perceptible, important strategy of the work is its sense of movement, which initiates a fatal, uninterruptible sequence of incidents. By way of contrast with Galdós's story, «El crimen de la calle de la Perseguida» by Palacio Valdés is a model of stasis: two individuals are seated, not in a moving vehicle like Cascajares and the narrator, but in a café, one recounting to the other an anecdote that in itself comprises the plot of the story. «La novela en el tranvía,» on the other hand, exemplifies Antonio Machado's words: «Se hace camino al andar.»[4] It is the antithesis of staticity, a story on wheels, which exists only in and by its unfolding. In a brief essay entitled «Artes espaciales y temporales,» Ramón Pérez de Ayala hits upon a particularly relevant principle, even though he does not happen to be speaking of narrative. Outlining his personal conception of the traditional view of the arts as divided into these two categories, he says of the temporal ones: «Para explicarlo mejor: cuando escuchamos una pieza musical o leemos una poesía se nos figura que brotan y fluyen, nota por nota y verso por verso, de la misma manera que nacieron y se desarrollaron original y espontáneamente del numen del poeta. Nos producen el efecto de la inspiración, de la creación inmediata» (1276). Both this sense of temporal flow and of the «immediate creation» show up in «La novela en el tranvía,» as the movement associated with the streetcar is joined to the step-by-step manufacturing of the story within a story. Herein is found the work's explicit metafictionality: a steady process of displacement, a gradual revelation of this process of fabrication in itself as the central interest of the tale, rather than any occurrences within the car or the plot of the invented story *per se*.

Everything starts with the first word of the first sentence: «Partía el coche de la extremidad del barrio de Salamanca, para atravesar todo Madrid en dirección al de Pozas» (485), a phrase that, like a vector, projects a Madrilenian space, the broadest stage to underlie the story.[5] That there is something special about the constant movement of the vehicle is hinted at in the slight personification in the early description of the car: «resbalando suavemente por su calzada de hierro, bajaba la calle de Serrano, deteniéndose alguna vez para llenar los pocos asientos que quedaban ya vacíos» (486). Immediately after Cascajares dismounts, the seeds for the «novela» having been sown, the beginning of the interior duplication is indicated as directly induced by the renewed movement: «¡Cosa singular! Siguió el ómnibus su marcha, y yo, a mi vez, seguí pensando en la incógnita Condesa [...] poco tardó mi imaginación en apoderarse de aquel mismo asunto para darle vueltas de arriba abajo, operación psicológica que no deja de ser estimulada por la regular marcha del coche y el sordo y monótono rumor de sus ruedas, limando el hierro de los carriles» (487).

From now on each account of the evolving «novela» is preceded or accompanied by at least one comparable description, a process that continues approximately two-thirds of the way through the story, through the vision and the dream, as long as the invention continues. Some of these accounts involve sober physiological or psychological explanations, as in the following example of motion inducing a hypnotic state: «Andando, andando, el coche seguía, y ya por causa del calor que allí dentro se sentía, ya porque el movimiento, pausado y monótono, del vehículo produce cierto mareo que degenera en sueño, lo cierto es que sentí pesados los párpados, me incliné del costado izquierdo, apoyando el codo en el paquete de libros, y cerré los ojos» (490). Lulled into a semi-conscious state, the narrator experiences a vision, in which spatial imagery displaces the time sense, as the vehicle appears first under water, then in the air. Yet through it all there is reflected some degree of consciousness of its movement, expressionistically transformed. This state dissolves into a deep sleep wherein is found the dream in which the climactic tea episode occurs. Introducing it and completely dovetailing with it in an apparent cause-and-effect union is a description of the incessant drone of the moving car, penetrating the narrator at a subconscious level, even through the only major suspension of time and triumph of stasis in the work: «y entonces el coche cesó de andar, cesó de volar y desapareció para mí la sensación de que iba en tal coche, no quedando más que el ruido monótono y profundo de las ruedas, que no nos abandona jamás en nuestras pesadillas dentro de un tren o un camarote de un vapor. Me dormí... ¡Oh infortunada Condesa! La vi tan claramente [...]» (491).

It is essential to note that the work's particular sense of movement could not have been possible if the author had not hit upon a narrative structure that not only allows it but fosters it throughout the work, until the very final portion. This structure consists not only of a first-person narration, which adds unity of focus to the unities of time and place, but, most importantly, it is a nonretrospective view that renders everything inchoate, present but always forward-looking. In this sense it differs from the first-person narration of the *Lazarillo de Tormes,* from *La familia de Pascual Duarte,* from

Galdós's *Trafalgar,* or from the aforementioned short story by Palacio Valdés, random examples of works in which the action is reconstructed by a first-person narrator looking backward from a posterior point in time. (It is true that this nonretrospective focus is necessarily abandoned at the end, since the complete synchronicity of the method otherwise allows for no standard closure; one may also note a relatively minor authorial invasion early in the story [487].)

Thanks to the near purity of this perspective, «La novela en el tranvía» creates a sensation of immediate experience which is always evolving. As though in symbiotic relationship with the rhythm of the streetcar wheels, rolling constantly onto new metal, the narrator's story is emerging through the interaction of discovery and invention, encountering evidence and extending it imaginatively. The streetcar tracks have a forward direction only, again, like vectors, whereas behind they are reduced to «estelas en la mar,» to recall Machado's image. But unlike Machado's world, there is no past here. The narrator-character has space-producing visions and dreams, paralleling Bachelard's *rêveries* or Machado's *retablos,* but no memories, thus throwing the Bergsonian *durée* somewhat off balance.[6] At an early point in the story a feeling of urgency is mentioned as being characteristic of all travelers: «a pesar de la brevedad del trayecto no hay uno que no desee terminarlo pronto» (487), which suggests a consciousness of a present-future relationship. As the interior fiction becomes dominant, this sense is dramatized and intensifies the constant thrust toward the future. «¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?» asks García Lorca's *persona* (in «Romance sonámbulo») in a famous, quintessential example of this type of dramatizing technique. Even if we grant the distance between Lorca and Galdós, there are similar forward-pointing questions that Galdós's narrator poses when he reaches the tear in the *folletín,* questions that constitute the first stage of his own imaginative elaboration: «Y ¿qué haría el maldito [Mudarra] para vengarse?... Y el conde, ¿qué hará? Y aquel mozalbete de quien hablaron, Cascajares, en el coche, y después Mudarra, en el folletín, ¿qué hará?, ¿quién será? ¿Qué hay entre la Condesa y ese incógnito caballerito? Algo daría por saber...» (489). Because of the readers' dependency on the strictly limited focus of the first-person narration, they can know only what the narrator knows, discover what he discovers in the process of its unfolding. To be sure, the growing irony, which by definition effects a bifurcation between character and reader, offers the latter a perspective that the character-narrator cannot have of himself. But the split does not counteract the manipulation of information involved in this temporal dramatization, with its «efecto de la inspiración, de la creación inmediata» (Pérez de Ayala 1276).

If the basic time sense is identified primarily with movement, the major spatial components of «La novela en el tranvía» are characterized by enclosures, by «within-ness,» a feature applicable both to physical space and to the space of the interior duplication. Madrid is undescribed, but its presence is conjured up through a handful of place names. And within Madrid is the streetcar, within which is the narrator-character, within whose mind the «novela» grows, within which is the room of the Countess, within which we find her and into which Rafael and the Count are to enter. A Chinese

box structure suggests itself, at least if conceived as stretched out horizontally, like a telescope being slowly opened, given the fashion in which the fictional ingredients emerge one at a time, each from the preceding one. Within this chain of events, the dimension of irreality is initiated with the discovery of the *folletín* fragment, but the most remarkable incidents in the game of reality versus illusion are probably the appearances of Mudarra and Rafael within the work's primary world, that of the streetcar: creatures elaborated first in the mind of a given character, later showing up in the zone of his own fictional existence. They prefigure the don Romualdo episode of *Misericordia,* of some twenty-six years later, in spite of the fundamental difference of their being apparently only an extension of the narrator's fantasies, projected into his «external world» and never confirmed by others (as happens—in a sense—with Benina's invention).

Where do such observations on the form and structure of this work lead? One should doubtless take care not to overstate a case to the point of finding a Kafka or a Borges where we have a Galdós, whether for better or for worse, with a certain casualness in style and structure and a familiar mixture of tones already much in evidence. However, a few final examples should serve to illustrate both the association of the streetcar with a «twilight zone» and a kind of ambiguity capable of producing a text that tends to work against itself, rendering its realism more enigmatic than dogmatic.

Clearly the streetcar is the zone within which peculiar things happen. Outside of it there is only «inert» space: once the narrator steps outside to look for the supposed Mudarra, the fictional creation is terminated on all levels, the spell has been broken, and all that remains is to tie up loose ends. The interior of the car is somewhat like the house in Bachelard, an intimate enclosure that integrates daydreams; but, with the addition of the motion and droning, it does more than simply furnish peace and security propitious to a free association of images. In spite of the occasional semi-scientific explanations offered for psychological phenomena, something of an otherworldly effect penetrates the work, first because the descriptive references to the streetcar, with few exceptions, are highly metaphorical, setting this vein apart from all other portions of the text. In addition, despite the basically ordinary settings within which most things are easily accepted or adequately explained, there is never any accounting for the mode of propulsion of the streetcar, a most noticeable silence. It thus appears moved by extraterrestrial forces, superior to human space and time, «siempre corriendo sobre las dos interminables paralelas de hierro, resbaladizas como los siglos» (487). Only in the trance-like state preceding the narrator's dream is there a reference to the *fuerza motriz,* and in it the phantasmagorical effect is suggestively reinforced: «El coche iba arrastrado por algún volátil apocalíptico más fuerte que el hipogrifo y más atrevido que el dragón, y el rumor de las ruedas y de la fuerza motriz recordaba el zumbido de las grandes aspas de un molino de viento, o más bien el de un abejorro del tamaño de un elefante» (491).

One final example of a very different type of ambiguity is a shift in the narrative voice that clouds the reader's perception of what is to be taken as real and what is not. Was it or was it not Mudarra who appeared on the streetcar? In this instance the narrator himself temporarily admits doubt about

his own convictions, speaking of «el hombre en quien creí ver al terrible mayordomo» (490). On the other hand, when the individual he identifies as Rafael (relying on numerous bits of evidence) descends from the streetcar, there is no such disclaimer within the narrative discourse, as we read: «¡Ah!, ya estamos en los Consejos. Bajemos—dijo Rafael» (492). By opting not to correct or qualify the words of his narrator—«dijo Rafael»—the author sows in the reader a seed of belief in a character properly identified as the Rafael of the internal story. One crack like this in the system can place the reliability of the entire system in doubt. Nevertheless, although toying with the limits of reader credibility, Galdós does not truly cross that decisive border into the realm of «the fantastic,» «magic realism,» or some other form of antirealism. Whereas the text of Kafka's «Metamorphosis» states unequivocally that his protagonist woke up one morning to find himself transformed into an insect or Cortázar's character in «Axolotl» affirms early, «Ahora soy un axolotl,» Galdós's text is tempered by a measure of playfulness and structural «cheating» but contains no definitive metamorphosis of the primary mimetic level of his work. That the ending is an obvious literal negation of the fantastic element goes without saying, but it is just as obviously more of an epilogue than an organic part of the story proper.

It was only natural that «La novela en el tranvía» should first be recognized as an early and emphatic statement in defense of a realistic outlook, thus anticipating the author's mature novels. But given the polysemic nature of Galdós's writing—no longer a debatable question—it is equally reasonable for a later reading to weigh more heavily certain counterforces at work. By way of conclusion, I should like to return to the question of internal (Galdosian) intertextuality but starting with a different premise: that «La novela en el tranvía» can be viewed as a metaphor for what will become a fundamental aspect of Galdós's approach to the narrative genre. There is no doubt that this work contains a statement—that it is foolish to lose touch with reality by allowing one's self to get carried away by unbridled imagination—a position known by abundant extratextual evidence to represent a conviction of the novelist who described himself as «un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas» (prologue to *La sombra*; Shoemaker 67). But even without negating this thesis, the developing work loses rigidity, challenges its own didactic statement, and shows signs of a different message, to the effect that impulses and motives other than observation and sober truths function *in the process* of making a novel (not «novela» here). Writing, like the streetcar and the narrator's imagination, gathers its own momentum: one component grows from another, one poses questions that seek answers and incite further development. It is not that plan and referents do not exist but that they are displaced or reshaped by the new reality of the flowing discourse, as were the thoughts of the story's protagonist.

Doubtless, if one reads «La novela en el tranvía» as a straight allegory or parable, one may well arrive at just the opposite conclusion—that this crazy narrator demonstrates how *not* to write. But reading synthetically, through a screen of irony, and accepting the signifying value of the artistic elaboration,

one may reconstruct an image of a Galdosian methodology that transcends simple formulas. A first step in such a reading has been underscored in the work before us: that of adding the streetcar to the figure of the narrator to form a composite protagonist. Even the title gives a pointed clue with its suggestion that this is not first and foremost the story of a person, of an individual who behaves foolishly, but of a happening, of a creative phenomenon brought about in a certain space and under special circumstances: «La novela en el tranvía.» Thus, the allegory must be reconstructed, starting with the vehicle—the act of writing is like a journey, initiated («El coche partía») —and followed step by step throughout. The passive narrator is «exonerated» of his responsibility as protagonist, since he is not a prime mover; he even acquires a modicum of sympathy for his earnestness and his innocence, attributes strengthened by the comic foil found in the grotesque individual traveling at his side, the ever-present «venerable English lady.»

Nor can such an interpretation be so literal as to be deemed a return to the romantic muse (the streetcar) inspiring a listless bard (the narrator) to creative accomplishments superior to his normal powers. It is a matter of the story as process: the novelist discovers and invents as he goes; there may be a plan, an incipient morphology, even an ideological thrust, at the start; but things have not yet coalesced prior to the act of writing, which act modifies the plan, then modifies itself indefinitely as the give-and-take movement of the composition rolls on. Such a conception of writing, by no means a novelty in our day, stands in opposition to the not wholly defunct view of realism as essentially a static act of observation and recording. José Angel Valente has articulated an entire system of poetics based on the act of writing as discovery («conocimiento»); [7] but discovery is also something of particular relevance to the novelist, as may be seen in these extracts from the American author, E. L. Doctorow:

> When I write, the first part of the work is uncalculated. I write to see what I'm writing. Then I find a voice or an image or some idea or feeling—and the true work begins. Something is evocative enough to pull me after it [...]. The act of composition is a series of discoveries. You find things just as you turn the corner. Eventually, you reach the stage at which it becomes an editorial, cerebral act as much as an intuitive thing. The further along you go, the more inevitable the course of the book. (73)

«La novela en el tranvía» offers illustration of a critical principle that has been easy to neglect in regard to Galdós: the importance of not losing sight of the difference between an author in his function as writer and in his daily existence independent of it, a difference in this case between Galdós the novelist and Galdós «the man.» [8] When he wrote the essay «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» in 1870, deploring the superficiality and deleterious effects of the popular novel in Spain, Galdós was expressing himself straightforwardly (even if picturesquely), primarily as «the man,» functioning as journalist, with a rational message to convey. In the following year, when he presumably wrote «La novela en el tranvía,» he was dealing with the same subject but functioning as creative writer. In the essay, the terms of the structuralist formula—addresser/message (referent)/addressee—are precise and stable; in the fictional piece, however, the levels of meaning

are multiplied, straightforwardness is eroded, and a problematic cloud is thrown over the formula. There are new freedoms implicit in narrative discourse: a different type of author-text relationship and of author-reader relationship (with a new narrator-narratee dimension) and an ever-advancing movement of ironic manipulation, which includes both withholding and exploring.

This procedure cannot be simply brushed off as one which all writers must go through, given the fact that an unwritten work must be initiated and developed step by step through a sequential or temporal process until its completion. «La novela en el tranvía» is likely evidence not only of Galdós's incipient awareness and acceptance of this aspect of writing prose fiction but of an impulse to accentuate it, even to let it show as part of his overall «communication.» The write-as-you-go approach, along with the parody factor, accounts for much of his propensity for self-reflexive writing, and the story is in this additional fashion an early manifestation of a characteristic that is to flower in later works, such as *El amigo Manso, Tormento,* or *Misericordia.* [9]

To investigate specific aspects of writing as movement, discovery, and invention in the major novels of Galdós is too vast and elusive a task to be seriously confronted here. Needless to say, the subject is frequently touched upon in other contexts. As a minimal symptom of its presence, one may recall the use of interrogation and future tenses in the chapter titles of his novels, a technique anticipated by the cluster of questions that the «narrator» asks after reading the fragment from the *folletín.* The case of *Doña Perfecta* is also a convenient illustration. In a study of this novel, Ricardo Gullón stresses the nature of its writing as *devenir.* He notes first the uncertainties involved in the early stages of its composition, which lead into a kind of self-generating momentum:

> Juzgando por la primera versión de la novela, publicada por entregas en la *Revista de Madrid,* al principio no estaba Galdós muy seguro de lo que iba a ser el personaje; el carácter de la señora no está trazado, ni puede estarlo: es una idea, y una idea no basta para crear un personaje, aunque sí para esbozarlo. No hay otro modo de creación que la actuación, situar al personaje y observar cómo reacciona en esa situación y en las sucesivas; esas reacciones le constituyen, le integran y le hacen comprensible. (23)

Regarding the dramatizing of incidents, Gullón notes a similar open-endedness: «El capítulo quinto de *Doña Perfecta* se titula: "¿Habrá desavenencia?", sugiriéndose por la forma interrogativa que la desavenencia no es en tal momento forzosa» (23). Nothing is static; all is development or, in Gullón's term, «progression»: «La desavenencia crece, [...] sigue creciendo y amenaza convertirse en discordia.» The critic continues: «En esos fragmentos van los personajes mostrándose, manifestándose; la novela los va creando y haciendo de doña Perfecta el centro de la acción» (24).

Although a thorough study of this approach to narrative in Galdós would be a difficult undertaking, one probable source for it is an easy matter on which to speculate: in some measure we are dealing with one sign of Galdós's absorption of the style of *Don Quijote,* which can be considered the prototype of this way of writing. Cervantes's masterpiece literally had to unfold in order to discover itself, detail by detail, episode by episode, thus «inventing a genre.» That *Don Quijote* consequently had a certain authenticity which

cannot be wholly repeated by those who write in its wake does not necessarily imply falseness in Galdós's assimilation of its spirit and procedures. Even though it may be in part a «borrowing,» in the author of *Fortunata y Jacinta* it becomes a carefully and consciously structured ironic mode, in harmony with the needs of an experimenter constantly probing and changing, with a growing belief in the novel as an instrument for investigation and inquiry, as well as a fondness for leading his readers along, toying with them as he advances.

Tracking down in detail this vein of Galdós's Cervantine heritage is also beyond the scope of the present essay; the coexistence of physical and thematic movement, obviously as fundamental to *Don Quijote* as to Galdós, would in itself be a challenging comparison to pursue. Curiously enough, in spite of the obvious quixotic nature of the narrator, «La novela en el tranvía» is remarkably free of the many direct echoes of *Don Quijote* that appear in other works by Galdós, both early and late. However, it is at least possible to take note of signs of both the presence and the absence of certain parallels with *Don Quijote*, an examination that may be organized by a comparison with the basic elements of Cervantes's novel as worked out by Juan Ignacio Ferreras in *La estructura paródica del Quijote* (see the Introduction and chap. 1, especially 26-27, 31-32).

Following a review of traditional terminology applied to the study of narrative, Ferreras opts to examine the *Quijote* as a set of «structures.» His point of departure is the fundamental «estructura paródica,» an aspect of «La novela en el tranvía» signaled clearly in the direct analogue to the *libros de caballerías* found in the «muchas y malas novelas» (490) that the narrator admits having read and that apparently are the primary cause of his mental disorder (a parody to be renewed later in Ido del Sagrario, the *folletinista* of *Tormento*). Parallels for Ferreras's «comic structure» and «ironic structure» can also readily be found in «La novela en el tranvía.» The critic then establishes four «worlds,» of which two, the «mundo real,» or *extramundo*, and the «mundo transformado» of the protagonist not only have their counterparts but are highlighted in Galdós's story, where they appear as the world of the streetcar with its passengers and the illusory world fabricated by the narrator. With the term «mundo fingido,» Ferreras identifies the world transformed *by other characters*, something that greatly enriches the interaction of Don Quijote and Sancho with their outer world; this is, not surprisingly, a dimension of Cervantes' work wholly absent from «La novela en el tranvía.» Finally (the world which the critic actually treats first), there is «un mundo voluntario, un verdadero intramundo, construido por el personaje mismo [...]; este primer universo, este universo voluntario es interior y suele residir en la voluntad del personaje; es así y casi siempre, pura voluntad» (Ferreras 31). Even though the parallel with *Don Quijote* is not destroyed, herein lies the most revealing discrepancy; Alonso Quijano becomes Don Quijote of his own volition, without the need of outside intervention, whereas the weak-willed protagonist of «La novela en el tranvía,» in truth only a pale precursor of Ido del Sagrario, can transform his world only by means of the impetus supplied when he is «taken over» by an alien force.

The story of this particular intervention is the story of «La novela en el tranvía» and comprises its singularity as an individual literary piece. At the same time, the way in which it is elaborated turns out to be an illuminating disclosure regarding the dynamics of Galdosian narrative: novels move into their existence through time, creating their own unique spaces, often acquiring their meaning both because of and in spite of what they seem to be communicating.

University of Texas at Austin

NOTES

[1] The first section of this study was read as a paper with the title «Time, Space and Movement in 'La novela en el tranvía'» at the MLA Convention, Chicago, Dec. 28, 1985.

[2] The version of the story utilized is from the *Obras completas*. The variations found in different editions of this volume do not represent major deviations from the original and have little or no effect on our study. Sainz de Robles dates this story Nov. 1871. The facsimile edition published by the Banco de Crédito Industrial (Madrid, 1981) reproduces the original from the *Ilustración de Madrid*, with the indication «Octubre de 1871,» apparently the date that the composition was finished. The question of variants has been studied by Schraibman, who dates the two parts Nov. 30 and Dec. 15, 1871. The original text has also been published, accompanied by a brief study, by José Extramania.

[3] Although «La novela en el tranvía» has been called Galdós's best «short story,» and not without justification, it is not a paradigm of the short story genre by traditional standards, in the sense that a story like Clarín's «¡Adiós, Cordera!» might be so considered. In our text the term «story» is used to fill an obvious practical need, and although we do not take up the subject of generic classification as such, our analysis of this piece should clarify some of the problems posed by the genre question.

[4] From «Caminante son tus huellas [...],» from «Proverbios y cantares», in *Campos de Castilla*.

[5] Rudolph Arnheim not infrequently uses the term «vector» to refer to an image that suggests direction in space. See, for example, «A Stricture on Space and Time.»

[6] Allusions to Bachelard are based on *La Poétique de l'espace*.

[7] An extract from Valente: «Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena (en la poesía hay grados) del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento 'haciéndose'» (157-58).

[8] This critical principle has been most insistently studied with respect to its multiple implications and in connection with the Spanish novel of the nineteenth century by Germán Gullón (for example, 21 ff.) Given the general familiarity with this position, it is not a little surprising to find the following statement about the authorship of «La novela»: «Nul doute que, dans ce récit écrit à la première personne, le romancier anonyme soit bien Galdós lui-même» (Extramania 275).

[9] A topic most thoroughly studied in Galdós by John W. Kronik, some of whose works on the subject are described by Spires in his treatment of «La novela en el tranvía» (26).

WORKS CITED

Arnheim, Rudolph. «A Stricture on Space and Time.» *Critical Inquiry* 4 (1978): 645-55.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

Doctorow, E. L. «Writing Is Often a Desperate Act.» *U. S. News and World Report* 16 Dec. 1985: 73.

Extramania, José. «'La novela en el tranvía': Une nouvelle oubliée de Pérez Galdós.» *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*. Barcelona: Laia, 1979. 273-93.

Ferreras, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus, 1982.

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

Gullón, Ricardo. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1970.

Mitchell, W. J. T. «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory.» *The Lan-*

guage of Images. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980. 271-99.

Oliver, Walter. «Galdós' 'La novela en el tranvía': Fantasy and the Art of Realistic Narration.» *MLN* 88 (1973): 249-63.

Pérez de Ayala, Ramón. «Artes espaciales y temporales.» *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1963.

Pérez Galdós, Benito. *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 2nd ed. Vol. 6. Madrid: Aguilar, 1951.

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

Schraibman, Joseph. «Variantes de *La novela en el tranvía*, de Galdós.» *La Torre* 48 (1964): 149-63.

Shoemaker, William H., ed. *Los prólogos de Galdós*. México: Andrea, 1962.

Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1984.

Valente, José Angel. «Conocimiento y comunicación.» *Poesía última*. Ed. Francisco Brines. Madrid: Taurus, 1963.

DOÑA PERFECTA AND *IL BARBIERE DI SIVIGLIA*

Thomas R. Franz

Galdós was an ardent devotee of good music throughout his long life. As a boy in the Canary Islands he took piano lessons, and he continued to play this instrument until his final years. Late in his life he learned to play the organ in order to compensate for his loss of timing at the piano. While a fledgling novelist, he also worked as music critic for a Madrid newspaper, and frequent allusions to the masters of the concert hall and the operatic stage fill his novels. No one has brought out more clearly the relationship between music and Galdós's novelry than Vernon A. Chamberlin in his study *Galdós and Beethoven*: Fortunata y Jacinta, *A Symphonic Novel*. Galdós was particularly fond of Rossini (Berkowitz, *Pérez Galdós* 46), and he alludes to him in several novels, most particularly in part 1 of *Fortunata y Jacinta,* where the old raconteur Estupiñá is described in reference to a portrait of the aged Rossini. Michael Nimetz (189-90) has shown how, in Estupiñá, Galdós combined this picture of Rossini with a psychological portrait of Mesonero Romanos, the old storyteller to whom Galdós was greatly indebted for the commercial history of Madrid presented by his character.

An almost identical portrait has gone unnoticed, that of Don Juan Tafetán in chapter 12 of *Doña Perfecta*, where the aging *tenorio* is described as having a «carilla vermellonada,» «bigote teñido de negro, sus ojuelos vivachos,» and «su pelo con gran estudio peinado para ocultar la calvicie» (443). Not only is such a portrait congruent to the many surviving likenesses of the Italian composer (Till 74, 96, 111, 130, 131, 135; Toyle 108, 172, 212), but it is strikingly similar in some respects to a verbal description offered by the brothers Escudier, Parisian music publishers, in 1823:

> His countenance revealed a lofty and congenial expression. His subtle, quick, penetrating eye held one magnetically before him. His smile, benevolent and caustic at the same time, reflected his whole disposition. The clear line of his aquiline nose, his vast and prominent brow, which his prematurely receding hairline entirely revealed, the even oval of his face enclosed in jet-black sideburns, all formed a kind of virile and fascinating beauty. (Cassou 195)

Don Juan Tafetán, in addition to his physical similarities to Rossini (and Mesonero), was likewise «simpático,» of «felicísimo ingenio para contar aventuras graciosas,» «reía mucho,» and demonstrated a «disposición a las picantes burlas,» although «no era maldiciente» (443). His most salient psychological trait is his «afición a las muchachas guapas» (443), and the reader gradually infers that the now only farcically «scandalous» Don Juan at one time enjoyed liaisons with many of Orbajosa's leading ladies. Stendhal, whose biography of Rossini appeared in 1824 and is the most widely known, is very frank about the many different mistresses whom the Italian maintained during the earlier years of his career (109, 154-55, 371, 415). Pepe Rey also informs

the reader that Don Juan Tafetán was reputed to have had a beautiful voice, to which the old *tenorio* responds: «Yo no canto» (444). This was the same response that Rossini, a promising tenor in his youth, gave when his voice broke down and he was forced for a time to become a musician (Stendhal 341, 415; Azevedo 37-38; Cassou 195). In fact, Rossini was the son of another impoverished musician who had eked out a livelihood playing in various bands and orchestras (Azevedo 12-19). It is most curious, then, that Galdós's narrator should tell the reader that Don Juan, the former singer, «completaba su pasar tocando gallardamente el clarinete en las procesiones y solemnidades de la catedral, y en el teatro» (443).

If Galdós installed such a Rossini-like character in a rather enigmatic chapter often condemned for its loose relationship to the rest of the novel and if this almost *opera buffa* chapter—with its constant shenanigans and running to and fro by the Troyas, Don Juan, the caricaturesque *penitenciario*, and his equally comic nephew Jacinto—is set in a larger context replete with allusions to Verdi's *La Traviata* as well as Offenbach's *Orphée aux enfers* and *La Grande Duchesse* (one a story of tragic frivolity, the others standard-bearers for the French *opéra bouffe*), perhaps we should take a careful look at this novel in the light of a Rossini opera. Since *Il Barbiere di Siviglia* (1816) is not only the composer's acknowledged masterpiece but a work conspicuously set in Spain and since Galdós possessed the piano score of this opera (Berkowitz, *La biblioteca* 35), it seems most reasonable to examine *Doña Perfecta* in the light of *Il Barbiere*. Because the opera's libretto is even more tightly knit than Galdós,s novel, I will discuss the novel in terms of the structure of the opera.[1] Both in my subsequent tracing of structural congruities and in my earlier noting of biographical parallels, I have received guidance from two biographical and loosely musicological accounts, Stendhal's *Vie de Rossini* and Alexis Azevedo's well-known *G. Rossini, sa vie et ses oeuvres* (1864), which, along with other studies, would have been available to Galdós.[2]

Il Barbiere di Siviglia revolves around the attempts of Count Almaviva, with the help of his factotum Figaro, to win the favors of a pretty maiden named Rosina, a wealthy orphan. Rosina has virtually been locked up by her guardian, Dr. Bartolo, who covets both her money and her affections (*Il Barbiere* 436; I.1). Even in the broadest terms, there is a similarity between the situation of the opera and that of Galdós's novel, where the innocent, young Rosario, whose father died soon after her birth, is locked away from her suitor, Pepe Rey, because she is the eventual, intended bride of the lawyer, Jacintito. In Act I, Scene iii, Rosina, carefully chaperoned by her guardian, drops a letter from her balcony to the admiring Almaviva, disguised as the lovesick serenader Lindoro. Thus is initiated a lengthy series of scenes and verbal exchanges involving both balconies and letters. Dr. Bartolo, in almost Cervantine fashion, immediately declares that Rosina's continued protection will depend on his having her balcony walled up (437). Rosario's balcony will prove to be the focus of nightly encounters and a thwarted elopement with Pepe Rey. Lindoro's sweet singing, which touches Rosina's heart even before she ventures out onto the balcony to gaze upon the distinguished nobleman intoning plaintive melodies, excites her forbidden curiosity. Like Rosario, who

came to know Pepe first through her mother's stories and his father's letters («Desde antes de conocerte, te quería» [428]), the innocent, *commedia dell' arte*-like Rosina falls in love with the *persona* (Lindoro) before she knows the flesh-and-blood man (Almaviva). Just as Rosario responds willingly to Pepe's opening kindness as he takes possession of his room and chats with her privately in Doña Perfecta's garden, Rosina is eager to shake off her enforced circumspection and chaperonage:

> Le vostre assidue premure hanno eccitato la mia curiosità. Il mio tutore è per uscir di casa: appena si sarà allontonato, procurate con qualche mezzo ingegnoso di indicarmi il vostro nome, il vostro stato, e le vostre intenzioni. Io non posso giammai comparire al balcone senza l'invidisible compagnia del mio tiranno. Siate però certo che tutto a disposto a fare per rompere le sue catene... (438)

Figaro, barber to Dr. Bartolo, informs Lindoro that Rosina is obliged to take piano lessons from one Don Basilio, an intriguing matchmaker disguised as a music master in order to snare her affections for her guardian. In *Doña Perfecta*, after a tiring conversation with the priest Don Inocencio, Rosario too will play the piano mechanically. Figaro poignantly calls Basilio a «collo torto» or hypocrite (438), thus characterizing the single trait that will distinguish the bass's role throughout the opera. *Doña Perfecta* also has a character who is disguised as a «teacher,» the reactionary priest Don Inocencio, who has put on the garbs of a Latin scholar and spiritual adviser to Rosario. Not only is hypocrisy the controlling motif in Galdós's novel, where every kindness of the priest and Doña Perfecta overlays an all-consuming cruelty, but so blatant is this trait in the conversation of the canon that the narrator feels called upon to generalize: «Pepe Rey no sabía lo que le mortificaba más: si la severidad de su tía o las hipócritas condescendencias del canónigo» (449).

In order to get Almaviva past the vigilance of Dr. Bartolo and into the house where he may woo Rosina, Figaro advises the Count to disguise himself as a drunken soldier. Just by chance, «Oggi arriva un reggimento» (441), and Almaviva will be able to place himself at Bartolo's door with a billet ordering that lodgings be prepared for him within the house. A similar stroke of luck is followed by an almost identical plan in *Doña Perfecta*. Already in chapter 2, Caballuco mentions that the Madrid government will be dispatching troops to Orbajosa. At the conclusion of chapter 17, Pepe hears the coronet announcing the arrival of the regiment. In chapter 18 («Tropa»), Pepe's old friend Pinzón turns out to be an officer with the invading regiment, and he fortuitously appears with a billeting order to be lodged in the most important house in town, Perfecta's. In both this chapter and the ensuing one («Combate terrible.—Estrategia»), Pepe puts into effect the scheme whereby he will move to an inn, while Pinzón, feigning disdain of Perfecta's nephew, will remain in the house to gain information and arrange clandestine meetings between Pepe and his imprisoned cousin. In both *Il Barbiere* and *Doña Perfecta* the billeted military men play the role of «Hamlet,» feigning drunkenness or confusion in order to appear harmless to the owner of the house. There is also a similar sound to their names, since Pinzón, the conquistador-like surname of Pepe's friend, is a partial homonym of Alonzo, the military alias assumed by Almaviva.

In Act I, Scene v Rosina begins to complain incessantly to Figaro about her imprisonment in Bartolo's lugubrious house, comparing it to a tomb: «Che giova la belleza, / Se chiusa lo sempre sto fra quattro mura, / Che mi par d'errer proprio in sepoltura?» (446). In Scene ix her maid, Berta, echoes this tomb motif, lamenting the fate of her mistress, who is on the verge of insanity: «Alla fine farà qualche stortura? / O anderà dalla noja in sepoltura» (454). There is a great deal to say about the possible relationship of these lyrics to *Doña Perfecta*. First, as in *Il Barbieri*, it is a maid, Librada, who acts as go-between and carrier of letters in *Doña Perfecta* (468; ch. 20). Second, in Galdós's novel Rosario actually does go insane (499; ch. 32) when her break for freedom is brought to a tragic end by two gunshots from the «centaur,» Caballuco. Third, in chapter 17 of Galdós's novel Pepe Rey and Rosario, who has been imprisoned in her room, carry out a rendezvous in a subterranean chapel that turns out to be the crypt where the remains of Rosario's father have been laid to rest. In this tomb scene Galdós makes it abundantly clear that Rosario's fate will be identical to the life of insanity feared by the operatically romanticized Rosina: «Quiero volverme loca contigo. Por ti estoy padeciendo...» (455).

Both Almaviva and Pepe Rey are outsiders and, as such, are unwelcome in Seville and Orbajosa. In *Il Barbiere* it is Don Basilio who reminds Dr. Bartolo that his rival comes from elsewhere (447; I.v). In *Doña Perfecta* it is Rosario who makes a similar comment to Pepe: «—Lo que yo creo—dijo Rosarito, clavando en él sus ojos con expresión cariñosa—es que tú no eres para nosotros... *Tú vienes de otro mundo...*» (426). What will Dr. Bartolo and Doña Perfecta then do to prevent this outsider's theft of their wards, Rosina and Rosario? Bartolo's answer comes by way of advice from the hypocrite Basilio. In his famous aria, «La calunnia è un venticello,» Basilio proposes that they slander Almaviva. It is an aria built on a crescendo of volume, speed, and rhyme that justify Rossini's fame as «Monsieur Crescendo,» as the standard bearer of an effect that he was to use and abuse throughout his career (Stendhal 180; Azevedo 61-62; Cassou 195):

Dalla bocca fuori uscendo,
Lo schiamazzo va crescendo;
Prende forza a poco a poco,
Scorre già di loco in loco,
Sembra il tuono, la tempesta,
Che nel sen della foresta,
Va fischiando, brontolando,
E ti va d'orror gelar.
Alla fin trabocca, e scoppia
Si propaga, e si radoppia,
E produce un esplosione
Come un colpo di cannone.

(448; I.vi)

Slander is likewise the scheme employed to perfection by Doña Perfecta and Don Inocencio (Cardona 21), and if the result is not precisely «un colpo di cannone,» it is at least two thunderous discharges from Caballuco's pistol.

These two conspirators so exaggerate Pepe's thoughtlessness in touring the Orbajosa Cathedral during the saying of mass that Pepe cannot believe they are talking about him: «Sin duda, me han tomado por otro» (431). When they accuse him of trying to drown religious devotion with secular philosophy, he can only say: «ni yo he despreciado las creencias de nadie, ni tengo las ideas que usted me atribuye» (431). They go on to accuse him of wanting to cart off the cathedral to a museum stone by stone, to which Pepe uncomprehendingly retorts that he prefers «la fama de necio a poseer esa ciencia de Satanás que aquí me atribuyen» (432). In subsequent chapters they and the other *orbajosenses* spread the rumor that he is an atheist, that he is not an engineer but a destitute playboy come to live off his aunt's wealth, that he has come to tear down the cathedral and erect a shoe factory in its place, that he is an «ateo luterano» (444), that he is going to demolish the cathedral and build a tar factory on its foundations. As a result of this slander, Pepe is doubted by Rosario, attacked by Perfecta's friends, ridiculed in the casino, and thrown out of the cathedral. His only defense is once again to call their sin by its name: «he protestado desde el fondo de mi alma contra tal calumnia...» (455). In a type of choral reprise, Galdós has Doña Perfecta's slanderings spill over onto Caballuco, who begins to feel the effects of an apocryphal tale associating him with acts of cowardice, to which the «centaur» can only echo Pepe's own protest: «eso... es una calumnia... Todos hablan de mí...» (470). This concatenation of lies is accompanied by the well-known crescendo of chapter titles: «¿Habrá desavenencia?» «La desavenencia crece,» «La discordia crece,» «Un 'casus belli,'» «La discordia sigue creciendo, hasta que se declara la guerra.» This is a true crescendo, based on an intensification of denotation and rhythm, and it is so labeled by countless critics such as Eoff (7), Shoemaker (2: 65), and Gullón (40, 49).

Initially presented as a fainthearted weakling, Rosina quickly begins to show her inner feistiness and strength: «Povero sciocco! [i.e., Bartolo] l'avrà da far con me» (*Il Barbiere* 449; I.vii). Soon she openly is seeking the disguised Almaviva's attentions. The same is true of Rosario. At first a picture of timidity, circumspection, and pallor (Mazzara [50] correctly equates her with a parody of a romantic heroine), she ultimately dares to send forbidden letters, to make secret visits, to run off with Pepe, and to declare that she hates her mother. The letters, sent and received via the hands of the maid Librada, serve to ridicule the useless precautions of Perfecta and all Orbajosan society, just as the letters of Almaviva and Rosina act to burlesque the efforts of foolish old men like Dr. Bartolo to sequester young girls like Rosina from attractive young men like the Count. It is worth noting, as perhaps Galdós did, that Rossini's original title constituted an apt and clearly framed thesis, *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (Till 62), a thesis that echoes as an important motif in Galdós's novel. In *Il Barbiere* Dr. Bartolo's response to the letters is to convince Rosina that both Don Alonzo (Count Almaviva in a second disguise) and the crafty Figaro want merely to hand her over to the evil designs of Almaviva (whom Rosina knows only through Bartolo's slander). In *Doña Perfecta* the response is the attempt, by the *penitenciario* and Doña Perfecta herself, to convince Rosario that Pepe Rey is the incarnation of the devil. In each case the warning to resist evil is but a single

manifestation of the overall scheme to employ slander; however, neither heroine ultimately lets such flimsy evidence stand in the way of her feelings.

While temporarily under the sway of Bartolo's calumnies, Rosina confesses her complicity in a plan that would bring about her elopement with Lindoro (Almaviva). Figaro and Don Alonzo (Almaviva) are to position a ladder at her upper window and bring her down to her lover, who would summarily reveal his true identity as the Count. When Alonzo and Figaro are safely inside the chamber with Rosina, however, Bartolo's men trap the trio inside the room by removing the ladder. In *Doña Perfecta* all of chapter 29 constitutes a similar elopement scheme by which Rosario is to come down from her room and rendezvous with Pepe Rey in the garden. However, Doña Perfecta and the vigilant María Remedios succeed in trapping Rosario in her room, and they then successfully cut off exit or entrance via the stairway. As in Rossini's opera, Galdós's heroine confusedly reveals her complicity in the elopement attempt during a calumnious interrogation by her possessive adversary.

All of this evidence needs to be evaluated in terms of what good readers already have concluded in regard to *Doña Perfecta.* It often is pointed out, for example, that Galdós's novel is excessively melodramatic and propagandistic (Lowe 53; Sánchez, «Histrionic Projection» 176; DeCoster 150). It usually is alleged that one of the reasons for Galdós's quickening tempo and exaggerated delineation of character is the novel's publication in installments and the corresponding need to motivate purchase of the succeeding section. Yet Galdós's procedures may have roots more complex than questions of format or economics, and they certainly do not betray novelistic incompetence. *Doña Perfecta* does, indeed, verge on melodrama. In fact, in a highly metaliterary exchange in chapter 9, when Pepe Rey accuses all of Orbajosan society of scheming to vanquish him, his aunt replies: «—Deseo que me enseñes ese traidor de melodrama» (441). This statement is a covert admission that *Doña Perfecta* is *deliberately* caricaturesque in emotion, ideology, and movement, a judgment corroborated on different grounds by Roberto Sánchez («Las Troyas» 57). Allusions to the stage, operas, and singing abound in the text. Richard Mazzara has likened the beginnings of the novel to «a musical composition» (49), its heroine to a parody of romantic conventions (50), its conclusion to a musical coda (54). We already have discussed in detail the degree to which *Doña Perfecta*'s power depends on its crescendo of scenes, chapter titles, and epithets that climax with Pepe's murder in the garden. One must recall again Rossini's nickname, «Monsieur Crescendo,» and the degree to which *Il Barbiere*'s characters are drawn from the *commedia dell' arte* (the braggart soldier, the charlatanesque doctor or scholar, the old lecher, the innocent maiden). Many of these same caricatures and situations are recreated in *Doña Perfecta*, as if to imply that Orbajosa and all Spain are to be seen as an *opera buffa* created to expose the hypocrisy and useless precautions taken by those seeking to keep the national character «pure.» I submit that Galdós structures much of *Doña Perfecta* in imitation of *Il Barbiere di Siviglia* and that, in order to make it clear that Spain was being compared to the farce within Rossini's delightful opera, he placed Rossini

himself (Don Juan Tafetán) and myriad operatic allusions within this most musical and tempo-conscious text.

Ohio University

NOTES

[1] Galdós also owned a copy of the *Théâtre* of Beaumarchais (Berkowitz, *La biblioteca* 184). The libretto of *Il Barbiere di Siviglia*, written by Cesare Sterbini, was based on Beaumarchais's play *Le Barbier de Séville*, part of the dramatic trilogy that also gave rise to Mozart's *Le Nozze di Figaro* and a number of now forgotten operas.

[2] Azevedo himself quotes from a number of other accounts, including Stendhal's, pointing out on two occasions: «On a bien souvent écrit la vie de Rossini» (5) and «Rossini, en un seul mot —et ce seul mot dit tout—, ne pouvait manquer d'historiens» (6). The personal library of Don Benito in the Casa-Museo Pérez Galdós does not appear to contain any of these accounts. However, given its superior richness of detail, its psychological penetration, and its uniquely ironic presentation of Rossini's escapades, Stendhal's commentary—which takes the composer's life only up to middle age—would have given Galdós everything he needed to know.

WORKS CITED

Azevedo, Alexis. *G. Rossini, sa vie et ses oeuvres*. Paris: Heugle, 1864.

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

—. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1948.

Cardona, Rodolfo. Introduction. *Doña Perfecta*. By Benito Pérez Galdós. New York: Dell, 1965. 11-35.

Cassou, Jean Louis. «Rossini, Gioacchino (Antonio).» *New Encyclopaedia Britannica: Micropaedia*. 1986 ed.

Chamberlin, Vernon A. *Galdós and Beethoven: Fortunata y Jacinta, A Symphonic Novel*. London: Tamesis, 1977.

DeCoster, Cyrus. «*La de Bringas*: guía crítica.» Rev. of Peter Bly. *Pérez Galdós: «La de Bringas.» Anales Galdosianos* 18 (1983): 150-52.

Eoff, Sherman. *The Novels of Pérez Galdós*. St. Louis: Washington Univ. Studies, 1954.

Gullón, Ricardo. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1970.

Lowe, Jennifer. «Theme, Imagery and Dramatic Irony in *Doña Perfecta*.» *Anales Galdosianos* 4 (1969): 40-53.

Mazzara, Richard A. «Some Fresh *Perspectivas* on Galdós' *Doña Perfecta*.» *Hispania* 40 (1957): 49-56.

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

Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. Vol. 4 of *Obras completas*. 6th ed. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1962. 407-501.

Rossini, Gioacchino, and Cesare Sterbini. *Il Barbiere di Siviglia*. Vol. 3 of *The Opera Libretto Library*. New York: Avenel, 1980. 431-81.

Sánchez, Roberto G. «*Doña Perfecta* and the Histrionic Projection of Character.» *Revista de Estudios Hispánicos* 3 (1969): 175-90.

—. «Las Troyas: Un episodio en *Doña Perfecta* que anuncia el posterior Galdós.» *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*. Ed. Benito Brancaforte, Edward R. Mulvihill, and Roberto G. Sánchez. Madison: Univ. of Wisconsin, 1981. 51-59.

Shoemaker, William H. *The Novelistic Art of Galdós*. 3 vols. Valencia: Albatros/Hispanófila, 1980-82.

Stendhal (Marie-Henri Beyle). *Life of Rossini*. Trans. and ed. Richard N. Coe. New York: Orion, 1970.

Till, Nicholas. *Rossini: His Life and Times*. New York: Hippocrene, 1983.

Toye, Francis. *Rossini: A Study in Tragi-Comedy*. 1947. St. Claire Shores, Michigan: Scholarly Press, 1977.

LA VOZ NARRATIVA EN *LA DE BRINGAS*

Robert H. Russell

No es nada sorprendente ni arriesgada la observación de que en las décadas de su más intensa actividad creadora Galdós elabora y maneja casi todas las modalidades y tonos y acentos de la voz narrativa. Aquella luz blanca (y puramente hipotética, sospechamos) que es la narración a secas es objeto de una refracción progresivamente más matizada y más amplia. Desde la lección quizá demasiado elemental sobre control y distancia narrativos que Galdós se da en *El amigo Manso* hasta la aparentemente efectiva abdicación del narrador que presenciamos en *Misericordia*, el novelista ha ido enriqueciendo su paleta acústica. Pero sería un error simplemente señalar una experimentación y ampliación de un procedimiento narrativo pensando en él como una herramienta o una manera de comunicar alguna cosa más importante. [1]

El cultivo y la expansión de la voz narrativa están casi siempre al servicio de la creciente y total visión de Galdós, visión que si bien se ha reducido algunas veces a unos cuantos postulados, no admite realmente una división entre lo que se ve y la manera de verlo, entre lo que se dice y la manera de decirlo, entre fondo y forma. Galdós, bien lo sabemos, puede fracasar; pero sus fracasos —pongamos por caso *La incógnita* o *Halma*— lo son porque todo —forma y fondo— se realiza imperfectamente. Y los grandes aciertos de Galdós son triunfos de coexistencia entre la voz que habla y lo que dice esa voz.

El caso de *La de Bringas* es quizá único; de todas maneras es muy particular. En esta novela, como en ninguna otra, vivimos desde dentro —en el tiempo como en el espacio— los acontecimientos que literal o simbólicamente llevan a la revolución de septiembre. Escribiendo en la primavera de 1884, Galdós sabe que sus lectores van a ver todo esto como *pasado*. Enorme problema: recrear míticamente aquellos meses y al mismo tiempo hacer que la recreación tenga cierto sabor, cierto ángulo de penetración y cierta actualidad. *Mutatis mutandis*, es el problema, todavía sin resolver, de la gran novela norteamericana sobre la guerra de Vietnam. No hace falta insistir en que Galdós —y otros muchos más— se quedaron fundamentalmente desilusionados después de la llamada revolución del 68. Si Galdós hubiera sido ensayista, se habría expresado con una serie de declaraciones directas y tajantes; pero en las novelas, sobre todo en las de Galdós, la voz narrativa y nuestros oídos cooperan en la tarea de elaborar una maravillosa acústica que va más allá de las meras aseveraciones, ya que la forma en que la voz nos llega es inseparable de su importe o su mensaje. La singularidad de *La de Bringas* se basa, primero, en una extremada variedad en la voz narrativa; segundo, en una ubicación *sui generis* de la voz y su yo; y tercero, en una identifica-

ción de la voz y su yo con una visión profundamente pesimista de la revolución de septiembre.

Pero antes, tenemos que señalar lo que esta novela tiene en común con el resto de la novelística galdosiana. Estamos acostumbrados a un Galdós que entona una voz narrativa que nos engaña, que nos hace toda suerte de faenas. *La de Bringas* no es diferente en este sentido. Nos encontramos indudablemente en el mismo universo novelesco, indefensos ante muchos de los mismos juegos vocales que nos cautivan en otras novelas de don Benito. El narrador puede ser una presencia meramente fotográfica o magnetofónica; puede recurrir a un imperativo directo a sus lectores: «Reparad en lo nimio... de tan difícil trabajo» (I); [2] puede ser un testigo de lo visto: «Les vi varias veces cuando regresaban...» (XVI), o «A principios de junio vimos parte de este trabajo concluido...» (XVII). Puede participar en la afirmación de lo dicho: «Francamente, yo también lo creí» (XXIX). La voz narrativa sirve de vez en cuando como intensificación: «Se determinó, sí, [a adquirir la manteleta]...» (XI), o «...como hemos dicho...» (XXIII). El habla del narrador se infecta de los epítetos y las muletillas de sus personajes: en *La de Bringas* el narrador se refiere repetidas veces, sugestionado por Rosalía, al *ratoncito Pérez*, al *cominero*, etiquetas éstas sólo empleadas por la Pipaón para designar a su señor marido. Otra tonalidad constante en Galdós es la que resuena dentro de un mundo ya existente, poblado por seres que ya conocemos. Este aspecto es tan familiar y tan saboreado que nos podemos contentar con dos ejemplos de los más destacados: «la viuda de García Grande era aún punto menos que desconocida, pues mi trato familiar con ella se verificó más tarde, en los tiempos de Máximo Manso, mi amigo...» (V); «La belleza de Milagros no había llegado aún al ocaso en que se nos aparece en la triste historia de su yerno los años del 75 a 78...» (IX). El mundo de cada novela forma parte de un mundo más grande, no siempre circunscrito por otros textos literales, y a veces reordenado temporalmente. Pero también hay al margen de cada novela un mundo más amplio hacia el que la voz narrativa puede adoptar un criterio de selección: «los pensamientos de la orgullosa dama eran tantos y tan varios que no acertaré a reproducirlos» (XLVII). A la inversa, pero con parecido impacto, funciona la selección por omisión no efectuada, que tiende también a magnificar el poder expresivo del mundo ficticio. Por ejemplo: «...ocioso es decir...» (XLI) o «...excuso decir que con las aguas del Manzanares [el niño] se puso a reventar de sano» (XL).

Como su amigo Máximo Manso, el narrador es capaz de corregirse delante del lector, recordando su obligación de poner orden en la narración: «Embelesado en la obra de pelo, se me olvidó decir que... don Francisco fue nombrado oficial primero...» (III). A ratos, la voz narrativa incorpora explícitamente al lector en su generosa primera persona: «Si Rosalía no hubiera ido a verla con el objeto que sabemos...» (XLV). En fin, desde las cartas interceptadas hasta el escueto diálogo, desde la omnisciencia hasta la «ignorancia», desde las alucinaciones a la opacidad, desde el sarcasmo a la ingenuidad, la voz del narrador se modula constantemente en una serie de tonos y timbres que reconocemos como dominantes en el registro vocal de Galdós.

En *La de Bringas*, al escuchar la intensidad y la variedad de la voz narrativa y su plañidera insistencia en sí misma, sospechamos que opera una mo-

dalidad muy particular, un papel que no es meramente creador de perspectivas e ilusiones ficticias. Desde luego, dicha función existe magistralmente en *La de Bringas*; pero si la intensidad de la presencia de la voz narrativa es la aparente señal de una funcionalidad única, la asombrosa variedad en cuanto a distancia y aproximación de lo que se narra nos persuade sin lugar a dudas que se trata de un narrador que funciona mucho más como visión global que como mero registro o modulador. La observación nos lleva a unas preguntas tentadoras: ¿Quién habla? ¿Cómo se relaciona con el mundo representado en la novela? ¿Qué significa el hecho de que es quien es? Vamos a escucharle en sus movimientos hacia dentro y hacia fuera de su narrativa. En su primera alocución nos habla directamente sin identificarse, si no es para indicar que es uno de los amigos del señor de Bringas, a quien ya conocimos en *Tormento*. En medio de su asombrada descripción de la *obra de pelo*, el narrador, de repente omnisciente, reproduce una conversación entre Bringas y doña Carolina de Pez sobre el tema de dicha obra. Aquí hay que notar dos cosas. Primero, la descripción de la obra de pelo no se puede asignar lógicamente a ningún momento específico de la narración. (Rigurosamente análoga es la primera escena de *Tormento*.) Muy protectoramente, la voz narrativa *se blinda* aquí al comienzo, y también al final, como vamos a ver. Segundo, la voz narrativa, al parecer cautiva de la descripción, se arranca súbitamente en un movimiento de total independencia. No podemos penetrar ni el *cuándo* ni el *por qué*; tenemos claros indicios de una voz que se va a modular erráticamente. En medio de su exagerada atención a la obra de pelo se distrae, y en el capítulo III se corrige, se reorienta y finalmente se identifica. La voz que narra se declara como la de un buen amigo del gran don Manuel José Ramón del Pez; lo que se narra en seguida son las errantes peregrinaciones de los dos amigos por el laberinto del piso alto de Palacio. El narrador es amigo de Pez y amigo de Bringas; tiene un objeto muy concreto al ir a buscar a este último en su nueva morada:

> Había yo rematado un lote de leñas y otro de hierbas en Riofrío; y como ocurrieran informalidades graves en la adjudicación, tuve ciertos dimes y diretes con un administradorcillo de la Casa Real, de donde me vino el peligro de un pleito. Ya empezaba a sentir las pesadas caricias del procurador, cuando resolví matar la cuestión en su origen. Don Manuel Pez, el arreglador de todas las cosas, el recomendador sempiterno, el hombre de los volantitos y de las notitas, brindóse a sacarme del paso. Yo le debía algunos favores; pero los que él me debía a mí eran de mayor importancia y cuantía. Quiso, pues, nivelar mi agradecimiento con el suyo, llevándome en persona a ver al oficial primero del Patrimonio para que fuera así la recomendación más expresiva y eficaz. Todo salió según el deseo de entrambos. (VI)

Nos dice a continuación que corresponde al favor de Bringas dándole el día de su santo dos capones y unas botellas de vino de su propia cosecha. (Es de notar que el donativo se realiza *después* de la revolución, siendo el 4 de octubre la festividad de San Francisco de Asís.) En este momento nos damos cuenta de que nuestro narrador es otro Pez, un conformista acomodaticio que conoce muy bien las maneras de tapar irregularidades. Es un propietario que sabe mantenerse a flote, antes y después de la revolución.

En el mismo párrafo donde nos revela tan inedificantes detalles, el narrador quiere utilizar los mismos para eliminar su presencia, aprovechando la ocasión de «quitar de este relato el estorbo de mi personalidad...» (VI).

Si hemos de creer lo que dice, no va a tener ya participación directa en la acción. (Pero ya nos dijo que el 4 de octubre va a hacer un regalo a Bringas.) De todas maneras, la acción continúa por un rato, y el narrador no entra en persona, aunque su voz insiste muy a menudo en sus conexiones y conocimientos. Llegamos al capítulo XXVII, a la mitad aproximadamente de la novela, y el narrador hace un repentino acto de presencia en una tertulia celebrada en una de las terrazas de Palacio. Lo que podíamos haber sospechado: es un allegado, un enchufado, un pisciforme. Si su inesperada presencia es una sorpresa, lo es aún más el carácter de su actuación. En medio de la tertulia se duerme y queda dormido un rato, hasta que doña Cándida se ve obligada a despertarle. El narrador finge haber entendido la conversación, pero Cándida se burla de él, diciendo que lo que realmente ocurre es que «"Serafinita de Lantigua... cuenta la muerte de su marido. ¡Estoy horripilada!"». La voz hipócrita del narrador responde instantáneamente, a lo Pez: «"¡Ah! yo también..., horripiladísimo"» (XXVII). No podrían ser más evidentes la burla de la narrativa —tan aburrida es— y la burla de la acción de apuntarla. Narrativa y narrador son aquí objeto de una reacción de hastío y de desprecio. La voz del narrador se devalúa hablando.

Aparte de unos breves momentos en el capítulo XXIX cuando la voz habla desde su presencia efectiva con Rosalía, no la oímos tan desde dentro hasta el capítulo final, el L, cuando el hombre que hemos reconocido como terrateniente, intrigante, pisciforme, hipócrita y aburrido se planta directamente delante del lector para revelar que «mi suerte o mi desgracia quiso que yo fuese el designado por la Junta para custodiar el coloso de Palacio...» (L). ¿De quién es la voz que habla? Evidentemente de un hombre que es como Pez: «¡Y qué feliz casualidad! Casi todos los individuos que compusieron la Junta eran amigos suyos... eran algo peces... dondequiera que volvía mi amigo sus ojos, veía caras pisciformes» (L).

¿Y quién más pisciforme que nuestro narrador? Esa misma voz que tan sarcásticamente ha gritado contra los tapujos de Rosalía da testimonio de su propia falibilidad, su propio compromiso con el viejo *status quo* y con el nuevo, revelando así la esencial continuidad entre los dos. La voz que se ha burlado de tantas y tantas cosas del antiguo régimen, en vez de ser sólo un Pez más, es el superviviente número uno. ¿Quién sabe cuántos regalos ha tenido que hacer a cambio de ser designado administrador de Palacio? Habla, eso sí, de «mi suerte o mi desgracia», pero la frase suena hueca, como si dijera «me da lo mismo». Al reconocer de quién es la voz del narrador, nos damos cuenta de que la revolución no está en manos de ningún revolucionario. La visión de la revolución que nos da *La de Bringas* es fundamentalmente negativa, no tanto por las ideas enunciadas como por la ubicación y la función de la voz narrativa.

Falta un detalle importante para identificar al narrador. Nos ha dicho insistentemente que es amigo de Pez y de Bringas y de Rosalía, amén de otros muchos. Le hemos visto en una relación de intimidad y también de distancia con todos ellos. Le reconocemos, no como un narrador al uso, sino como la plenitud de una perspectiva desengañada y hastiada con respecto a la revolución. Quedan por señalar los lazos que posiblemente le unan muy particularmente con Rosalía, la mujer que se vendió a Pez sin cobrar su precio.

Estrechamente aliado con Pez desde el comienzo, saliendo a flote como él al final, como evidencia del hecho de que nada ha cambiado, el narrador y su voz tienen una cosa más que revelar:

Rosalía tenía conciencia de su papel de piedra angular de la casa en tan aflictivas circunstancias. En términos precisos oí esto mismo de sus propios labios más adelante, en recatada entrevista. Estábamos en plena época revolucionaria. Quiso repetir las pruebas de su ruinosa amistad, mas yo me apresuré a ponerles punto, pues si parecía natural que ella fuese el sostén de la cesante familia, no me creía yo en el caso de serlo, contra todos los fueros de la moral y de la economía doméstica.

En este trozo se destacan dos elementos. Primero, la palabra *repetir*. Como en la primera secuencia narrativa, hay una referencia a un episodio que es imposible colocar temporalmente en la acción. La voz narrativa sigue ocultando cosas importantes. Segundo, la invocación de la moral y la economía doméstica nos parece hipócrita. (Pensamos en Juan Pablo Rubín, nombrado gobernador de una provincia de tercera clase y por ello obligado a dar calabazas a Refugio Sánchez Emperador.) Nuestro narrador es supremamente acomodaticio, aun cuando revela por fin que su relación con la historia no ha sido precisamente un *estorbo*.

Queda clarísimo, pues, que la voz narrativa, a la vez que nos comunica los acontecimientos del 68, se nos identifica como la conciencia estacionaria que no cambia ni antes, ni durante, ni después. Al revelarnos quién es, se burla de todo, incluso de sí misma, y lo que percibimos es un desengaño total. La novela no hace un comentario a base de un desengaño exterior; el desengaño es conjuntamente mensaje y vehículo.

Dartmouth College

NOTAS

[1] El acondicionamiento crítico del presente estudio ha ocurrido dentro de un contexto muy amplio, como es de suponer. En el área de los estudios sobre *La de Bringas* tengo una deuda muy sensible con Ricardo Gullón, quien planteó por primera vez la problemática del «autor-personaje» en su «Introducción a *La de Bringas*» y en *Técnicas de Galdós*. Además, tiene que ser muy evidente la filiación de lo que aquí se expone con los penetrantes análisis de Peter Bly, muy particularmente en dos estudios que enfocan el problema de la identidad y la función del narrador. Hay que contar también con la sembradura muy fructífera de estudios de mayor amplitud, como los de Engler, Kronik, Lowe, Ribbans, Terry, Urey. De una importancia absolutamente fundamental ha sido el libro de Germán Gullón sobre el narrador. Es de notar que en *La de Bringas* no se trata de un narrador «indigno de confianza» que propone pistas «falsas» o conclusiones «erróneas». Se nos propone más bien un acertijo montado sobre señales equívocas, las cuales nos invitan a participar en la tarea de descubrir la *función* del narrador como personaje y, por lo tanto, como elemento inherente en el «mensaje» de la novela.

[2] Ya que se manejan tantas y tan diversas ediciones de *La de Bringas*, me ha parecido útil y oportuno identificar las citas por su número de capítulo.

OBRAS CITADAS

Bly, Peter A. «The Narrator.» *Pérez Galdós. «La de Bringas.»* London: Grant & Cutler, 1981.

—. «The Use of Distance in Galdós's *La de Bringas.» Modern Language Review* 69 (1974): 88-97.

Engler, Kay. *The Structure of Realism: The «Novelas Españolas Contemporáneas» of Benito Pérez Galdós.* Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1977.

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

Gullón, Ricardo. «Introducción a *La de Bringas.» Insula* 238 (1966): 1, 12.

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

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

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

—. «Structural and Linguistic Presentation in Galdós's *Angel Guerra.» Anales Galdosianos* 10 (1975): 45-53.

Ribbans, Geoffrey W. *Pérez Galdós. «Fortunata y Jacinta.»* London: Grant & Cutler, 1977.

Terry, Arthur. «*Lo prohibido*: Unreliable Narrator and Untruthful Narrative.» *Galdós Studies.* Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 62-89.

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

Whiston, James. «Language and Situation in Part I of *Fortunata y Jacinta.» Anales Galdosianos* 7 (1972): 79-91.

CGOARLTDAOZSAR: EL GALDÓS INTERCALADO EN CORTÁZAR EN *RAYUELA*

Randolph D. Pope

En una nota al pie de página de su libro sobre *Fortunata y Jacinta*, Stephen Gilman menciona a Cortázar. El contexto es el siguiente: explica Gilman que no siempre se ha comprendido la labor revolucionaria de Galdós al desmontar la retórica tradicional del lenguaje de la novela. Ubica a Cortázar entre los que se encuentran en el bando de los que acusan a Galdós de ser «garbancero», sugiriendo de paso que la cantidad de material galdosiano que está incorporada en *Rayuela* es tan grande que justificaría que los herederos de Galdós le hicieran un juicio a los sucesores de Cortázar (249). Julio Rodríguez-Puértolas, en un estudio que muestra que Galdós fue un crítico agudo y profundo de su sociedad, considera la intercalación como una «maligna comparación» y acusa a Cortázar de ser injusto (175). Es evidente para cualquier galdosista que Galdós es el autor menos apropiado para utilizarlo como representante de un lenguaje anquilosado. Galdós, al igual que Cortázar, hizo de su obra una crítica obsesiva del encumbramiento, de la pedantería, de los cementerios lingüísticos. Su crítica de la burguesía, su constante experimentación, su labor profesional alejada de los círculos literarios, su amor por los cafés, el oído atento al chisme, a las interpolaciones de idiomas y a los entrecruzamientos de clases, sus mujeres revolucionarias, son sólo algunos de los elementos que acercan a ambos escritores. [1]

El capítulo 34 se ha malentendido rigurosamente debido a que se han tomado en serio las dos voces, la de Horacio Oliveira y la de José María Bueno de Guzmán, olvidando que estamos en presencia de dos escritores irónicos y armados de innumerables trampas. Ha contribuido también el hecho de que el lado de acá y el de allá de la hispanística no suelen dialogar y debe ser escaso el número de los galdosistas que han leído la obra de Cortázar y aún más el de los estudiosos de Cortázar que han leído *Lo prohibido* de Galdós, cuyo primer capítulo se reproduce casi textualmente en el capítulo 34 de *Rayuela*. [2] Pues (y adelanto mi tesis) Galdós y Cortázar, la Maga y Talita, Horacio y Traveler guardan la misma relación que *Rayuela* y *Lo prohibido*. Como en el caso del cuento de Poe, la evidencia está tan a la vista que ha permanecido imperceptible durante décadas. Evitemos un juicio apresurado y pongamos las cosas en su punto.

En primer lugar, una mínima observación en cuanto a la transcripción de Cortázar, pues hay que hacer notar que introduce algunas modificaciones (aunque hay que contar con que Horacio alude a una edición de ínfima calidad): «Bravo» (1675) pasa a «Brabo» (228), acaso por los juegos desacralizantes de Horacio. Otros cambios parecen responder a una transposición quizás inconsciente que hace al texto parecerse más a la norma latinoamericana: «le estimularon» (1676) pasa a «lo estimularon» (229), «fuese» (1676) se trans-

forma en «fuera» (231), y «cual si» (1676) deviene «como si» (231). En un momento se suprime precisamente el detalle coloquial y humorístico: «los tomaba tan desde el principio» (1676) queda desangelado en «los tomaba desde el principio» (231).

Lo que se revela aquí es una lectura activa cuyo surco exploraremos tomando en cuenta que Cortázar ha declarado en entrevistas que su lectura de otras novelas se basa en un placer cómplice y no en un afán destructivo, que rara vez dejaba de leer una novela hasta el final (Castro-Klarén 20-21), lo cual nos permite suponer que leyó *Lo prohibido* en su larga totalidad, y que su novelista preferido cuando se trataba de releer era Dickens, primo hermano de Galdós (Vargas Llosa 90-91). (No está de más recordar que Horacio describe a sus propios tíos en una forma no muy distinta a como lo hace José María en *Lo prohibido* [*Rayuela* 138].) Al igual que nos parece hoy demasiado simple aceptar la afirmación del prologuista a Don Quijote sobre su voluntad de atacar los libros de caballerías, del mismo modo es ingenuo aceptar la primera reacción de Horacio de rechazo hacia la novela galdosiana. Además, tanto Borges con sus contrincantes y precedidos como Adorno con su dialéctica negativa nos han hecho comprender que la relación antagónica envuelve una complicidad profunda. De hecho, en *Rayuela* se nos ha preparado cuidadosamente para la aparición del texto de *Lo prohibido* (cuyo nombre no se pronuncia, como en una adivinanza) con el anuncio de que «La Maga lee interminables novelas de rusos y alemanes y Pérez Galdós y las olvida en seguida» (116). Y al desaparecer, ella deja atrás «una novela de Pérez Galdós, una factura de la farmacia. ...Una novela de Galdós, qué idea» (219). Pero al comenzar a leer Horacio, inflado por su desprecio hacia lo que lee la mujer que admira, reconoce que «después de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por engranar y ya no puede dejar de leer» (227). Encuentra unas palabras que le parecen admirables, «polvorosas plazuelas» que le recuerdan las plazas de los pueblos de provincias (228). Está comenzando a comprender que la voz del narrador contempla irónicamente Madrid, desdorando el lujo de la Restauración, y que más tarde no se escapa de su corrosivo ni siquiera París. Comenta Oliveira: «ahora estos ojos se arrastran irónicos por donde vos andabas emocionada» (229), oración que cumple dos funciones: José María, el narrador de Galdós, muestra el oropel del mundo que la Maga admira, y Horacio lee irónicamente el texto que la Maga admiraba sin percibir su ironía. Nos confiesa Horacio: «de chico yo... leía esas mismas novelas» (231). Y acaso las olvidaba pronto pero dejaron su huella.

Engranemos con *Lo prohibido*, título que apunta hacia ese paraíso perdido y al cielo entrevisto que también son centrales en *Rayuela*. La novela de Galdós está dividida en dos partes y cada una de esas partes se ocupa del amor de José María por una mujer casada, en el primer caso su prima Eloísa, con quien tiene una relación adúltera pero a quien finalmente abandona, y en el segundo caso con su prima Camila, a quien no consigue conquistar. José María ha venido a la capital por razones misteriosas luego de años de estudios y negocios en Inglaterra y Andalucía y experimenta en Madrid la dualidad de sus dos sangres: su madre es inglesa, su padre es andaluz. Se siente impelido a la disipación y al consumo, por una parte, a la mesura, la

moral, el trabajo, por otra. Pero sobre todo experimenta una oscura fascinación por lo prohibido. Cuando muere el marido de Eloísa, ella deja de serle atractiva. Entre el marido de Eloísa y José María hay una honda relación en que parecen confundirse. Varios capítulos de la primera parte están destinados a contar la gran tertulia de los jueves, en la que se intercambian chismes e ingeniosidades. Durante una de ellas, el marido de Eloísa se encuentra agonizante en la misma casa mientras que los numerosos invitados cenan opíparamente aunque algo molestos por la incómoda situación. En la segunda parte, el bebé de Camila, que viene a interrumpir la vida tranquila de José María (pues viven en el mismo edificio), muere luego de siete días de una repugnante enfermedad. Pero estamos adelantando demasiado.

El capítulo inmediatamente a continuación del que copia Cortázar, se inicia con las confidencias del tío de José María, quien describe en ellas a su propia familia como una constelación de locos. Una de sus hijas, Eloísa, experimenta una curiosa ansiedad: «Tiene horror a la plumas, no a las de escribir, sino a las de las aves, y, por tanto, horror a todo lo volátil. Pregúntale sobre esto y te dirá que la acompaña casi constantemente, pero unos días más que otros, la penosa sensación de tener una pluma atravesada en la garganta sin poder tragarla ni expulsarla» (1680). Al final de la primera parte la vemos desaparecer rumbo a París. ¿Habrá comprado allí un departamento que luego arrendó a un latinoamericano y sus conejos?

Los personajes de *Lo prohibido* pueden ser socios fundadores del club de los cronopios. José María es hipocondríaco, el mal de la familia es la «chifladura» que «a unos les ha tocado el daño en el cerebro, a otros en el corazón» (1677). El tío confiesa que experimenta «la ansiedad del que busca una base sin encontrarla» (1679) y describe así a su hijo Raimundo: «De niño era el prodigio de la casa. Híceme la ilusión de tener un hijo que llegaría a los puestos más altos de la Nación. Pero creció, y me encontré con un soñador, con un enfermo de hidropesía imaginativa. No le falta un tornillo: yo creo que le sobra. En aquella cabeza hay algo de más. Tres o cuatro cerebros dentro de un cráneo no pueden funcionar sin estorbarse y producir un zipizape de todos los demonios» (1679).

También anda un tornillo suelto por las páginas de *Rayuela* (439-40), ocupando la imaginación de un pueblo reprimido. Este mismo primo de José María elabora un trabalenguas para controlar el nivel de reblandecimiento de su cerebro, dibuja un mapa en colores de la situación moral de España y vive sus fantasías en los sueños desdoblándose en muchas personas. Anota José María su asombro ante «las volteretas cerebrales de mi primo, atleta eminente, trabajando sin cesar en el *triple trapecio* del vacío» (1699). Se refiere con este triple trapecio a unas palabras de la fórmula de control: «Sobre el triple trapecio de Trípoli trabajan trigonométricamente trastrocados tres tristes triunviros trogloditas tropezando atribulados contra trípodes triclinios y otros trastos triturados por el tremendo Tetrarca trapense» (1691). ¿Cómo no imaginar a Cortázar leyendo con placer sobre estos delirantes personajes, que sólo mediante la repetición de oraciones carentes de sentido y la acumulación de una cultura vacía, de objetos franceses y orientales, se dan a sí mismos la sensación de existir?

José María, quien se encuentra cerca de los cuarenta años, la edad de Oliveira y Traveler, había tenido de joven una novia, Kitty, y sospecha que se ha producido la transmigración del espíritu de la muchacha angloandaluza en la madrileña Eloísa. Cuando se enamora luego de Camila observa lo siguiente: «La idea de que eran hermanas me cosquilleaba en la mente, violentando la fantasía para que llegase a la figuración de que eran una misma persona» (1804). Así también Lucía, la Maga, se parece a Talita, como Eloísa a Camila.

La segunda parte de *Lo prohibido* cuenta la progresiva fascinación de José María con su prima Camila y el marido de su prima, Constantino, un hombre de simplicidad primitiva y de un estado físico admirable. Camila es natural en una sociedad artificial: «Tratábame con familiaridad jovial, exenta de toda malicia. La afectación, esa naturaleza sobrepuesta que tan gran papel hace en la comedia humana, no existía en ella. Todo lo que hacía y decía, bueno o malo, era inspiración directa de la naturaleza auténtica» (1768). Y:

> No he visto persona más dispuesta que Camila a gozar de los encantos lícitos de la vida y a apurarlos hasta el fondo. Su marido le hacía pareja en esto. Ambos tortoleaban en mis barbas, haciéndome rabiar interiormente y exclamar desesperado: «Pero, Señor, ¿será posible que yo me muera sin conocer y saborear esta alegría inocente, esta puericia de la edad madura, estos respingos candorosos del amor legitimado y estas zapatetas de la conciencia tranquila, que salta y brinca como los niños?» (1791)

El estar cerca de ellos es suplicio de Tántalo para José María, pero no puede sustraerse de su tentación: «me quedé y comí con ellos, embelesado con su felicidad, que me parecía un fenómeno de inocencia pastoril» (1770). Así también Horacio, quien sufre de un «complejo de la Arcadia, retorno al gran útero» (432), que lo hace apegarse a la pareja Traveler/Talita: «La intimidad de los Traveler. Cuando me despido de ellos en el zaguán o en el café de la esquina, de golpe es como un deseo de quedarme cerca, viéndolos vivir, *voyeur* sin apetitos, amistoso, un poco triste» (448). Es la apertura de una mirilla al paraíso, y explícitamente se compara a Camila y Constantino a Adán y Eva. Lo que les bloquea la entrada tanto a Horacio como a José María es su intelecto. El pasaje siguiente puede aplicarse a los dos: «Desde que abría los ojos hasta que los cerraba, aquella maldita hembra salvaje, feliz, burlona y siempre incomprensible para mi ceguera intelectual, no se me apartaba del pensamiento» (*Lo prohibido* 1843). José María se imagina a sí mismo como una serpiente que envidia esa felicidad y desea apropiarse de ella o destruirla. Ciertamente estos antecedentes podrían recomendarlo para ser miembro del Club de la Serpiente del que es fundador Horacio Oliveira. José María juega a hacerse el encontradizo con Camila en las calles de Madrid, a pesar de que puede verla en el edificio en que viven, pues obtiene placer del azar de los encuentros. Muchas veces, luego de horas de espera, se lo escucha exclamar: «¡Y aquella tunanta de Camila no aparecía!» (1777). Quizás estaba de tertulia con Lucía, mientras que no muy lejos Horacio se preguntaba si encontraría a la Maga.

Su prima le dice a José María, «no estás en tu centro» (1816), mientras éste busca maneras de conquistar a Camila, quien permanece fiel a su marido. Pero José María cree que caerá y la imagina como una mujer atrapada por

las telas de una araña: «La llevaba en mi corazón y en mi cartera, y la vi entre los apuntes de mis operaciones como la mosca que se ha enredado en la tela de araña» (1833). Horacio compara su construcción de hilos en la habitación del manicomio con «una tela de araña» (388) que va a atrapar a Traveler, pero sabemos además, por la publicación del *Cuaderno de bitácora*, que el punto de partida de *Rayuela* es un sueño y un dibujo en que se muestra a una mujer cogida en la tela de una araña (*Cuaderno* 163-64; Barrenechea, Introducción 20-28).

Comienza a desarrollarse una gran amistad entre Constantino y José María, interrumpida por violentos encuentros en el gimnasio o en el mar en que José María disimula su intento de destruir al contrario haciendo pasar sus agresiones por un juego. Cuando José María, Camila y Constantino están en un balneario, José María comienza a soñar en la posibilidad de que vuelque un bote y que él pueda rescatar a Camila. En una oportunidad, cuando vienen bajando de un buque a un bote, una repentina embestida del mar está a punto de volcar la embarcación, pero en ese instante quien salva a Camila es su marido, manteniéndola suspendida sobre el agua entre el bote y el barco. En el episodio del tablón, cuando Talita finalmente decide regresar a su marido, bajo el sol feroz del verano en Buenos Aires, «Oliveira, siempre con la mano tendida, parecía el pasajero de un barco que empieza a alejarse lentamente del muelle» (305).

José María se encuentra en un callejón sin salida, ya que llega a comprender con claridad que anhela el paraíso prohibido, que por definición estará siempre fuera de su alcance: «No me agradan más que las cosas prohibidas, las que no debieran ser para mí» (1810). Oliveira reconoce una condición semejante en su amor por Talita: «Te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado» (483).

La imposibilidad de alcanzar lo deseado lleva a José María a un regreso atávico a la niñez, y sale a pasear por la ciudad con dos de sus tíos desquiciados: «Dicho se está que pasábamos un rato junto a la jaula de los monos en la Casa de Fieras y que le hacíamos la visita de ordenanza al león. Otras veces tirábamos hacia la Cuesta de la Vega, a ver el viaducto por arriba y por abajo o a formar en el apretado corrillo de espectadores que presenciaba el juego de la rayuela en las Vistillas» (1867-68). ¡Y en el corrillo de los espectadores de la rayuela, Horacio! Pero no acaba aquí la serie de coincidencias. Desesperado por la resistencia de Camila, José María la besa y es rechazado por ella. La murmuración llega al marido. En gran angustia por haber sido expulsado de su puesto de *voyeur* del paraíso, José María sube la escalera, pero le dan con la puerta en las narices: «Comencé a bajar; pero cuando iba por la segunda curva de la escalera, creí que ésta se enroscaba en torno mío; eché las manos adelante; el barandal se me fue de las manos, el escalón de los pies, y ¡brum!..., me desplomé» (1875). Como resultado de la caída queda con el lado izquierdo paralizado (Horacio, desde la ventana hace señas con su mano derecha) y debe soportar hundirse en su propia inmundicia, transformado en una bestia, con la voz perdida. En este estado comienza a encontrar su centro, como Horacio con la *clochard* o en su habitación entre los rulemanes cuando bebe como un animal (402).

La enorme importancia de *Lo prohibido* como un texto con el que dialoga *Rayuela* debiera ser ahora evidente, pues las dos novelas se iluminan mutuamente. Ambas critican con dureza una sociedad de consumo y fetichismo cultural, ambas lo hacen utilizando un lenguaje que se burla de la retórica literaria y en ambas un protagonista busca recobrar el paraíso perdido en la gran ciudad a través de dos mujeres, una de las cuales posee pero se le escapa y otra que nunca llega a arrancar de los brazos de su marido. La presencia en las dos novelas de la frecuente alusión a la locura y los niños se entiende como dos posibles ingresos a la vida paradisíaca entrevista y perdida. En algún lugar al final de la Gran Rayuela, estarán ahora sentados en un café Cortázar y Galdós, sonriendo al ver que una clave que ocupa todo el capítulo 34 haya debido esperar veintitrés años antes de ser revelada.

Washington University in St. Louis

NOTAS

[1] El cuidado con que Galdós «desescribía» al igual que Cortázar se revela claramente al comparar los manuscritos editados por James Whiston.

[2] El único artículo que se ha escrito sobre este capítulo, el de Bernstein, estudia bien la función estructural de la obligada lectura a saltos (como en una rayuela) y de los encabalgamientos que producen azarosos resultados de coherencia o incoherencia de acuerdo a las ediciones. Opina Bernstein que Cortázar denigra el texto de Galdós y que es hostil (62). Robert Brody ve en estas páginas no una crítica de Galdós, sino de sus herederos e imitadores en el siglo veinte (63).

OBRAS CITADAS

Bernstein, J. S. «Capítulo 34 de *Rayuela*: Toma de posición.» *Papeles de Son Armadans* 68.24 (1973): 233-48. Versión inglesa: «*Rayuela*, Chapter 34: A Structural Reading.» *Hispanófila* 52 (1974): 61-70.

Brody, Robert. *Julio Cortázar: Rayuela*. London: Grant & Cutler, 1976.

Castro-Klarén, Sara. «Julio Cortázar, lector. Entrevista con Julio Cortázar.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-66 (1980): 11-36.

Cortázar, Julio. *Cuaderno de bitácora*. Ed. Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

—. *Rayuela*. 8.ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

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

Pérez Galdós, Benito. *Lo prohibido*. Vol. 4 de *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 5.ª ed. Madrid: Aguilar, 1964. 1675-1890.

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

Vargas Llosa, Mario. «Preguntas a Julio Cortázar.» *Expreso* 7 feb. 1965. Reproducido en Ana María Simo. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968. 90-91.

Whiston, James. *The Early Stages of Composition of Galdós's «Lo prohibido.»* London: Tamesis Books, 1983.

READING OVER HER SHOULDER: GALDÓS/CORTÁZAR

Debra A. Castillo

PRETEXT

En setiembre de 80, pocos meses después del fallecimiento
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo
de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos
una edición infecta, uno se pregunta como puede interesarle
a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía;
algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando
realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé
esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles,
las bodegas y sus existencias, y me fui a vivir a Madrid.
Elle y *France Soir*, los tristes magazines que le prestaba
Mi tío (primo carnal de mi padre), don Rafael Bueno de
Babs. *Y me fui a vivir a Madrid*, me imagino que después
Guzmán y Ataide, quiso albergarme en su casa; mas yo me
de tragarse cinco o seis páginas uno se acaba por engranar y ya
resistí a ello por no perder mi independencia. Por fin supe
no puede dejar de leer, un poco como no se puede dejar
hallar un término de conciliación, combinando mi cómoda
de dormir o de mear, servidumbres o látigos o babas. *Por*
libertad con el hospitalario deseo de mi pariente; y alqui-
fin supe hallar un término de conciliación, una lengua hecha
lando de un cuarto próximo a su vivienda, me puse en la situa-
de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas,
ción más propia para estar solo cuando quisiese o gozar del
las monedas de mano en mano, de generación degeneración,
calor de la familia cuando lo hubiese menester. Vivía el
te voilà en pleine écholalie. *Gozar del calor de la familia,*
buen señor, quiero decir, vivíamos en el barrio que se ha
esa es buena, joder si es buena. Ah Maga, cómo podías tragar
construido donde antes estuvo el Pósito. El cuarto de mi
esta sopa fría, y qué diablos es el Pósito, che. Cuántas horas
tío era un principal de dieciocho mil reales, hermoso y alegre,
leyendo estas cosas, probablemente convencida de que eran
si bien no muy holgado para tanta familia. Yo tomé el bajo,
la vida, y tenías razón, son la vida, por eso habría que acabar
poco menos grande que el principal, pero sobradamente
con ellas. (El principal, qué es eso.) Y algunas tardes cuando
espacioso para mí solo, y lo decoré con lujo y puse en él
me había dado por recorrer vitrina por vitrina toda la
todas las comodidades a que estaba acostumbrado. Mi for-
sección egipcia del Louvre, y volvía deseoso de mate y de
tuna, gracias a Dios, me lo permitía con exceso.
pan con dulce, te encontraba pegada a la ventana...

(Cortázar 227-28)

TEXT (1): *El lado de acá*

In Julio Cortázar's *Rayuela*, Horacio, reading over the shoulder of la Maga, the woman he desires, the woman he cannot master even in sexual possession, the woman who represents for him the other, the infernal heaven, «lo prohibido,» comments on the limitations of the realistic mode of fiction as represented by Galdós's novel, *Lo prohibido*. The game in this chapter, an alternation of texts, has a very serious purpose. Horacio's interruption of Galdós's text with his voice and his dispersion of the novel by his interlinear commentaries imply not only a critique of la Maga's retrograde reading habits but, implicitly, a deconstruction of the Galdosian artifact as well. Cortázar's narrator excludes himself from the comfortable world of Bueno de Guzmán, from the vision of a stable, ordered reality established by the first paragraph of the novel. Through these exclusionary tactics, he seeks a radical break with the traditional nineteenth-century concept of reality and realism, asserting that reality cannot be defined epistemologically in relation to societal forces but only within the individual artistic vision. According to Saúl Yurkievich: «the game, a rupture in the normal continuum, being exempt from external constraint, fractures the order of pragmatic realism. A festive interregnum, it transports one to an exceptional zone in which free will is recovered» (99). This fractured, discontinuous interregnum is contrasted, interlineally, to Galdós's effort (which belongs not to the interregnum but, as we recall, to the Restoration) to reduce history, society, and reality to a recognizable form.

Galdós's goal, in opposition to the modern impulse to fragment, is to inscribe reality in the novelistic form; the mission of the novel is, in effect, to provide the «expresión de la sociedad coetánea en sus diversos aspectos... desarrollados en el estudio de la realidad» (Galdós, qtd. Shoemaker 179). The novelist is an arbiter revealing the essential core of contemporary reality («Imagen de la vida es la novela,» says Galdós [Shoemaker 177]). It should be noted, in addition, that Galdós's nineteenth-century literary aesthetic, the aesthetic Cortázar rejects, is in some sense predicated upon and faithful to the neoclassical concept of the double role of art as being both aesthetically pleasing and morally useful. Galdós in this sense is reading over the shoulder of the previous generations when he notes that the highest order of novelistic creation is present in «ficciones que nos instruyen y embelesan» (Shoemaker 177). Cortázar, of course, accepts neither the eighteenth-century goals nor the «scientific» techniques of nineteenth-century realistic (or naturalistic) fiction; [1] his purpose is to explore precisely that terrain left undiscovered by his predecessor. For the Argentinian novelist, to reduce reality to a single communicable form, to express that conviction in a recognizable style, is a trap he must try to elude in his pursuit of the fragmentary perceptions of reality as a «coup de dés» (Mallarmé) or as the skipping of a stone on the hopscotch board.

INTERTEXT: *Runrunes de voces*

The banalization of these themes in mass literature accounts for the reaction of the avant-garde which, from the end of the nineteenth century, began to turn against an aesthetic based on

mimesis and representation. Cortázar's own flirtation with abstraction is reflected in... Morelli's attempt to write a novel... «sin palabras, sin gente, sin cosas, y potencialmente claro, sin lectores.» (Franco 111)

...in one work after another, there seems to exist an observable struggle to destroy the linear, stable, enclosed structures of traditional narration... (Zamora 45)

...the unsaid, the unwritten has as much significance as what has been articulated, perhaps even more, and the page of *blens* in Cabrera Infante's *Three Trapped Tigers* has more extensive meaning than can be found in the whole of *Fortunata y Jacinta*. (Rabassa 62)

In Chapter 34... Oliveira is criticizing the worn out ideas and outmoded language of the classic Spanish novel that la Maga is reading... (Garfield, *JC* 112)

Cortázar tampoco quiere esclavizarse a la tradición. Se burla de clásicos literarios como Pérez Galdós en *Rayuela*... (Garfield, *Surrealista* 239)

I consider *Rayuela* to be a parody of 19th century realism in Spain and Spanish America... Chapter 34 is one of a number of textual manipulations which irritate some but interest most readers. (Valdés 84-85)

This is exactly the reversal that Nietzsche effects on his arch-scapegoat Kant, by taking all his categories, antithetical values, not as the base to reality, but as «foreground variations,» «provisional perspectives,» whereas life itself with all its contradictions becomes the prime reality. (Boldy 58)

TEXT (2): *El lado de allá*

Cortázar's critics, so brilliantly perceptive in their discussions of other aspects of *Rayuela*, seem strangely satisfied to dismiss the troubling game of chapter 34 with a single sentence as an irritating or mildly interesting juxtaposition of mimetic and antimimetic aesthetics. Like Garfield, who slips smoothly from «Oliveira is criticizing» to «Cortázar... se burla» in her books, other critics tend to accept the character's reading at face value and to neglect consideration of the significance of a «parody of 19th century realism» presented through an exact, word-for-word citation of the «parodied» text. The reversal of position and Nietzschean transvaluation of values referred to by Boldy *is* operative in these preliminary critical approximations, but the first transvaluation suggests, even requires, a second in which the reader is allowed to glimpse the abyssally problematic side of Cortázar's enterprise. In his struggle against the organizing modes of nineteenth-century realism, asks the student of parody, can the modern revisionary novelist avoid reproducing the structure of that which he revises? The question is implicit in Cortázar's reproduction of Galdós's text in the context of his work and is complicated by Cortázar's anticipation of the critical commentary to follow the publication of his own novel, now also «una edición infecta.» The present critical effort is constrained, therefore, to peep over the shoulders of Cortázar's critics looking over the shoulder of Horacio Oliveira who reads over the shoulder of la Maga and is confronted with the imperfect text, a Galdós novel lacquered over by the negative assessments of Galdós as well as Cortázar critics. The problem of how to approach such a layered text is a delicate one.

Cortázar's Nietzschean reversal of position is first of all a rehearsal of the site of an element that has been elided or traduced; in spatial terms, the

search for the «cielo» of the hopscotch board is also a fall into the abyss: «se cae en las novelas... en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar» (252). By reproducing the forbidden («prohibido» now in a double sense) text of Galdós in his own text, Cortázar precipitates this fall into the other heaven, the heaven of the nineteenth-century vision of reality. The enterprise is not dissimilar in form and function to that of Borges's Pierre Menard, who also generates-regenerates an earlier text within the text of the story. Cortázar's protagonist, like Borges's, displaces the attribution of authorship from character to character, from «Cortázar» to Horacio and finally onto Bueno de Guzmán's authorial «I»: a narrative projection which, as Cortázar must have been aware, is itself called into question in the final pages of Galdós's novel with the introduction of the mediating pen of the untrustworthy novelist, Ido del Sagrario.

This vertiginous fall into the abyss is exactly what Horacio, despite his ostensible fragmentation of reality, wishes to avoid. In this chapter, as elsewhere in the novel (most notably in his eternal hesitation on the window-sill as he contemplates a suicidal jump down onto the hopscotch board in the courtyard of the Buenos Aires madhouse), Horacio brackets the prohibited element, changing the rules of the game so as to be able to retain an element of continuity and stability. Thus, Horacio, re-reading the text of Galdós's novel over the shoulder of la Maga, also, like Pierre Menard, rewrites that novel in a modern form. In this literary exchange, the reader of Cortázar, reading over Horacio's shoulder, finds that as the narrative «I» shifts from Bueno de Guzmán to Horacio Oliveira the oscillation between two forms of discourse which are initially projected as absolutely foreign to each other is resolved: at first as dialogue, finally as a fusion of the two autobiographies into one. As Pierre Menard is Cervantes (or Cide Hamete Benengeli, or the editor of the Moor's papers), so too Horacio Oliveira is Galdós (or Bueno de Guzmán, or Ido del Sagrario). There is no break with the past, no absolute abandonment of the nineteenth-century realistic form as epitomized in the works of Galdós; instead, the narrator engages in a vigorous recirculation of discourse within a single, continuous literary tradition. By juxtaposing the two novels, Cortázar indicates the degree to which both accounts occupy a parallel space in the Western tradition of literary realism; the attempt to speak the truth about reality remains as paradoxical in 1963 as in 1884.

Galdós himself was no stranger to the transvaluation of literary forms which he saw «pasar ante nuestros ojos, fugaz y antojadiza, como las modas de vestir. Y así, en brevísimo tiempo, saltamos del idealismo nebuloso a los extremos de la naturalidad: hoy amamos el detalle menudo, mañana las líneas amplias y vigorosas...» (Shoemaker 178). His statements on art are, however, like Cortázar's, tinged with ambiguity. For while he recognizes the fugacity of literary fads, he cannot resist the influence of the past and he cannot forget the dream of a stable form for the future. Like the intertext of Horacio's comments, like the adulators of Cortázar who scorn nineteenth-century realistic fiction, Galdós also, in his scant critical work, suggests: «burlémonos de clasificaciones absurdas y convencionales... de la antigua escuela» (Shoemaker 130). He rejects (ineffectually) for his work the influence of the generation

before his as Cortázar, with equal ineffectuality, rejects the implicit canons of Galdós's day.

In Cortázar's novel, despite its surface fragmentation, narrative consciousness is focussed in one central character—that of Horacio Oliveira—just as in Galdós's novel the reader's perception of Madrid and its society is mediated by the eyes and voice of Bueno de Guzmán. Indeed, as Boldy notes: «Though often called an anti-novel, *Rayuela* has a more coherent and classical story than it is sometimes credited with» (30). In a certain sense, Horacio's condemnation of Galdós's novel is a product of pique; Bueno de Guzmán, a phantom presence, has robbed him temporarily of the attention of the woman he regards as his. Further, Horacio's diatribes against the efficiency of control exercised by Galdós over his text may reflect less of an aesthetic difference than a sense of frustration over his own inability to tell his story smoothly and efficiently, to write a novel that would engage the attention of la Maga. Horacio, then, is attracted to the orders of reason and to the traditional forms he superficially decries; at the same time, he attempts to reverse the traditional categories, to commit a kind of intellectual or spiritual suicide, to reveal the unreason at the core of the epistemological and ontological assumptions of reason. Poised on the edge of flight or a fall into the abyss, Horacio can decide for neither alternative. Thus, he resurrects the past (Galdós) to vilify it, but at the same time, in his resurrection of «lo prohibido» he uncovers an uncanny presence, a repressed element that must and will return to haunt his own endeavors.

Unable to resolve this tension, Horacio takes refuge in the static hesitations of his madness; first, as Boldy notes, in the superficial madness of the circus, and later in the fully accepted status of inmate in a lunatic asylum (90-92). Only in madness can the opposition between the two orders of reality be held in abeyance; only in madness can the unbridgeable gap between «I» (Oliveira) and the absolute other (la Maga) be bridged:

> —Yo sé que es Talita, pero hace un rato era la Maga. Es las dos, como nosotros.
> —Eso se llama locura —dijo Traveler.
> —Todo se llama de alguna manera, vos elegís y dale que va. (401)

Through his madness, real or feigned, Oliveira can balance both sides: «El lado de allá» and «el lado de acá,» Paris and Buenos Aires, «I» and the other. Curiously, this struggle with madness on various levels is also a prominent feature in Galdós's text, where «lo prohibido,» an implicit but hidden presence in Cortázar, is made explicit as a motivating force. From the opening of *Lo prohibido* insanity appears as a central factor in the development of the narrative. Horacio (or the narrator behind Horacio) chooses to quote part I, 1, i of Galdós; immediately following the end of the passage quoted, however, is the curious family history of the Buenos de Guzmán, with which the narrator's uncle Rafael regales his ailing nephew during recovery from a neurotic attack. This «mal de familia» (229) is only superficially a pathological genealogy of the family in the mode of the naturalistic novels of Zola; the reader is warned from the outset that this realistic-naturalistic account is itself undercut by the untrustworthy nature of its teller, now triply refracted

in Ido del Sagrario (insane novelist), Bueno de Guzmán (whose neurotic/psychotic tendencies attest to his unreliability), and Bueno de Guzmán's cheerfully crazy uncle Rafael whose manifestation of the family illness takes more than one form:

> Parecíame algo fantástico lo que me contaba aquel hablador sempiterno, que, por lucir el ingenio, era capaz de alimentar su facundia con materiales de invención.
> —Usted hubiera sido un gran novelador —le dije... (229)

After his uncle finishes detailing the psychological illnesses that afflict his family—all the members of which appear to be perfect candidates for the insane asylum—Bueno de Guzmán finds his own depression miraculously relieved by this «historia o pliego de aleluyas de la calamidad que te aflige ¡oh perínclita raza de los Buenos de Guzmán!» (232).

Thus, just as Horacio struggles to repeat and subvert the realistic form of the Galdós novel, so too Bueno de Guzmán, perhaps with greater success, is able to parody and subvert the remorseless trajectory of the typical naturalistic novel. In both novels, then, one constant preoccupation is the development of the fictional form itself, of the struggle of mind (insane or reasoning) to enact itself in words, only to find that the life of the mind is displaced continuously in the refraction of *this* story into other stories, in the insertion of the character's reality into the Babel-like reality of literary allusion. [2] It is highly significant that, in Galdós, the narrator's own manifestation of the family illness takes the form of a vague paranoia (228-29) frequently accompanied by «runrunes de... voces humanas, a veces un extraño coro...; a veces un solo acento..., que llegaba a producirme alucinación de la realidad» (247); the narrator's hypersensitive state allows him to hear the voices of those other texts that support his own, to hear the voices of the readers of his text whose critical commentaries superimpose another layer of fictional revaluation of values upon that already accomplished in the novel.

This fiction, which mimics «reality» in its purported nature as the memoirs of a rich «señorito,» is, then, filled from the very beginning with hints that will clue a perceptive reader to its play of fictional form. In Kronik's words, «If reality is one text and the novel another, then at best fiction is the rewriting of another text. The artist is caught between *Dichtung* and *Wahrheit*, but truth in art is always fable» (285). This is a statement as applicable to the fragmentary, oblique tale of Horacio's quest as it is to the less fragmentary but equally oblique tale of Bueno de Guzmán's. Like Horacio Oliveira, Bueno de Guzmán is unregenerately literary: literary not only in his very literary illness or his naturalistic roots but literary as well in his conflict with his amanuensis. Engler notes that «this novel is full of literary, classical, historical and Biblical allusions which do not fit the 'estilo llano' the narrator proposed» (166); the fantasia of the library, presumably supplied by Ido del Sagrario, is in direct confrontation with the fantasia of the memoir form. It is unsurprising, then, that Bueno de Guzmán, doubling back on this fictional creation which has slipped out of his control, is «authentically concerned with his own human inauthenticity» (Gilman 144). He has reason to be suspicious of that inauthenticity on various levels. Ido has

reminded his employer that «él era del oficio» and with Bueno de Guzmán's permission «añadiría a mi relato algunos perfiles y toques de maestro que él sabía dar muy bien.» The sick man vehemently declines the offer, but since he is (presumably) dead at the time the manuscript reaches the printer, it is by no means clear that Ido's sense of duty overcame his desire to «meter su cucharada» (439) after all—if only to give the story what his pride in his art would consider a proper form and perspective.

This reduplication of narrators and subsequent dismantling of both «real» world and «fictional» self is a significant feature of Cortázar's novel as well. Horacio, the ostensible guiding consciousness of the novel and the implicit narrator of the «artificial autobiography» (MacAdam 99) of his quest and of his flight into madness, is, like Bueno de Guzmán, mediated for the reader by the presence of a disguised novelist. As is the case with *Lo prohibido*, this hidden amanuensis allows his own concerns to filter into the novel's implicit decorum, layering the fiction with another level of fictionality, shaping the narrative to fit his theories. Morelli, the old writer, is far more than a resource for Horacio's presentation of theoretical material. Since *Rayuela* is, as many critics have observed, the novel of the writing of a novel, it reflects implicitly not only the theory of the old novelist, but also Morelli's application of that theory to Horacio's biographical material. This authorial presence, like the presence of Ido in Galdós's work, is smoothly effaced in the bulk of the novel, and his guiding presence is felt only in indirect traces attesting to Morelli's private obsessions.

As in Galdós's text, references to the fictionality of the enterprise at hand are frequent. Horacio finds that «para la autobiografía sentimental sos [Maga] de una franqueza admirable» (101); yet he suggests the proposed «autobiografía sentimental» will never be written: «Abrazando a la Maga... pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré...» (28-29). By denying the obvious motivating factor in the narrative development of his (or Morelli's) work, the narrator of *Rayuela* throws a Galdosian veil over the literature he is in the process of writing. As in Galdós, ironic references to the novel form attempt both to mislead the reader into seeing reality for fiction and to display prominently the fictionality of the text he/she is reading. Despite Horacio's cavilations, *Rayuela* is a sustained artistic creation, a symbiosis of the realistic text Horacio will never write and Morelli's impossible metatext that cannot be written. The text we are reading is, then, as infiltrated by Morelli's dream as *Lo prohibido* is infiltrated by that of Ido del Sagrario.

The question remains, however, as to the nature of the «prohibido» in Galdós and in Cortázar. Surprisingly (or perhaps, unsurprisingly), the answer is the same. Galdós, recognizing perhaps the trace of Ido del Sagrario in all Spanish authors, says that «la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada... Somos en todo unos soñadores...» (*Revista* 163), and in *Tormento* he states: «El estilo es la mentira. La verdad mira y calla» (44). Like Oliveira, Galdós, that prolific novelist, is aware of the impossibility of writing, of a prohibition he cannot overcome. In both novels, the nature of this prohibition, this paralyzing separation from truth, takes a similar form. *Rayuela* opens with the question: «¿Encontraría

a la Maga?» (15), the question that gives form to the quest-theme of the entire novel. This woman—lost through death or disappearance—is figured in Galdós's novel by the lost fiancée, Kitty, distanced now through death. In the preface to *Beyond Good and Evil*, Nietzsche makes the connection clear: «Supposing that Truth is a woman,» he asks, «what then?» (1). In *The Gay Science* he adds: «The magic and the most powerful effect of women is, in philosophical language, action at a distance, *actio in distans*; but this requires first of all and above all—*distance*» (124). Both novels are predicated upon this presence/absence of truth figured in the play of character around the missing woman whose absence is essential to the construction of the text but whose phantom presence permeates it throughout the narration. In Bueno de Guzmán's substitution of his cousins for his lost fiancée, as in Horacio's substitution of the lost Maga by the wife of his friend Traveler, the same basic pattern obtains—of stories that are purposely left incomplete, of relationships thwarted, of the repetition of moments of intimacy which are not moments of truth. Thus, early in Cortázar's novel, in Paris,

> Aburrido, Oliveira pasó el brazo por la cintura de la Maga. También eso podía ser una explicación... una Berlitz obstinada, te quiero te quie-ro te quie-ro. No una explicación: verbo puro. ...«Y después siempre, la cópula,» pensó gramaticalmente Oliveira. (51)

From this moment to the moment in Buenos Aires, where Horacio's double, Traveler, repeats the same action with la Maga's double, Talita, there is no accession to truth:

> ...vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura... [E]n el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación..., pero cuánta hermosura en el error..., cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. (402)

From the grammatical copula to the existential error, Oliveira projects a wishful dream of progress. There *is* motion of a sort—the sterile oscillation between the heaven above and the heaven below—but no real evolution of the man towards truth; the woman remains acted upon, an object, distanced from the dreamed of «kibbutz del deseo» (384).

For Oliveira, as for Bueno de Guzmán, this search for Truth (or an acceptable truth) is marked by the quester's bad faith. La Maga is lost—or destroyed—because Oliveira cannot accept the closing of distance, the revelation of the truth. At the same time, her resuscitation in Talita points to the ongoing nature of the quest, a pseudo-quest, an escape from rather than a search for. In this sense, Oliveira reflects the self-dissimulations described by Nietzsche in the distancing of the woman loved and destroyed more clearly than does Galdós's protagonist. Oliveira, an «intelectual aficionado» (160), cannot forgive la Maga for revealing to him this essential truth about his own nature. Gregorovius tells her that Oliveira «busca la luz negra, la llave, y empieza a darse cuenta de que las cosas así no están en la biblioteca. En realidad usted le ha enseñado eso, y si él se va es porque no se lo va a perdonar jamás» (161). La Maga herself has premonitions of her fate as a literary

or literal sacrifice: «la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de *fénix*...» (45). For Horacio, then, to possess the woman is to stand revealed in his dilettantism and bad faith; to lose her, to kill her, allows him to distance himself from her truth-saying effect and to pretend that his love for her has a sublimating and inspirational quality. «Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto,» says Oliveira, «...pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang... Matar el objeto amado... era el precio de no detenerse en la escala...» (339). The movement of desire *must* fall short of the object; la Maga must absent herself into a merely fictional presence, for it is only as a symbol of the text, of «la luz negra» of its discourse, that she is constituted as an object of desire which neither fiction nor reality can either equal or expel.[3]

Horacio, in a moment of boredom, puts his arm around a woman and dissects the sounds of love into a grammatical copula. In a later chapter, it is la Maga, through her invented language, *glíglico,* who gives voice to the inaccesible world of the truth of sexual possession. Again, Oliveira is bored: «Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas» (105). His rejection of the traditional language of love, as of the *glíglico* of passion, has a common root; Oliveira's grammatical turn of mind provides the key. Cortázar's protagonist is not searching for a muse to provide him with the words; rather, he wishes to objectify language as an artifact under his exclusive control.

Oliveira's deployment of language as an offensive weapon is so prominent in his relationship with la Maga (present or absent) because she is the implicit reading public to his unwritten novel, the despised and desired «lector-hembra» (452, 533), the reader of Galdós. Clearly, Oliveira's attraction to la Maga is part of his desire to destroy her—but not only her. Through his drive to destroy the woman reader, Oliveira also demonstrates his determination to destroy the literature she reads and her reading of that literature: «¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible en esa destrucción?» (503). The passive reader, the female reader, cannot be so easily dismissed; for when Horacio resurrects his lost love in Talita, he also resurrects the female reader, her reading matter, her *glíglico.* Oliveira's search, which led him from Buenos Aires to Paris and back again, from la Maga and back to her, from the nineteenth-century novel and back to «lo prohibido,» is a search in bad faith, a search for the restitution of something he has willfully destroyed. The copula, grammatical or sexual, which offers the most significant substantiating feature of the female reader, is split by the «intelectual aficionado» into pure body and pure soul. In Galdós, as we shall see, this same division of insubstantiality and extreme objectification obtains.

For Bueno de Guzmán the locus of attraction, the symbolic home of the woman he loved and lost, is not Paris but London. London, bracketed now by distance and death, is recalled to mind as a force to repress the antirational influences of Madrid—a repression and a return of the repressed similar in form to Oliveira's insertion of Paris into Buenos Aires, though exactly the reverse in function. If for Oliveira Paris represents a spiritual home, the

reader is far more apt to see it as the realm of the body. In *Lo prohibido*, «el lado de allá» (Cortázar's phrase), London, is another forbidden zone, seen only indirectly and in brief escapist dreams, already distanced and spiritualized by memories.

The most potent of these memories is, of course, that of Kitty, the half-English woman from Gibraltar who was to have been his bride. Like la Maga in *Rayuela*, Kitty is a talismanic presence, her fading image serving (cynically) Bueno de Guzmán well as an excuse for or as a displacement of his present vacillation about the responsibilities of family life. Indeed, as in Cortázar's book, the reader is tempted to suspect Bueno de Guzmán's unconscious complicity in the death of his beloved fiancée; her death preserves the idyllic nature of their relationship and seals her mysterious power by inserting her into a prohibited zone where she is forever beyond his reach. Further, her death provides the occasion for writing this novel; as Galdós says of Juanito's visit to Estupiñá's sickbed in *Fortunata y Jacinta*, if not for this apparently insignificant occurrence, «esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, ...pero ésta no» (474).

Significantly, Bueno de Guzmán's relationship with Eloísa begins by establishing the tacit barrier of Kitty: «Diferentes veces había contado a mi prima lo de Kitty, y cada vez lo hacía en términos más patéticos...» Only then does he feel free to admit to her «sinceridades que la hicieron palidecer» (257). Eloísa, distanced through the appeal to Kitty, is at the same time converted *into* Kitty, thus becoming a doubly prohibited, doubly tantalizing object: «yo había dado en creer que el alma de Kitty se había colado en el cuerpo de Eloísa... [A]somada a la expresión de aquel semblante y de aquellos ojos, me decía: "Aquí estoy otra vez: soy yo, tu pobrecita Kitty. Pero ahora tampoco me tendrás. Antes te lo vedó la muerte; ahora la Ley"» (256-57).

The protagonist, of course, remains ignorant of the implications of this association, but the hallucinatory «runrunes... de voces humanas» must increase tenfold. Kitty is stabilized in memory, prevented from growth and change through death. A parallel process is applied in life to Eloísa, who in Bueno de Guzmán's hands and under his influence is reduced to the static condition of an artifact, an art object. The protagonist's material gifts, which parallel his sexual advances, come to dominate the reader's conception of Eloísa. As the affair progresses, the woman is gradually lost, converted into another object in the collections that are so closely identified with her way of life and her very being. In their trip to Paris relatively early in the affair, for example, the world of objects is so intensely perceived that already the reader notes that there is barely any space left for human agents:

> Los grandes almacenes y los establecimientos más de moda recibían nuestra visita. También solía llevarme a casa de los célebres anticuarios de la calle Real, y a los depósitos de artículos de China, Persia, Japón y Siam. Lo japonés abundaba poco en Madrid todavía... ¿Cómo no apresurarse a llevar un surtido de telas, vasos, estantillos, dos o tres biombos, lacas, y hasta las ínfimas baratijas de papel y cartón que declaran el maravilloso sentimiento artístico de aquella gente asiática...? Al propio tiempo, la señora de Carrillo no podía... dejar de equiparse para el próximo invierno... Pronto perdí la cuenta de las cajas que mi primita expidió para Irún en los últimos días de septiembre. (269)

As Eloísa is increasingly objectivized by her mania for collecting, paradoxically the dazzling appearance she presents signals the beginning of the fickle «señorito's» disenchantment. In her famous «Thursdays,» the objects that become the center of attention also become emblems of her lover's growing detachment. These objects, as Engler observes, «have such power that they may even seem more real than the characters themselves» (173), and the transition from «las cosas que parecían personas» to the «personas que parecían cosas» (278) is frightfully easy. The novel within a novel of Ido's retelling of a fictional biography is lacquered with yet another layer of artistic chinoiserie in this description of a woman distanced by art, converted into a lifeless artistic representation.

The reader, of course, has long suspected that this representation of Eloísa is a misrepresentation, refracted not only through the remembrance of Kitty and the actual and metaphorical mirrors of Eloísa's collection (cf. O'Neil) but also through the distorting prisms of its double (triple?) narrative voice. Thus, the reader is rightly suspicious when the myth of Camila appears to supplant, in part 2 of the novel, the myth of Eloísa established in part 1. The vision of Eloísa, mediated by her mirrors and her objects, is replaced by the image of Camila, mediated by her irreducible corporality. Yet Camila, no less than her sister, represents for Bueno de Guzmán an idealization and an objectification of the archetypal forbidden fruit.[4] Camila's practical-minded acceptance of her cousin's inheritance—«¿No estamos bien tranquilos en nuestra conciencia?... Pues si hay algún necio que crea otra cosa, déjalo y con su pan se lo coma» (434)—indicates the degree to which this ideal, too, has been corrupted. The only untouched, untouchable ideal is, obviously, that of Kitty.

It is only fitting that Bueno de Guzmán be drawn to such an insubstantial figure as Kitty; he is, as we are reminded by the compelling end to the novel, a forbidden figure himself, a fictional character whose existence is confirmed only in the tears of la Maga and the anger of Oliveira, reading over her shoulder. This reading over the shoulder of the woman is intensified in what Cortázar chooses *not* to quote, the ending of *Lo prohibido*, which is both the crux of Galdós's novel and what the female reader would most typically ignore because of its problematic nature. For both Ido del Sagrario and Morelli are marginal figures in their respective novels: Ido because he appears almost as an afterthought in the final chapter of the Galdós novel, Morelli because his major theories are expounded in the so-called «capítulos prescindibles.» The reader who is looking over Horacio's shoulder must confront the double presence la Maga and Cortázar avoid, must come to terms with the ambiguous pair of señorito-flaneurs (Bueno de Guzmán, Horacio Oliveira) whose novels come into being with their deaths (of the body, of the soul) through the point of view of a narrator which the reader knows «está ido» (Gullón 219) or whose theories are discredited in advance when they are labelled «pedantísima» (Cortázar 452) or when the reader is reminded that «la coquetería y la petulancia [note that they are *female* traits!] de Morelli en este terreno no tenían límite» (533). Like Galdós, the reader must realize that the romantic or naturalistic literature which shapes Ido's novelistic practice is inadequate to express the complexity of ordinary

life. Like Cortázar, the reader must come to terms with the double inadequacy of both reality—assertively ordinary in the subtext of Galdós's novel—and the fictional dream of control over reality, however constituted, by a self-conscious narrator and his reader-accomplice. In both cases, self-consciousness about the fictionality of the work serves as a buffer to stave off the threatened regression into the unbearable, unattainable quiddity of reality. As Galdós notes, «cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que *parece cosa de novela*... En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: '¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida...'» (*Revista* 164). A similar wish fulfillment is expressed in another age by Cortázar's critic, Robert Valentine: «Cortázar directs the reader to forget that the novel is an object to be admired... in order to subject himself to the experience or situation through which the narrator is going or has gone. The true *lector-cómplice* will say, 'This is real and I believe'» (215). Gone in this appreciation is Morelli's careful theorization about a novel form which would prevent just such identification; in its place, Valentine's reading of the *lector-cómplice* is merged with that of the *lector-hembra*; novelistic «reality» becomes truth, the only truth, the anticipatory truth described by poor, insane Ido del Sagrario in *Tormento*: «¿Ves cómo por mucho que invente la fantasía, mucho más inventa la realidad?... ¿Ves, ves? La realidad nos persigue. Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia» (13-14).

TEXT (3): *Otros lados*

¿Sabes... cuál es uno de los principales síntomas del reblandeci-
Escribo muy mal, pero algo pasa a través. El «estilo» de antes era un

Raimundo's tongue twister, invented to test the progress of his aphasia,
miento? La afasia, *o sea, pérdida de la palabra... Y con la seriedad*
espejo para lectores-alondra: se miraban, se solazaban, se reconocían, como
is paralleled in *Rayuela* by Morelli's intentional stuttering of the pen-
más cómica del mundo, con asombrosa rapidez y seguridad de dicción, me lanzó
ese público que espera, reconoce y goza las réplicas de los personajes de un
«desescribir.» To write is to practice aphasia, to unwrite the self and the
de un tirón, de un resuello, este incalificable trozo literario: Sobre el
Salacrou o un Anouilh. Es mucho más fácil escribir así que escribir («deses-
literary past, to release the writer from the prison of syntax imposed by the
triple trapecio de Trípoli trabajaban trigonométricamente trastocados tres
cribir,» casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogo o encuen-
solipsism of literary and linguistic fads. To reject the Muse, to free him-
tristes triunviros trogloditas tropezando atribulados contra trípodes triclitro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto
self from the clinging presence of the female reader, the author deconstructs
nios y otros trastos triturados por el tremendo Tetrarca trapense. (243)
y remoto lector. Por supuesto el problema se sitúa en un plano moral. (539)
the authorial tradition to take a stand as the writerly self.

Cornell University

NOTES

[1] A *significant proportion of the scant critical attention dedicated to Lo prohibido* has been conditioned by the perceived naturalistic tendencies of the work. Ricard notes, as have others, that the novel was published during the height of contemporary discussions of Zola, shortly after the appearance of Pardo Bazán's *La cuestión palpitante* (89). *Lo prohibido* is, suggests Ricard, «le roman de Galdós le plus marqué par l'influence de Zola» (95). Stephen Gilman concurs. «Here we detect the influence of Zola at its most pervasive» (146), he finds, and he places the blame for what he considers the novel's failure squarely on «the dead-end of Naturalism» (148). Arthur Terry's study, which shows the degree to which the novel escapes from a strictly naturalistic formulation, is nevertheless focussed by his refutation of this issue; naturalism remains the structuring principle of analysis. I acknowledge the critical tendency that has given form to these discussions, but, as will be readily apparent in the pages that follow, my own reading of the novel diverges considerably.

[2] One recalls in this context Galdós's comment that while others find in libraries a «manantial de luz, de vida, de verdad, yo he de encontrar tan sólo confusión y desaliento, quizás el error y la duda» (*Ensayos* 174). The statement is strikingly parallel to Nietzsche's denunciation of «the Alexandrian man who is at bottom a librarian and a scholiast, blinding himself miserably over dusty books and typographical errors» (*Tragedy* 112).

[3] The reference to the «luz negra» calls to mind the famous Nietzschean dictum that «the poet's entire conception was nothing more not less than the luminous afterimage which kind nature provides our eyes after a look into the abyss» (*Tragedy* 61), another example of Cortázar's textual game playing at the edge of the heavenly abyss. The textual transvaluation involves another level, however; Galdós, Nietzsche's contemporary, has also pointed to a similar phenomenon: «Cuando veis el aspecto oscuro de las cosas, es que vuestros ojos están llenos de claridad» (*Obras inéditas* 188).

[4] Bueno de Guzmán frequently envisions his love affairs in terms of a Garden of Eden. Thus, in his relation with Eloísa, he imagines her «hecha una señora Eva... Pero un día la señora Eva alcanza a ver un ser extraño y desconocido que se aparece en aquel delicioso rincón del mundo donde sólo habitamos ella y yo. Esta tercera persona es el demonio, la tentación, el elemento dramático...» (272). Likewise, his interest in Camila causes him to project himself into the role of the demonic dramatist: «y me pasé allí la tarde, encantado, embelesado, respirando a todo pulmón el delicioso ambiente de aquel paraíso terrestre y casero, en el cual yo quería hacer el papel de culebra» (332-33). It is unnecessary to dwell on this point, which has already been well established in Correa's study of the religious symbolism in the novel (see especially 85-95).

WORKS CITED

Boldy, Steven. *The Novels of Julio Cortázar*. London: Cambridge Univ. Press, 1980.

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

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

Engler, Kay. *The Structure of Realism: The Novelas Contemporáneas of Benito Pérez Galdós*. Chapel Hill: North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 1977.

Franco, Jean. «Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life.» *Inti* 10 (1979): 108-18.

Garfield, Evelyn Picon. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.

—. *Julio Cortázar*. New York: Ungar, 1975.

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

Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1966.

Kronik, John W. «Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata.» *MLN* 97 (1982): 272-310.

MacAdam, Alfred J. «*Rayuela* de Julio Cortázar: un tipo de análisis estructural.» *La novela hispanoamericana actual: compilación de ensayos críticos*. Ed. Angel Flores and Raúl Silva Cáceres. New York: Las Américas, 1971.

Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil*. Trans. Helen Zimmern. London: George Allen and Unwin, 1923.

—. *The Birth of Tragedy*. Trans. Francis Golffing. Garden City, NY: Doubleday, 1956.

—. *The Gay Science*. Trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1974.

O'Neil, Mary Ann. «The Hall of Mirrors in Galdós' *Lo prohibido*.» *Anales Galdosianos* 14 (1979): 59-63.

Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1972.

—. «Noticias literarias.» *Revista de España* 15 (1870).

—. *Obras completas. Novelas.* Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1970.

—. *Obras inéditas.* Vol. 2. Ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimiento, 1923.

Rabassa, Gregory. «Lying to Athena: Cortázar and the Art of Fiction.» *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar.* Ed. Jaime Alazraki and Ivar Ivask. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1976: 57-62.

Ricard, Robert. *Galdós et ses romans.* Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1968.

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

Terry, Arthur. «*Lo prohibido*: Unreliable Narrator and Untruthful Narrative.» *Galdós Studies.* Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 62-89.

Valdés, Mario J. «Documents and Fiction in Julio Cortázar's *Rayuela.*» *Reflexion* 2 2.2-4 (1973): 83-86.

Valentine, Robert Y. «Cortázar's Rhetoric of Reader Participation.» *Analysis of Literary Texts.* Ed. Randolph Pope. Ypsilanti, MI: Bilingual Press, 1980. 212-23.

—. «The Rhetoric of Horacio's Narration in *Rayuela.*» *Bulletin of Hispanic Studies* 58 (1981): 339-44.

Yurkievich, Saúl. «*Eros ludens*: Games, Love and Humor in *Hopscotch.*» *The Final Island.* Ed. Jaime Alazraki and Ivar Ivask. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1976. 97-108.

Zamora, Lois Parkinson. «Voyeur/Voyant: Julio Cortázar's Spatial Esthetic.» *Mosaic* 14 (1981): 45-69.

PATTERNS OF DECEPTION IN THE GALDÓS NOVEL

Harriet S. Turner

In Galdós's *Novelas contemporáneas*, even in the so-called thesis novels like *Doña Perfecta*, the problem of the text and of narrating or writing the self becomes preeminent. *La desheredada* and *El amigo Manso, Fortunata y Jacinta, Miau*, and *Misericordia*: in these masterpieces, Galdós experiments continuously with modes of narrative consciousness on the part of the characters. As narrator, he uses the term *novela* as a large, loose metaphor for those various forms of conceiving and describing, dreaming and dissembling that people invoke when they endeavor to tell their story, represent roles, gain desired ends. As recent studies have shown, notably John Kronik's exemplary essays on the inner narrations of *Fortunata y Jacinta*, Feijoo's fabrication of Fortunata, and metafictive strategies in *Misericordia*, Galdós manipulates telling and retelling in ways that shape the text into self-referential forms; in Kronik's words: «A través de las narraciones interiores, Galdós se inventa un espejo de su propia invención» (279). This reflexive dynamic links formal design with psychological and moral aspects of verbal behavior, giving rise to a major theme; literature's own potential for instructing or deceiving, for self-realization or self-deception. To distinguish one from the other, yet also to mark the coincidence in form and function that the telling of truths and the telling of lies display, poses one of the fundamental challenges of the Galdós novel.

This essay focuses on the problem of deception and authenticity, a problem bound up with differing modes of narrative consciousness, the patterns they trace, and the moral values they project. [1] For as Stephen Gilman has observed: «Consciousness, Galdós wants us to realize, begins with conscience, because the latter forces us to observe and judge our own feeling from without» (329). Narration draws patterns that form visible, architectonic links between competing, fictive shapes—those devised by the characters and those drawn by Galdós in his narrative guise and as implied author. Narrative patterns interface with one another, forging pivotal relationships between the image-making minds of author, narrator, and character so that, as Germán Gullón shows in *Fortunata y Jacinta*, the process of imagining itself structures a reflex action that links self and other, subject and object (101; see also Babcock 2). This reflex action can make the act of storytelling turn inside out or upside down. For example, in the first and last chapters of *El amigo Manso*, appropriately described as a «novela a dos luces, como los tornasoles» (Montesinos 28), narration becomes a self-consciously flaunted game of fictive autonomy (Kronik, *Manso* 71); that same game, however, lies embedded in the sinuous *eses* of *Doña Perfecta* or buried beneath the multiple *capas* of *Miau*. In each novel, author and character reflect and refract each other,

openly or under cover, as modes of storytelling and of imagining participate in the art of drawing figures—*pintar la mona, hacer figurar, decir una cosa por otra.* As novelist, Galdós plays continuously with the concept of *allegoria,* the description of one thing under the image of another (McCarthy 49), drawing figures, tracing patterns, and painting signs that link the reflex action of metafiction with psychology and moral character.

This discussion consists of two parts: 1) reflections on the moral implications of novel-making and novel-writing, as this imaginative process takes place in *Fortunata y Jacinta* and 2) an inquiry into how such literary replay functions in *Miau.* By *moral* I mean all considerations that bear upon the rightness or wrongness of an action or state of affairs or on the goodness or badness of people or of character traits, as, in these two novels, people act out their lives novelistically, that is, in accordance with specific texts or tissues of words that, consciously or not, they themselves have invented or adopted as their own. In both novels, the moral and the social clearly overlap. However, as J. B. Stern has written of Tolstoy's *Anna Karenina,* one must distinguish between the moral and the social while acknowledging the former to be embedded in the latter (858). In Galdós's two novels, family ties, business interests, political affiliations, religious practices—even the luck of the national lottery—fabricate connections that map out social trajectories. The trajectories form networks that, once operative in a person's consciousness, give rise to those *narraciones interiores*—inner renditions of the «book of life.» Storytelling in *Fortunata y Jacinta,* aptly defined as «una selva de novelas entrecruzadas» (Montesinos 203), and narration in *Miau*—those retrospective replays of the mind that characterize the vertical imaginings of Villaamil, Abelarda, and Víctor—take root in the social but issue as moral projections. For the interleaved sets of stories prompt us to ask if novels, in all their imaginative forms, lead a person to perceive or to obscure certain truths about the life lived day-to-day among their pages. The narrator's own commentary and his use of the book in all its multivalent paper guises pose the question of whether or not novels shape potential or ideal selves and, if so, how and when do they animate souls to fit that invented, fictive image. Some images are mere reflections—copies or parodies of the social text. Others, developed by the freedom to think and the power to imagine, redefine social norms and alter moral character. As implied author, Galdós induces his readers to speculate on whether novelistic form—even his own as narrator—disclose or deceive, clarify or confuse, whether they point to some kind of truth, as in *Fortunata y Jacinta,* or, conversely, refute the notion of an enlightened, governing principle at work in the course of human affairs, as in *Miau.*

Fortunata y Jacinta: Narrative Consciousness and Self-definition

Almost everyone in *Fortunata y Jacinta* makes up fictions. In effect, their thoughts and actions, the very stuff of the narrator's own story, derive from a self-invented, novelistic consciousness, spelled out in the early pages of part 1: «Y sale a relucir aquí la visita del *Delfín* al anciano servidor

amigo de su casa, porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya, lleva consigo su novela; pero ésta no» (40). In turn, people's lives are viewed as fictions, as texts to be read or deciphered, in the myriad, metaphorical links that are made between day-to-day existence and the art of word-making and novel-writing: Barbarita sees in «aquella ignorada página» of her son's youth an amorous escapade or two (44). Jacinta wants to pry into «ciertas paginitas» (49) of her husband's past and evinces «tal expresión en sus ojos y en su sonrisilla picaresca, que casi, casi se podía leer en su cara la palabra que andaba por dentro» (54). Maxi must draw veils over disparate «página[s] fea[s],» «letras, párrafos y capítulos enteros» (175) of Fortunata's past life. At Feijoo's behest, Fortunata becomes the «narradora» of «algún capítulo de la historia de su vida» (336), whereas Feijoo advises her to turn over a new «leaf,» keeping the book of life open: «Dobla la hoja,» he says (336). Ballester «reads» her face; conversely, the narrator cannot «decipher» the «hieroglíficos» of the inscrutable doña Lupe. For Juanito, pushed and pulled by voluble appetites, women are simply texts to be read, reread, and discarded periodically: «Así lo muy antigo y conocido se convierte en nuevo. Un texto desdeñado de puro sabido vuelve a interesar cuando la memoria principia a perderle el respeto y la curiosidad se estimula» (84).

The notion of inner texts, of people's lives as written stories, makes the characters the tellers as well as the makers of their lives; they are left free to grow and change according to their own inner law. It follows that their «novelas» are not equal in moral value. Some fictions—Jacinta's imaginings, Maxi's dreams, Moreno's insomnias, Fortunata's visions—are plotted along a path toward knowledge and enlightenment; overall they promote life and liveliness, even in the moment of dementia or death. An example occurs on the Santa Cruz honeymoon, where Jacinta probes, imagines, and dreams into existence the figure of her husband's former mistress. Fortunata, a presence through absence, presses in upon the page as a series of narrative images, surfacing in «puntos negros,» in a name fitfully articulated, in the chapter of a story told through the filtered, fictive memory of a husband whose half-truths are countered and surpassed by the novelistic imaginings of a young and untried wife: «Anoche me acordé, ¿cuándo creerás? cuando apagaste la luz. Me parecía que la llama era una mujer que decía: ¡Ay!, y se caía muerta» (56).

Jacinta's words depict the novel in miniature: its triangle of social relationships set within a moral context and evoked—enacted and told—through an act of memory and of the imagination. It reflects, in capsule form, the whole story and brings into play the same, retrospective, fiction-making mode that distinguished Galdós's own novelistic consciousness, as described in his *Memorias de un desmemoriado.* [2] Jacinta's evocation is a part that sums up the whole, a beginning that prefigures the end. It represents both a reproduction and a recreation. It sums up plot while signifying a particular way of creating that plot, retelling it, shaping it toward certain ends, qualifying it with moral value. As Agnes Gullón has noted, Jacinta's summary is «less

a reproduction than a recreation» (51), for Jacinta develops in accordance with the truths her «novela» has invented and disclosed.

Similarly, Fortunata imagines «novelas,» replete with settings, dialogues, commentaries, and glosses on reality. However, she travels farther than her rival, not only disclosing truths but creating them in a continuous process of self-definition. Novel-making and the creation of character converge to configure the sublime, for she reaches and maintains that dovetailing coincidence between fiction and reality, which conjoin to stamp out, «con sencilla fórmula, el perfil más hermoso y quizá menos humano de su carácter, para dejar tras sí una impresión clara y enérgica de él» (536). The fit between form—«molde»—and content—«todo lo bueno que ella podía sentir y pensar»—is a shining instance of that elusive art of life and of the novel, that «ilusión de vida» (Menéndez Pelayo 101) wherein, according to Galdós's own statement in his 1897 speech to the Spanish Royal Academy, «debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción» («La sociedad» 322).

Other fictions are lies, either comically delusional or tragically deceptive. Salient examples of the former occur in the Rubín family: the gubernatorial pretensions of doña Lupe, *la ministra,* the gusts of ambition that blow two or three times a day through Juan Pablo's empty brain, «haciéndole decir *si yo fuera poder*» (300), or the gaseous eruptions of that hairy priest, Nicolás. In the Rubín household, at least, inflation—the airy stuff of novelistic dreams spun upon an inflated, unstable bourgeois economy—assumes progressively degraded forms. «Highs» reverse into moral «lows» as we descend from the magisterial «ínfulas» and «humos» of doña Lupe to the frothing egg whites of Juan Pablo's scarce ideas, to receive at last, and full in the face, that «metro cúbico de gas» (211) belched sonorously by the prideful cleric.

Conversely, the key figure of tragic lies, the arch deceiver, is Juanito Santa Cruz. The analogy between his proper name and divine authority —«Santa Cruz es como hay Dios» (535), declares Segunda, Fortunata's scabrous aunt—suggests how the word of this «creator,» venerated «oráculo de la familia» (86) and progenitor of fictions, governs the novel-making world of the two protagonists. But from the outset, Juanito's fictions and half-truths set in motion a process of inversion, a covert system of vice versas that unites eventually the two women, linking them in that imagined, sororial «abrazo,» raising them up to look down, with pity and scorn, upon el *Delfín,* «ese falso, mala persona» (544).

Three characteristics distinguish the nature, mode of operation, and effects of Santa Cruz's mental behavior: masks, multiple levels, and subversion. At the hand of this «ilustrado joven» (280), words, like capes, turn inside out; they conceal, deceive, and, recalling Jacinta's insight on the honeymoon, they put out the light. They do not illuminate or give life. Instead of imaginative constructs, we have engineered artifices, built up from paper («someras lecturas» [63]) and decribed as «triquiñuelas de artista de la vida» (84). In a word, although the narrator's story had depended upon Juanito's «novelas,» novels have in fact given way to melodrama, to the slick skills of acting, gamesmanship, and the carnival. Bending back like a tumbler

to rely upon his glib tongue, this supple, clever mind confects fictional shapes with the dice cups of reason.

The image of the dice cups of reason—«Hacer pasar de un cubilete a otro las ideas» (314)—points to a perversion of the bourgeois mentality of monetary exchange. In a series of images the narrator depicts how Santa Cruz's cerebration, his storytelling imagination, has crossed with counterfeit coins, cloth coverings, and the prestidigitations of a master magician. Now things invert; they are not what they seem. Reason, which plays with dice cups, is not reason but something else: a random, solipsistic mode of operation that uses the appearance of logic to mask illogical, psychic states. Having assumed the mis-taken shape of the dice cups, reason itself has changed. Thus, what the image offers is not reason but its corrupt form, a basic, two-tiered conceit, an alloy of logic and chance in which the former is stained or qualified by the latter. What the narrator draws, then, are mixed or polluted images for reason, configured as an «arte tan sutil y paradójico» (64) or as the «sortilegio de su imaginación» (86); «imaginación» itself stands qualified as «dañada» (156).

Such impure mixtures defy recognition or definition. They cannot be spelled out, identified, or known, and hence their insidious power is rooted in the disorder of «holgazanería dichosa» (84), appetite, and whim. Even the narrator does not see clearly. He must resort to oblique figures like the image of the dice cups or a diseased imagination to project in his own fiction the sense of something morally askew—that gaminess of Santa Cruz's «reasoning,» its improvised nature and mechanical dexterity, as well as its ill effects. In response to Jacinta's direct, enlightened view of his past affair with Fortunata, the paradoxical «reasoning» of this «ilustrado joven» deliberately obfuscates: «ponía en funciones toda la maquinaria, más brillante que sólida, de su raciocinio, aprendido en el comercio de las liviandades humanas y en someras lecturas» (63).

Juanito's thinking is slickly multiple, exercised in various «funciones,» founded upon commercial exchanges and upon desultory readings. Random selection undergirds thought; «logic» is built upon the paper forms of books; «brilliant» surfaces disorient and obscure. The narrator's use of an entwined set of images points to the difficulty of apprehending such sequined twistings and turnings of the mind. Moreover, many such images are needed—«cubiletes,» «maquinaria,» and, in other descriptions, «rincones,» «callejuelas,» «cavernas»—and they are patterned into serpentine chains that tie together the motifs of money-making, cloth-making and word-making: «Todo era convencionalismo y frase ingeniosa en aquel hombre que se había emperejilado intelectualmente, cortándose una levita para las ideas y planchándole los cuellos al lenguaje» (64).

Cloth, coins, and shopworn cloches: this is the currency of substitution and exchange. Metaphorical crossings between thinking and dressing, speaking and costuming, acting and managing money—«A fuer de hábil financiero, sabía pasar por generoso cuando el caso lo exigía» (85)—draw the interleaved, serpentine shape of deception. Galdós patterns this shape into a vertical structure that aptly qualifies the man's thinking and imagining as artifice. As we have seen, thoughts are built up and layered, placed at successive

removes from the real; the mind moves behind masks and façades, confecting fictions from conventional, rehashed versions. Even the scarce truth of these versions is a bad imitation, «una verdad refundida, como las comedias antiguas» (62).

Moreover, each entwined figure of speech, plotted on a vertical axis, reiterates in a visible, self-conscious way the whole notion of *image*, as Santa Cruz's intellect preens before the mirror of vanity. He himself, reflected in that mirror, is a reflexive, self-invented personage, an imitation, a parody, a verbal artifact, thrice removed from reality, since he inheres in the narrator's rendition of his own rendition of what he sees in the mirror: «Estaba satisfecho, cual si se hubiera creado y visto que era bueno» (86). This character, like the images that depict his way of thinking, is a plural entity: «En fin, me parece que... somos algo» (90) is the smug declaration of one of those «soliloquios íntimos» (90) entertained before the looking glass. In turn, plurality overlaps with the notion that, as a reflection of a reflection of a reflection, the man exists at several removes from the real. Each remove compounds distance and abets distortion; once reflected in the mirror, this character, so real in his own eye, is an unreal presence, a fictional image, an aberration of the senses and of the social text. The parodic pairing of Santa Cruz's self-created image in the mirror with that of a man created in God's image («cual si se hubiera creado y visto que era bueno») subverts the analogy between name and divine authority, making a mockery of Santa Cruz's social power and prestige.

Most ironically, then, the idle Juanito is an appropriate image of the self-made man of his age. He fulfills don Baldomero's unwitting prediction that such a son will be but a reflection of the times: «Cada cual en su época. Juanito en la suya, no puede ser mejor de lo que es» (15). Juanito's mind conforms admirably to this notion of a reflected life, a life that inheres in images, in a deceptive, fiction-making imagination and that, as a result, remains at several removes from the real. The various reflections, exchanges, and edifices trace out the pattern of a layered, stratified thing, vertical in structure, empty and full at the same time: «el ramaje vistoso de ideas» stands counterpoised to «la seca desnudez de su pensamiento» (320). This mind must be fathomed or plumbed; secretive pockets honeycomb that «arcano escondidísimo del alma de Juanito Santa Cruz» (156). The truth of his feelings lies deep down in «cavernas más hondas que el fondo del mar, y no llegara a ellas la sonda de Jacinta ni con todo el plomo del mundo» (156).

As the novel progresses, Santa Cruz's «imaginación dañada» (156) invents fictional images not only of himself but of others; Jacinta, for example, stands in his mind's eye as a fantasized Fortunata. For as Juanito endeavors to recall —that is, «rebuild»—Villalonga's «visión inverosímil» (155) of Fortunata, the narrator must use reflexive constructions to display how his way of imagining bends back, how it pleats over itself to form a layered image, one built up upon a previous rendition (Villalonga's) and upon the figure of his wife. That is, in order to respond to Jacinta, Santa Cruz «necesitaba apelar a su misma imaginación dañada, revestir a su mujer de formas que no tenía y suponérsela más ancha de hombros, más alta, más mujer, más pálida... con las turquesas aquellas en las orejas» (156).

Ultimately these fictions corrupt the inventor. As early as the honeymoon, even what he himself might have recognized as a truthful response lies discarded at the bottom of his soul, «como existen los trapos de colorines en algún rincón de la casa del que ha sido cómico, aunque sólo lo haya sido de afición» (64). The carnival image frames the presence of inauthenticity and deceit, comfortably lodged among discarded disguises in the corner of the house of an amateur actor. It is, of course, a mode of self-deception. Such are the distances, distortions, and façades of his mind that Santa Cruz cannot see or know his responses for what they are. Reflexive habits have split off his mind from itself; reflecting deflects recognition and images invert. To meditate «profundísimamente» (45) is merely to act out the unreflective and reflexive role of a comedian: «Todo esto era comedia y querer echárselas de hombre reflexivo» (45). Now, the notion of reflexivity dovetails with play-acts and punning; it creates paradox about its meaning by encapsulating two referents, one matched to the other in a concordance of sound and shape that signals discordance.[3] The word «reflexive» turns inside out: it points to itself to show that it does not mean what it would mean in another context. The reflection of this strutting «hombre reflexivo» does not mean thought but the absence of thought; absence results from a reflexive reliance upon old scripts, comedies written by his mother and by the social context. Inversion comes full circle, pinching Santa Cruz between thumb and forefinger, for to assert before the mirror that «somos algo» is only to confirm that «no somos nada.»

Santa Cruz's self-deception grows until, toward the end of the novel, the exchange of knowledge for ignorance is complete. This cognitive vacuum overlaps with a spatial one: Juanito's absence from the pages of the novel. At the outset he had capped that novel, overtopping its opening chapter; social entitlements had found apt expression in the placement of his name as title and in the explicit mention of his particular fiction as the genesis of this «book of life.» At the end Juanito Santa Cruz exits from center stage. No longer a household word nor even a verbal sign in the text, he ceases also to exist in the mind of Jacinta, who has reimagined the episode of Fortunata's baby, «*el hijo de la casa*» (521), and rewritten the story: the baby's tiny features are those of Moreno, «Aquel corazón que la adoraba y que se moría por ella,» and not those of a fictive, unreal husband, «el *Delfín,* ese falso, mala persona...» (544). In *Fortunata y Jacinta*, certain truth-telling fictions —Moreno's impassioned insomnias, Maxi's exalted dreams, Mauricia la *Dura*'s visionary acts of rebellion, even Ido's novel of the false Pituso, eventually rub out a powerful man's lies and half-truths. Yet Santa Cruz's novelistic fictions do reappear, in a «second edition» like his own «verdad refundida,» to define the topsy-turvy, mental configurations of *Miau.*

Miau: Minds in Exile

Consistent with his practice of listening within his own fictional world, Galdós in *Miau* deftly palms large parts of the storytelling to his characters. In *Miau*, as if to take a cue from *Fortunata y Jacinta* where Villaamil appears,

most wretchedly, as *Ramses II*, people also act out their lives according to socially determined, literary contexts, fabricated from within by the spoken and written word. The narrator, as before, relies upon such inner texts, anchoring his novel from the outset in the reiterated epithet «Miau.» Although he feigns omniscience, opting for descriptive commentary in the third person, minimal linguistic signs—a diminutive, a dot, a dative of interest—are in essence plural. They conjure up a babble of voices, blurring distinctions between the printed and unprinted page. *Miau's* opening paragraphs provide examples of this «experience speech» or *style indirect libre* at its best, for, as Sánchez Barbudo has shown in his analysis of the novel's breathtaking *vulgaridad*, «Galdós como autor, más que invisible Dios parece un personaje de Galdós, con bufanda incluso y botas de botones» (56).

In *Miau* this kind of experience speech designates a strange, paradoxical fit between teller and tale, specifying a narrative focus that mixes internalized, close-up views with ironic detachment. The narrator's story, honeycombed with voices, coincides in form and content with Miau's «beehive of boredom» (Mulvihill and Sánchez xxiii). Like Villaamil, Víctor, and Abelarda, Galdós's narrator exploits a system of retrospection in order to represent the real. Thus his «rendition» of *Miau*, overtly construed as an act of memory and self-consciously staged as a story already told, calls attention to itself as artifice, as something doubly fictional in nature. Moreover, the story, divided into three main strands, each connected by a narrative line that folds one strand over the other, stands oriented on a vertical axis. This tripartite, vertical structure and sinuous verbal design duplicates the storytelling figures executed from within by the characters. The narrative consciousness of both author and character draws similar imaginative shapes, reminiscent of Santa Cruz's «comedias antiguas.»

This coincidence in narrative pattern and point of view exerts two equal but opposite effects. On the one hand, the parallelism emphasizes the vertical patterns of fiction-making characteristic of *Miau*'s paper world. It also throws into relief the pattern of truth and deception as a twin shape, all the while inducing the reader to identify and distinguish one from the other. On the other hand, multiple points of view within the story, continuously shifting within the same consciousness, whether that of Villaamil, Víctor, or the narrator himself, confound the possibility of securing conclusive knowledge about people and their society—that mobile, maddening «*país de viceversas*» (600). One supreme irony among the many in *Miau* is the apparent, visibly patterned, unreliability of a truth-telling narrator. For here is someone in control who mixes voice polyphonically, subverting almost every mode of storytelling by some degree of ambiguity, absence, or alienation and whose narration duplicates in pattern the shape of deception. As Rodgers has observed, irony, analogy, and patterns of interconnectedness have conferred extraordinary complexity upon ordinary lives (18). Too often these lives are not what they seem, since in addition to fabricating fictions, people (including the narrator) in *Miau* also harbor secrets, compounding with silences and partial truths the ambiguity and irony that attend their exalted, unstable, manipulated, or detached points of view.

The vertical configuration of Santa Cruz's mind provides the model for fiction-making in *Miau*. In effect, we may say that his fictions encapsulate in embryonic form a murderous evil, which, like the Devil, will assume the various shades and shadows, shapes and silhouettes of *Miau*'s operatic world. It is no exaggeration to say that the Devil, glimpsed fleetingly in Juanito's «sonrisita diabólica» or in the red borders of his cloak, in truth has climbed into the pulpit of the Church of Monserrat, as Abelarda imagines: she, like the narrator in *Fortunata y Jacinta*, has sensed the presence of Satan in the corrupted don Juan figure of Víctor Cadalso. In *Miau*'s topsy-turvy world, God and Satan have changed places, writing the scripts of Víctor's melodramas, giving rein to the grotesque appetites of *la nenita*, blessing the machinations of the Minister of Finance and distorting the divine signature, now debased to serve the State—«su seguro servidor, Dios» (565). The diminutive *Juanito* implied that his lies could be effaced, whereas Víctor plainly triumphs as Satan: «Cuando le sentí la voz,» declares Villaamil, «creí que el infierno se nos metía por las puertas» (580); and Abelarda says, with prescience, referring to Víctor's startling appearance at the door: «Has entrado en casa como Mefistófeles, por escotillón, y todos nos alteramos al verte» (581). Juanito Santa Cruz caused death and dementia. Víctor Cadalso, by name, literally symbolizes the triumph of death and dementia.

In both novels, the deceptions of Santa Cruz and Cadalso—two names that refer to structures of sacrifice, human and divine—reduce others to obedient automatons or to animalistic behavior. Subject to her husband's dice cups of reason, Jacinta regresses to a child-like, powerless state, «bruscamente desarmada... como el combatiente de los cuentos de niños, a quien por obra de magia se le convierte la espada en alfiler y el escudo en dedal» (311). Anger and indignation typically find expression in «las cosquillas de aquella infantil rabia» (130), in that «furor de paloma» (130), a repetitive image («paloma con rabietinas») that works in concert with the novel's bird motif, which is a visible counter for society's (and Santa Cruz's) patriarchal views of women, their helplessness and child-like dependencies. Over and over Santa Cruz sees Fortunata as an «animalito muy mono» and brushes Maxi aside as an insect («—Si no te callas, cucaracha, te aplasto» [286]). In *Miau*, overwhelmed by Víctor's cruel charades, Abelarda sinks to murderous rages and Villaamil puts a bullet in his brain.

The diminutive *Juanito* points to another process linked to deception: infantilization, a specifically regressive, child-like behavior that emerges, full-blown, in *Miau*. The Santa Cruz heir possessed «en grado altísimo las triquiñuelas de artista de la vida» (88); he exploits these cunning «dodges» (Ribbans 82) to get his way, gratify voluble appetites, suck out the last drop of pleasure—«Ninguno sabía como él *sacar el jugo* a un billete de cinco duros o de veinte» (89). In *Miau*, a confused and abject Villaamil resorts to a different form of childish behavior: the magical thinking of his «diabólica teoría» (649), that superstitious system of viceversa invoked to cope with failure: «no esperes y tendrás; desconfía del éxito para que el éxito llegue» (640). Infantilization runs rampant in Hacienda, cued by that childish faith in «faldas benéficas» (628), in «credenciales,» in «la nómina de los cielos» (617), and by envelopment in cocoon-like capes, that obsessive motif

of cradled concealment. Infantilization is at work in Guillén's *aleluyas* and in the presence of Urbanito, a raw, gangling youth who supplants the veteran administrator, Villaamil. Again, proper names, juxtaposed from opposite ends of the spectrum, make their telling point: an infantilized boy-city (*Urb*anito) overlays an older, established civic core (*Villa*amil). Infantilization finally triumphs in the ubiquitous images of those pendulous, monstrous udders of the State, the great Mother, the great Whore, ruling *la Casa* in the grotesque personage of *la momia*, Víctor's aging, libidinous lover, and charting human destiny in the guise of *la señora Materia* (633). Just as Juanito, enfolded within the Santa Cruz house, had cried for «teta» (131), so in *Miau* the mass of *cesantes* rushes to suckle the State. Thus, while Villaamil's story ostensibly begins in the cafés of part 3 of *Fortunata y Jacinta*, the Devil's deceptions that govern the Ministry of Finance take root in the fictions and sleights of hand of that *niño-hombre*, Juanito Santa Cruz. His mind provides the reflexive patterns of storytelling that link psychology and moral character and undergird the voracious, infantilized world of *Miau*.

In truth, minds in *Miau* may be said to be in exile: they inhabit walled-off spaces, both inside and outside themselves. These spaces appear configured as a series of nested structures—the «cajas,» «cajones,» and «casillas» of bureaucracy, determined by the key verbs «colocar» and «encajonar.» There are the tiered rows of the Teatro Real, source of the injurious epithet «Miau,» the inner sanctum in *Posturitas*'s house, with its folded capes, and the clandestine rooms of the Cabrera household, filled with boxes of religious contraband. In all probability these veneered, smuggled goods mark the origin of Luisito's visions of God. Letters from *la Chacha* lie nested in Víctor's trunk; Villaamil's *cinco sentidos* go sealed in an envelope and the reasoning of a bureaucrat like Ventura Pantoja, «el *probo funcionario*» (613), coincides exactly with the tied-up, pressed pile of papers on his desk; his mind is as mediocre as that «mediano monte de papel sellado» (591). Again we note the parallel pattern: these minds, irrevocably exiled to the paper boxes of *legajo* and *libretto*, also find themselves filed away with the *libro*, the novel *Miau*, «built up» from interleaved, interconnected segments that lie folded over one another, like those «capas dobladas, cada una con su cartón numerado» (623). Moving among them is the mind of the narrator, another «personaje de Galdós,» subject to the same, layered artifacts of his own fictional world and to the speech of that world, laced with operatic terms and administrative clichés.

The *legajos* of the House of Money and *librettos* of the Opera House are two debased literary genres of the House of Fiction that, for the most part, have supplanted *novelas*; they tip the horizontal intertextuality of *Fortunata y Jacinta* on an even more acute vertical axis. All thought and action occur within spatial, psychological, and formal extremes, reiterated in images of highs and lows, light and shadow, also by the pervasive sense of caricature. Now Santa Cruz's «casa del cómico,» replete with «colorines» and «trapos,» has come full tilt toward the carnival and the fun house, with halls of mirrors reflecting back grotesque shapes—«las jorobas» (589) of Víctor's dashing, «gallarda persona» (584), Abelarda as a «pánfila» or «calabaza con boca y manos» (595). There is the hunched back of the gimpy Guillén («cojitranco

de los infiernos» [653]), the picture of that diminutive clown *Posturitas*, liver-lipped in death, or the sideshow of fat ladies: Paca la memorialista, hugely bovine, or Cucúrbitas's wife, a «mole» (557) so monumental that her steps shake the floor like a jackhammer. Ruling from above is the bloated presence of Víctor's paramour, «la tía *feróstica*,» «toda fofa y hueca» (658).

Miau's carnival world exemplifies the esthetic of the *esperpento*, where «los héroes han ido a pasearse en el callejón del Gato» (Valle-Inclán 224). That «callejón del Gato» may be taken as a paradigm for the Miau household, a cage of cats placed opposite *la Cárcel de Mujeres*. In that household, literary models—«los héroes clásicos»—mediate between the «I» and the «Eye,» becoming a chief mode of manipulation and self-deception. Víctor doubles as Mefisto or Manfredo, Luisa sees herself as Juliet, «contando sus alegrones a la luna» (589), and Abelarda unwittingly plays out in reverse the role of her namesake. Villaamil, like Dante, descends to the depths of the Inferno and, like the Faithful Servant or Prodigal Son, returns again and again to «la Casa» in search of the Father—the Minister of Finance.

The distortions and discrepancies traced out by these «layered» highs and lows and by caricature, parody, and play-acting shred a person's narrative consciousness. Thought bends back upon itself in suicidal gestures as one mind sucks at another or feeds upon its own flesh; the verbal locution «sorberle los sesos» becomes an obsessive motif in *Miau*. Such a predatory absence of thinking minds and free will determines a language of gaps and holes that perforates the text: «agujeros,» «negras simas,» «pozos.» Black holes circumscribe thought; threadbare cloths and coverings delineate a half-articulated, stuttering speech. Metaphors of mining, of plumbing, or fathoming the mind, as in the description of Abelarda's limitless «depósito de indulgencia» (594) toward Víctor, reiterate verticality and stress the sense of unrecognized depths, of parts lost to consciousness. Recall that in part 3 of *Fortunata y Jacinta* Villaamil's voice was «cavernous,» issuing darkly from a bottle (297). Now, in the early pages of *Miau*, he inhabits a hole, a «reducida estancia» (554); his sense of himself, his dignity, is, quite literally, an empty word: «El decoro era ya nombre vano, como la inscripción impresa en la etiqueta de una botella vacía» (591). This language of holes provides the non-text of *Miau*'s inner narrations, for people do not fabricate fictions so much as they harbor secrets. In this world, speech inverts to the absence of speech and to the silence of that last hole, the bullet in Villaamil's brain; nothingness rushes in, encoded by those final suspension points.

The non-narrative forms of secrets fit well into *Miau*'s layered world of *legajos* and *librettos*, *casillas* and *cajones*; a Tower of Babel has turned into a Tower of Boxes, empty and desolate, not unlike Borges's «Biblioteca de Babel.» Words either are inserted—«encajonadas»—or leeched away, as brains become sucked up and spirits stand unhinged—«desencajonados.» By means of this solipsistic play of words on imagining minds, the deceptions of *Miau* stand inertly like a giant *cajón*, encapsulating death and dementia in the frozen frames of melodramatic posturing and the dry, inked leaves of bureaucratic clichés. Minds emerged exiled—absorbed in visions, like Luisito's, alienated and self-dramatized, like Villaamil's, supremely self-deceived and sadistic, like Víctor's, or split off, sucked up, and sprung, like Abelarda's.

The narrator's mind, however, maintains ironic distance, even as his responses represent the mixed, linguistic identity, the close-ups, of experience speech. Built into the novel is a covert critique of language, which makes the narrator as well as his characters susceptible to doubts about their reliability. To date, controversy has centered on Villaamil. However, the ambivalent nature of storytelling in this novel—its potential for truth and deception—also directs attention to the much maligned figure of doña Pura.

The equivocations, lies, and verbal cruelties spawned by inner storytelling and gossip suggest, first of all, that doña Pura is not altogether what she seems—a pretentious, petty snob. As a «mujer de gobierno,» a ruling matriarch, doña Pura prompts inquiry into the presence of the female in the novel and the question of power, of who or what governs this unstable, devastated world, in which child-like people such as the «aniñadas Miaus» and Luisito have not real place. They must depend on others, migrate to other households, in order to survive. Nonetheless, doña Pura, while subject to caricature as a «*figura arrancada a un cuadro de Fra Angélico*» (568), represents an identifiable good in *Miau*'s carnival world of clowns and crippled men.

Life and liveliness are manifest in doña Pura's electric hairdo, that «efusión extravagante de los mechones próximos a la frente» (553), in her racy speech, quick movements, and energetic resolution in times of crisis. Life and liveliness shine out in her radiant optimism and in her steadfast devotion to family, to her favorite diva—*la Scolpi Rolla*—above all, in her love of the arts, operatic and social. In a word, Pura lives *apurada*, pressed to the edges of energy and resource; by virtue, then, of this «afán de vivir a tope,» she ceases to be mediocre or *cursi*. In any case, spiteful tongues have invented that image in the nickname «Miau,» repeated insatiably in theater, house, school, and office. For it appears that doña Pura, posturing before the mirror to frizzle her bangs, dress for the opera, or serve muscatel to guests in her «splendid» drawing room, epitomizes for everyone, even for her immediate family, the pretenses of the times: «—Eso sí,» sniffs Paca *la memorialista*, gossiping about the Miau girls, «en arreglar los trapitos para suponer no hay quien les gane» (556). Federico Ruiz's play parodies this fictive stance and reprints the pattern of Pura as a preening spendthrift. His play describes a bankrupt household—«la más tronada de Madrid»—its pretentious family —«cursi, con menos dinero que vanidad»—and its mannish matriarch—«una señora hombruna que trataba de zapatazos a su marido» (601). As *Miau*'s foremost thinker and literary figure, Ruiz sets down a model of fiction-making and literary criticism. His play serves as a model not only for *Miau's* people but, quite ironically, for Galdós himself as he set about composing the novel and for most of his readers' critical approaches.[4]

In *Miau*, Ruiz's mise en scène operates as a kind of *mise en abyme* that toys with the notion of pretense and play-acting. Its hints at interior duplication relate the metafictive mechanism not to metaphysics, as in *Niebla*, but to narrative consciousness and its potential for truth or deception. Given the manifest unreliability of gossips and storytellers, playwrights, and letter writers in this supremely bookish world, the paradox of partially drawn, reflexive structures provides the key: patterns of analogy and interconnection, perceived from without by the reading eye, build more clearly focused views,

whereas within Villaamil's story, the cognitive impact of those same patterns —that «layered look» of veneers and piles of paper—is, as Gilman noted of *La desheredada*, «premised on the art of obscuring vision» (123). Like Santa Cruz, Víctor is an «artista social digno de teatro mayor» (589); his «brilliant» speech—«frases de relumbrón, espigadas sin criterio en diferentes libros» (620) and built upon archaeological layers of buried texts, that «quincalla deslucida de textos olvidados» (598)—exercise the same blinding effect as Juanito's «relumbrones intelectuales» (86), also built upon «someras lecturas» (63). In this way, the very notion of *pattern* points in two directions at once, reflexively pinning lies to truths. Similarly, the analogy between houses ruled by matriarchal figures—the Villaamil household as compared to *la Casa*, the House of Money, governed, step by step, by *la señora Hacienda*, by Víctor's *momia* and by *la señora Materia*—points up Pura as a more positive character.

For in the dark, dilapidated house on Quiñones Street, opposite *la Cárcel de Mujeres*, only doña Pura gets things done. Darting like a squirrel, «brincando como un cervatillo» (603), Pura lives engaged in day-to-day survival, exploding with ideas: «Esta era la que resolvía todos los conflictos, como persona de iniciativa, de inesperados golpes y de prontas resoluciones» (567). Just as she lights a fire under a pot, so her brain is a firecracker, «cargado de pólvora» (569). In *Miau*'s beehive of queens and drones, only Pura is a busy bee—industrious, radiant, life-giving: «Era de esas personas que atesoran en sí mismas un arsenal de armas espirituales contra las penas de la vida y poseen el arte de transformar los hechos, reduciéndolos y asimilándolos en virtud de la facultad dulcificante que en sus entrañas llevaban, como la abeja, que cuanto chupa lo convierte en miel» (634). Such images of liveliness and light—«radiante» is the narrator's heroic epithet for doña Pura—deepen the novel's chiaroscuro. She brings a lamp of light to Villaamil's sunken, shadowy cave. The play of light and shadow, which emphasizes the voracious sucking action of minds that feed upon one another, and the taxonomy of insect imagery set Pura's transformative energies over and against the reductive impulse of an anal, infantile social body: the greedy Guillén, «zángano de oficina,» who sucks up Pura's precious bottle of muscatel; Quintina, a buzzing «moscona insufrible» (592); Cucúrbitas and Virginia Pantoja, black, burrowing ants («hormiga de esta casa» [652]).

But the decisive factor is storytelling. The picture of Pura as *cursi* or as a clawing cat takes root in Villaamil's magical thinking and in his penchant for self-pity and self-dramatization. While Pura is a spendthrift, that trait owes much to the human need for self-expression, sounded in the second sentence of the novel as a «himno a la libertad» (551) and surely justifiable in one who lives as a shut-in, «frente a la Cárcel de Mujeres.» The image of a spendthrift also corresponds to don Ramón's own wavering sense of self-esteem and to his child-like abdication of authority within the household: from the day of their wedding he had acted on advice to let his wife wear the pants in the family. In reality, Pura has no power; everything depends upon Villaamil's «destinos.» Her only aggressive act is to rise up, splendidly feline —«como una pantera, badila en mano» (671)—to fight for her grandson, whereas Villaamil gives way to exile and suicide.

Pura also resists the words. Her brain, «cargado de pólvora» and focused purely on the present, confects fictions on only two occasions: at the outset, when the family is starving and she must take recourse to Carolina Pez («'¡Ay, qué trago! Le pinté nuestra situación de una manera tal, que la hice llorar'» [569]) and, at the end, in a last-ditch effort to keep Luisito. Although she paints «horríficas pinturas... del domicilio de Cabrera» (668), these are innocuous, fairy-tale images, «papas demasiado gordas para que las tragase un niño ya crecidito y que empezaba a conocer el mundo» (668). In sum, through the figure of doña Pura, Galdós *apura* to the furthest reach the question of narration itself. Slyly he withholds storytelling from her and shows her «pinturas» as self-conscious fictions that deceive no one, even as he tells his own, thereby disclosing the deceptions of the written and spoken word, of «monólogo[s] desordenado[s] y sin fin» (602). In *Miau*, verbal deception peaks in Víctor's promotion, recommended by his *momia*; appropriately enough, she lives on the *Calle de Relatores*.

In *Fortunata y Jacinta,* fiction-making functions as an aspect of cognition as well as deception. Jacinta, having imagined Fortunata's plight, recognizes the wrong done and lights a small lamp in her heart for her rival. Moreno's yearning, spun out in the illusions of insomnia, changes him from a cynical, frivolous courtier to a sensitive and idealistic person. Maxi traverses the greatest distance, changing through the play of his imagination from mollusk to mystic. Ballester, the least neurotic and most clear-minded of men, entertains the vision of *la casta Susana*, which rouses him to actions of almost heroic proportions. Fortunata dies an angel.

Conversely, those novelistic deceits that Santa Cruz, the master magician, conjures up to manipulate reality—«A fuer de hábil financiero»—in the end only manipulate him. When plotted along the trajectory toward self-realization, his fictions appear to be accelerated the wrong way. The pages flip backwards, folding over that embryonic self, cradling it in infancy, veiling things as they are. Juanito remains forever frozen in childhood, held apart from the flux of life by lies and half-truths, those «verdades refundidas» that bend back over his ego like a cocoon. An arch deceiver he is, ironically, self-deceived rather than self-defined. Those cunning dodges—«triquiñuelas del artista de la vida»—confine him to a bookish world. When we recall his professed anti-intellectual stance, glibly spelled out at the beginning of the novel, this unanticipated bookishness is doubly ironic: the «chuletas» of reality are in fact for others and not for him (see p. 16).

Yet Santa Cruz's novel-making and play-acting—his «comedias refundidas»—do triumph as evil in *Miau*. They triumph in Víctor's melodramas and covert manipulations, in the image of the State as the great, suckling Mother, and in the storytelling language of deceit, absence, and alienation that invents a God who serves the Minister of Finance and a Devil who has climbed into the pulpit of Monserrat. Villaamil's mind lives in exile, trapped in administrative clichés, and dies as a consequence of his own magical thinking, that verbal conjury of vice versas which defines society at large and which this starving man, «hambriento de justicia» (630), mis-takenly has internalized as his own. Víctor's sadistic posturing drives Abelarda insane, and even Luisito's

faith is rendered suspect by having taken root in illicit, veneered religious images, «todo al estilo devoto francés, muy relamido y charolado» (593).

In *Fortunata y Jacinta* and *Miau*, the reflex action of fiction-making minds explores the dual nature of words and the moral value of literary structures. It clarifies their potential for consciousness and discovery and identifies their capacity of trickery and deceit. The patterns of truth and deception coincide in shape, yet by virtue of this very coincidence, of the figure drawn by his storytelling, Galdós induces the reader to distinguish one image-making mode from another and to evaluate them. As Rodgers has observed: «Galdós... is keenly aware not only of the capacity of the human imagination for invention, but of the deeply-rooted need to arrange experience into patterns» (13). These patterns make possible that moral ranking of character which Ribbans describes in *Fortunata y Jacinta* (120) and the reevaluation of character and moral value in *Miau*, as suggested by the above view of doña Pura and the duplex function of storytelling.

The crucial difference between the two novels is this: the story of *Fortunata y Jacinta* proposes two basic, competing fictive shapes: an ascendant, horizontal line of interlaced novels set over and against a vertically oriented, deceptive narrative consciousness. The narrator partakes of the former in order to expose the latter. Metaphor and motif thus make this novelistic world intelligible; it can be known. The good does exist, can be perceived and evil thrust aside, even though the fabric of imagining minds may be shot through with temporality and death, suffering and madness. Intelligibility is invoked in the first sentence, which recalls the «noticias» that mark the narrator's act of storytelling. It is voiced at the end in Maxi's lucid recognition of who, what, and where he is, «descifrando, y esto es lo importante, el tejido de mentiras en que se envuelve la sociedad, a la que dedica una sonrisa y un insulto: "¡Si creerán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés..."» (548; cf. G. Gullón 102). Even as reason commingles with craziness and palaces reverse into pig styes, Maxi's mind remains enlightened: «"Resido en las estrellas... lo mismo da"» (548). In *Fortunata y Jacinta*, the fiction-making imagination stands confirmed by this final ambivalence.

In *Miau*, however, all storytelling forms, including the narrator's, take that vertical plunge to stand shaped as layered, retrospective artifacts; their topographical configuration is archaeological, as each encapsulated part lies over another. Minds live in exile and, in their hungers, turn inward, feeding upon each other and upon themselves. Non-verbal forms of truth-telling—the positive counterpart to narration withheld in secrets—are manifest in Pura's live action and in Luisito's innocence; yet these non-texts cannot sustain life in a labyrinthine world where words, in the paper forms of «credenciales» and of melodrama, have usurped power, causing dementia and death. From the outset in *Miau*, the repetitive, interlaced lines of storytelling confound cognition; thus knowledge from within that story is no longer possible, nor is the world rendered intelligible.

Here, then, is the covert, reflexive paradox of *Miau*: only the storytelling pattern of an engineered artifice, self-consciously structured to coincide with the shape of deception, articulates intelligibility. For Galdós's patterns place the reader at a distance and on high, a vantage point given further emphasis

by the narrator's own ironic detachment, that is, by the spectacle of *his* mind in exile. From that elevated stance, the tip-top of a vertical, storytelling structure, metaphor and motif dis-cover; visual design now becomes a way of telling truths. The novel is so composed that the play of the eye executed from outside the story and over its visual patterns turns paradoxically upon those very forms of debased play at work in the diseased consciousness of the characters. The epithet «Miau,» simultaneously a place of entry and exit, a storytelling image voiced from within and applied from without, links author, reader, and character; it pins truth and lies together into one fictive image, compressing minds within, like Villaamil's and Abelarda's, while expanding and exalting consciousness without in the continuous paradox of Galdós's «perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.»

Oberlin College

NOTES

[1] Some ideas in this essay were presented as a talk to the «Círculo Galdosiano» (Harvard Univ., 1981). I wish to express my thanks to those colleagues in attendance, especially to Rodolfo Cardona, whose comments were invaluable in making revisions. Subsequently, two papers on the topic were given at the MLA convention (1981) and the Galdós Symposium at the Univ. of Wisconsin, Madison (1985).

[2] «Expirando el verano, volví a Madrid, y apenas llegué a mi casa, recibí la grata visita de mi amigo el insigne varón don José Ido del Sagrario, el cual me dio noticia de Juanito Santa Cruz y su esposa Jacinta, de doña Lupe la de los Pavos, de Barbarita, Mauricia la *Dura*, la linda Fortunata, y, por último, del famoso Estupiñá. Todas estas figuras pertenecientes al mundo imaginario, y abandonadas por mí en las correrías veraniegas, se adueñaron nuevamente de mi voluntad» («Pereda y yo» 1663).

[3] The interconnection between reflexivity, play-acts, and punning comes from an unpublished essay by Phyllis Gorfain, «When Nothing Really Matters: The Play of Puns in *Hamlet*» (Oberlin College, 1981). Gorfain bases her ideas on Gregory Bateson's view of play as metacommunication.

[4] Robert Weber, in his study of the manuscript, suggests as a possible source for *Miau* a *costumbrista* sketch by E. Zamora y Caballero, in which a nagging wife hounds a destitute *cesante*. The sketch recalls Ruiz's play and the picture of the «señora hombruna que trataba de zapatazos a su marido.» Mulvihill and Sánchez base their view of Pura on a tattled story from another novel: «Four years earlier [Galdós] seemed to be describing the Miau girls when, in *La de Bringas*, he declared, speaking through one of the characters [Refugio Emperador]: '¡Ay, qué Madrid éste, todo apariencia! Dice un caballero que yo conozco, que esto es un Carnaval de todos los días, en que los pobres se visten de ricos. Y aquí, salvo a media docena, todos son pobres... Conozco señoras de empleados que están cesantes la mitad del año, y da gusto verlas tan guapetonas'» (xxi-xxiii).

WORKS CITED

Babcock. Barbara A. «Reflexivity: Definitions and Discriminations.» *Semiotica* 30.1/2 (1980): 1-14.

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

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

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

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

—. «Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata.» *MLN* 97 (1982): 272-310.

—. «*Misericordia* as Metafiction.» *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de lite-*

ratura española moderna. Ed. B. Brancaforte. E. R. Mulvihill, and R. G. Sánchez. Madison: Univ. of Wisconsin, 1981. 37-50

—. «Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta.*» *Homenaje a Juan López-Morillas.* Ed. José Amor y Vázquez and A. David Kossoff. Madrid: Castalia, 1982. 275-91.

McCarthy, Mary. «Novel, Tale, Romance.» *New York Review of Books* 14 May 1983: 49-56.

Menéndez Pelayo, Marcelino. «Don Benito Pérez Galdós.» *Estudios y discursos de crítica literaria.* 6 vols. Santander: Artes Gráficas, 1942. 5: 98-103.

Montesinos, José F. *Galdós.* Vol. 2. Madrid: Castalia, 1968.

Mulvihill, Edward R., and Roberto G. Sánchez. Introduction. *Miau.* By Benito Pérez Galdós. New York: Oxford Univ. Press, 1970. ix-xxv.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta.* Vol. 5 of *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. 6th ed. Madrid: Aguilar, 1965.

—. *Miau.* Vol. 5 of *Obras completas.*

—. «Pereda y yo.» *Memorias de un desmemoriado.* Vol. 6 of *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1965.

—. «La sociedad presente como materia novelable.» *Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española.* Madrid: Gráfica Ultra, 1948. 319-24.

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

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

Sánchez Barbudo, Antonio. «Vulgaridad y genio de Galdós. El estilo y la técnica de *Miau.*» *Archivum* 7 (1958): 48-75.

Stern, J. B. «The Social Code and the Moral Problem in *Anna Karenina.*» *Anna Karenina.* By Leo Tolstoy. Ed. George Gibian. New York: Norton, 1970. 856-65.

Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia.* Madrid: Renacimiento, 1924.

Weber, Robert J. *The «Miau» Manuscript of Benito Pérez Galdós.* Univ. of California Publications in Modern Philology 72. Berkeley: Univ. of California Press, 1964.

MIAU: LA ESCRITURA DEL PODER O EL PODER DE LA ESCRITURA

Alicia G. Andreu

En el estudio preliminar de su edición de *Miau*, Ricardo Gullón menciona que el hombre moderno es víctima de las fuerzas oscuras de la burocracia: «El mundo moderno, regido y ordenado por la burocracia, suspende sobre cada cabeza la amenaza de una involuntaria dimisión irrevocable. Al hombre no le resta sino conformarse con ella y aceptar el lógico final: la muerte» (287). Más adelante, refiriéndose al protagonista de la novela, Ramón Villaamil, Gullón señala que «La superioridad de *Miau* estriba en destacar como esencia de la novela el combate del hombre con [el] poder ciego de la [burocracia] que le supera; del hombre viviendo en precario, pugnando con fuerzas oscuras y sólo tranquilo cuando al fin, resignado a la derrota, acepta la muerte» (301).

Robert Weber, por otro lado, percibe a Villaamil no ya como víctima sino más bien como un ser indulgente y egoísta: «All the characters with the exception of Luisito, repeatedly act according to their own selfish interest in both their private and public relationship... Galdós decries hypocrisy and extreme selfishness and hopes for private and public charity in the Christian sense. Viewed in this way, *Miau* can be considered as an early announcement of the theme of charity—the opposite of self-interest—which is presented affirmatively in *Nazarín* (1895) and *Misericordia* (1897)» (74).

R. O. Jones y Geraldine M. Scanlon, en respuesta al trabajo de Weber, reiteran la postura de Ricardo Gullón al señalar que Villaamil sí es una víctima del estado aunque Galdós no critica necesariamente al estado sino más bien al sistema en su estudio del cesante (54). De lo anterior, se deduce que el énfasis en la crítica de *Miau* ha sido el de colocar al protagonista de la novela galdosiana como partidario de uno de los dos campos opuestos, ya sea como víctima del sistema burocrático o como un ser egoísta, carente de toda fibra moral.

La situación del personaje Ramón Villaamil será analizada dentro de una perspectiva diferente, no ya como víctima del poder de las instituciones burocráticas, tal como lo indican Gullón, Jones y Scanlon, ni como personaje carente de moralidad, tal como lo sugiere Weber. Nuestro trabajo analiza a Ramón Villaamil en su relación con la máquina burocrática pero esta vez como partícipe de la misma a través de la producción de la escritura del poder. Se intenta, por consiguiente, analizar, en primer lugar, la función de la escritura como parte central de la novela de Galdós y, en segundo lugar, el papel que Villaamil desempeña como escritor dentro y fuera de esta gran maquinaria escritorial: primero, como contribuyente de ella y, luego, como crítico de la misma. [1]

Los términos de la escritura tal cual se han utilizado en mi análisis derivan esencialmente de las nociones que sobre este tema sostiene la crítica deconstructivista. En primer lugar, la escritura es una «precondición» del lenguaje y debe ser concebida anterior al habla. En segundo lugar, la escritura está basada en el «juego libre» (*free-play*), responsable de que el aspecto de indecisión, de indeterminación que la caracteriza participe como un elemento primordial en su sistema de comunicación. Por último, las operaciones de la escritura escapan a la autoconciencia del habla y al sentido de dominio del concepto sobre el lenguaje (Norris 28). Jacques Derrida señala que la dinámica de la escritura se basa en la multiplicidad de sus diferencias, en los trazos de otros trazos y en el valor suplemental. Sobre los dos primeros escribe:

> The play of differences supposes, in effect, syntheses and referrals which forbid at any moment, or in any sense, that a simple element be *present* in and of itself, referring only to itself. Whether in the order of spoken or written discourse, no element can function as a sign whithout referring to another element which itself is not only simply present. This interweaving results in each «element»—phoneme or grapheme—being constituted on the basis of the trace within it of the other elements of the chain or system. This interweaving, this textile, is the *text*, produced only in the transformation of another text. Nothing, neither among the elements nor within the sytem, is anywhere ever simply present or absent. There are only, everywhere, differences and traces of traces. (26)

La función de la cópula sería la de «añadir» al lenguaje para tratar, vanamente, de completarlo y para compensar la ausencia, el vacío, la nada original que es su característica principal. Estas nociones de la escritura van en contra de ciertas opiniones que tradicionalmente se han mantenido sobre ella, concretamente del concepto de los orígenes, de la noción de la autopresencia y finalmente de la idea del lenguaje como agente mediador.

En una de las primeras escenas de *Miau*, en aquel momento cuando Luisito Cadalso —dolido por el mote maullesco que le han colocado sus compañeros de escuela— se va aproximando al recinto donde vive, el primer objeto con el que se confronta en el portal de su casa es un escritorio, propiedad de un tal Mendizábal. En este escritorio se despachan de continuo una multiplicidad de asuntos, la gran mayoría de ellos anunciados en un cartel escrito a mano que en la puerta cuelga: casamientos, doncellas, mozos de comedor, cocineras y profesión de acordeón. Como nota a pie del cartón se anuncia una función adicional, esta vez «reservado para señoras» (Pérez Galdós 316). Es este mueble masivo, cerrado, el que nos revela la primera metáfora de la escritura: metáfora que, como veremos a continuación, llegará a dominar la novela galdosiana.

Un análisis cuidadoso de la metáfora de la escritura simbolizada en el escritorio de Mendizábal nos va señalando que uno de sus rasgos característicos es su capacidad de transformación al querer ocultar su verdadera identidad. En la descripción del escritorio de Mendizábal no reconocemos al principio la presencia de este mueble y no la reconocemos simplemente porque está disfrazada: «el biombo o bastidor, forrado de papel imitando jaspes de variadas vetas y colores, ocultaba el hueco del escritorio o agencia» (316).

Su capacidad de encubrirse a la vista de los demás se refleja en sus diferentes máscaras. La próxima vez que nos encontramos con un escritorio lo vemos convertido en una mesa. Siguiendo los pasos de Luisito Cadalso, llega-

mos a las habitaciones donde conviven sus parientes. A Ramón Villaamil lo vemos por primera vez salir de un pequeño recinto, el despacho, donde se encuentran situadas una silla y una mesa. En este último mueble el abuelo de Cadalsito desempeña su más vigorosa actividad de cesante: la de escritor de cartas. Villaamil no es, sin embargo, el único personaje que se sirve de una mesa para desempeñar sus funciones escritoriales. Su yerno, Víctor Cadalso, sigue en sus mismos pasos.

Otros escritorios aparecen convertidos en pupitres. Cuando nos encontramos con el misterioso personaje de la barba blanca de los sueños del nieto de Villaamil, lo vemos «sentado delante de un pupitre» (349). Luisito y sus compañeros de escuela aprenden a escribir sentados en un pupitre. En el mundo de la burocracia los escritorios han pasado a ser pupitres y mesas, esta vez acompañados de estantes y papeleras (480).

Es este escritorio, mudable y múltiple, el que incita a la escritura a desplegarse. En cada caso mencionado, el mueble invita al lenguaje gráfico para que ejecute su acto de desdoblamiento: actividad realizada a través de su escritor. Los personajes citados, en íntima relación con el mueble que los une y, por consiguiente, los identifica, desempeñan precisamente una multiplicidad de funciones escritoriales, ya sea como memorialistas (Mendizábal y Villaamil), redactores de cartas (Villaamil, Cadalso, el hombre de la barba blanca), reporteros de periódicos (Ponce y Federico Ruiz), notarios (el tío de Ponce), dramaturgos (Guillén) y productores de expedientes y legajos burocráticos (Villaamil y los muchos funcionarios del gobierno). A Cadalsito y a sus compañeros de escuela los vemos embarcados en la iniciación del rito de la escritura. A estos últimos, el maestro de escuela los incita a la ejecución de dicha actividad con los siguientes términos: «Sinvergüenzas, a escribir, y al que me chiste le abro la cabeza» (377).

Otra de las características que distingue la escritura en esta novela es el aspecto de recreación o de reformulación de una multiplicidad de subtextos que se manifiesta en las voces de los diferentes personajes galdosianos. El caso del memorialista Mendizábal —el «secretario del público»— es un ejemplo extremo de este fenómeno. Su nombre evoca el nombre de otro memorialista, Juan Alvarez Mendizábal: personaje célebre, héroe famoso de los textos históricos, cuya fama proviene de la formulación de las leyes desamortizadoras de los bienes de las comunidades religiosas de 1835. Como memorialista, el personaje galdosiano se dedica, al igual que su predecesor, al negocio de la escritura. Su discurso se caracteriza por derivar casi exclusivamente de la prensa política conservadora de la época, y decimos «casi» por la incapacidad que este personaje tiene de reproducir exactamente las frases de su subtexto periodístico, quedándose siempre a mitad de palabra. El narrador nos recuerda que a menudo pierde el hilo de la frase, «no sabiendo ya por dónde andaba» (327).

Víctor Cadalso, de la misma manera que Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta* y Alvaro Mesía de *La Regenta*, se distingue por su gran capacidad verbal. Debido a su habilidad especial con el lenguaje, señala el narrador que el yerno de Villaamil era un «artista... digno de teatro mejor» (45), un actor, consciente siempre del papel que está representando (34). Dada la pésima relación del cesante con Cadalso, aquél se refiere a las «traidoras pala-

bras» de su yerno (47) y al «arte de adornar su perversidad con palabras que, al pronto, emboban y seducen» (34). Al igual que el Delfín, Cadalso apoya sus malabarismos lingüísticos en su gran aptitud recordatoria: reproduce exactamente, en la infinita variedad de voces que compone su discurso, citas de los muchos textos que se encuentran subyacentes a su palabra oral.

Uno de los discursos estructurado casi íntegramente en la aparente formulación de otros subtextos es el del personaje mujer, compuesto por las Miaus. Con poquísimas excepciones, el discurso básico de este personaje mujer deriva de textos literarios (como cuando el narrador compara la pasión de Abelarda por Víctor Cadalso a la de Julieta de la obra de Shakepeare), de textos operáticos, a los cuales son ellas tan aficionadas, y de las novelas de folletín de origen francés. La noche que Abelarda espera ansiosamente la llegada de Víctor se desvela imaginándose toda una serie de acontecimientos que podrían justificar su tardanza: sucesos derivados todos ellos de los textos mencionados. Nótese, por ejemplo, el aspecto folletinesco del siguiente incidente imaginado por la señorita de Villaamil: «la elegantona de las cartas coronadas, al enterarse aquella misma noche de que el amante se le iba, o al oír de su propio labio tristes acentos de ruptura, tramaba contra él horrible venganza, le convidaba a cenar y le envenenaba, echándole en una copa de jerez el veneno de los Borgias» (568). Ya casi a finales de la novela encontramos al cesante reformulando una nueva versión de su novela autobiográfica, esta vez con toques de tragedia griega.

Dada la presencia dominante de la escritura, habría que preguntarse el significado de su multiplicidad y de su ubicuidad en la narrativa galdosiana así como la razón, o razones, que podrían impulsarla a querer ocultarse utilizando máscaras que no logran encubrirla totalmente. Para aproximarnos a ambos temas, tendríamos que acercarnos al protagonista de la novela, Ramón Villaamil, cuanto que en él se encuentran las soluciones a ambas encrucijadas.

Ya se ha mencionado que la actividad primordial del cesante ha estado orientada siempre a la escritura. A ésta se ha entregado durante toda su vida con un impulso ardiente, febril: primero, a través de la formulación de documentos burocráticos y, luego, por medio de la redacción de cientos de epístolas. Villaamil no es, sin embargo, ningún escritor mediocre, salido del molde común. Al contrario. Su capacidad de escribir bien lo distingue de sus otros compañeros. El mismo reconoce ese talento suyo. Se sabe buen escritor y se siente orgulloso de serlo. El saberse que excede a otros en el manejo del lenguaje escrito lo hace sentirse en una posición de ventaja con respecto a sus conciudadanos —parientes y compañeros de trabajo. Cuando opina sobre alguien, el punto de partida que utiliza para establecer su juicio es el de la redacción y los diferentes aspectos concernientes a la buena escritura. A Monte, por ejemplo (uno de los muchos funcionarios públicos presentes en la novela), lo desprecia por tener «peor ortografía que un perro» y porque «escribe hacha sin h y echar con ella» (322). Por otro lado, sabe que como funcionario público y, especialmente, como autor de documentos legales, no sólo ha participado en la gran actividad nombratoria de la maquinaria lingüística de la burocracia española, sino que ha contribuido a ella con la auto-

ridad que le otorga el buen escribir. Sus Memorias, basadas en la Moralidad, el Income Tax, la Aduana y la Unificación de la Deuda, son una prueba fehaciente, contundente de su capacidad de nombrar.

Su sentido de superioridad ante la palabra escrita raya, en ciertos momentos, en la presunción y en la arrogancia. Piensa, por ejemplo, que de tomarse en serio los documentos por él escritos, los problemas de España podrían llegar a ser superados. En una conversación que mantiene en el Ministerio afirma que el fin de sus Memorias es el de establecer el tan necesitado orden en su patria: «No es que sepa mucho (con modestia), es que miro las cosas *de la casa* como mías propias, y quisiera ver a este país entrar de lleno por la senda del orden» (494). Más adelante declara que «se necesita tener un dedo de telarañas en los sesos para no reconocer y proclamar que el *income tax*... es lo único racional y filosófico en el orden contributivo» (597).

Basándose en esta noción de la escritura en general y de la suya en particular, concibe que el mundo está regido por una jerarquía escritorial. En la cumbre se encuentra colocado el texto de los selectos, de aquellos que, como él, escriben bien: texto del poder, cuya autoridad se basa en su capacidad de nombrar y en el dominio que éste ejerce a través de un sistema de apelaciones o de nombramientos que se publican en los periódicos. Subyacente, se encuentra el texto de los otros, el de los incultos, como Monte, o el de los subalternos, como los escribientes» que le servían cuando era funcionario del Estado.

Dada la experiencia pasada de Villaamil con la burocracia, comprende, asimismo, que otra de las funciones con la que se reviste el texto del poder es la de legitimar su autoridad a través del uso discriminado de sus funciones. Sabe, por consiguiente, que todo escritor depende del permiso y de la posición que le otorgue el texto del poder para asegurarse de la presencia y continuidad de su propia palabra en la producción de la escritura. De serle negados ambos —el permiso y la posición— el escritor se encuentra incapacitado, desautorizado, para nombrar. Por lo tanto, el hecho de que la máquina burocrática haya dejado de apreciar su talento, negándole la autoridad que por su posición en esta jerarquía le pertenece, lo tiene al cesante al borde de la desesperación y de la locura: «es que por todos los medios se proponen acabar conmigo, desautorizarme» (596).

Poco a poco, y muy a pesar suyo, Villaamil va comprendiendo, no obstante, que la buena redacción no es el único requisito ni para alcanzar la cima de la escritura ni para mantenerse en ella. Se necesita de la recepción, aprobación y aplauso del signo gráfico hegemónico para poder ejercer el conjunto de operaciones necesarias en el acto de nombrar. De ahí que al saberse expulsado para siempre del paraíso nombratorio de la maquinaria burocrática, su reacción no sea de una total pasividad. Al contrario, el rechazo es responsable de que Ramón Villaamil se resuelva a participar en un combate de la escritura, a ser uno de los dos contendientes en la pugna por el poder del signo gráfico. En otras palabras, al saberse marginada, la escritura villaamiliana se embarca en un proceso de contraataque contra la escritura burocrática a la que tan fielmente se ha sometido, y ha servido, por tantos años. Este proceso lo basa, en primer lugar, en el análisis del texto burocrático contenido en sus

propias Memorias: texto aparentemente basado en un sistema cerrado en el cual imperan cuatro columnas concretas, cada una asentada en la presencia dominante de un signo: M-I-A-U. Al irlos descodificando va comprendiendo lo que hasta este momento no había querido o se había negado a ver: la arbitrariedad de sus signos lingüísticos. Se da cuenta, por lo tanto, que el orden y la razón, elementos que para él hasta entonces habían denotado una presencia absoluta en el andamiaje del texto del poder, no eran las columnas inmovibles ni imprescindibles que él se había imaginado.

Estimulado por este conocimiento y por los pésimos malabarismos lingüísticos del cojo Guillén, se entrega a la segunda etapa de su confrontación, la cual consiste en jugar con los signos gráficos de sus Memorias. Este juego se apoya en una visión diferente de la escritura concebida esta vez no ya como una actividad regida por las limitaciones creadas por la inflexibilidad y la austeridad sino más bien como un ejercicio recreativo basado en la transformación de sus signos. Desde entonces, el texto maullesco inicial, primigenio de sus años de funcionario va adoptando alteraciones radicales, las cuales van subvirtiendo el texto original. Estas alteraciones —nuevas máscaras de su escritura— las va explicando Villaamil de la siguiente manera: «A que la palabra *miau* sea una sandez, no tengo nada que objetar; pero no estoy conforme con que las cuatro iniciales no encierren una significación profunda... —Porque es preciso ser muy negado... para no reconocer que... MIAU significa, Mis... Ideas... Abarcan... Universo. —Si bien no faltará quien sostenga... y yo no me atrevería a contradecirlo... que las cuatro misteriosas letras rezan esto, Ministerio... I... Administrador... Universal» (617-618). La ironía domina y cierra la segunda etapa de su reformulación: «Lo que yo digo: hay que examinar imparcialmente todas las versiones» (618).

La tercera y última etapa de su nueva posición ante la escritura ocurre cuando Villaamil, siguiendo el paradigma del texto bíblico, menciona que los signos de su documento original han pasado a significar «Muerte... Infamante... Al... Ungido» (618). Con este último disfraz presagia el protagonista galdosiano la suplantación total del texto burocrático, esta vez no ya basándose en la imitación —como era el caso de sus primeras Memorias— ni en su transformación, sino en su negación: el documento maullesco se convierte en el texto no ya del cesante sino en el texto CESANTE, basado en la ausencia y en la consecuente desintegración de la palabra escrita. El suicidio de Villaamil marca, por lo tanto, la única consecuencia lógica en el proceso de reconstrucción y de destrucción —en otras palabras, de deconstrucción— en el que se encuentra situado el texto del protagonista galdosiano: el silencio, símbolo de la abolición de la escritura del poder.

En la última etapa de su análisis, la escritura marginada de Villaamil confronta finalmente la mitología del lenguaje responsable de que la escritura burocrática no sólo haya podido sobrevivir por tanto tiempo sino que haya podido sobrevivir de la manera en que lo ha hecho: mitología basada en la ilusión de la autopresencia del lenguaje y en el mito de un lenguaje original, primigenio. En el momento en el que la escritura cesante descubre esta ficción alegórica a través del juego de sus signos y de su silencio final, se ha apoderado de un arma poderosa con la cual se confronta directamente a la

escritura opresiva y opresora de su primer texto y del texto burocrático en general.

El análisis de la escritura villaamiliana nos demuestra que en la confrontación de las máscaras discursivas se revela la verdadera dinámica de la escritura: dinámica basada en la arbitrariedad y en la ambigüedad de sus signos. Establece el texto cesante, por lo tanto, que fuera de estos elementos no hay nada intrínsecamente presente o ausente en la escritura. Es decir, no hay nada en la escritura que pertenezca al orden de la razón y de la lógica. Ambos aspectos le están yuxtapuestos al signo gráfico desde fuera, al querer imponérsele una máscara de lo real, de lo verdadero. Acto vano e insubstancial, ya que la agilidad con la que las máscaras logran suplantarse evidencia la destreza y la facilidad con la que todo signo gráfico está constantemente disfrazándose, engañando y engañándose.

Middlebury College

NOTA

[1] Los siguientes trabajos han servido de inspiración al presente estudio: el artículo de John W. Kronik, «*Misericordia* as Metafiction», y las conferencias de Harriet S. Turner, «*Miau*: Minds in Exile», y de Lucille V. Braun, «The Epithet 'Miau' as Structure and Thematic Element».

OBRAS CITADAS

Braun, Lucille V. «The Epithet 'Miau' as Structure and Thematic Element.» Galdós Symposium. University of Wisconsin, Madison, Wisconsin, 8 de marzo de 1985.

Derrida, Jacques. *Positions*. Trad. y anot. Alan Bass. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.

Gullón, Ricardo. Estudio preliminar. *Miau*. De Benito Pérez Galdós. Madrid: Revista de Occidente, 1957. 11-310.

Jones, R. O., y Geraldine M. Scanlon. «*Miau*: Prelude to a Reassessment.» *Anales Galdosianos* 6 (1971): 53-62.

Kronik, John W. «*Misericordia* as Metafiction.» *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna*. Ed. Benito Brancaforte, Edward R. Mulvihill y Roberto G. Sánchez. Madison: Univ. of Wisconsin, 1981. 37-50.

Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. New York: Methuen, 1982.

Pérez Galdós, Benito. *Miau*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

Turner, Harriet S. «*Miau*: Minds in Exile.» NEMLA Convention. Hartford, Connecticut, 28 de marzo de 1985.

Weber, Robert J. *The «Miau» Manuscript of Benito Pérez Galdós: A Critical Study*. University of California Publications in Modern Philology 72. Berkeley: Univ. of California Press, 1964.

¿CRISTAL O DIAMANTES? LA VERDAD DE LA MENTIRA EN *MISERICORDIA*

Eamonn Rodgers

En un episodio importantísimo del capítulo 38 de *Misericordia,* la protagonista, Benina, regresa, después de una ausencia de algunos días, a la casa donde trabaja de sirvienta y encuentra transformadas tanto las circunstancias económicas de la casa como su apariencia física:

Subió Nina sin aliento, y con gran ansiedad tiró de la campanilla. Primera sorpresa: le abrió la puerta una mujer desconocida, jovenzuela, de tipito elegante, con su delantal muy pulcro. Benina creía soñar. Sin duda los demonios habían levantado en peso la casa para cargar con ella, dejando en su lugar otra que parecía la misma y era muy diferente. Entró la prófuga sin preguntar, con no poco asombro de Daniela, que al pronto no la conoció. ¿Pero qué significaban, qué eran, de dónde habían salido aquellos jardines, que formaban como alameda de preciosos arbustos desde la puerta, en todo lo largo del pasillo? Benina se restregaba los ojos ... No, no; no era aquélla su casa, no podía ser, y lo confirmaba la aparición de otra figura desconocida, como de cocinera fina, bien puesta, de semblante altanero... Y mirando al comedor, cuya puerta al extremo del pasillo se abría, vio... ¡Santo Dios, qué maravilla, qué cosa...! ¿Era sueño? No, no, que bien segura estaba de verlo con los ojos corporales. Encima de la mesa, pero sin tocar a ella, como suspendido en el aire, había *un montón* de piedras preciosas, con diferentes brillos, luces y matices, encarnadas unas, azules o verdes otras. ¡Jesús, qué preciosidad! ¿Acaso doña Paca, más hábil que ella, había efectuado el conjuro del rey *Samdai,* pidiéndole y obteniendo de él las carretadas de diamantes y zafiros? Antes de que pudiera comprender que todo aquel centellear de vidrios procedía de los colgajos de la lámpara del comedor, iluminados por una vela que acababa de encender doña Paca para revisar los cuchillos que de la casa de préstamos acababa de traerle Juliana, apareció ésta en la puerta del comedor, y cortando el paso a la pobre vieja, le dijo entre risueña y desabrida:

—Hola, Nina, ¿tú por aquí? ¿Has parecido ya? Creíamos que te habías ido al Congo... No pases, no entres; quédate ahí, que nos vas a poner perdidos los suelos, lavados de esta tarde... ¡Bonita vienes!... Quita allá esas patas, mujer, que manchas los baldosines...

—¿En dónde está la señora? —dijo Nina...

—La señora está aquí... Pero te dice que no pases, porque vendrás llena de miseria...

(338-39) [1]

La confusión que experimenta Benina es muy natural, dado lo inesperado del cambio, pero lo más significativo de esta cita es la manera cómo se borra momentáneamente en la percepción de la anciana la distinción entre realidades físicas y realidades imaginativas. No sólo cree que está soñando sino que se figura que los demonios han sustituido la casa con otra que se le parece en lo superficial. Aunque cree estar segura de la realidad de lo que se le aparece como un montón de piedras preciosas, supone que la presencia del tesoro se debe a que doña Paca ha sabido obrar el conjuro para evocar al genio «Samdai» y obtener de él lo que desee.

Esta interacción de ilusión y realidad forma parte de una serie de ambigüedades que Galdós establece desde un principio y que aparecen claramente en la caracterización de Benina. A pesar de su sólido espíritu práctico, no

está exenta de cierta credulidad supersticiosa. Este rasgo se ve en la atención respetuosa con que escucha el relato del mendigo ciego Almudena, al contar éste cómo una vez se le apareció «el rey de baixo terra», a quien llama Samdai. Samdai le enseñó una gran cantidad de piedras preciosas y le dio a escoger entre esta riqueza y el amor de una mujer. Almudena optó sin vacilar por el amor, y después de dejarle ver la figura embozada de una mujer que se alejaba rápidamente, Samdai desapareció. Benina escucha embelesada el relato de Almudena, no sólo porque éste es un consumado narrador sino también porque remata el cuento asegurándole a Benina que sabe de un hechizo que, correctamente utilizado, permite conjurar a Samdai y conseguir de él riquezas incalculables. La escena no carece de patetismo, pero hay también un sutil humorismo que crea cierto distanciamiento irónico. Las «visiones» de Almudena tienen un origen bastante trivial en las alucinaciones provocadas por el hachich, y el episodio tiene un desenlace absurdo cuando Almudena, cómicamente turbado, confiesa que se le ha olvidado decirle a Benina que el hechizo no va a funcionar «poique ser tú muquier» (218).

Sin embargo, a pesar de este distanciamiento humorístico, el relato de las «visiones» de Almudena subraya que las evasiones hacia lo imaginativo por parte de él y de Benina, por desligadas que parezcan del mundo real, expresan un verdadero discernimiento moral: Almudena opta por valores espirituales, no sólo cuando prefiere instintivamente el amor a las riquezas materiales sino también cuando se convence de que Benina es la mujer ideal que Samdai le ordenó seguir. Una vez más Galdós recurre a su característica combinación de patetismo y humor para establecer la perspectiva moral, pues por grotesco que pueda parecer el enamoramiento de Almudena por una persona que por la edad podría ser su madre y por cómica que sea su llorosidad infantil, ello es que su percepción del carácter de Benina es acertada, siendo comprobada ampliamente por la conducta de ésta a través de toda la novela (véase Kirby 100). Es más, el amor de Almudena por Benina hace resaltar una de las paradojas que subyacen a esta novela, pues siendo privado de sus ojos corporales, la «ve» con una claridad de que no están dotados los otros personajes, para quienes Benina nunca pasa de ser una vieja pobremente vestida con una verruga en la frente.[2]

La actividad imaginativa de Benina y Almudena es, por ende, positiva, a diferencia de la de otros personajes que abusan de su facultad creadora. La hija de doña Paca, Obdulia, pasa el tiempo «consumiéndose en letal ociosidad, que fomentaba los desvaríos de su imaginación» (86). Aunque a primera vista las tentativas de esta infeliz romántica y neurasténica por escaparse de su existencia triste y empobrecida no parecen ser más nocivas que las de Benina y Almudena, sus ensueños tienen un cariz egoísta y materialista: «—¿Pero no podría suceder que algún día tuviera yo una casa magnífica, elegante, con salones, estufa ...y que a mi mesa se sentaran *los grandes hombres*... y yo hablara con ellos y con ellos me instruyera?» (158). Efectivamente, hacia el final de la novela, Obdulia logra algunas de sus ambiciones al participar en la herencia de doña Paca, pero sus sueños de una vida más amplia y elegante resultan ser completamente ilusorios cuando la joven se lanza a despilfarrar cantidades absurdas y llena de plantas exóticas la vivienda estrecha y destartalada de su madre. (Estos son los «jardines, que formaban

como alameda de preciosos arbustos», que ve Benina al volver a la casa en el capítulo 38 y que la obligan a frotarse los ojos, creyendo que está soñando.)

Hay, pues, en *Misericordia*, no sólo una dualidad realidad/ilusión sino también un contraste entre el uso positivo y el abuso irresponsable de la imaginación. Quizás el ejemplo más importante de esta serie de dualidades es la invención por Benina del don Romualdo ficticio. Para aliviar las apremiantes necesidades económicas de doña Paca, Benina se resuelve a pedir limosna, pero, consciente de que la revelación de su pordioseo sería un golpe mortal para el amor propio de su señora, finge haber encontrado empleo como asistenta en casa de un sacerdote, un tal don Romualdo. Ya hemos visto cómo contrastan las distintas actividades imaginativas de Obdulia y Almudena: del mismo modo, hay una gran diferencia de calidad moral entre las opuestas actitudes hacia don Romualdo que ostentan respectivamente Benina y doña Paca. Aunque a Benina se le puede culpar, al menos formalmente, de un engaño urdido contra doña Paca, su invención del sacerdote ficticio está motivada por la caridad y no tiene el menor asomo de egoísmo. Para doña Paca, en cambio, don Romualdo forma parte del sistema convencional de favores y protección que hay que explotar.[3] Reza «algunos Padrenuestros para que Dios aumentase la piedad y las rentas del buen sacerdote» (89), y cuando Benina sugiere que a don Romualdo le van a nombrar obispo de una diócesis de las Islas Filipinas, lo primero que se le ocurre a Paca es que don Romualdo puede dejarlas «bien recomendadas a un obispo de acá, o al propio Nuncio» (91).

El contraste entre la actitud de ambas mujeres hacia don Romualdo anticipa sus muy distintas reacciones cuando al fin comparece físicamente el padre Romualdo Cedrón. La constatación de parte de Benina de la existencia real de una persona que se parece misteriosamente a la figura inventada por ella crea mucha confusión en su mente. Lo más significativo para el lector, sin embargo, es que el contexto en que ocurre esta constatación establece una serie de conexiones implícitas entre la figura del padre Cedrón y una concepción de la caridad muy distinta de la representada por Benina. Para aclarar las ideas sugeridas por este episodio clave de la novela, conviene trazar con algún detalle y por orden cronológico los acontecimientos. En el capítulo 28, Benina, echando de menos a Almudena en su puesto acostumbrado, va a buscarle a las Cambroneras, donde se encuentra con un anciano todavía más pobre que ella, cuya hija acaba de morir, dejando a su cuidado a dos niños hambrientos. Este anciano le habla a Benina de un tal don Romualdo, por cuya intervención espera colocar a sus nietos en un asilo. Al día siguiente, Benina vuelve a las Cambroneras, logrando esta vez localizar a Almudena, pero poco después son apedreados por los pobres del barrio, que, habiendo tomado a Benina por la aristócrata caritativa Guillermina Pacheco, justifican su error acusándole a ella de ser impostora. Benina y Almudena se refugian en la choza de un guardaagujas, cuya esposa resulta conocer a un tal don Romualdo, que según ella puede conseguirles una recomendación para que entren en un asilo de pobres. La confusión creciente en la mente de Benina llega a su colmo cuando ve a un sacerdote a quien llaman don Romualdo, cuya apariencia física es muy semejante a la de la figura que Benina lleva desde hace mucho tiempo estampada en su magín. Otro sacerdote le

aconseja a Benina que dirija una solicitud a don Romualdo, por cuyo conducto puede entrar en un asilo de beneficencia llamado «La Misericordia».

En todas estas ocasiones en que Benina constata la existencia de un don Romualdo real, la figura del sacerdote está asociada a la benevolencia institucionalizada, y es en cierto modo como representante de ésta que aparece en escena por primera vez. Pocos días después de los acontecimientos que acabamos de resumir, Benina y Almudena son detenidos por la ronda secreta por vagancia, y durante la ausencia de aquélla de su casa ocurre la crisis de la novela. Don Romualdo Cedrón se persona en casa de doña Paca y se declara albacea del testimonio de un pariente de ella, el cual le ha legado una suma considerable. Doña Paca se sorprende de que el padre Cedrón no conozca a Benina, pero cuando la describe, el sacerdote la identifica como una pordiosera que ha visto días atrás en compañía de un marroquí ciego. Doña Paca se muestra incapaz de aceptar esta revelación y se aferra a la identidad que Benina ha construido para sí misma y para el don Romualdo ficticio:

> Yo le suplico a usted, mi Sr. don Romualdo... que no crea nada de eso; que no haga ningún caso de las Beninas figuradas que puedan salir por ahí, y se atenga a la propia y legítima Nina; a la que va de asistenta a su casa de usted todas las mañanas, recibiendo allí tantos beneficios, como los he recibido yo por conducto de ella. Esta es la verdadera; ésta la que hemos de buscar y encontraremos con la ayuda del Sr. de Cedrón y de su digna hermana doña Josefa, y de su sobrina doña Patros... Usted me negará que la conoce, por hacer un misterio de su virtud y santidad; pero esto no le vale, no señor. A mí me consta que es usted santo, y que no quiere que le descubran sus secretos de caridad sublime. (299-300)

Con ironía inconsciente, doña Paca no sólo le atribuye al padre Cedrón la caridad secreta practicada por Benina, sino que se hace eco de la apreciación errada de Benina hecha por los pobres de las Cambroneras. Como ha señalado certeramente John Varey, ellos no pueden entender que alguien que comparte su pobreza pueda mostrarse interesada por su bienestar y sólo pueden concebir la caridad como condescendencia de parte de los ricos (véase Varey 175). Del mismo modo, doña Paca es incapaz de entender el alcance del sacrificio de Benina y se agarra a ideas convencionales de protección. Además, el hecho de que recuerde al don Romualdo imaginario en presencia del padre Cedrón real debería impedir, si leemos con suficiente atención la novela, que ambas figuras se confundan. Galdós pone mucho esmero en subrayar la sólida presencia corpórea del clérigo, llegando hasta el extremo de hacer un juego de palabras sobre el apellido de Cedrón:

> No estará de más señalar ahora la perfecta concordancia entre la persona del sacerdote y su apellido Cedrón, pues por la estatura, la robustez y hasta por el color podía ser comparado a un corpulento cedro... grandón, fornido, atezado, y al propio tiempo excelente persona, de intachable conducta en lo eclesiástico, cazador, hombre de mundo en el grado que puede serlo un cura, de apacible genio, de palabra persuasiva, tolerante con las flaquezas humanas, caritativo, misericordioso, en suma, con los procedimientos metódicos y el buen arreglo que tan bien se avenían con su desahogada posición. (292)

El tono de esta descripción resta valor espiritual a la figura del sacerdote y hace resaltar, por otra parte, su carácter esencialmente mundano.[4] Más tarde, Benina confiesa a Juliana que «ya estoy segura, después de mucho

cavilar, que no es el don Romualdo que yo inventé, sino otro que se parece a él como se parecen dos gotas de agua» (371). Sin embargo, precisamente por ser Benina incapaz de egoísmo ni engreimiento, no se da cuenta de la diferencia más importante entre ambos sacerdotes, a saber, que mientras el personaje ficticio tomó forma en su imaginación a causa de su espíritu heroico de sacrificio, el real representa un concepto convencional de la caridad institucionalizada muy cercano al expresado por doña Paca.[5] Aun cuando Galdós dice que el padre Cedrón es «caritativo, misericordioso, en suma», escoge adrede la palabra clave de la novela, «misericordia», que ya está rodeada de connotaciones irónicas, por referirse concretamente a uno de los asilos, la Misericordia, donde la beneficencia oficial se ejerce.

Podemos concluir, pues, que no es el personaje inventado por Benina el que aparece visiblemente, sino alguien que tiene una semejanza superficial con aquél y que casualmente tiene el mismo nombre. Conviene insistir sobre ello, porque el que Benina haya sido durante tanto tiempo el sostén económico de la familia de doña Paca ha inducido a muchos estudiosos de Galdós a ver una relación de causa y efecto en la invención por ella de don Romualdo y la supuesta «toma de forma corpórea» de su sueño en la persona del padre Cedrón y el consiguiente alivio material de doña Paca. Hace más de cuarenta años, por ejemplo, Joaquín Casalduero escribió: «En *Misericordia* hay que soñar justicia; es decir, hay que inventar, que crear la justicia en la tierra... Antes la imaginación servía para eludir la realidad, ahora crea realidades» (132). John Sinnigen, aunque confiesa no entender con completa claridad la relación entre ambos don Romualdos, resume este aspecto de la novela con mucho tino: la finalidad de esta yuxtaposición, dice, es la de «poner en tela de juicio cualquier concepción de la realidad que desconozca el poder creador del espíritu de caridad» (247). Esta observación nos parece muy acertada, porque el apoyo material prestado tantos años por Benina a doña Paca en calidad de criada es quizás la parte menos importante de su actuación: le ha suministrado, por añadidura, ejemplo espiritual y un sistema de valores que, de ser reconocidos y puestos en práctica, le ayudarían a doña Paca a interpretar correctamente sus experiencias. Es en este tipo de enseñanza casi inconsciente donde Benina demuestra su «poder creador», que no es el de un mágico o un artista, como parecen sugerir muchos estudiosos de Galdós. Robert Russell, por ejemplo, va demasiado lejos, a nuestro ver, al afirmar que «es durante su separación de doña Paca que Benina ejecuta su mayor hazaña en beneficio de su ama. Estando Benina ausente de la casa, el sacerdote inventado por ella, don Romualdo, toma forma visible y trae a doña Paca la noticia de su herencia» (108). La idea de estar dotada Benina de poder creador, en el sentido artístico, ha sido llevada todavía más lejos por John Kronik, quien afirma que «como creación mítica, adquiere un rango aún más especial si es también creadora de mitos. Se entroniza al lado del ser que la creó, así que Galdós y Benina parecen hechos de la misma sustancia en lo que se refiere a su función y su jurisdicción» (42). Estas interpretaciones más o menos literales del «poder creador» de Benina dependen necesariamente de la equiparación de don Romualdo y el padre Cedrón, porque si no son una sola y misma persona, cae por su base la teoría de que una invención de Benina haya tomado misteriosamente forma corpórea. Creemos, efectivamente, haber

demostrado que ambos sacerdotes, el real y el imaginado por Benina, no sólo son entes distintos sino que representan valores morales opuestos.

Es más, Benina no tiene la más mínima influencia sobre el cambio de estado económico de la familia Suárez, ni siquiera en sentido metafórico, porque aunque ha creído a medias en la historia de Samdai contada por Almudena y ha expresado a menudo el deseo de que los sueños sean verdad, no hay nada en la novela que nos autorice a pensar que la riqueza material pueda ser creada por la sola actividad imaginativa. Benina, en todo caso, no dirige, ni siquiera conoce, los acontecimientos que pasan durante su encarcelamiento. Es verdad que durante las primeras horas se preocupa mucho por la suerte de su señora, pero pronto decide dejarlo todo en manos de Dios, abdicando su responsabilidad directa para doña Paca y demostrando de este modo la grandeza espiritual con que va a resignarse, al final de la novela, a que la familia que ha sustentado durante tantos años pueda ya prescindir de ella.

Hay, además, otra razón de peso para desechar la idea de que la comparecencia de don Romualdo Cedrón y la consiguiente mejora de fortuna por parte de doña Paca se deba, de algún modo misterioso, al poder creador de Benina. Como toda la fuerza de voluntad y decisión que posee Benina se ha ejercido siempre en beneficio de doña Paca, síguese que si Benina es la responsable del enriquecimiento súbito de su ama, tenemos que considerar la adquisición por parte de doña Paca de riquezas materiales como un bien positivo. La novela, en efecto, no nos permite sacar esta conclusión, porque cuando vislumbramos por última vez a doña Paca, la vemos renquear hacia su nuevo domicilio, «la vista fija en el suelo, abrumada, melancólica, como si la llevaran entre guardias civiles» (358). Efectivamente, doña Paca es conducida hacia una cárcel metafórica, porque es prisionera de sus riquezas mundanas, las cuales emplea de un modo frívolo e irresponsable, comprando la descomunal araña de luces descrita en el texto que citamos al comienzo de este trabajo.

Podemos entender ya mejor por qué el episodio de la araña es tan importante, pues se convierte el artefacto en una poderosa imagen en la que se reúnen todas las ideas que ha venido desarrollando Galdós sobre el discernimiento y la ceguera morales y sobre la verdad y la mentira. Cuando Benina toma el cristal momentáneamente por el tesoro de Samdai, el lector recuerda cómo en la «visión» supuestamente experimentada por Almudena, «el rey de baixo terra» le había dado a escoger entre las riquezas materiales y el amor. Doña Paca ha tenido que tomar la misma decisión, pero a diferencia del ciego moro ella ha errado la elección, como demuestra claramente el diálogo con que concluye nuestra cita. Como ha dicho acertadamente Luciano García Lorenzo, «Nina vuelve a la miseria porque el milagro conducirá al egoísmo... y la ingratitud triunfa sobre el afecto y la correspondencia a unos sacrificios» (39). Además, la comparación implícita entre la araña y el montón de piedras preciosas expuesto por Samdai hace que los cristales tengan moralmente tan poca sustancia como lo imaginado por Almudena en su mente alucinada por la droga.[6] Por otra parte, aunque la mujer misteriosa revelada por Samdai es, en el plano literal, tan ilusoria como el resto de la «visión», representa en el plano metafórico la elección por parte de Almudena del amor y el sacrificio, lo cual tiene un valor y una belleza morales más duraderos que

la dureza del cristal de la araña, porque los lazos de lealtad y afecto entre Almudena y Benina ya no se romperán nunca. Es más, la crítica moral que Galdós expresa no se limita a los personajes sino que, como ocurre a menudo en sus novelas, envuelve también al lector. Al ver momentáneamente a Benina a través de los ojos de su ama, describiéndola injustamente como «la prófuga», Galdós nos fuerza a reconocer cuán fácil es aceptar valoraciones convencionales como la de doña Paca, quien, negándole a Benina la entrada a la casa por estar «llena de miseria», olvida que su amiga está en ese estado precisamente porque ha puesto siempre el bienestar de su ama encima del suyo propio: si no hubiera pedido limosna para sostener a la familia Suárez, no habría ido a la cárcel ni tampoco estaría infestada de piojos.

El verdadero milagro, pues, no es la súbita «toma de forma corpórea» de don Romualdo ni el repentino enriquecimiento de doña Paca sino la caridad evangélica de Benina. Cabe volver a insistir, sin embargo, en que Benina sigue siendo un ser auténticamente humano y (en todos los sentidos) realista (véase García Lorenzo 59-60; cf. Beardsley).[7] Su verdadero nombre de pila, Benigna, le confiere un rango simbólico como personificación de la bondad y la dulzura, pero el uso constante de la forma popular madrileña, «Benina», nos recuerda cómo está inmersa en la vida de la ciudad y la lucha diaria por la existencia. Sus mentirillas, sus hábitos de sisa, su genio vivo, su habla picante y su gran sentido práctico impiden que se convierta en un santo de cartón. A diferencia de los idealistas ilusos de otras novelas galdosianas (por ejemplo, Maxi Rubín, Angel Guerra, Nazarín), no cree que para vivir de acuerdo con el espíritu del evangelio sea necesario renunciar al mundo.[8] Aunque se retira físicamente de la ciudad y va a vivir con Almudena en los arrabales del sur, no hace remilgos a recibir la comida diariamente de manos de la beneficencia oficial representada por el padre Cedrón ni a aceptar dinero de Juliana. En esto, está expresando la convicción que la ha alentado durante toda la novela, de que «este mundo fandanguero» (63) es intrínsecamente bueno porque pertenece a Dios y que sólo con un sentido correcto y claro de lo que es la realidad puede una persona estar en paz con Dios y con la humanidad: «Mirando las cosas como deben mirarse, yo digo que Dios, no tan sólo ha creado la tierra y el mar, sino que son obra suya mismamente las tiendas de ultramarinos, el Banco de España, las casas donde vivimos y, pongo por caso, los puestos de verdura... Todo es de Dios» (64).

Los valores espirituales, pues, no están aislados del mundo material, sino que se realizan en él. Sin embargo, para distinguir unos valores de otros necesitamos de todo nuestro discernimiento moral, porque muchas veces el bien se presenta bajo formas paradójicas. Como ha dicho acertadamente Russell: «*Misericordia* es un mundo donde el hambre es una bendición, la ceguera es visión, la locura es sabiduría, la escasez es abundancia, el criado es señor, la derrota es victoria y la ilusión es realidad» (104; cf. Malaret 95). Samdai puede identificarse quizás con la figura de Asmodeo en la demonología hebrea (véase Cohen 55; Chamberlin 107), pero este espíritu travieso, evocado a fuerza de fumar cáñamo, le enseña a Almudena la relación entre el amor y la renuncia de los bienes materiales. Por otra parte, la liberación de doña Paca y su familia de las cadenas de la miseria y la vergüenza hace irrevocable su empobrecimiento moral y espiritual. Quizás la paradoja cen-

tral de esta novela es la de todas las obras de ficción, siquiera las más fantásticas, a saber que, como dice la misma Benina, «las mentiras entrañan verdades», verdades profundas, insospechadas muchas veces para nuestra sabiduría mundana y convencional.

Trinity College
University of Dublin

NOTAS

[1] Este trabajo vio la luz por primera vez como ponencia presentada en el IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Berlín en agosto de 1986. Quiero expresar mi sincero agradecimiento a los colegas cuyas valiosas observaciones me han ayudado mucho en la revisión y ampliación del trabajo. Citamos por la edición Nelson, basada sobre la última que Galdós revisó personalmente en 1913. Hemos modernizado la ortografía.

[2] Varey habla de las «riquezas espirituales» que encuentra Almudena en la persona de Benina (182). Véase también Gullón (184).

[3] «That [Benina] should make up a job, working for a 'Don Romualdo,' as a cover for her indispensable begging suggests the spiritual distance between her unselfconscious humility and Paca's vanity» (Hafter 239).

[4] Aunque Kirby (103) reconoce la necesaria distinción entre el Romualdo real y el imaginario, exagera, a nuestro ver, las connotaciones mesiánicas y salvadoras del padre Cedrón.

[5] Quizá para subrayar esta diferencia Galdós hace que Benina y el padre Cedrón nunca se hablen.

[6] No podemos menos de convenir con Kirby en que «the figures of Romualdo and Samdai subtly converge» (106), pero interpretamos esta afirmación en sentido opuesto al suyo.

[7] Ya hemos señalado que a nuestro ver Kirby exagera el simbolismo religioso a expensas de la humanidad de los personajes (98-101).

[8] No compartimos el juicio de R. C. Allen, para quien Benina, hacia el final de la novela, adolece de *folie de grandeur* (46). Aunque Lois Barr está en lo cierto al subrayar la superioridad moral de Benina, exagera, a nuestro ver, el rechazo de la sociedad por parte de ésta (102-03).

OBRAS CITADAS

Allen, Rupert C. «Pobreza y neurosis en *Misericordia*, de Pérez Galdós.» *Hispanófila* 33 (1968): 35-47.

Barr, Lois Baer. «Social Decay and Disintegration in *Misericordia*.» *Anales Galdosianos* 17 (1982): 97-104.

Beardsley, Theodore S., Jr. «The Life and Passion of Christ in Galdós' *Misericordia*.» *Homenaje a Sherman H. Eoff*. Ed. José Schraibman. Madrid: Castalia, 1970. 29-58.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. 1943. 2.ª ed. Madrid: Gredos, 1961.

Chamberlin, Vernon A. «The Importance of Rodrigo Soriano's *Moros y cristianos* in the Creation of *Misericordia*.» *Anales Galdosianos* 13 (1978): 105-09.

Cohen, Sara E. «Almudena and the Jewish Theme in *Misericordia*.» *Anales Galdosianos* 8 (1973): 51-61.

García Lorenzo, Luciano. *«Misericordia» de Galdós*. Madrid: SGEL, 1975.

Gullón, Germán. «*Misericordia*: un milagro realista.» *Letras de Deusto* 8 (1974): 171-85.

Hafter, Monroe Z. «Ironic Reprise in Galdós' Novels.» *PMLA* 76 (1961): 233-39.

Kirby, Harry L., Jr. «Religious Symbolism in the Characterizations of Benina and Don Romualdo in *Misericordia*.» *Anales Galdosianos* 18 (1983): 97-109.

Kronik, John W.: «*Misericordia* as Metafiction.» *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*. Ed. Benito Brancaforte et al. Madison: Univ. of Wisconsin, 1981. 37-50.

Malaret, Nicole. «*Misericordia*, una reflexión sobre la creación novelesca.» *Anales Galdosianos* 17 (1982): 89-95.

Pérez Galdós, Benito. *Misericordia*. París: Nelson, 1951.

Russell, Robert H. «The Christ Figure in *Misericordia*.» *Anales Galdosianos* 2 (1967): 103-30.

Sinnigen, John H. «The Search for a New Totality in *Nazarín, Halma, Misericordia*.» *MLN* 93 (1978): 233-51.

Varey, J. E. «Charity in *Misericordia*.» *Galdós Studies*. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 164-94.

GALDÓS Y EL OFICIO TEATRAL: APUNTES SOBRE *LA DE SAN QUINTÍN*

Roberto G. Sánchez

En un ensayo de 1893, en ocasión del estreno de *La loca de la casa*, Clarín escribió lo siguiente acerca del papel de Galdós como reformador teatral: «Aparece D. Benito como un reformista, como un revolucionario que quiere romper con todo, o casi todo convencionalismo teatral, con cien tradiciones escénicas..., y en rigor no es eso... más bien se puede decir que inventa un teatro, en parte, porque no conoce el que ya había... más que pensando en los defectos del teatro anterior a él, escribió a su manera el suyo, pensando en las propias facultades y en los propios gustos» (233).

Las palabras de Clarín son, como de costumbre, muy sagaces y reflejan la realidad del Galdós dramaturgo, tal como parecía desarrollarse hasta entonces. Pero un año más tarde ocurrió algo que llevó a Galdós a desmentir al amigo, por lo menos en parte: la aparición de *La de San Quintín*, comedia con larga e intrincada historia, que muestra un especial conocimiento por parte de Galdós del «teatro anterior». Además, con esa obra, lejos de pretender reformarlo, se amolda a ciertos procedimientos de ese mismo viejo teatro.

Cierto es que ambos amigos se acercaron a las tablas con inseguridad, como sintiéndose muy fuera de lugar en ese mundo. Desde un principio Galdós, que durante muchos años había estado alejado de toda actividad teatral y sabía de ese mundillo sólo por noticias y referencias de amigos, imaginaba ver allí un campo de batalla lleno de toda clase de peligros, con secretos vedados para el explorador inexperto. Y no es de extrañar que el problema le preocupara, ya que por entonces se hablaba mucho del famoso «don del teatro» como de algo indispensable para conseguir el éxito en las tablas.

La Pardo Bazán se burlaba de ese «don», llamándolo «esa quisicosa indefinible... parecida a la virtud del zahorí y... mezcla de la destreza del artífice y el prestigio del domador de fieras»; lo consideraba «cubiletaje que dominaron autores secundarios» (198-99). Galdós compartía esta opinión, aunque no la expresara con el mismo desdén. Sin embargo, intrigado ante los misterios del más popular de todos los géneros, quería comprender, y en algunos instantes *aprender*, «las artes» del oficio teatral. Es decir, a pesar de ciertas ambiciones reformadoras —el deseo de introducir en el teatro nuevos temas e ideas y crear más verdaderos y hondos caracteres— reconocía la necesidad de dominar, en lo posible, aquellas triquiñuelas que deleitaban al gran público. Además, Emilio Mario, el empresario responsable de la puesta en escena de *Realidad*, lo alentaba en este particular, asegurándole que en seguida captaría «los resortes de Autor Dramático y las picardías teatrales» (Ortega 359). *La de San Quintín* es el caso singular en su trayectoria dramática,

pues en esa obra, para asegurar el éxito, se sirvió de lleno de esos «resortes» y «picardías» a que se refería Mario.

Ya hemos dicho que Galdós no era un ignorante del todo en asuntos escénicos. En ciertos ensayos de los años ochenta, años en que, según parece, ya acariciaba vagamente deseos de escribir para la escena, muestra un conocimiento especial de las características peculiares al teatro y de los problemas que en ese momento lo asolaban (*Nuestro teatro*). Habla de la decadencia del género, de la influencia de Scribe y su escuela, del énfasis en la habilidad mecánica y en un sistema de artificios que sacrifica la importancia de los caracteres en favor de la acción y la intriga. En España, nos dice, tal fórmula contentaba a un público poco exigente y de dudosa cultura literaria, o sea, un público burgués que imponía en la escena una moral enteramente artificiosa y circunstancial.

Tal público era muy diferente de ése a que estaba acostumbrado el novelista, y así él lo reconoce. Explica: «En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir en la multitud sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio» (*Nuestro teatro* 159). Agrega después: «Y si alguna modificación beneficiosa soñáis para el porvenir, no lo intentéis sin procuraros un público nuevo, accesible a las novedades, cosa en verdad más difícil de lo que a primera vista parece» (*Nuestro teatro* 172).

Justo es decir que Galdós nunca tomó muy en serio la posibilidad de crearse ese «público nuevo», que al fin y al cabo, dadas las circunstancias, sería siempre minoritario. Y su afán reformador le pedía dirigirse al mayor número posible de sus compatriotas. Por varias razones, tanto económicas como personales, en ese momento necesitaba y anhelaba un éxito grande, aunque ve en ese mismo deseo la base del *problema* —el problema que impedía la regeneración del teatro. Se refiere a su dilema cuando escribe: «El éxito es la preocupación constante, ineludible del autor... Escribe hoy bajo la presión de esperanzas risueñas o de hondos temores. Tal escena, que en conciencia cree acertada, parécele expuesta a producir el fracaso. Teme emplear recursos de éxito seguro, y que le repugnan por su índole vulgar; pero como tales recursos pueden traer el éxito, se inclina a transigir con ellos... De aquí que el arte dramático, más que labor del artista inspirado y libre, haya venido a tomar cierto carácter profesional o de oficio. De aquí el predominio de la habilidad que en la mayoría de los casos asegura el éxito» (*Nuestro teatro* 163).

Su preocupación por asegurar ese éxito se agudizó a principios de 1893 con motivo del fracaso de su drama *Gerona*. Fue entonces —en la época en que revisaba el texto de la comedia, *La de San Quintín*— cuando acudió a la actriz María Guerrero en busca de dirección por aquella *terra*, para él *incognita*.[1] Finkenthal nos habla de un manuscrito de la obra, con dedicatoria a la actriz, existente en la Biblioteca Nacional, y dice: «De todos los manuscritos examinados éste es el que evidencia una mayor reelaboración» (107). La correspondencia entre el escritor y la Guerrero indica que, en efecto, ella hubo de influir en tal proceso de reelaboración. Le escribe la actriz: «De lo

que me parezca los cortes y las modificaciones ya le hablaré detenidamente cuando me lea dos o tres veces la obra.» Y agrega: «Tampoco puedo decirle nada del título hasta que conozca el tercer acto.» Más importante aún, tal vez, fue el aliento que ella le ofrecía. Percibe que el amigo ha perdido confianza en sí mismo y le habla con entusiasmo como para animarlo: «¿Conque no le gustaba a V. esta comedia? ¡Está V. fresco! Sepa que a mí me tiene loca, comedia, título, papel, todo. ¡Fastidiarse! Esta sí que va a las nubes o serán burros y más que burros.» Comienza a firmar sus cartas con el nombre de Rosario, la protagonista de la obra, y le repite: «*La de San Quintín* sigue gustándome más cuanto más la leo» (Menéndez Onrubia, *El dramaturgo* 50, 51-52, 54).

Eran estos elogios precisamente lo que Galdós necesitaba en aquel momento, pues Mario, el empresario de la compañía del Teatro de la Comedia, movido por ciertos prejuicios, había expresado poco entusiasmo por la obra. A pesar de la juventud de la Guerrero, Galdós confiaba en su buen gusto y sentido común. Claramente se ve que pensaba la obra imaginándosela en el papel principal y, al hacerlo, caía en uno de los procedimientos comunes al teatro de la época, en una práctica que aquéllos que abogaban por la reforma, entre ellos él mismo, consideraban base de un fatal amaneramiento. Ahora, sin embargo, su deseo de lograr un éxito le induce a transigir. En uno de los ensayos antes mencionados, había justificado ya la tal práctica. Allí se pregunta: «¿Deben escribirse las obras sin pensar en determinados actores, esperando que la interpretación, acto inferior, se someta a la creación del dramaturgo, o deben escribirse las obras para tales o cuales cómicos, teniendo presentes, al desarrollar los caracteres, las personalidades vivas que han de expresarlos en el mundo de la realidad? Los críticos, que sólo ven estas cuestiones de una manera abstracta, recomiendan que se escriban las obras sin acordarse para nada de los actores. Esto es muy bonito para dicho, y aunque teóricamente no se puede contradecir, en la práctica resulta un disparate.» En cuanto al peligro que representaba el amaneramiento histriónico escribía: «el amaneramiento es condición de todo actor; sólo que los buenos son amanerados con arte y gracia y los malos no» (*Nuestro teatro* 169-70). Por consiguiente, el atractivo del personaje de Rosario, Duquesa de San Quintín, alma de la comedia, había de basarse no en un estudio psicológico sino en el arte y gracia de la propia María Guerrero.

Hay que reconocer que la obra contiene una serie de convencionalismos, y de lo más trillado: cartas reveladoras de secretos, el hijo natural, el resorte de la venganza, etc. Salta a la vista que al introducirlos en la trama Galdós quería, siguiendo la vieja tradición teatral, asegurarse del éxito. Estos son tan burdos que no merecen mayor atención. Sí la merecen, en cambio, ciertos afeites, técnicas del oficio de tipo más sutil, entre ellos el de identificar el personaje de Rosario con la actriz.

Aunque este personaje tarda en presentarse en escena, domina la obra desde un principio. Se le menciona pronto, se anuncia su llegada después, y se mantiene viva la expectativa con comentarios acerca de su proceder hasta la escena décima, cuando finalmente ella aparece. Vemos primero a Rosario «en traje de viaje, muy elegante» —al gusto del público del Teatro de la Comedia— y después con risa alegre, sencilla, con mandil, haciendo labores

domésticas. Sus cambios temperamentales puntualizan la acción: digna y aristocrática en el primer acto, franca y locuaz en el segundo, solemne y decidida en el tercero. Es viuda, aunque relativamente joven, y ha sufrido toda clase de contrariedades. Por consiguiente, en sus actos y palabras muestra cierta experiencia de la vida, pero también tiene, a menudo, arranques de chiquilla voluntariosa. Parece divertirse con Víctor, el joven heredero que la corteja, mostrándose ya seria, ya burlona. En un instante coquetea con él en forma insinuante y en otros le reprende con tono severo e indulgente a la vez. Y así le confunde con su ironía juguetona. En fin, Galdós da al personaje una variedad de posturas histriónicas, modelándolo en consonancia con las aptitudes más atractivas de la actriz.

El autor cumple también con la convención —tan querida por el público burgués— del «personaje simpático», o sea presentar a los protagonistas como modelos de ejemplaridad. Lo que se llamó «la cuestión del personaje simpático» era, durante la segunda mitad del siglo diecinueve, un procedimiento aceptado tácitamente. Fue sólo con la aparición del naturalismo en las tablas, corriente que tendía a violar la tal regla, cuando se llegó a discutir el tema. Yxart lo menciona en *El arte escénico en España* con ocasión del estreno de *Las personas decentes* (1890), el primer drama importante de Enrique Gaspar. Observa que el protagonista de la obra resulta al final tan frágil y corrupto como las demás *personas decentes*, y dice el inteligente crítico: «¡Y el autor se muestra perplejo! Su experiencia, ya larga, formula esta pregunta: ¿aceptaría el público esta triste verdad opuesta al efecto teatral? ¿No sería más de su gusto que Ramón se mantuviese hasta el fin, íntegro y virtuoso, simpático, noble, idealizado, para consolar de tanta miseria al afligido espectador, a trueque de faltar a la verdad, y a la lógica interna de la obra?» Con gran desilusión añade: «Tenemos aquí, en una palabra, la cuestión del *personaje simpático*, ya objeto de chacota en otras partes, deteniendo a meditar a nuestros innovadores...» (149).

Al componer la obra, Galdós hubo de meditar sobre el mismo problema, de hacerse las mismas preguntas; finalmente optó por respetar la tradición moralizante colmando al personaje de virtudes. El primer acto, de tipo expositivo, nos da el retrato físico y moral de la infeliz Rosario, duquesa de San Quintín. En un tiempo esposa abnegada, ha sufrido las humillaciones de un marido disoluto y las envidias de una sociedad desalmada. Al llegar a Ficóbriga, lugar apartado donde se desarrolla la acción, olvida sus prerrogativas de aristócrata y trata a la familia de los Buendía con llaneza democrática. Es respetuosa con don José, el patriarca, y amable y cariñosa con todos los demás. Cierto que en un momento comete un acto reprensible al entregar a don César las cartas que aclaran el origen de Víctor. Sin embargo, al hacerlo, castiga a quien había ofendido y calumniado a su madre, disculpándose así ante los ojos de aquel público.

Esta heroína, a primera vista tan dentro del molde del teatro de la época, no convence del todo; tiene un envés contradictorio. No es lánguida y frágil —aunque dice que le apetece la vida retirada—, sino fuerte, enérgica y optimista. Está lejos de ser otra Nora, la heroína rebelde de Ibsen, pero hay un algo decididamente moderno en su carácter. Dentro de su respetabilidad, posee una coquetería que seduce, que linda en lo «sexy». Su relación con

Víctor es sumamente interesante. Galdós nos dice que ella tiene veintisiete años y él veintiocho, observando así la costumbre burguesa que decía que la mujer había de ser siempre menor de edad que el varón, pero el trato entre los dos nos indica lo contrario. En esos instantes manifiesta ella una seguridad y donaire, una tolerancia y sentido de humor que le otorgan superioridad. Es como si el autor quisiera, sin ofender la sensibilidad del público, *transformar la vieja convención dándole al «personaje» una nueva manera* de ser «simpático».

El personaje de Víctor presenta un caso similar. El también tiene mucho de víctima, de agonista teatral de la época. Es hijo natural, al margen de la familia y la sociedad, y se le permite vivir en la casa de los Buendía sólo para ponerle a prueba. Por otra parte, ha sido rebelde y se declara socialista, defensor de los derechos de la clase obrera. Galdós, al presentar el personaje, introducía una figura hasta entonces desconocida en los escenarios españoles, pero esta *pose* de Víctor es lo que menos convence. Sus declaraciones socialistas son generalidades, mera retórica, y como tal no representaban ningún peligro para el público burgués que había de presenciar la obra. Lo que sus palabras sí consiguen es delatar su ingenuidad y candidez, cualidades que, a los ojos de ese mismo público, le daban atractivo personal. De esta manera el autor, con alardes de novedad, creaba para Rosario un galán complementario, con algo de viejo y nuevo a la vez, y centraba la acción en el juego histriónico de los dos.

Así parece haberlo visto Emilio Mario, quien le escribió a Galdós después de conocer la comedia: «Los dos personajes de Rosario y Víctor son muy hermosos y en éstos va apoyada la obra, los demás jiran [*sic*] alrededor de estos astros y son secundarios, ninguno de ellos de verdadera importancia artística» (Ortega 371). Una visión análoga era la base del entusiasmo de la Guerrero con la comedia. Y de la visión de Mario surgía su prejuicio hacia la obra, pues se sentía incapaz de hacer el papel de galán. [2]

Examinemos ahora el momento de la obra que podríamos llamar clave: o sea, las escenas viii a xi del segundo acto, conocidas en conjunto como «la de las rosquillas». Allí encontramos no sólo el intercambio serio-juguetón de los enamorados, básico en el drama, sino también otros procedimientos que Galdós empleó para asegurar el éxito.

Queriendo Galdós establecer un ambiente verosímil, pueden observarse en ese acto una serie de actividades caseras, así como los respectivos utensilios y artefactos que corresponden a éstas. Las mujeres planchan, dan de comer a las gallinas y, finalmente, se llega a la secuencia indicada: el proyecto de Rosario de hacer rosquillas —una expresión más de su deseo de identificarse con la vida doméstica. Es entonces cuando se multiplican los objetos. Aparecen en escena: una tabla de amasar, un rodillo, latas, una jofaina, toalla, un gran bloque de masa, etc. Más importante aún, con minucioso detalle, se lleva a cabo la fabricación de las rosquillas ante los ojos del público. En una serie de acotaciones Galdós indica la labor, intercalando movimientos y diálogo con la destreza de un veterano del teatro. Para conseguir la mayor naturalidad agrega: «La actriz determinará, conforme a la intención de cada frase, cuándo debe interrumpir y cuándo reanudar el trabajo» (679).

Claramente, al insistir en tal detallismo, Galdós seguía el ejemplo de Mario, que había dado un impulso innovador a la puesta en escena. El distinguido actor y director introdujo en su coliseo madrileño las novedades que descubría en sus periódicas visitas a París. Prestando atención especial a los pormenores del decorado y vestuario y poniendo en escena aspectos de la vida cotidiana, se pretendía crear un nuevo arte realista. Así pues, el público del Teatro de la Comedia aplaudió «la apariencia de auténtica lluvia» en la representación de *El cura de Longueval* o la comida encargada a Fornos que camareros del mismo restaurante servían en ciertas escenas de *El amigo Fritz* (Deleito y Piñuela 158-59). Con el tiempo tales novedades, anticipos del naturalismo escénico, hubieron de contribuir a una auténtica reforma; pero, inicialmente, eran sólo eso: novedades, elaboradas principalmente para sorprender y deleitar a un público ávido de sentirse al día.[3]

Con la elaboración de las rosquillas, Galdós introducía además otra novedad: la cuestión social. El intercambio de palabras, entre malicioso e inocente, de los protagonistas da pie a una mezcla, algo chabacana, de los ingredientes de las rosquillas con la lucha de clases. Las yemas de huevo y el azúcar son la «alegoría de aristocracias de sangre unida con la del dinero», mezcla que ha de unirse, a su vez, con la harina, el pueblo, «que es la gran liga» (678). La manteca resulta ser la clase obrera. Se juega repetidas veces con la palabra *masa.* En definitiva, esta escena fue la más comentada por la crítica, quien habló del simbolismo de la obra y pasó a comparar tal simbolismo con el de Ibsen.

Galdós, con razón, se negó a aceptar la comparación, refiriéndose a la corriente simbolista como «la ventolera traída por la moda». En el prólogo a *Los condenados,* su siguiente drama, explica: «Para mí, el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material» (*Obras completas* 698). Pasa después a comentar la obra del dramaturgo noruego, declarándose partidario de aquellos dramas «de complexión sana y claramente teatral», como *La casa de muñecas* y *Los aparecidos,* en oposición a los que «comúnmente se llaman simbólicos», como *El pato silvestre* y *La dama del mar.* Pero el hecho es que las primeras, obras de tesis que tratan de problemas sociales y que tanto encantaban a nuestro autor, también están construidas sobre una base simbólica. El simbolismo ibseniano, sin embargo, se mantiene implícito. Consiste en extender una metáfora clave —la casa de muñecas o el pasado espectral— a lo largo de la obra. Galdós hace lo contrario, que es crear unos personajes-símbolos y centrar la tesis en un incidente.

En todo caso, el público aceptó la escena de las rosquillas y su juego de símiles con entusiasmo, sintiéndose cómplice de algo que consideraba una expresión de modernidad. Galdós, creemos nosotros, anticipaba esta reacción, aunque en el prólogo ya citado dice que empleó el simbolismo «sin pretensiones de novedad». En realidad, sabía que éste, explícito y expresado en *formas y actos del orden material,* como aparecía en su comedia, funcionaría con efecto teatral y se recibiría como novedad. Aún más, la tesis contiene, al gusto del público, una nota optimista: la unión de aristocracia y pueblo —casamiento de Rosario y Víctor— que promete un futuro mejor para España. La relación entre estos dos personajes de clases opuestas debiera

producir una tensión político-social, una cierta dialéctica. Que no ocurra así se debe a que muy pronto en la obra, Galdós, de forma totalmente arbitraria, contagia al personaje de Rosario con «las ideas disolventes» de Víctor. Lo hace porque de antemano se había decidido por una solución armónica del conflicto y también —muy importante— porque el personaje de la Guerrero había de sobresalir, ya que la obra le pertenecía, pues había sido escrita para ella. De esta manera la lógica de la tesis nunca se pone en tela de juicio, y puede la protagonista dominar la acción y ser portaestandarte de las ideas de Galdós. En la celebrada escena le dice al joven: «¿Pero usted no sabe que la de San Quintín es también revolucionaria y disolvente? Sí, señor; creo que todo anda muy mal en este planeta; que con tantas leyes y ficciones nos hemos hecho un lío, y ya nadie se entiende, y habrá que hacer un revoltijo como éste... mezclar, confundir, baquetear encima, revolver bien... para sacar luego nuevas formas...» Las acotaciones que acompañan al texto dicen: «Amasando con brío... Haciendo con las manos lo que expresan estos verbos» (679). O sea que razonar sobre su tesis, algo que lógicamente se esperaría, es sustituido por una mímica teatral y la gracia de la actriz. No ha de sorprender que el público aceptara con deleite tan fácil solución a un tan complicado problema social. Menéndez Onrubia escribe: «La vistosidad, el realismo y el desparpajo de María Guerrero en esta escena siempre hicieron las delicias del público» (*El dramaturgo* 65).

En el tercer acto Galdós restituye a Rosario su porte aristocrático para unirla con un Víctor, también algo transformado, «vestido de caballero, decentemente, sin afectación de elegancia» (692). Es sólo entonces cuando ocurre la confrontación obligatoria, muy dentro de la vieja escuela. Rosario se levanta para dirigirse a los Buendía, y Galdós subraya la teatralidad del momento. Dice la acotación: «Expectación en todos. Pausa. Con solemne acento pronuncia las palabras que siguen.» Y el parlamento comienza: «Soy noble, nací en la más alta esfera...», y prosigue con una retórica teatral a describir su nobleza en nuevos términos (692). Las ideas disolventes han desaparecido. Ahora ella y Víctor son «dos locos» que se lanzan «a la increíble aventura de buscar la vida y la felicidad» en ellos mismos. Volviendo al dichoso simbolismo del acto anterior, declara: «¡Mi ducal corona! El oro de que estaba forjada se me convirtió en harina sutil, casi impalpable. La amasé con el jugo de la verdad, y de aquella masa delicada y sabrosa he hecho el pan de mi vida» (693). Los enamorados se marchan entonces a América, la comedia termina, y la cuestión social se disuelve en un vago idealismo y un romanticismo meloso.

Tomando toda clase de precauciones, Galdós mantenía la obra en un tono tradicional, y a la vez halagaba a su público, ofreciéndole una serie de novedades: un nuevo realismo en la *mise en scène* y la impresión de un arte simbólico aliado con cierta preocupación social. Sabía que sirviéndose de las «picardías» aprendidas arriesgaba poco, ya que sólo devolvía al público (para usar sus propias palabras) «las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio». Además, se apoyaba en las dotes histriónicas de su primera actriz.

El éxito llegó, como era de esperarse, un éxito clamoroso, mayor de lo que pudiera haber imaginado.[4] Berkowitz describe la apoteosis: «Something

resembling frenzy seized the spectators when the curtain went down. They fought their way to the wings to congratulate Galdós and staged demonstrations in the lobby and corridors. As the crowd overflowed into the street it surrounded the author in a riotous parade to his home, ignoring his pleas for less tumult and for a carriage to rescue him from all this embarrassing adoration» (267). Por lo general, la crítica también se desvivió en elogios, y algunos amigos le felicitaron calurosamente.[5] Sin embargo, mentes más claras se dieron cuenta de la verdad del asunto. Yxart escribió: «*La de San Quintín* es, en mi concepto, muy inferior a *La loca,* y sobre todo a *Realidad.* Más cuidadosamente compuesta que una y otra, peca precisamente por el uso de algunas convenciones teatrales de que estaban exentas y limpias sus dos hermanas, que siendo más inexpertas, resultan por lo mismo más frescas, vigorosas y geniales» (349). En cuanto a la cuestión social dice: «causó poco menos que fanatismo aquel *amasijo* de la aristocracia y de la clase obrera, inexplicable e inexplicado. Harto se conoce que formaba el público una sociedad cortesana, compuesta de nobles, literatos y altos empleados, desconocedores *de visu* de la revolución que se elabora en los centros fabriles y no expuestos a la dinamita» (350). Clarín, por su parte, le escribe al amigo: «Como le dije bien francamente que para mí *La de San Quintín,* a pesar de sus grandes, grandísimas bellezas, es inferior a *La loca* y sobre todo a *Realidad* que sigue siendo *quand même* lo mejor de Vd. y el mejor camino para Vd.» Termina con estas palabras significativas: «¡Si viera Vd. qué tristeza me dio oírle admirar *todo* el *drama nuevo* y hablar de los efectos necesarios!» (Ortega 267).

Reconociendo que Galdós escribió *La de San Quintín* movido más por vanidad y ambición material que por preocupaciones artísticas, hemos de preguntarnos sobre la importancia y sentido de esta obra dentro de la trayectoria dramática del autor. Recordemos ante todo que la comedia, a diferencia de las otras obras teatrales de Galdós que la precedieron —todas ellas adaptaciones de novelas—, fue la primera escrita directamente para el teatro. Además, la historia de su génesis es larga y complicada, como dijimos antes. Menéndez Onrubia dice que fue la primera obra de teatro inventada en su «etapa de madurez» (*Introducción* 56).[6] Habla de la posible existencia de varios manuscritos o redacciones, y arguye que la colaboración con la actriz se remonta al verano de 1892 (*El dramaturgo* 45).[7] También traza la evolución en la composición de la obra, mostrando la génesis de sus personajes y la relación que ésta tiene con los personajes de las dos comedias «anteriores», *Realidad* y *La loca de la casa* (*Introducción* 103-16).

La posibilidad de que esta comedia sea la primera obra teatral de Galdós —en su etapa de madurez, se entiende— sugiere que éste se acercó a la escena pensando en modelos tradicionales y no con intención de reformarla, tomando como modelo la novela moderna, como se ha dicho muchas veces. Mas, por el momento, todo esto resulta hipotético. Lo que sí se puede decir con certeza es que el éxito de *La de San Quintín* tuvo en Galdós un efecto liberador. En obras subsiguientes no le abandonó del todo la tentación de transigir con ciertas convenciones, resortes y picardías del oficio, pero nunca más se dejó seducir como lo hizo al componer esta comedia. Como consecuencia de esta experiencia, descubrió que, en efecto, poseía el «don del

teatro» y que este tipo de éxito estaría siempre a su alcance, si tal era su deseo. Consciente de esto, y lleno de nueva satisfacción, pudo una vez más escribir a su manera. No «como un revolucionario que quiere romper con todo» —para volver a las palabras de Clarín, citadas al principio de este ensayo—, sino «pensando en las propias facultades y en los propios gustos».

University of Wisconsin, Madison

NOTAS

[1] El epistolario de Galdós y María Guerrero muestra que aunque más tarde el autor sufrió cierta desilusión en cuanto a la actriz, por aquellos días su admiración era franca y sincera (Menéndez Onrubia, *El dramaturgo*).

[2] El empresario, reconociendo el valor de taquilla de la obra, la aceptó, pero el actor se negó a tomar papel. El papel de Víctor lo hizo Enrique Thuiller.

[3] El detalle efectista en la puesta en escena adquirió para Galdós una nueva importancia Cuando preparaba *Los condenados,* escribió a María Guerrero: «Respecto a efectos de cosas reales (como lo de los pasteles en *La de San Quintín*) tengo pensadas varias cosas... Primero pensé poner una fragua, y allí unos hombres forjando el hierro sobre el yunque; pero luego me ha parecido que esto habría de ofrecer considerables dificultades en la práctica. En vez de fragua, habrá otras cosas. Telares practicables, y (Vd. tegiendo [sic]) no han de faltar, y quizá, quizá, saque un rebaño de ovejas» (Menéndez Onrubia 69).

[4] Dice Galdós: «fue el éxito más brillante y ruidoso que hasta entonces obtuve en el teatro. La novedad de la fabricación de rosquillas ante el público y el simbolismo social que esta escena y las demás encierran fueron muy del agrado del *respetable*» (*Obras completas* 1685).

[5] Como uno de tantos ejemplos de las reacciones de la crítica, se pueden citar las palabras de José Arimón de *El Liberal,* resumidas por Sackett: «*La de San Quintín,* obra mucho mejor construida que las anteriores; solidez, armonía; desde hoy, Galdós es verdadero autor dramático y un arquitecto teatral de primer orden; comedia sumamente original en concepción, estructura, sana de pensamiento, elevadísima de miras...» (144). En carta Pereda le dice: «Escribí cuatro letras al conocer el éxito de *La de San Quintín* por un telegrama en esta prensa local. Después lo vi confirmado por los periódicos de Madrid... Al fin, tenía V. que hacerse parte en el teatro; y la hizo redonda» (Ortega 166).

[6] Galdós mismo confesó en una entrevista: «*Realidad* fue mi primer estreno, pero no mi primera comedia. —¿Entonces cuál de ellas fue su primera obra teatral? —*La de San Quintín.* La postergué en dos ocasiones. La primera para complacer a María Guerrero con *Realidad,* y la segunda para complacer a Mario con el precipitado estreno de *La loca de la casa,* obra por la que había mostrado extraordinario interés» (Menéndez Onrubia, *El dramaturgo* 194-95).

[7] Según Galdós: «Esta comedia fue entregada a Emilio Mario y leída por María Guerrero en octubre o noviembre del 92» (*Obras completas* 1685).

OBRAS CITADAS

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

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

Deleito y Piñuela, José. *Estampas del Madrid teatral fin de siglo.* Madrid: Saturnino Calleja, s.f.

Finkenthal, Stanley. *El teatro de Galdós.* Madrid: Fundamentos, 1980.

Menéndez Onrubia, Carmen. *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.* Madrid: CSIC, 1984.

—. *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós.* Madrid: CSIC, 1983.

Ortega, Soledad. *Cartas a Galdós.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Pardo Bazán, Emilia. *Polémicas y estudios literarios.* Vol. 6 de *Obras completas.* Madrid: Agustín Avrial, 1892.

Pérez Galdós, Benito. *Nuestro teatro.* Vol. 5 de *Obras inéditas.* Ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimiento, 1923.

—. *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1950-58. Vol. 6.

Sackett, Theodore A. *Galdós y las máscaras.* Verona: Università degli Studi di Padova, 1982.

Yxart, José. *El arte escénico en España.* 2 vols. Madrid: La Vanguardia, 1894-96. Vol. 1.

GALDÓS THE PLAYWRIGHT PARODIED

Monroe Z. Hafter

Parodies are fun, both for the general reader and the student of literature. In addition to the smiles or outright laughter that their broad humor evokes, everyone enjoys being in on the joke of making one author's serious work the butt of another's wit. Curiously, parody is both dependent on and independent of its subject; it must be close to the work that aroused comic treatment and yet mark its distance. However, the many styles of achieving this teasing relationship create a difficulty for the student of literature who seeks to identify the essential pattern that underlies parody.[1] Contemporary scholars have wrestled with the difficulty of defining it and even more with distinguishing parody from «burlesque,» «travesty,» or «pastiche.» The authors at the turn of the century who made sport of Galdós's plays illustrate the fuzziness of such distinctions by the way they characterized their own works.[2] Only one pair of them claimed in straightforward manner to have written a «parodia» (Casero and Larrubiera's *Feucha*). Instead, Gabriel Merino subtitled both his pieces «humorada» and noted immediately afterwards by way of explanation, «Parodia de...» Pérez y González was pleased to style his as an «humorada cómico-lírica» before adding, «Casi parodia de la comedia...» Granés designated his play grandly, «Pseudo-parodia político musical.» Had these works been written as exposures of grave faults, the subtitles in all likelihood would have reflected more pointedly the intention to censure. Clearly the authors were indicating by these tongue-in-cheek descriptions that their plays were primarily humorous embroideries on earlier plays.

The basic feature that the six parodies of Galdós share with all parody is humor. The comic tone arises from the controlled exaggeration or trivialization of prominent characteristics of the original. Furthermore, in such over- or understatement lies another fundamental quality of parody: criticism. For us, however, the critical aspect is what is most problematical about the six plays under discussion, for how can we regard as disapproving works in which the authors take pains to express their admiration for Galdós? Pérez y González, for example, modestly concludes his humoresque: «Pero esto no vale nada, / obra de un pobre magín, / y porque tenga buen fin / como tributo de honor, / aplaudamos al autor / que hizo *La de San Quintín.*» Merino, no less deferential, has the hero of *Electroterapia* turn to the audience at the end to ask for «perdón e indulgencia / para este humilde homenaje / de admiración y respeto / al autor incomparable / del drama *Electra* y de *Los / Episodios Nacionales.*» In the case of *La del capotín,* Merino actually dedicated the parody to his target in these words: «Al señor D. Benito Pérez Galdós,

verdadero Patriarca de la literatura nacional, tiene el atrevimiento de dedicarle este modestísimo trabajo su admirador más entusiasta, el Autor.»

Such warm and enthusiastic tributes make clear that the parodists intended no sharp criticism of Galdós and were writing as admirers, not literary rivals or antagonists.[3] Galdós, as the twentieth century approached, was acknowledged to be one of Spain's foremost authors, notwithstanding the occasional objections to his political or religious beliefs. The great novelist had given such rich expression to the preoccupations of Spanish life in the preceding century that, even though he was seen by some to be less skillful as a dramatist, he could not be faulted as an untalented or unimportant writer. The parodists, therefore, did not design their works to deride, to make fun *of*, *La de San Quintín*, *Electra*, and *Mariucha* but to have fun *with* them; as true supporters, they were confident of being rightly understood. Thus their plays paradoxically attest to the secure position of Galdós in Spanish literature at the turn of the century. Moreover, since all of the parodies derive their humor from developing situations that bear some resemblance to the originals, the authors indirectly confirm that Galdós's plays were very well known to the public.

Even so, there is a slight element of criticism beneath the good-natured raillery, and to understand it we might begin with the context in which the earliest of the parodied plays appeared. *La de San Quintín* (1894) was the fourth of Galdós's dramas to be performed. The three that preceded it were *Realidad*—something of a success, vigorously defended but also attacked by a divided partisan public; *La loca de la casa*, which enjoyed a more tepid success in 1893; and in the same year, *Gerona*, which proved to be a dismal failure. All three were revisions either of novels or of an unperformable, lengthy composition in dialogue; but with *La de San Quintín*, Galdós wrote his first performed work conceived entirely as a play. It was a tremendous success. Berkowitz conjectures that if the general public disliked *Gerona* for having dramatized a Spanish defeat at the hands of the French, Galdós, eager for good box office receipts, would flatter the masses with this original play. Berkowitz reports that at the first performance, when the Duquesa de San Quintín called the proletarian Víctor «pobrecito mío» just prior to the embrace that symbolized the uniting of the two classes, the audience broke out into frenzied applause. The next day, he adds, all Madrid was seized with «Galdosismo,» a wave of intense admiration and fervid acclaim (267-69). Against such an outpouring of praise adverse criticism was muted. Typical of this reluctance to dwell on the faults was the review by Francisco F. Villegas: «Por mi parte, renuncio con gusto a hacer este enojoso análisis, reconociendo que, a pesar de todas estas incorrecciones de forma, hay en la comedia tanta fuerza dramática, tanta cantidad de talento, tanta verdad y tantas bellezas que, al contemplarlas, todo lo demás se borra. Pasa con *La de San Quintín* lo que con el sol: lo vivo de su luz impide que se puedan ver sus manchas.» Even so, people who took pleasure in Galdós's success but felt that the great novelist had not fully solved all his problems in writing plays turned to lighthearted parody as a way of pointing out shortcomings.

With some appreciation of the critical tone of these parodies, let us look at what features provoked the humorous sallies, beginning with *La de San*

Quintín. The caricature of names first catches one's attention.. José Manuel de Buendía, an old man and a tightwad, whom certain of the characters would convert into a venerable patriarch, becomes «Noé» in two of the parodies and «Matusalén» in the third. The heroine of the title, Rosario de Trastamara, forced by economic failures to leave her lands, makes an entrance in Pérez y González's play as «Rosarito de Tracamundana, Duquesa de Vámonos.» Granés neatly dispatches the Duchess as «Rosario de Trasto-Maula» and disposes of Rufina, the granddaughter, by calling her «Tontina de Noche.» Her father is no longer Don César de Buendía but, without apology to Moreto, is «Don Diego de Noche.» Galdós's extravagant creation of the name Marqués de Falfán de los Godos turns into the «Marqués de Flin-flán» for one parodist and for another, the «Marqués de Farfantón.» Of course, Canseco will become «Perro-seco» or «Panseco,» and the very, very good son, Víctor, is skewered with the name of «El Niño Bitongo.» Máximo from *Electra*, as might be expected, turns into «Máximo Progreso» and Pantoja into «Espantajo»; and, finally, Mariucha ends up as «Feucha.»

The distortion of names gives us the surest clues as to the aim of the parodist's humor. The five of them pick up the places where Galdós strains to make his points or to create the necessary situations or characters. Nevertheless, in their parodies they uniformly accept the original social message. The wedding of upper and lower classes, the regeneration of Spanish society, the importance of hard work, an end to a stifling and life-denying piety are not primarily the subjects of humor (see Sobejano; Fox; Finkenthal). But unlike the ardent liberal suporters who had only praise for the presentation of these socio-political ideas, Galdós's fellow authors spotted the contrivance and artificiality underlying the ways he worked them into his plays.

It is true, as Ruiz Ramón writes (367), that Galdós's characters seem already to have been made before the curtain rises; the spectator does not see them creating themselves with their words. Víctor and Rosario are attractive creations but not fully convincing. Can one believe, for example, that Víctor was once such a dangerous socialist? Certainly Pérez y González had his doubts, for he writes the following dialogue when his equivalent of Rosario learns with horror about the young man's past:

[Rosario] ¿Usté es anarquista?
[El Niño Bitongo (i.e., Víctor)] Eso.
[Ros.] ¡Jesús, qué barbaridad!
[Bit.] ¡No se asuste usté, duquesa!
porque con usté no va. *(Con misterio.)*
Cuando yo ponga una bomba
la pondré en otro local
porque al fin, la casa esta
la tengo yo que heredar
y si se me estropeara
no me resultaba, *¿verdaz?* (22)

Víctor (or El Niño Bitongo) as a socialist or anarchist is too repentant; he lends himself too willingly to the training that will make possible his becoming a bourgeois, the heir of his father's wealth. Later in the parody, Rosarito again questions him: «¿Pero tú eres anarquista?» / «Desde el pelo hasta

los pies.» «Los nombres te importan poco,» she notes, and he replies, «Pero me importa el parné» (37).

Víctor's labors also provoked considerable mirth in the parodists. We understand, of course, that he must work hard, for diligent labor with his hands is the discipline that will effect his reform. But so many tasks? Such varied skills? Such unending drudgery? One of the characters in *La de Vámonos* comments on this prodigy of constructive activity: «Lo hace todo, si se empeña. / ¡Friega! ¡Guisa! ¡Parte leña / y toca el acordeón!!» (10). One hears his father speak in a similar vein as he accosts his putative son:

[Telémaco (i.e., César)] ¿Qué vienes a hacer
y por qué al trabajo dejas?
¿Has visto las botas viejas
que tienes que componer?
[Bitongo] Sí, señor, son dos «lanchones».
[Tel.] ¿Están muy malas?
[Bit.] Muy malas.
[Tel.] ¿Y qué necesitan?
[Bit.] Palas,
medias suelas y tacones.
[Tel.] Bueno; pues a trabajar
sin descanso ni sosiego,
compón las botas y luego
arreglas el palomar.
Es tarea meritoria
y lo harás por tu interés;
si queda tiempo... después
da unas vueltas a la noria. (13)

In «La de Don sin Din,» Víctor's tasks also include shoe repairs, as his father asks: «¿Pusiste los tacones a mis botas?» Víctor answers: «Los puse.» And then grandfather and father seem to vie for the role of chief oppressor:

[Matusalén (i.e., José M. de Buendía)] No te olvides que tienes que ponerme unos cuchillos a los pantalones.
[D. Diego de la Noche (i.e., César de Buendía)] Y podar los árboles del huerto.
[Mat.] Y pegar un tubo que se ha roto.
[Die.] Antes de nada, ponte a levantar dos pisos a esta casa, pero necesito que estén en pie al amanecer.

And the youth replies: «A las cinco estarán levantados» (cuadro I, esc. 6). The parodists, of course, have heaped exaggeration on what they saw as exaggeration in Galdós's original.

Víctor, however, is not the only butt of this comic suspension of belief. Rosario de Trasto-Maula also comes in for her share of ridicule. Granés is downright mischievous when he has the lady tell old Matusalén what happened to her after the ruin of her family: «Vd. sabe que a la muerte de mis padres, cuando la ruina de mi familia, me fui a Madrid.» [Mat.] «¿Sola?» [Ros.] «Joven, honesta, y recatada.» [Mat.] «¿Y todavía soltera?» [Ros.] «Claro. Entré en casa de unos nobles—» [Mat,] «¿De doncella?» [Ros.] «No, señor, de ama de cría» (cuadro I, esc. 7). Pérez y González highlights

the awkwardness of this transition from duchess to housemaid by setting to music the following exchange betwen her and the patriarch:

[Ros.] Yo soy Rosarito de Tracamundana,
soy una duquesa requebarbiana.
Conservo *mis trenes y mis carruajes,*
y tengo trescientos veinticinco trajes;
y estoy hoy tronada de un modo, que ya
ni a un ciego podría mandarle rezar.
Yo no tengo un perro chico
partido por la mitad.
[Patriarca] ¡Olé ya!
[Ros.] Mire usté qué sandunguera
me ha parido mi mamá.

Mas yo no me inquieto, que en caso apurado,
soy para un barrido y para un fregado;
por eso aquí vengo buscando acomodo,
pero yo sé, a Dios gracias, servir para todo.
Yo guiso, yo plancho, yo lavo además,
y nunca echo polvos, de alumbre ni gas.
Y *seré, yendo a la compra,*
muy mirada en el sisar.
[Pat.] ¡Olé ya!
[Ros.] Mire usté qué sandunguera
me ha parido mi mamá.

Yo soy duquesa—por mi desgracia.
[Pat.] ¡Cómo ha bajado—la aristocracia!
[Ros.] Servir no es malo—¿por qué me tilde?
[Pat.] Una duquesa—de *Menegilda.*
[Ros.] Es que por esto—no me rebajo.
[Pat.] Serás princesa—del estropajo.
[Ros.] Es que yo soy—muy liberal.
[Pat.] Siendo duquesa—no es natural.
[Ros.] Sí tal.
[Pat.] No tal.
[Ros.] Liberal.
[Pat.] ¿Liberal?
No la hay de ese percal. (16)

The famous scene of baking *rosquillas* could not escape parody. Pérez y González introduces, under the guise of song and a game, some sharper notes of political criticism, but the most delightful treatment comes in Granés's «La de Don sin Din.» Víctor begins by saying:

[Víc.] Aquí está la masa, vida mía, para hacer los buñuelos.
[Ros.] Masa buena cuando bien se la trata. (Voy a hacer una escena buscando en cada cosa una alegoría para darle la lata.) Víctor, ¿ves esa harina?
[Víc.] Sí, la veo.
[Ros.] Esa es la humanidad.
[Víc.] Pues no lo creo.
[Ros.] ¿Ves como en el hornillo
chisporrotean rojos los carbones?
Esas son las pasiones.
[Víc.] (A esta chica le falta algún tornillo.) (cuadro I, esc. 5)

And so on.

The two reworkings of *Electra* are quite different from one another. Gabriel Merino changes Galdós's Máximo from a metallurgist to a veterinarian who uses electrotherapy to cure his patients, but he cannot get very far into his fun before he comes to grips with that extraordinary name of the heroine. He teases Galdós by having his Urbano explain to the character, renamed from Cuesta to «Cuesta-arriba,» that Pectra, as the young woman is now called, is really a contraction of «Petronila,» and Urbano's wife remarks smoothly: «¡Pues cualquiera lo adivina!» (10). The uncertainty about Electra's mother is resolved, in the parody, by Cuesta-arriba, who claims he knew the unfortunate woman. He tells Pectra the story but at crucial moments falls into a kind of double-talk:

[Cue.] ¡No preguntes, hija mía!
tu madre *por firio anchia*
marfendolio escalafón!
[Pec.] ¡Pero eso es tomarme el pelo
y va usté a hacer que me cuadre!
¿por qué al nombrar a mi madre
siempre me habla usté en *camelo*?
[Cue.] No debo decirte más;
y si Dios no lo remedia
al final de la comedia...
¡tampoco te enterarás!
[Pec.] ¿Por qué no habla usted a los otros?
[Cue.] Porque yo no puedo hacerlo;
¡esto... no debe saberlo *(Confidencialmente.)*
más que el público y nosotros! (18)

Cuesta-arriba's speech gains in piquancy because it exposes the artifice of referring to the «comedia» and the «público.» This is a happy device that appears varyingly in many of the burlesqued versions. Sometimes it lends a droll air of improvisation to the action, as in *La del capotín* when Malanoche (i.e., Don César) questions Vito (i.e., Víctor): «¿Te vas? / [Vito] Usted me arrojó. / [Noé] ¿Y el tercer acto? / [Vito] No espero. / ¡Si aquí no hay acto tercero, / ni Cristo que lo fundó!» (29).

The other parody of *Electra*, called *¡Alerta!*, has its moments of comedy, such as a joke by the poor man, Juan Pagano, who has no counterpart in the Galdós play. He is present when Señá Ignorancia returns from shopping complaining about the high cost of beef but with a basket loaded with food. Juan asks: «¿Pero todavía existe / carne de vaca? / [Ign.] ¡Hombre, sí! / ¡Carísima! / [Juan] Sólo espero / comerla en una ocasión. / [Ign.] ¿Cuándo? / [Juan] ¡En la Resurrección / de la carne!» (9). But Escacena and Muñoz Esteban often carry parody of Galdós over into satire of his very targets. They seem to embrace Galdós's ideas so passionately that their exaggerations magnify the same wrongs that *Electra* deplored rather than, as befits parody, to heighten the dramatic excesses that Galdós's ardor created in the original. For example, still within the range of parody is the idea of having Juan Pagano borrow two pesetas from smug hypocrites like Señá Ignorancia and Timo-teo at a weekly cost of three pesetas. But Escacena and Muñoz Esteban's own convictions show through the verses in which Máximo Progreso informs the heroine, Patricia, about what her father was really like: «su padre / fue

uno que murió luchando / un día en las barricadas / contra viles reaccionarios» (35). This is an expansion of Galdós's description of him as «militar muy valiente» (I, ii). When Máximo persuades her to rebel against Espantajo (i.e., Pantoja), one hears outside a hand organ playing the *Marseillaise* (20). Where Galdós had his villain falsely claim that Electra and Máximo had the same mother, Escacena and Muñoz Esteban have Espantajo make the accusation that Máximo's father murdered Patricia's mother, while outside the room in which the scene takes place the audience hears «(...voces de niños que cantan el estribillo popular, 'Ahora sí que estarás contentón, carlistón, etc.')» (28). The two authors make further use of music near the conclusion of their play, picking up the «coro de novicias» that sings in the church while Galdós's Pantoja exerts his final efforts to draw Electra into the convent (V, vii). A choir of nuns also accompanies Espantajo's pleas to abandon the world («de ese cántico divino / las dulcísimas cadencias»), but the mischievous authors introduce other offstage voices, those of children «que entonan la canción popular, 'Disfrazado de perro de presa / un carlista se vino a Madrid, / y un agente de la Policía / la morcilla le dio en Chamberí'» (35).

The use of songs from different contexts is a noteworthy device in some of the other parodies. Merino, for example, draws heavily on *zarzuelas* to enliven *La del capotín*. In addition, the authors weave into their texts passages from other plays, especially from Zorrilla's *Don Juan Tenorio*. These practices are understandable in light of the fact that every parody is by definition a kind of metafiction, because it requires the listener or reader always to have present the original literary work to savor the comic distortion. Therefore, the incorporation of some of those well-known romantic verses or popular melodies so enlarges the metafictional quality as to call attention to the exaggeration and thus to intensify its function as parody. Typical of this technique, which can be hilarious, is the following speech from *Feucha* in which the hero, now «Cordero» rather than León, recites to the heroine how hard he worked as a rag collector (changed from a coal dealer) to make his way up from the ruins of his past:

> Trapos viejos recogí,
> clavos y broza atrapé,
> a las bohardillas subí,
> a los sótanos bajé,
> en zahurdas me metí
> y nunca consideré
> qué hubiera sido de mí
> si se me resbala un pie. (20)

The delightful abuse of Don Juan Tenorio's fanfarronade is just right for teasing Galdós about his creation of characters who are a bit too good to be true.

The eagerness of Casero and Larrubiera to have the audience laugh at their fun-making serves to confirm my observations about parody. The humorous revision has an existence of its own. Slipping in the often-heard verses of Zorrilla's hero was an inspiration entirely independent of the ideas and situations Galdós had been earnestly working through in *Mariucha*. Casero

and Larrubiera, like their companions in parody, wanted the public to appreciate their wit and inventiveness. Some had reputations as popular writers, and the plays considered here are works that added to their record of successes. The difference, however, between their other writings and these is that the parodies were not made up out of whole cloth. They have plots, characters, and scenes that take their motive for being from Galdós's plays. Thus, whether the hero is a metallurgist or a veterinarian, whether his regeneration is due to labor as a coal dealer or rag collector, or even whether the heroine's father really was a soldier fighting against wicked reactionaries, the parodists always develop their material following the lines set down in the original. The parallelism can be so close, as in the *rosquillas* scenes, that the audience almost hears both serious and comic texts at the same time. The variances, however, alert one to the parodist's desire to have the audience see the original work anew through the distorting lens of his cleverness. The result is a good-natured acknowledgment of Galdós's sometimes heavy hand and an appreciation of the parodist's lighthearted and amiable deftness in pointing it out.[4]

University of Michigan

NOTES

[1] See Rose. Particularly helpful among the numerous studies cited in her bibliography are Riewald (from which I briefly paraphrase below); Markiewicz; and Kiremidjian.

[2] There are three parodies of *La de San Quintín*: Merino Pichilo (*La del capotín*); Granés; Pérez y González; two parodies of *Electra*: Merino Pichilo (*Electroterapia*); Escacena and Muñoz Esteban; and one of *Mariucha*: Casero y Barranco and Larrubiera. Only the first four are mentioned in the extensive survey by Crespo Matellán.

[3] Evidence that Galdós himself saw the parodies in this light is that he was happy to write a prologue for a volume of poems by Antonio Casero, *La musa de los madriles* (1914). In it he praises his former parodist's gift for capturing so vividly the sly humor and inventive wit of everyday Madrid speech (see Shoemaker 117-18).

[4] A somewhat shorter version of this article was delivered as a paper at the Galdós Symposium held at the University of Wisconsin, Madison, March 8, 1985.

WORKS CITED

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

Casero y Barranco, Antonio, and Alejandro Larrubiera. *Feucha.* Madrid: R. Velasco, 1903.

Crespo Matellán, Salvador. *La parodia dramática en la literatura española.* Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras 107. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1979.

Escacena, Federico R., and Rafael Muñoz Esteban. *¡Alerta!* Madrid: R. Velasco, 1901.

Finkenthal, Stanley. «Galdós en el teatro: la reacción crítica.» *Estudios de historia, literatura y arte ofrecidos a Rodrigo A. Molina.* Madrid: Insula, 1977. 155-63.

Fox, E. Inman. «*Electra* de Pérez Galdós»; «En torno a *Mariucha*: Galdós en 1903.» *La crisis intelectual de 98.* Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1976. 49-92.

Granés, Salvador María. «La de Don sin Din.» Ms. 14.443-11. Biblioteca Nacional, Madrid.

Kiremidjian, G. D. «The Aesthetics of Parody.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969): 231-42.

Markiewicz, Henryk. «On the Definition of Literary Parody.» *To Honor Roman Jakobson.* 3 vols. The Hague: Mouton, 1967. 2: 1264-72.

Merino Pichilo, Gabriel. *Electroterapia.* Madrid: R. Velasco, 1901.

—. *La del capotín, o con las manos en la masa.* Madrid: R. Velasco, 1894.

Pérez y González, Felipe. *La de Vámonos.* Madrid: R. Velasco, 1894.

Riewald, J. G. «Parody as Criticism.» *Neophilologus* 50 (1966): 125-48.

Rose, Margaret A. *Parody//Meta-fiction.* London: Croom Helm, 1979.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español.* Madrid: Cátedra, 1979.

Shoemaker, William H. *Los prólogos de Galdós.* México: Ediciones de Andrea, 1962.

Sobejano, Gonzalo. «Razón y suceso de la dramática galdosiana.» *Anales Galdosianos* 5 (1970): 39-54.

Villegas, Francisco F. «Impresiones literarias.» *La España Moderna* 6.62 (1894): 126.

MISERICORDIA: GALDÓS'S NOVEL AND MAÑAS'S PLAY

Jennifer Lowe

«No sé qué juicio merecerá esta versión mía de *Misericordia*; pero ocurra lo que ocurra con su representación, guardaré un recuerdo imborrable de esta obra, que no me podrá quitar ningún contratiempo que su estreno me traiga. 'Trabajar con Galdós' significa acercarse al más alto ideal a que puede aspirar un hombre. Trabajar al lado de Galdós es, simplemente, un acto de libertad.» Thus wrote Alfredo Mañas in the «Autocrítica» that prefaces his dramatised version of Galdós's *Misericordia*, first performed in Madrid's Teatro Nacional María Guerrero on March 18, 1972. Despite Mañas's apparent first-night nerves, some of the contemporary critical reviewers commented favourably and at times ecstatically on the powerful impression created by the play and praised what they considered to be the adaptor's faithfulness to the original work.[1] In the «Autocrítica,» however, Mañas specifically warned against any attempt at judging his play on the basis of its fidelity or lack of fidelity to Galdós's novel: «La única versión teatral absolutamente fiel, perfecta, verdadera, sería para mí la lectura sobre el escenario del texto íntegro de *Misericordia*. Todo lo demás son interpretaciones personales del texto de Galdós» (239).[2] While it is important to respect Mañas's views on the relationship between his version and the original and also to bear in mind that each work has its own special identity, it is, nevertheless, rewarding to compare and contrast certain aspects of the two *Misericordias*. A joint survey of the two works can prove useful to Galdosistas, since it brings into sharp relief some of the most important features of the novel, often enabling us to see them from a different angle. Moreover, Mañas's play is worth critical attention in its own right. No attempt will be made here to establish quantitatively how much of the text of the play is directly dependent on the novel. Further, it is not the intention of the present study to assess Galdós's own theatrical works in the light of Mañas's dramatisation or to provide new insights into his novel.

Both play and novel begin with the depiction of the beggars. The first stage direction informs us, through two vivid similes, that «Un viento frío, helado, cortante como una navaja de acero silba, ulula, muerde como un animal hambriento» (248). Eighteen beggars stand motionless in the half-light with their ragged clothes flapping in the wind and «Toda la escena, con sus mendigos como estatuas, tiene esa luz gris y negra con matices tenues de blancos de los inconfundibles grabados de don Francisco de Goya y Lucientes, mi paisano» (248). The first signs of life given by the beggars consist of coughs and moans, accompanied by actions intended to revive their frozen bodies. All this, even without the ensuing dialogue, helps to covey their deprivation and hardships and is comparable in its impact to the extended

military metaphor in the novel (1877-78). Here, as on later occasions, some of the details contained in the stage directions are more accessible to the reader than to the audience.

The majority of the beggars are faithful replicas or at least recognisably close copies of Galdós's creations, and their remarks are frequently taken verbatim from the novel. There are, however, some interesting variations. A new character, Corenas, is introduced.[3] Described as «una mezcla de mendigo y loco,» he is the first character in the play to speak after the introductory words of the Voz del Narrador (249). Corenas frequently acts as a kind of commentator, indicating the various arrivals and identities. It is possible that Mañas felt the need for an additional, reasonably active, male beggar to help pinpoint the hopelessness and the degrading nature of the situation that is presented at such length in the novel. Another newcomer is the young Maricuela with his empty and repetitive lines. (His real name is Enrique Jiménez Escudero Borja, and he is also referred to as Mediodiente.) Our attention is first drawn to him in a chatty stage direction: «Dentro de la iglesia, digo en el pasadizo, hay un ser especial dentro de los mendigos. Es un muchacho maricuela y tonto... Cosa rara, porque hay tontos... y hay maricuelas... pero las dos cosas en una sola persona se da pocas veces» (249). After his second comment we are told that «se ríe, no sabemos si porque está en las últimas o porque hablando se le quita el frío» (249). Through this character some idea of the grotesque and futile existence of a beggar is conveyed. La Mendiga Madre is a particularly interesting case. She is based on Galdós's Demetria, with an increase in children from two to three (soon to become four). Although she is referred to throughout as La Mendiga Madre, the name Demetria is also used in the play for another beggar whose sole spoken contribution is followed immediately by a remark from La Mendiga Madre (254-55). The fact of the reworking of the original Demetria into La Mendiga Madre and the new Demetria would not be perceived by an audience unacquainted with Galdós's novel, but it is indicative of Mañas's awareness of the depersonalising effects of poverty. In losing her name the mother has lost her identity and individuality and has become subservient to the demands of her hungry children. Other innovations are an armless beggar, meaningfully nicknamed Pocasangre; and Cuartokilo, the epithet Galdós gives to La Diega, Pedra's companion, on account of her extreme thinness. La Diega features in the play but her expressive nickname has been transferred to a separate male character with a very small role. Although it might be felt that the dramatic contribution of some of these individual beggars is minimal or even expendable, they are all vital elements in Mañas's collective portrayal of the begging community. For Mañas, Galdós's presentation of the beggars was «un claro antecedente de lo que hoy llamamos esperpento» («Autocrítica»), and he has sought to exploit this aspect in his stage version, occasionally by emphasising the cruder side of life as is evidenced by the stage direction: «Todos los pobres se burlan con una pedorreta» (253).

The beggars are initially congregated in the forecourt of the parish church of San Sebastián, a fact relayed in the play by the Voz del Narrador, who uses selected sentences from the opening description in the novel. As the beggars eagerly await the arrival of the first worshippers and almsgivers, one

of the priests comes on the scene. In both novel and play he is portrayed as clutching his shovel hat on his head and looking like a black bird as the vicious wind flaps his cassock around him (Mañas 251; Galdós 1878). Mañas names the priest Mosén Senén, and we see him in conversation with some of the beggars, vigorously reprimanding them for their noise and aggressive activities. He threatens them with expulsion from the forecourt and points out that the church also needs financial assistance from the worshippers (252). This active stance differentiates him from the priest in the novel who is merely part of the background description of this blustery March morning. His shadowy and marginal presence is an important factor in Galdós's implicit statement about the fundamental lack of contact between the representatives of the church and the poor.

Charity, in all its varied aspects, is one of the principal themes of the novel and has become a main connecting thread in the play.[4] In both works, an early demonstration of one form of charity is given through Don Carlos's daily allocation of coins to the beggars. The brevity of the play does not, however, allow for the development of this character's cold and calculating charity which, in the novel, forms such a marked contrast to Benina's warm spontaneity. Nor is Benina's visit to him portrayed on stage. Both novelist and dramatist show how Benina's caring activities progressively embrace her mistress and family, Ponte, Almudena, and the sundry poor to whom she gives bread and consolation.

The novel makes the reader acutely aware that Benina's decision to join the begging community in order to support herself and Doña Paca was painful and traumatic: «no vio Benina más arbitrio que poner su cara en vergüenza saliendo a pedir limosna» (1900). Having taken the step, she could not retreat. This information is communicated in the final paragraph of the third and last of the flashback chapters (7-9), which serve to explain to the reader why Benina, to all appearances a beggar, shares a house with Doña Paca. Mañas conveys the information to the audience in a dialogue between Benina and the Voz del Narrador. Up to this point the narrator's offstage voice has been heard on three separate occasions. Initially he sets the scene (248); next he stresses the bitter cold and the resulting behaviour of the beggars (251). The third intervention is a first-person commentary on the real-life source for Almudena and is simply an abbreviated version of Galdós's own description of his encounter with the beggar whom he recreated as Almudena.[5]

However, when Benina is left alone on the stage, the role of the Voz, coming now from the upper gallery, changes. Through a series of searching questions, it elicits from Benina the information that she is not a permanent, full-time beggar and that she has been with her mistress, Doña Frasquita, for thirty years, on and off. Benina's love of pilfering and hoarding is also established. Her initiation into begging seems a casual occurrence, albeit an escape from the problems of penury: «Yo me levanté y me fui a la calle sin saber adónde iba... y amanecí en la puerta de la iglesia de San Sebastián, sin saber por dónde había venido... Vi a los pobres, me puse a su lado y extendí la mano» (260). On receiving a coin she hears the sound of celestial choirs, and «me sentía alegre, fuerte, joven,» and encouraged to beg on behalf of her mistress without any sense of shame (260-61).

In both novel and play the motivation for the invention of an imaginary employer, Don Romualdo, is Benina's charitable desire to spare her mistress the shameful knowledge that she is living on alms. Mañas has inverted the order in which the information is presented in the novel, since the play records the invention of Don Romualdo before the spectator hears about Benina's entry into the begging fraternity. Further, in the novel the lengthy conversation in chapter 6 between Doña Paca and Benina about Don Romualdo and the elaborate meal Benina had prepared for him takes place before the readers are informed (in chapter 9) that Benina has created him. Thus, the reader experiences first a certain puzzlement during the conversation and then, in restrospect, a realisation of all its subtleties. Although the initial part of the dialogue between Doña Frasquita and Benina in the dramatised version faithfully records the opening exchanges in Galdós's dialogue (Mañas 269; Galdós 1891), the audience's situation is different from that of the reader's in that the spectator already knows that Don Romualdo does not actually exist. However, the episode does not therefore lose all its impact. Mañas makes Benina and Doña Frasquita indulge in deliberate playacting as they participate in an imaginary banquet. The stage direction indicates how the scene is to be enacted: «Al fondo la otra silla; en medio el vacío de la gran mesa que debía existir. Benina pone imaginarios manteles, imaginarios cubiertos y sirve imaginaria comida. Es una escena fantasmal, de delirio de hambre y de grandeza, una escena alucinante, donde La Señora come imaginativamente lo que imaginativamente sirve Benina» (270). The euphoria and excitement of the two participants increase until Doña Frasquita abruptly returns to the bitter reality of their poverty (272). The audience would doubtless recall that, earlier, the beggars had momentarily indulged in similar imaginary feasting (267). The brevity of the play does not allow for any detailed development of Benina's ongoing concern with Don Romualdo. It is probably because of the absence of any continuing insistence on his insubstantiality that his actual materialisation is less surprising in the play than in the novel. Moreover, in its final scenes the play brings Benina into direct contact with Don Romualdo (a rather brusque Don Romualdo, too), whereas in the novel the readers never witness any face to face encounter between them.[6]

Benina's concern for and practical help to others are two examples of her outstanding and most praiseworthy traits. In the play her superior status is conveyed when she appears accompanied by two angels who, like Benina herself, show the effects of hard work and suffering (292-93). The implication is that these angels, who «parecen dos campesinos, dos obreros de la construcción,» are people who have already achieved spiritual elevation because of their good works. They place on Benina's head a crown of thorns on which dried blood is visible (293). As the angels descend, the Voz del Narrador proclaims: «Ay, Benina..., ya eres libre» (292). This scene would make a considerable visual impact on the audience and can be considered as a graphic demonstration of Benina's spiritual qualities already established in the novel. There, as has been ably demonstrated by numerous critics, Galdós's use of Biblical analogies and references, in particular the words of Christ, conveys his opinion of his protagonist.[7] The highpoint of the theme of Christian charity and Benina's apotheosis coincide in the Christlike final words of the

novel as Benina forgives the guilt-ridden Juliana. In the play, Benina's last words, consisting of her farewell to her mistress, although spoken with her characteristic obedience and affection, do not represent the peak of her achievements. Indeed, although there is a definite attempt to show the celestial qualities of Benina, she never reaches the same spiritual heights as Galdós's protagonist. Her ethereal traits are suggested in the play when she is shown flying through the air in the company of two angels (by means of hooks and ropes) before landing at Almudena's feet. His comment, «Benina, tú venir cielo» (302), thus seems almost literally true whereas the virtually identical remark in the novel, «¡Benina!... Tú *vinir* cielo» (1952), is appreciated as just a hyperbolic description of Benina's goodness and Almudena's love.

The audience's compassion for Benina is frequently aroused by the presentation of her as the recipient of physical violence. Although such instances are not entirely absent from the novel, they are more prominent in the play. A dramatist must, of course, create or exploit situations in which characters are active rather than passive, but this need cannot by itself account for the play's particular emphasis on violence. Mañas expressed the view that «lo que es por encima de todo *Misericordia* es teatro de la crueldad. ¿Qué más teatro de la crueldad puede haber que la biografía de esta criada... que en pago al bien que ha derrochado a manos llenas es encerrada... en la Santa Casa de la Misericordia?» («Autocrítica»). Mañas has given dramatic form to this opinion. Almudena, who has already beaten Pedra (265), wields a stick against Benina when he is jealous of her attentions to Ponte. But, whereas Galdós's Benina leaps aside in an agile fashion, «en un abrir y cerrar de ojos» after the third blow (1940), Mañas presents a more pathetic picture of his heroine, who «como un pobre animal apaleado, se arrastra por el suelo para librarse de la furia de Almudena» (289). Benina is also at the receiving end of a vicious attack from Doña Frasquita, occasioned by an argument about Don Romualdo. Her attempts at self-protection prove futile, and, when her mistress demands that she remove her hands from her face, «con terror, Benina se quita las manos de la cara y se queda como los niños o como los hombres indefensos delante de la fuerza bruta» (292). The subsequent stage direction indicates that «Los mendigos, y si se quiere el público, pueden acompañar las bofetadas de La Señora como se hace en el circo, golpeándose las manos que resuenen más fuerte las bofetadas que recibe... Benina» (292). Although, superficially, this might appear to be a mere gimmick, we see that, by involving the audience in the mechanical clapping, Mañas is simultaneously implicating them in the harsh treatment given to Benina. The play thus acquires a wider dimension. The audience is also drawn into the play earlier when Benina «empieza a pedir a los espectadores por la sala» (261). Their response to her requests may cause them to examine their own attitudes as well as those of some of the characters on stage.

In both novel and play we make the acquaintance of Obdulia and Ponte when Benina visits Obdulia's apartment. Essential background information about them both is provided by the not entirely impartial Voz del Narrador, who describes Obdulia's romantically oriented past and presents Ponte as «el protohidalgo, el protocélibe, el protomiserable, el protorraído, el proto-

famélico, el protolanguis y el protocursi de Don Frasquito» (278). The unreal world in which Obdulia and Ponte frequently exist is shown when for a moment they and Benina «en actitud ridículamente versallesca se quedan como se dice en lenguaje cinematográfico en 'imagen congelada'. Mientras los tres quedan así, a lo Buero Vallejo el de las meninas, La Voz narra la biografía espiritual y física» de Ponte (278). At the conclusion of this episode (which occurs at the end of Act I), Obdulia has an epileptic fit and Benina revives both her and the starving Ponte by feeding them. Once again, Mañas has recourse to pictorial reference in his stage direction: «Don Frasquito abre la boca con la unción y la resignación con que la abre San José de Calasanz en su famosa comunión pintada por Goya» (280). Ponte is linked with another picture when, after he collapses, he is carried on stage by Pedra and Diega «en figura del Conde de Orgaz. Don Frasquito parece el cadáver fláccido del caballero de El Greco en manos de las dos golfas jóvenes» (286). Unlike his namesake in the novel, Mañas's Ponte is not included in the legacy that comes to Doña Frasquita's family. Consequently, he does not feature in the second half of the play and is not presented as a victim of the material wealth which, in the novel, indirectly caused his death. Obdulia's fate also differs from that recorded in the novel. There, having at last acquired through the legacy the potential means for achieving her material ambitions, Obdulia virtually commits social suicide by deciding to leave her husband Lucas and live with her mother. By contrast, in the closing minutes of the play, she appears accompanied by her husband and, at one point, carrying two children (311). The group is joined by Martina with her husband and children,[8] the former without any of the guilt-ridden neuroses that Juliana suffers in the novel, as well as by Doña Frasquita (who seems to have escaped the senility that besets her in the novel) and Don Romualdo. Thus, although the spectator becomes aware of the family's change in fortune and of their harsh ingratitude towards Benina, there is no stress on the potentially destructive or even fatal effects of material wealth, a point that is basic to Galdós's novel.

Doña Frasquita and her family form a group that is clearly intended to be reminiscent of Goya's portrait of the family of Charles IV. As the elegantly dressed group gathers to the accompaniment of narrative *romances* sung by a chorus of the poor, «empiezan a caer desde el cielo del telar grandes tapices que se colocan detrás del grupo de la familia... y tapando a los pobres» (307). This scene can be taken as symbolic of the desire of Doña Frasquita and her family to exclude all aspects of unpleasant and sordid reality from their new, luxurious existence and is a prophetic indicator of their rejection of Benina and Almudena when they appear a few moments later.[9] Don Romualdo's subsequent suggestion that Benina and Almudena should enter the Misericordia hospice is initially seen by Benina as a form of punishment for her invention of him (310), and she pleads to be allowed to continue a life of freedom in the streets. Ultimately, she accepts the idea for the sake of the leprous Almudena and is escorted there by all the family and Don Romualdo, who «parecen los acompañantes de un reo camino de la ejecución» (311). Those acquainted with the novel will recall how Benina watched Doña Paca moving house, flanked by family and maids «como si la llevaran entre guardias civiles,» and giving the impression that she was

«la res humilde que va a donde la llevan, aunque sea al matadero» (1987-88). Whereas the novel stresses the freedom, sense of victory, and happiness that Benina eventually experiences after her rejection, the ending of the play concentrates on the injustice and ingratitude shown to her. The positive outlook that the ending of the novel suggests is replaced by a negative commentary in the play.

The initial close identity of story line and atmosphere between the two works lessens as the play progresses and moves towards its dramatic and emotional climax. Mañas's Benina achieves her own viability and is far from being a carbon copy of Galdós's protagonist. As indicated earlier, Mañas claimed that the only really faithful rendering of Galdós's novel would be an on-stage reading of the entire work. He pointed out that his play is just one of a hundred possible dramatic versions («Autocrítica»). The nature of the other ninety-nine is open to speculation. Mañas's version, with its portrayal of physical violence, its use of song and unseen narrator, its pictorial set pieces, and its utilization of stage machinery, does not simply transfer Galdós's *Misericordia* to the stage. It subjects characters, story, and theme to a reinterpretation and recreation and makes an unambiguous statement about man's inhumanity to man.

University of Edinburgh

NOTES

[1] A selection of reviews is contained in *Teatro español* 240-46.

[2] It is also of interest to note that the list of plays on the title page of the collection attributes this dramatised version of *Misericordia* to Galdós rather than to Mañas.

[3] This name does not occur in any work by Galdós.

[4] The theme of charity in Galdós's novel has been examined in detail by Varey and Penuel.

[5] The account of the genesis of Almudena and other characters is found in the «Prefacio del autor» written by Galdós for the 1913 edition of *Misericordia* (Paris: Nelson). The relevant section of the preface is included in García Lorenzo 39-40.

[6] Recent studies of particular interest are Gullón, Kronik, Kirby.

[7] Biblical references and relevant bibliography can be found in García Lorenzo.

[8] There seems to be no obvious reason why the name should have been changed. However, it is interesting to note that both names have somewhat aggressive connotation: Juliana, through the connection with Julius Caesar, and Martina, as the feminine form of Martín, with the god of war.

[9] Whereas in the novel Juliana prompts Doña Paca with the dismissive words addressed to Benina, in the play the roles are reversed, with Doña Frasquita telling Martina and Obdulia what to say to Benina, to whom she no longer speaks directly.

WORKS CITED

García Lorenzo, Luciano. Introducción. *Misericordia.* By Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1982. 11-58.

Gullón, Germán. «*Misericordia*: un milagro realista.» *Letras de Deusto* 8 (1974): 171-85. Reprinted in *El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid: Taurus, 1976. 117-31.

Kirby, Harry L. «Benina and Don Romualdo in *Misericordia.*» *Anales Galdosianos* 18 (1983): 97-109.

Kronik, John W. «*Misericordia* as Metafiction.» *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo.* Ed. Benito Brancaforte et al. Madison: Univ. of Wisconsin, 1981. 37-50.

Mañas, Alfredo. «Autocrítica.» *Teatro español 1971-1972.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1973. 239.

—. [adaptor]. *Misericordia.* By Benito Pérez Galdós. *Teatro español 1971-1972.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1973. 247-312.

Penuel, Arnold M. *Charity in the Novels of Galdós.* Athens: Univ. of Georgia Press, 1972.

Pérez Galdós, Benito. *Misericordia.* Vol. 5 of *Obras completas.* Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1950. 1877-1992.

Varey, J. E. «Charity in *Misericordia.*» *Galdós Studies* [1]. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 164-94.

LA INSPIRACIÓN DE ANA OZORES

Gonzalo Sobejano

Ana Ozores fue primeramente —y a través de su historia siguió siéndolo en cuanto pudo— poeta. El «misticismo» y la «pasión» (no digamos la «familia») resultan al fin transformaciones o sustituciones de su vocación primaria: la poesía.

Puede la poesía escribirse en verso; puede escribirse en prosa; y puede no escribirse, sino vivirse. Ocurre también a veces que apenas pueda escribirse ni vivirse la poesía porque el mundo la ahogue. *Poesía* es término que permite un sentido general, amplio, a menudo muy vago e impreciso, equivalente a aquello que parece hermoso en contraste con lo que se percibe como mentira, mal y fealdad dentro del vivir ordinario. No insistiré en la importancia del dilema poesía/prosa en *La Regenta* porque no es menester. Me limito a recordar aquí la poesía como creatividad literaria vivida por la protagonista de la novela mayor de Leopoldo Alas.

La crítica ha resaltado la conducta de Ana como *lectora* (de mitología, literatura romántica, poesía religiosa, San Agustín, Santa Teresa) y más aún su comportamiento como *espectadora* de aquel drama de Zorrilla que tan vivas reacciones provoca en su ánimo. Menos atención se ha prestado a Ana Ozores en cuanto *escritora,* como si la condenación vetustense de la «literata», «poetisa» o «Jorge Sandio» hubiera influido también sobre nosotros, los lectores de ayer y de hoy.

Ana es escritora, es poeta. Y no porque el narrador lo diga, sino porque el personaje mismo aparece siéndolo ante la conciencia del que lee, particularmente en dos momentos de la novela, los únicos en que voy a fijarme: el último tercio del capítulo 4, cuando Ana lee con avidez y escribe, o pronuncia, vehementes versos a la Virgen María; y la primera mitad del capítulo 27, cuando relee el diario que ella misma compuso durante su temporada de ocio en el Vivero.

En ambos casos puede reconocerse a Ana como poeta porque en uno como en otro la *inspiración* conduce a la persona hacia una *revelación* de cierta bondad, verdad y hermosura que se supone (en el primer caso) o se ve (en el segundo caso) configurada en un *poema* que expresa la *compenetración* del alma con el mundo. Y en eso consistiría el proceso poético: en contemplar la apariencia, descubrir su verdad (superior, igual o inferior a aquella apariencia) y amarla (o lamentar la imposibilidad de amarla).

En el ejemplo primero el narrador describe la inspiración juvenil que intenta dar forma a la vivencia de *lo sublime*. En el ejemplo segundo el personaje se complace en manifestar literariamente la experiencia de *lo bello*

desde otro modo de inspiración madurada, mesurada. Allí tiene Ana quince años; aquí, treinta.

Inspiración y sublimidad

Acaso ninguna novela española de la época (aun si esta época se amplía al modernismo, propenso a la «novela del artista») haga sentir tan poderosamente como lo hace *La Regenta* en su capítulo 4 la vivencia de la inspiración: aquella escena en que Ana escribe versos a la Virgen, una tarde de otoño, en la hondonada de los pinos.

Tal escena viene preludiada por otra más breve: la del encuentro de Ana con las *Confesiones* de San Agustín, un día de mayo.

Limpiando los estantes de la biblioteca de su padre, Ana toma en sus manos las *Confesiones*, lee las primeras páginas del libro y sale, con éste bajo el brazo, a la huerta. Allí, a la clara sombra de la enredadera, y oyendo el murmullo de una acequia próxima y el son de las hojas nuevas de unos cercanos álamos, leía Ana «con el alma agarrada a las letras»: «Cuando concluía una página, ya su espíritu estaba leyendo al otro lado» (203).[1] La lectura la desvía de la imagen del amor como pecado a la idea de otro amor trascendente:

> ¿Aquel vacío de su corazón iba a llenarse? Aquella vida sin alicientes, negra en lo pasado, negra en lo porvenir, inútil, rodeada de inconvenientes y necedades ¿iba a terminar? Como si fuera un estallido, sintió dentro de la cabeza un «sí» tremendo que se deshizo en chispas brillantes dentro del cerebro. Pasaba esto mientras seguía leyendo; aún estaba aturdida, casi espantada por aquella voz que oyera dentro de sí, cuando llegó al pasaje en donde el santo refiere que paseándose él también por un jardín oyó una voz que le decía «*Tolle, lege*» y que corrió al texto sagrado y leyó un versículo de la Biblia... Ana gritó, sintió un temblor por toda la piel de su cuerpo y en la raíz de los cabellos un soplo que los erizó y los dejó erizados muchos segundos.
>
> Tuvo miedo de lo sobrenatural; creyó que iba a aparecérsele algo... Pero aquel pánico pasó, y la pobre niña sin madre sintió dulce corriente que le suavizaba el pecho al subir a las fuentes de los ojos. Las lágrimas agolpándose en ellos le quitaban la vista.
>
> Y lloró sobre las Confesiones de San Agustín, como sobre el seno de una madre. Su alma se hacía mujer en aquel momento. (203-04)

Operan en la vivencia aquí narrada fenómenos propios de aquello que desde la Antigüedad se entiende por inspiración: la presteza del encuentro y de la percepción; la captación de algún mensaje ajeno como descubrimiento de una verdad imprevista; la intensa excitación de todo el ser en un arrobo que lo transporta desde la ansiedad hacia la serenidad. Sólo falta —claro— la emisión del poema. Pero el poema viene representado aquí por la revivicción de una lectura; proceso no meramente pasivo, puesto que quien lee, anticipa lo no leído todavía: Ana ya ha oído en su huerto una voz, antes de leer que San Agustín, en el suyo, había oído otra. Y eran, ambas, voces de revelación.

Sigue el sumario narrativo de las diversas lecturas de la adolescente: las *Confesiones* casi por entero; *El genio del cristianismo* y *Los mártires*; ciertos versos atribuidos a fray Luis de León, que despertaron en Ana el «sentimiento

de la Virgen»; la versión poética del *Cantar de los cantares* por San Juan de la Cruz (es de suponer que Alas llama así al «Cántico espiritual» del carmelita). Y, en fin, la lectura de San Juan induce a la muchacha a frecuentar los paseos solitarios por el monte en busca de oraciones y poemas con los que hablar a María.

Una tarde de otoño, tras haber bebido con el café una copa de licor a instancias de su padre, Ana se encamina a la montaña, dispuesta a comenzar un libro de poesías dedicadas a la Virgen. Oyendo a la derecha el mar oculto y viendo a la izquierda los tomillares del sendero que ha de llevarla a la cumbre coronada de pinos, agitados por el viento, avanza Ana sin desmayo. «El esfuerzo que exigía la cuesta la excitaba; se sentía calenturienta; de sus mejillas, entonces siempre heladas, brotaba fuego, como en lejanos días. Subía con una ansiedad apasionada, como si fuera camino del cielo por la cuesta arriba» (209).

Queda el pueblo fuera de su vista, y el mar se va descubriendo entonces, grande, solemne, como si las olas marcaran «el ritmo de una canción sublime». Al fondo, en el ocaso, «un anfiteatro de montañas que parecían escala de gigantes para ascender al cielo». En lo más alto, se columbraba un santuario consagrado a María y aureolado por las últimas luces: «La puesta del sol era una apoteosis.»

Al llegar a la hondonada de los pinos, el ave que allí, escondida en un matorral, cantaba se le antoja a Ana un ruiseñor. Sentada sobre una piedra, considérase la muchacha, en medio de aquella soledad, como en el desierto, abre un libro de memorias y escribe con lápiz en la primera página: «A la Virgen.»

Ha evocado el narrador hasta este punto la inicial excitación de Ana (café y licor; afán de recogimiento; anhelo de ascenso) y un escenario natural que ofrece todos los caracteres de lo sublime: grandeza y poder ilimitados, de apariencia sobrehumana, que elevan el deleite de la hermosura a un grado álgido de asombro. El alma y el mundo parecen concertar en una misma convocación a lo alto.

Precisaba Hegel el concepto de inspiración con estas palabras: «El estado psíquico en que se encuentra el artista en el momento en que su imaginación está en función y en que realiza sus concepciones» (95). Sin olvidar la insuperable descripción que de ese estado hace Nietzsche en su *Ecce Homo* (aduciendo como factores más nuevos el instinto de las relaciones rítmicas y la sensación de que el ser quiere hacerse palabra),[2] puede tomarse como canon analítico el esquema de M. H. Abrams en su estudio sobre la teoría romántica, según el cual la inspiración se caracterizaría por cuatro condiciones: subitaneidad, involuntariedad, excitación y extrañeza.[3]

Transcribo los párrafos finales del capítulo 4 de *La Regenta*, señalando al comienzo de cada sector diferenciable el logro sucesivo de tales condiciones:

1) *Subitaneidad*

Meditó, esperando la inspiración sagrada.
Antes de escribir, dejó hablar al pensamiento.

Cuando el lápiz trazó el primer verso, ya estaba terminada, dentro del alma, la primera estancia. Siguió el lápiz corriendo sobre el papel, pero siempre el alma iba más deprisa; los versos engendraban los versos, como un beso provoca ciento [...].

2) *Involuntariedad*

[...] de cada concepto amoroso y rítmico brotaban enjambres de ideas poéticas, que nacían vestidas con todos los colores y perfumes de aquel decir poético, sencillo, noble, apasionado.

3) *Excitación*

Cuando todavía el pensamiento seguía dictando a borbotones, tuvo la mano que renunciar a seguirle, porque el lápiz ya no podía escribir; los ojos de Ana no veían las letras ni el papel, estaban llenos de lágrimas. Sentía latigazos en las sienes, y en la garganta mano de hierro que apretaba.

4) *Extrañeza*

Se puso en pie, quiso hablar, gritó; al fin su voz resonó en la cañada; calló el supuesto ruiseñor, y los versos de Ana, recitados como una oración entre lágrimas, salieron al viento repetidos por las resonancias del monte. Llamaba con palabras de fuego a su Madre Celestial. Su propia voz la entusiasmó, sintió escalofríos, y ya no pudo hablar: se doblaron sus rodillas, apoyó la frente en la tierra. Un espanto místico la dominó un momento. No osaba levantar los ojos. Temía estar rodeada de lo sobrenatural. [...]

No llega al lector el poema de Ana.[4] Pero Ana se lo oye recitar a sí misma en circunstancia tan excepcional que su propia voz «la entusiasmó», pasando de ahí al silencio, y del silencio al espanto.

Las líneas últimas del capítulo oponen al prodigio de la inspiración (en griego, «enthousiasmós») el presagio —o mal agüero— del ave que sobre la cabeza de la muchacha vuela:

[...] Una luz más fuerte que la del sol atravesaba sus párpados cerrados. Sintió ruido cerca, gritó, alzó la cabeza despavorida... no tenía duda, una zarza de la loma de enfrente se movía... y con los ojos abiertos al milagro, vio un pájaro oscuro salir volando de un matorral y pasar sobre su frente.

Inspiración y belleza

Desde la crispada vivencia de la inspiración en la hondonada de los pinos, allá en los montes de Loreto, han pasado ahora quince años. Estamos en el capítulo 27, cuarto también si contamos a partir del último. A igual distancia de los dos extremos del perpetuo vaivén en que Ana Ozores ha ido debatiéndose («misticismo» y «pasión»), créese Ana capaz de darse por satisfecha en la «familia». Junto a su esposo, vive una temporada en el campo, va reconquistando la salud al contacto con la naturaleza, y todo, entonces, le parece admirable: descansa, goza, escribe su diario y, en fin, se abre al bienestar, al bien, a la bondad.

Es significativo que la escena con que empieza el capítulo (Ana y Quintanar en grato coloquio durante la última —espléndida— noche de mayo)

contenga una alabanza de la «Noche serena» de Fray Luis: «Cuando contemplo el cielo / de innumerables luces adornado...» Dice Ana: «Cuando yo era niña y empezaba a leer versos, mi autor predilecto era ése.» Y agrega el narrador: «El recuerdo de Fray Luis de León pasó como una nubecilla por el pensamiento de Ana, que sintió un poco de melancolía amarga» (372).

Pero contra ésta y otras amarguras ha venido luchando —y venciendo— Ana Ozores todas esas semanas que lleva en el Vivero. Habíale recomendado el médico no filosofar ni perderse en retóricas y psicologías, pero le había consentido escribir si la distraía este ejercicio. Y Ana escribe. Escribe cartas: al doctor, al confesor. Y escribe un «libro de memorias», un «diario», en cuya primera página encontramos —acompañando nosotros a Ana en su relectura— el rápido paso de un propósito razonable a un ímpetu inspirado:

> *Memorias de Juan García,*[5] podría decir algún chusco... Pero como esto no ha de leerlo nadie más que yo... ¿Que es ridículo? ¡Qué ha de ser! Más ridículo sería abstenerme de escribir (ya que es ejercicio que me agrada y no me hace daño, tomado con medida), sólo porque si lo supiera el *mundo* me llamaría cursilona, literata... o romántica, como dice Visita. A Dios gracias, estos miedos al qué dirán ya han pasado. La salud me ha hecho más independiente. Sobre todo ¿qué han de decir si nadie ha de leerlo? Ni Quintanar. Nunca ha entendido mi letra cuando escribo deprisa. Estoy sola, completamente sola. Hablo conmigo misma, secreto absoluto. Puedo reír, llorar, cantar, hablar con Dios, con los pájaros, con la sangre sana y fresca que siento correr dentro de mí. Empecemos por un himno. Hagamos versos en prosa. «¡Salud salve! A ti debo las ideas nuevas, este vigor del alma, este olvido de larvas y aprensiones... y el equilibrio del ánimo, que me trajo la calma apetecida... (380-81)

Según se ve, la euforia de Ana arranca de esa salud recuperada que la aleja de antiguos temores e infunde nueva confianza a su voluntad de escribir. Pero, aunque estimulada por la buena voluntad, Ana se manifiesta fascinada por su soledad completa, ante todo, y por el absoluto secreto de su monólogo, que la mueve a reír, llorar, cantar, hablar con Dios... Y ese estado de ánimo genera un «himno». La aparente paradoja «Hagamos versos en prosa» ha sido puesta ya en conexión con la defensa que Clarín hizo de la belleza de la forma prosística frente a la identificación poesía = verso sustentada por Núñez de Arce, y en consonancia con lo pensado y realizado por Baudelaire (véanse González Ollé 61 y Beser 192-98). Revela tal paradoja no sólo una concepción moderna de la libertad formal de la poesía, sino además una tentativa madura de salvar la prosa del mundo (salvarla, no eludirla).

El iniciado himno (en el que no es difícil sorprender un par de endecasílabos: «este olvido de larvas y aprensiones», «que me trajo la calma apetecida») queda interrumpido por una circunstancia bastante prosaica: «Suspendo el himno porque Quintanar jura que se muere de hambre y me llama desde abajo, desde el comedor, con una aceituna en la boca... ¡Ya bajo, ya bajo...! ¡Allá voy!»

En las páginas del *diario* que Ana ha ido escribiendo, y de las cuales podemos conocer los fragmentos que ella espiga, aparece como una constante actitudinal y temática la salvación de «lo diario» o «lo prosaico» por la contemplación desveladora con que Ana, fortalecida, desea redimirlo.

La lluvia, que antes le hacía pensar en el aburrimiento universal, le parece ahora «una música». La costumbre de roncar de don Víctor Quinta-

nar, considerada antes como una desgracia sobrevenida a ella para mortificarla, la juzga Ana actualmente «achaque antiguo y digno de respeto» (381). Contempla a las palomas arrullarse y juntarse como en la vida común, «por costumbre» (382). De su exhibición pública en hábito de nazarena por las calles de Vetusta el día de Viernes Santo no quiere hablar ni aun consigo misma, pues comprende que «había hecho una tontería» (383). Tiene la sensación de no haber visto el Vivero hasta entonces y de entender por vez primera la «armonía íntima del lujo y del campo», persuadida de que debe haber rincones en la tierra «en que no haya nada feo, ni pobre ni triste». «¿Qué será que todo me parece nuevo, mejor, más elegante, más poético?», se interroga (390). El baño la alegra, y al devolver su cuerpo al calor de las *sábanas, se reconoce contenta de la vida que circula por sus venas.* «Pienso poco, vagamente, y los pormenores de los accidentes ordinarios que me rodean absorben lo mejor de mi atención.» En ese ámbito donde vive y escribe, sorprende Ana «una música recóndita de ideas y sentimientos», un «silencio reflexivo» que parece estar «recordando los ruidos de la alegría y del placer que latieron aquí, o preparándose a retumbar con la algazara de fiestas venideras» (391). Su marido, aunque algo bullicioso, es bueno y atento con ella: «No hay alma que no tenga su poesía en el fondo.» La misma Petra, la doncella aborrecida otras veces, le gusta allí, en el campo, cuando tañe la «trompa» quejumbrosa haciéndole sentir lágrimas dentro del pecho y una vaga esperanza iluminadora. Recuerda Ana por último sus tiempos en Loreto, mientras contempla sus garabatos de niña, un marinero dibujado por su pluma o la «Mitología ilustrada» de la biblioteca paterna que le habla de «un cielo lleno de pasiones humanas» y del contento de este mundo (392). Y todo ello va escrito, en estas hojas de diario, sin pretensión, con gozo, a un ritmo que —no ausentes las notas melancólicas— se distingue sobre todo por la sencilla y dulce alegría de un estado de víspera.

Leyendo el diario de Ana Ozores se siente como si aquella lejana exaltación de lo sublime se hubiera resuelto aquí en pura fruición de lo bello, o digno de ser embellecido. En la hondonada de los pinos la joven de quince años abandonaba lápiz y papel para exclamar sus versos; en el campo del Vivero la mujer de treinta años se prende a la pluma para configurar sobre el papel sus «pequeños poemas en prosa» que intentan transformar el prosaísmo del vivir cotidiano en poesía cordial, en manifestación concentrada y trascendente de amor intelectivo, y ya no de éxtasis visionario. Se diría que el autor hubiera pasado de una concepción divinal de la inspiración (dionisíaca, o platónica) a una concepción natural de la misma como fenómeno empírico de la mente explicable sobre todo a partir de un estado fisiológico, y nada sería más acorde con la filiación «naturalista» a la que se acoge *La Regenta,* por más que, poco tiempo después de terminada esta novela, escribiese Clarín que en las obras de Zola lo mejor no era lo dependiente de credos literarios ni filosóficos, sino «lo que viene de no se sabe de dónde: la inspiración, el soplo divino, que no será divino ni soplo, si no quieren, pero que sopla, y sopla como lo haría una divinidad» (*Mezclilla* 191).[6]

En todo caso, aunque el diario legible de la mujer de treinta años es menos súbito, automático, arrebatado y enajenado que la no legible plegaria

a la Virgen de la joven quinceañera, también es obra de poesía brotada de un entusiasmo que parece cubrir un vacío y que muy poco ha de durar.

En el capítulo 27 de *La Regenta* cabe reconocer el *antedesenlace* de la novela: un posible terminar de la trama invalidado después por el desenlace necesario. Positivamente, el antedesenlace puede interpretarse como el término adecuado; negativamente, como engaño.

Como el término adecuado, representaría el fin más auténtico. La protagonista había buscado el entusiasmo primeramente en la poesía y, luego, sofocada esa expansión de su ser por la ceguera de los vetustenses, había ido buscándolo, a vaivén desconcertado, en la «familia», en el «misticismo», en la «pasión». A la altura del capítulo 27, parece que Ana ha hallado por fin el entusiasmo no tanto en la aceptación de una paz doméstica jubilosa (¡su familia es tan exigua!) como sobre todo en el ejercicio —ahora reanudado en prosa— de su genuina vocación de poeta: Ana escribe, con inspiración y armonía, su diario. La satisfacción del encuentro con su prístina vocación parece salvarla.

¿Es porque respira el aire del campo, come bien, duerme bien, descansa, se distrae, se recrea, por lo que vuelve a la poesía, o es porque la poesía ha vuelto a ella por lo que estima bienhechor todo cuanto la acompaña en ese ámbito que la mantiene lejos de sus obsesiones? La mera formulación de esta duda permite que reconozcamos en *La Regenta* naturalismo y espiritualismo, y no sólo uno de estos dos extremos.

Como ello fuere, el hipotético término adecuado, la solución seguramente más fecunda (transfigurar sin angustias la prosa del mundo en poesía del corazón) no tarde en empujar a la persona por la pendiente de la que había querido con mayor empeño apartarse: la «pasión». El giro repentino hacia la catástrofe hace ver aquel antedesenlace como una ilusión última, y la entrega al amor pasional —al rescate del placer sexual negado— como la anagnórisis que precipita el definitivo desenlace.

Por bellos que sean esos versos en prosa que Ana escribe (tan fluidos, a diferencia de los convulsos versos religiosos de la adolescente en la montaña), «para volver al fuego de la pasión, que era su ambiente» (cap. 25, 337), la romántica Ana Ozores, que siempre había amado más que creído, necesitaba no escribir sino vivir la poesía, en carne y alma, y a los treinta años más que nunca. Y esa necesidad —en la que Leopoldo Alas ve el resultado inevitable de su experimento naturalista y de su penetración poética en la verdad última de la condición humana— conducirá a la Regenta a la agonía solitaria, al total destierro, a la desolación irreparable.

Columbia University

NOTAS

[1] Doy entre paréntesis el número de página de la cita, y alguna vez el del capítulo de *La Regenta*.

[2] «Un instinto de relaciones rítmicas, que abarca amplios espacios de formas —la longitud, la necesidad de un ritmo *amplio* son casi la medida de la violencia de la inspiración, una especie de contrapeso a su presión y a su tensión [...]. Parece en realidad, para recordar una frase de *Zaratustra*, como si las cosas mismas se acercasen y se ofreciesen para símbolo ('aquí todas las cosas acuden acariciadoras a tu discurso y te halagan: pues quieren cabalgar sobre tu

espalda. Sobre cada uno de los símbolos cabalgas tú aquí hacia cada una de las verdades. Aquí se abren de golpe para ti palabras y armarios de palabras de todo ser; el ser entero quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aprender de ti a hablar')» (97-98).

[3] «The experience of poetic inspiration is said to differ from normal ideation in possessing some or all of these four characteristics: (a) The composition is sudden, effortless, and unanticipated. The poem or passage springs to completion all at once, without the prior intention of the poet, and without that process of considering, rejecting, and selecting alternatives which ordinarily intervenes between the intention and the achievement. (b) The composition is involuntary and automatic; it comes and goes at its own pleasure, independently of the will of the poet. (c) In the course of composition, the poet feels intense excitement, usually described as a state of elation and rapture, but occasionally said to be racking and painful in its initial stages, though followed by a sense of blissful relief and quiescence. (d) The completed work is as unfamiliar and surprising to the poet as though it had been written by someone else» (189).

[4] Lo expuesto en las páginas finales del capítulo IV de *La Regenta* responde a experiencias que Leopoldo Alas tuvo en su juventud, en las soledades de Santoña (Posada 71-72) y encuentra respaldo biográfico en una de sus «poesías morales y religiosas» que, tituladas *Flores de María,* exhumó J. M. Martínez Cachero. El poema «La ofrenda», en silva, fue relacionado por Cachero con la escena de la hondonada de los pinos en aquellos versos que dicen: «Más tarde, cuando al monte / solo iba ya, a mirar desde la altura, / contemplaba en el pálido horizonte, / entre nubes de sueños, Tu figura», etc. También recuerdan de cerca el texto de la novela estos otros versos de la primera estrofa: «¡Encanto dulce, inspiración sagrada! / Yo diviso en el cielo Tus raudales», etc. (101).

[5] *Memorias de Juan García* se titulaba una pieza cómica de Manuel Bretón de los Herreros a la que hace referencia Clarín en su libro *...Sermón perdido*: «Aquel *Juan García,* de quien Bretón hizo una comedia, era un hombre vulgar, y sin embargo, la comedia interesa, porque el poeta estudió la vulgaridad de Juan García artísticamente» (242).

[6] Lo transcrito pertenece al ensayo «A muchos y a ninguno», publicado en la prensa en 1887. Conviene advertir que Hegel describe el fenómeno de la inspiración en forma muy racional: consistiría «en estar lleno y penetrado del asunto que se quiere tratar; en estar presente en él y en no poder descansar antes de haberle marcado el carácter y de haberle revestido de la forma perfecta que hace de aquél una obra de arte» (97-98). Como tensión entre la voluntad y el conocimiento concibe la inspiración Juan Benet (53). Otro novelista español de nuestro tiempo, Miguel Espinosa, afirma: «El hombre poseído y predispuesto por la expectación, es un ser inspirado. Lo que muchos llaman inspiración no es otra cosa que una predisposición del ánimo hacia el suceso vivo del mundo. El poeta es una comparecencia expectante, que ve el universo como una continuidad viva, y su obra, la expresión del conocimiento particular de esa continuidad. Las musas no soplan palabras al oído; más bien obran disponiendo nuestra interioridad hacia las cosas y los hechos» (83).

OBRAS CITADAS

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* 1953. New York: Oxford Univ. Press, 1971.

Alas, Leopoldo, Clarín. *Mezclilla.* Madrid: Fernando Fe, 1889.

—. *La Regenta.* Ed. Gonzalo Sobejano. 3.ª ed. 2 vols. Madrid: Castalia, 1983.

—. *...Sermón perdido.* Madrid: Fernández y Lasanta, 1885.

Benet, Juan. *La inspiración y el estilo.* 2.ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1976.

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

Espinosa, Miguel. *Asklepios, el último griego.* Murcia: Editorial Regional, 1985.

González Ollé, Fernando. «Del naturalismo al modernismo: Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín.» *Revista de Literatura* 25 (1964): 49-67.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética.* Ed. Charles Bénard. Trad. H. Giner de los Ríos. Vol. 1. Madrid: Jorro, 1908.

Martínez Cachero, José M. «Los versos de Leopoldo Alas.» *Archivum* 2 (1952): 89-111.

Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo.* Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1971.

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

GEOLOGÍA Y METAFÍSICA: LAS MONTAÑAS EN *PEÑAS ARRIBA* DE PEREDA

Lily Litvak

Existen varios interesantes estudios sobre el tratamiento de la naturaleza y el paisaje en la obra de Pereda. Sin embargo, algunas de sus conclusiones son debatibles y quedan aún al respecto temas por explorar. Ciertas consideraciones críticas se han concentrado en asuntos tangenciales, y ello ha impedido que se vea con claridad la importancia de esta temática. Ejemplo de ello son los comentarios sobre si el paisajismo de Pereda arranca o no de un amor profundo por la tierra o si lo que desea enfocar el escritor es su comarca natal en vez de la naturaleza propiamente dicha. Otros críticos han atacado la forma en que Pereda construye sus descripciones y han llegado a decir que es el paisajismo lo que impide que el escritor se haga novelista de veras, «a la manera de Galdós» (Montesinos 122, 135). Aun la calificación de «idilio» ya empleada por Menéndez Pelayo (371) —quien por otra parte siempre valoró el paisajismo del montañés— ha oscurecido el análisis de estos temas. Consideramos otras conclusiones equivocadas. Se ha dicho, por ejemplo, que la época de Pereda y de los novelistas principales del siglo diecinueve «queda caracterizada por un paréntesis o, por lo menos, un amortiguamiento en la sensibilidad hacia la naturaleza» entre el romanticismo y la generación del 98. El crítico insiste en que esos novelistas «no parecen haberse dado cuenta tan exacta de sus propósitos al incorporar descripciones de paisajes en la contextura de sus narraciones, salvo en los casos de orientación del lector en el escenario de la novela». Afirma el mismo crítico que las descripciones del paisaje en la obra de Pereda están introducidas como parte incidental en el esfuerzo por pintar todo el mundo que circunda al hombre, quedando subordinadas a elementos e intereses humanos (Clarke, 46, 67; véase también Sánchez Alonso).

Creemos que Pereda, por el contrario, observa la naturaleza fenomenológicamente como fuerza independiente del ser humano. En este estudio, trataremos de mostrar cómo aborda Pereda la descripción de la naturaleza y hasta qué punto ello nos lleva a ideas claves de su época. Para esto, nos concentramos en la descripción y el significado de las rocas y montañas, tema casi principal de su novela *Peñas arriba.* [1]

La novela se desarrolla en un escenario accidentado de montañas, rocas, picachos, estrechas gargantas, barrancas profundísimas, murallas de granito, suelos de regiones erosionadas. Es un medio dominado por una naturaleza primigenia, áspera y casi hostil al hombre. En la percepción que el protagonista, Marcelo, tiene de la región, se mezclan geología y estética y aun pensamientos históricos y religiosos. Este joven, recién llegado de la ciudad, concede creciente atención a los robustos rasgos de las peñas y picos, gobernados por condiciones geológicas y procesos físicos que operan independien-

temente del hombre y que encarnan tanto la solidez del mundo como su recalcitrante autonomía de la cultura humana.

A su llegada a la montaña, y aun sin conciencia estética del paisaje en que se adentra, Marcelo reacciona de forma negativa:

> Toda aquella interminable superficie parecía un mar de lava cuajado de repente; un mar hasta con sus islotes y escollos; unos monolitos muy grandes que se destacaban, escuetos y descarnados, sobre la aridez del suelo entre matojos de escobino, de árnica o regaliz. Abundaban los manchones verdes de las brañas de jugosos pastos, y no era ingrato a la vista el color de otros detalles; ¡pero los demás! ...Aquellos cantos pelados, tan grandes, tan secos, tan esparcidos en todas direcciones; aquella inmensa extensión calva, monda, rapada y desnuda de todo follaje; aquellas nieblas tenaces cerrando todas las salidas y surgiendo de todas las hoyadas, aquellos riscos inaccesibles y fantásticos elevándose sobre todo y por todos lados; aquel erizo continuo y gemebundo que parecía el espíritu funerario de las grandes necrópolis, llevando consigo los jirones de niebla como si fueran sudarios arrancados de las tumbas en los senos entenebrecidos de las barrancas; aquellos buitres que me señalaba Chisco revolando en las alturas, aquel cielo que iba encapotándose poco a poco... todo... bajo un aspecto feroz y repulsivo. Yo no veía más que una llanura infinita plagada de costras y tumores, y los monolitos solitarios y dispersos se me antojaban erupciones de verrugas asquerosas sobre una inmensa piel de leproso. (1171)

La opinión expresada por Marcelo todavía era bastante común en su época cuando la apreciación estética de las regiones montañosas era aún relativamente nueva. Las montañas, en siglos pasados, fueron consideradas monstruosas excrecencias de la tierra. Louis Ginzberg hace notar en *The Legend of the Jews* que prevaleció en muchas leyendas el concepto de que las montañas no pertenecían originalmente a la forma de la tierra y eran consideradas lacras debidas a la depravación del hombre. No fue sino desde fines del siglo dieciocho, con los exploradores que empezaron a aventurarse en las regiones de los Alpes, cuando este juicio empezó a ceder. [2]

La atención gradual que Marcelo va a conceder al paisaje montañoso también es propia de la época. Durante el siglo diecinueve se extendió y popularizó la apreciación estética de ese terreno. Colaboraron a ello el excursionismo y el alpinismo, incorporando al arte y a la literatura esta temática. Ya en 1858 Martín Rico presentó un paisaje del Guadarrama en la Exposición Nacional (Temple 53), y entre los cuadros que Pedro de Madrazo alaba con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 está un «trozo de sierra» de Manuel García Rodríguez y el cuadro llamado *Monasterio de Sancti Spiritus* de José Vilar, «donde el inteligente artista ha comprendido que para cautivar al espectador le bastaba estudiar a conciencia cómo lo ha hecho, las montañas, los peñascos de la región» (210-11). Por estos años empiezan a destacar los paisajes de Jaime Morera y Galicia, discípulo de Haes, que se especializaba en los efectos de las soledades montañosas tomadas del natural en la sierra de Guadarrama. [3] Entonces aparecen libros como *La Sierra Nevada* de Luis de Rute que contiene sus conferencias y diario de viaje por esa región. [4]

Estos acontecimientos estaban acompañados por el estudio científico de la estructura y la superficie de la tierra, desarrollándose la mineralogía y sobre todo la geología. De hecho, durante el siglo diecinueve las ciencias del paisaje avanzaron concurrente y rápidamente: la botánica, la zoología, la

meteorología, la astronomía, la geografía, la geología emergieron de la rúbrica común de «historia natural». A principios de siglo, la astronomía era popular por considerarse una ciencia que era la más perfecta forma de contemplación. Podía más que ninguna «exaltar el alma y llenarla de concepciones sublimes» (Miller 278-79). Muy rápidamente fue sustituida por la geología, que llegó a ser motivo de algunos de los más controvertidos argumentos sobre Dios, el hombre y la religión durante el resto del siglo. De acuerdo con la definición de mito de Mircea Eliade, como algo que es siempre «un relato de la creación» (6), la geología sería el gran mito décimonónico. Esta ciencia ofrecía un pasado remoto y la posibilidad de llegar científicamente a los enigmas del génesis.

En *Peñas arriba* la montaña va poco a poco ganando a Marcelo desde todos los puntos de vista: estético, moral y religioso. La nueva actitud del protagonista hacia este paisaje cristaliza sobre todo en un episodio clave de la novela. Podemos tomarlo como base para nuestro comentario. Se trata de un conocido pasaje: el momento en que el cura del lugar, don Sabas, decide llevar a Marcelo hasta el más alto risco desde donde contempla toda la región santanderina. Es importante que el guía de la expedición sea el sacerdote, pues se convierte la ascensión, más que en una excursión, en una especie de peregrinación a un punto sagrado donde a Marcelo se le revelará una verdad oculta bajo las apariencias de la realidad.

Marcelo ante el panorama hace notar primeramente lo ilimitado de la visión. Indica el joven que los límites se borran para dar la sensación de infinito. Poco avezado hasta entonces a contemplar espectáculos de tal magnitud, admira asombrado la extensísima vista. En lo más lejano, y como si fuera el comienzo del infinito, vislumbra una faja azul recortando el horizonte: el mar Cantábrico. Por la derecha, otra mancha menos azul, que se interna en la tierra: la bahía de Santander. La niebla produce extraños efectos ópticos. Nota Marcelo que la faja azul se presenta a sus ojos mucho más elevada que el perfil de la costa, y la vista se funde entre vaporosas masas blancas, quedando entre ellas islotes de extrañas formas: picos y hasta cordilleras que parecían surgir de una repentina inundación. «Es la niebla baja de los valles», le aclara el cura, pero Marcelo se deja llevar por el encanto de la ilusión óptica que le presenta el panorama como «un fantástico archipiélago cuyas islas venían creciendo en rigurosa gradación desde las más bajas sierras, primer peldaño de la enorme escalera que comenzaba en la costa y terminaba... en el mismo cielo, cuya bóveda parecía descansar por aquel lado sobre los picos de Bulnes y Peñavieja».

Cuando levanta la niebla, el joven vislumbra la realidad del panorama, que no es menos sorprendente. Ve claramente cada detalle, anotando colores, volúmenes y formas, hasta donde abarca la vista:

> limpia y bien determinada, la línea de la costa sobre la faja azul de la mar, y aparecieron las notas difusas de cada paisaje en el ambiente de las lejanías y en los valles más cercanos: las manchas verdosas en las praderas, los puntos blancos de sus barriadas, los toques negros de las arboledas, el azul carminoso de los montes, las líneas plateadas de los caminos reales, las tiras relucientes de los ríos culebreando por el llano a sus desembocaduras, las sombrías cuencas de sus cauces entre los repliegues de la montaña... (1222)

El paisaje le produce una impresión que va más allá de la estética y llega a tomar tonos religiosos. Le parece compuesto «con arte sobrehumano en medio de un derroche de luz, tenían por complemento de su grandiosidad y hermosura el silencio imponente y la augusta soledad de las salvajes alturas de mi observatorio».

Los comentarios de Marcelo ante la visión son importantes. Se da cuenta de que hasta entonces sólo había visto la naturaleza «a la sombra de sus moles, en las angosturas de sus desfiladeros, entre el vaho de sus cañadas y en la penumbra de sus bosques»; todo lo cual pesaba en su espíritu, refinado en las molicies de las grandes ciudades, pero ahora podía saborear el espectáculo «en más vastas proporciones, en plena luz y sin estorbos». Marcelo acaba de comprender una gran verdad: que hasta entonces no había visto sino la sombra de las cosas. Ahora se percata de la existencia de ellas y de su esencia; lee «embelesado» en el gran libro de la naturaleza: «Jamás había visto yo porción tan grande de mundo a mis pies, ni me había hallado tan cerca de su Creador, ni la contemplación de su obra me había causado tan hondas y placenteras impresiones.» «Embelesado por el espectáculo», sus reflexiones se remontan «sobre las cumbres altísimas que limitaban el horizonte a mi espalda, y aún seguían elevándose a través del éter purísimo por donde suben las plegarias de los desdichados y los suspiros de las almas anhelosas del Sumo Bien».

La sensación de Marcelo no puede calificarse de nada menos que de sublime. El y su acompañante quedan extáticos. Don Sabas «elevó al cielo la mirada... y exclamó con voz solemne y varonil que vibraba con extraño son en el silencio imponente de aquellas alturas majestuosas: —*Excelsus super omnes gentes. Dominus et super coelos... gloria ejus*». Y completa Marcelo: «Sería por el estado excepcional de mi espíritu o por obra de un agente externo cualquiera; pero es lo cierto que a mí me pareció que aquella nota final estampada en el cuadro por el cura de Tablanca rayaba en lo sublime» (1223).

Hay que notar el gozo de estas emociones que no reduce los sentimientos de los protagonistas a la percepción de una estética del paisaje, sino que marca un cambio en la relación de Marcelo con la naturaleza. La imagen que sobresale en estos párrafos descriptivos y que yace bajo los detalles específicos de las cosas es la de un dios creador del universo. Todo —formas, color, amplitud— está subordinado al gran diseño divino. Los hombres que contemplan la vista y la naturaleza se estrechan en íntima relación para dar un postulado coherente y homogéneo del poder de Dios.

La sensación de infinito, el silencio y la luz son factores que intervienen principalmente para producir esta experiencia sublime. Este término, ampliamente usado en el siglo dieciocho, era entonces interpretado mayormente según la definición de Burke y se asociaba con el temor, las tinieblas, la majestad (Monk). Desde entonces ello tenía que ver con la escala y el tamaño, ejemplificados principalmente en el escenario de las montañas. El sentir lo sublime era sentir a la vez una sensación estética con repercusiones metafísicas (Burke). Pero el concepto varió en el siglo diecinueve. Anteriormente, aunque el silencio era también a veces parte del antiguo concepto de lo sublime (Blair), éste se

evocaba como el silencio del suspenso, como una espera del terror desencadenado, y a menudo interrumpido por el rugido de las cataratas, temblores, fuego, tempestades, truenos, erupciones volcánicas. Este sentimiento no debía forzosamente ser apocalíptico, y la idea de lo sublime a través del reposo se fue popularizando en el siglo diecinueve.[5] Tal expresión, que en el fondo es una aprehensión de la energía silenciosa, iba a ser característica desde la mitad del siglo (Emerson 34, 269, 285-86). Con lo sublime descubierto no en el sonido sino en el silencio, lo que Emerson llamó «the wise somnolence of the Over-Soul», nos movemos a otra región a Meister Eckhart.[6] Los atributos de silencio y absoluta quietud se creían congruentes con la pintura de la creación original, aún no manchada por el hombre. Dentro de esta concepción de lo sublime, la luz era también, en muchas descripciones, más que un simple componente; era el médium alquimista que transformaba a la materia en espíritu.

Vemos que estos elementos tienen un papel fundamental en la descripción de Pereda. Desde el principio del pasaje nos indica que «el sol, hiriéndolo con sus rayos, sacaba de la superficie de aquellos golfos, ríos y ensenadas haces de chispas, como si vertiera su luz sobre llanuras empedradas de diamantes» (1222). Con el complemento de grandiosidad, hermosura y «el silencio imponente y la augusta soledad», el paisaje se revela «compuesto con arte sobrehumano, en medio de un derroche de luz». También metafóricamente se nos hace saber que Marcelo antes había estado observando la naturaleza «a la sombra de sus moles», y ahora saboreaba el espectáculo «en plena luz y sin estorbos». Hay que notar la fusión gradual de términos estéticos y religiosos en la apropiación del paisaje. Así, lo sublime se absorbe en un concepto de la naturaleza con alusiones religiosas y morales. No es gratuita la frase en latín del sacerdote que cierra y resume la experiencia.

Los significados de la naturaleza que nos da Pereda en esta novela se encuentran en muchas obras claves del siglo diecinueve. Hacia 1836, cuando Emerson escribió *Natura,* los términos Dios y naturaleza eran a menudo la misma cosa e intercambiables. Los trascendentalistas aceptaban la inmanencia de Dios, y otros menos ortodoxos capitulaban ante esta unión. Perry Miller (*Errand*) usó la expresión «naturalismo cristiano», que trascendía los límites teológicos. La unidad de la naturaleza hablaba de la unidad de Dios y del hombre. Estos términos componían una tríada, y todos los aspectos del estudio de la naturaleza, desde el detalle de su perfección microscópica hasta la grandiosidad de los panoramas, revelaban el diseño divino. En el cambio y la mutabilidad del paisaje se podía leer la voluntad de Dios a través del símbolo clave de su inmanencia, esa sustancia mística: la luz. Así, las descripciones revelaban la palabra divina a través de cada brillante imagen.

En el pasaje de Pereda, todas las frases se refieren estrictamente a la naturaleza real, pero sugieren la presencia de una verdad que está más allá del mundo real. Las experiencias de Marcelo no son sueños ni espejismos, porque están documentadas empírica y fenomenológicamente, pero a la vez confirman la existencia de un novedoso y maravilloso dominio. De una interpretación realista se ha pasado a una idealista. Marcelo en la cumbre de la montaña se sitúa en las proximidades del Creador, el cual le ha revelado las cosas, su origen y esencia. Esto se afirma en otras ocasiones durante la novela: don

Sabas señala que «aquello que resplandece y llamea allá arriba, allá arriba, en aquel picacho, es la última de las luminarias con que el mundo festeja a su creador mientras el sol anda apagado por los abismos de la noche. ¡Cosa buena! ¡Cosa grande! *Laudate Dominum omnes gentes... Magnificentia opus ejus, manet in aeternum*» (1220).

Pereda no fue el único en acudir al paisaje de la montaña. Fueron muchos los artistas, escritores, exploradores y científicos que estaban intentando vivir el Génesis a través de ese paisaje. La visión provenía de esas rocas y peñas, de la tierra no manchada, fresca como en el momento mismo de salir de la mano del Creador. Otro escritor de la montaña, Amós de Escalante, desde un punto similar al del episodio de Pereda, describe una visión muy similar y con iguales interpretaciones geológicas y religiosas. Desde la cumbre, contempla la vista que parece, por la niebla, salir del «fondo de un mar de vapores», «fantástico mar que se agitaba y hervía sin rumor ni estruendo, de vertiginosa blancura, jaspeada de largas estelas de púrpura y oro por algún rayo de sol descarriado... Visión genesíaca, cuadro de los primeros días del mundo, cuando al contacto del candente granito, resueltas en vapor las aguas cubrieron el globo con reciente e incontaminada atmósfera, y era sólo la bosquejada creación roca y niebla» (Escalante).

Desde luego, con el transcurso del siglo, se puede ver el progresivo, lento pero irremisible divorcio entre geología y teología. La ciencia iba transformando poco a poco el libro sagrado de la naturaleza en un diccionario, relocalizando la carga de los signos de la esfera trascendente para hacerlos inherentes a la materia, y metamorfoseaba las ruinas de la naturaleza en documentos caóticos de la historia dinámica de la materia, no exclusivamente bíblicos, sino legibles en un lenguaje diferente al de las Escrituras. En todo el siglo diecinueve dos tendencias predominaron, la teoría geológica y la creacionista. La primera, profana, interpretaba la historia de la tierra como una continua metamorfosis [7] y mostraba que las cosas se desarrollaban de y por sí mismas. La segunda consideraba la creación verticalmente, desde el momento que emanaba de Dios y testificaba su poder. Esta última avalaba la creencia en la unidad de Dios y la naturaleza y permaneció incólume hasta fines de siglo, sin siquiera alterarse por la publicación del *Origen de las especies* en 1859. Era inclusive verificada por las teorías científicas predarwinianas, que ingeniosamente racionalizaban cada paso hacia el darwinismo con un poderoso idealismo religioso. En 1842, el mismo año en que Darwin escribió el ensayo preliminar sobre el *Origen*, el geólogo americano Edward Hitchcock opinaba: «un minucioso examen de los trabajos de la creación tal como ahora existen, revela la infinita perfección de su autor... y la geología prueba que El ha sido incambiablemente el mismo, a través de los vastos períodos de la duración pasada, ...la geología proporciona muchas pruebas de la benevolencia de la divinidad» (275-76).

Desde principios de siglo, la teoría de la creación providencial fue popularizada gracias a la influencia de libros como *Natural Theology* de William Paley (1802). Fue importante en ello el pensamiento de William Wells, el controvertido Robert Chambers (véase también Gillispie) y sobre todo Charles Lyell, quien más que nadie extendió indefinidamente la edad de la tierra. Sin embargo, esto, en vez de destruir el sentimiento de maravilla ante la

creación divina, lo aumentaba al cambiar el calendario mosaico de 6.000 años por un infinito regresivo muy atractivo para el romántico apetito de la época por lo primordial.

Gracias a la influencia de estas ideas, la historia de la tierra pronto empezó a alargarse, y el esfuerzo por concretarla en las Escrituras ya no fue posible. Sin embargo, las posiciones principales de la historia natural providencial estaban aún aseguradas. A pesar de que los hechos bíblicos eran negados científicamente, los geólogos habían hallado la forma de acomodar los nuevos descubrimientos de la ciencia a la idea de la divinidad de la creación. Estas teorías fueron conocidas en España. Las obras de Lyell se discutían, [8] muchas veces en las mismas publicaciones donde aparecieron los cuentos de Pereda. Por ejemplo, en la *Revista Contemporánea*, Revilla critica el libro de Emilio Reus y Bahamonde, *Estudios sobre la filosofía de la creación*, donde se discuten los sistemas teológicos y los transformacionistas (508-11). Francisco Caminero, en la *Revista de España*, comenta los estudios recientes de arqueología prehistórica, que plantean «la recientísima y hoy triunfante opinión de la remotísima antigüedad del hombre». [9] Habla de las lecciones de geología que se impartían en el Ateneo por Vilanova, seguidor de Lyell, y considera los datos científicos «meras conjeturas». La geología, nos dice, «se ha comprometido en una cuestión para la que nunca tendrá suficientes datos». Añade que «los geólogos han olvidado a dios en sus excursiones por la historia de los orígenes de la tierra», aunque alaba los libros de Lyell que corrigen estas evidencias. El artículo resume y discute los recientes descubrimientos en Picardía y Suiza, así como los hallazgos de Boucher de Perthes en los depósitos diluviales de los alrededores de Abbéville que sostenían la idea de la suma antigüedad del ser humano. [10] En la *Revista de España*, Antonio María Fabie comenta las investigaciones geológicas de Casiano del Prado, Vilanova y Machado, y postula que el arduo problema debe ser resuelto por la geología: el entender «qué es la vida, de dónde procede y cómo se desarrolla en el universo». En la *Revista Contemporánea* se reproduce también una serie de artículos de la *Westminster Review* donde se discuten las teorías de Lyell al hablar de la antigüedad de la tierra y del origen del hombre (E. C.). Allí se resume bien el estado de ánimo que causaron los descubrimientos de esta ciencia, y se comenta que los primeros geólogos, cuando al principio empezaron a apercibirse por hechos que no podían ser negados de que la historia primitiva de la tierra revelada por la ciencia no estaba exactamente de acuerdo con la enseñanza de los teólogos, quedaron perplejos. «¿Sería posible que cuanto ellos veían hubiese sido formado en seis mil años?»

Aquí encontraban antiguas madres de río que ya hacía mucho tiempo que eran tierra seca, allí un arroyo se había labrado canal de muchos pies de profundidad a través de la roca viva; allá había bancos de conchas de mar y de guijarros; acullá, debajo del océano, millas consecutivas de bosques sumergidos. Al principio estos hechos curiosos fueron explicados como resultado de una serie de poderosos cataclismos que se suponía habían hecho pedazos las rocas, levantando montañas y sepultando grandes comarcas debajo de las olas, pero poco a poco se empezó a comprenderse que esta teoría era insostenible; que aunque en algunos casos podía atribuirse el fenómeno observado a repentinas catástrofes, en otros, y éstos eran los más numerosos, las huellas de cambios graduales eran evidentes. Y así por grados llegó a reconocerse por todos que debía ser abandonada la supuesta fecha de la creación, o que a ser ésta cierta, habían existido muchas creaciones, de las cuales era la del hombre la última. (404)

Desde luego el cuestionamiento de la antigüedad de la creación traía como consecuencia la duda sobre la creación del hombre a la imagen y semejanza de dios. Los descubrimientos de fósiles y restos de armas y utensilios humanos no sólo diferían de la cronología bíblica sino también de la noción de la perfección del hombre, al revelarlo como ser primitivo perteneciente a un tipo muy rudimentario de la humanidad.

No tiene Pereda, sin embargo, problemas en adaptar los descubrimientos científicos a su sentimiento religioso. En *Peñas arriba* se puede ver la transferencia de un tiempo bíblico a un tiempo geológico y arqueológico, de una juventud textual a una antigüedad científica leída en estratos y fósiles, que a pesar de ello no viola la idea del papel providencial de la creación. Cuando Marcelo se encuentra por primera vez entre las montañas, recuerda los estudios arqueológicos de su padre. Cree descubrir en «seculares arboledas» la humanidad primitiva que entonces poblaba las montañas. Confiesa que «allí me sentí contaminado de los entusiasmos arqueológicos de mi padre», y aun llega a ver al tipo cántabro, resucitado en carne y hueso «en la carne y los huesos de Chisco». Resume sus rasgos con precisión antropológica: cuerpo, mandíbula, faz eran la «del cántabro primitivo». Concibe a los antiguos hombres no como a seres inferiores al hombre evolutivamente, sino de forma heroica: «allí concebí al cántabro en sus himnos en toda su bárbara grandeza... Comprendí entonces su resistencia de seis años contra las invencibles legiones de Augusto... la muerte en cruz antes que el yugo del conquistador» (1165).

Para Pereda, el tiempo geológico patente en esas montañas trasciende la cronología exacta y se hace infinito y por ello potencialmente mítico. En el paisaje, a través de la geología, el tiempo puede fácilmente disolverse en una antigüedad poética. Desde tal punto de vista, la naturaleza de las montañas es superior a la cultura de las ciudades. El hombre con sus instrumentos civilizadores no puede percibir en éstas la creación original de Dios. A su vuelta a la ciudad se halla Marcelo poco a gusto. Antójansele las calles hormigueros y no ve en ellas «más que las obras y los fines de la ambición humana»; cuando eleva la vista, «no descubría allí la imagen de dios, o la veía menos grande que la que me reflejasen forzosamente los gigantescos picachos de Tablanca» (1369-70).

Después de haber llegado a estas conclusiones, podemos ver que Pereda aborda la descripción de la naturaleza por medio de una observación fenomenológica. El paisaje montañoso domina toda la novela. Las descripciones se construyen a base de un dramático vocabulario de rocas, quebradas, precipios, picos y cavernas. Entran en esta estética todos los detalles de la *mise en scène* romántica y se utilizan los epítetos de este repertorio: majestuoso, grandioso, sublime. Asoman también los adjetivos como «temible», «monstruoso», «gigantesco», que ponen en evidencia el sentimiento ante una nueva belleza que comprende asimismo el horror.

Marcelo se muestra sensible al ambiguo carácter estético: «todo cuanto puede concebirse en materia de líneas y formas: el templo ojival, el castillo roquero, la pirámide egipcia, el coloso tebano, el paquidermo gigante... No había antojo que no satisficiera la imaginación a todo gusto en aquellas sorprendentes lejanías» (1222). Se percibe en las descripciones un ideal de

belleza nueva, en el que entran como elementos la diversidad, la variedad y la irregularidad. Es típico del gusto de la época conectado con el creciente interés primitivista y contrario a los principios clásicos de simetría, proporción y contención (véase Lovejoy).

Las consideraciones estéticas conllevan premisas morales. Lo bueno y lo natural, lo primitivo y lo salvaje están en contradicción con lo humano, lo artificial y la civilización fundada en el error y la circunstancia. Hállase Marcelo a su vuelta a la ciudad muy a disgusto por las muchedumbres «y el ruido y la línea recta informándolo todo, en el suelo y la calle, en los muros paralelos y compactos de las casas enfiladas, en la piedra y en el hierro de las jaulas del vecindario, avezado como tenía la vista a las curvas ondulantes... de la naturaleza, al ordenado desorden de sus obras colosales» (1369). Se concluye que la naturaleza crea exuberantemente, sin intermediarios. Esos picachos y rocas son objetos de arte naturales con carácter propio, y de allí se concluye que la naturaleza está llena de obras de arte que no sólo igualan sino que superan las del hombre, puesto que Dios es el supremo artista y el mundo la obra que ha creado.

Interesa que estas descripciones subrayan que la naturaleza no ha sido alterada por el artificio del hombre. La preocupación de Pereda por las rocas y picachos es la que siente por otras fuerzas naturales elementales: el mar embravecido, el viento, las tempestades. Es la atracción a una pureza fenomenológica contraria y aun antagonística al hombre civilizado. Para Marcelo la observación de la naturaleza es empírica y se lleva a cabo a través de los sentidos y no por conceptos precodificados. Su apreciación de la montaña llega por medio de sus propias observaciones y experiencias. Los elementos resumidos en clima, terreno y cielo se le imponen directamente con su continua presencia telúrica. Considera Clarke que incluso se llega a comunicar al lector una sensación de vértigo (154).

Esta preocupación por captar del natural se ve también en la pintura. Pedro de Madrazo, con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1887, alaba la obra de los pintores que estudian directamente la naturaleza. Menciona que muchos de ellos han sido influidos por las enseñanzas de Haes y preparados en la cátedra de paisaje, recientemente implantada en los de la Academia de San Fernando. Gracias a ello, concluye, la inspiración que antes adoptaba tópicos establecidos al tratar del paisaje porque se amoldaba al modo de ver y sentir ajeno, tiende a sustituirse por el estudio directo de la naturaleza (210-11). Temple constata también que los paisajistas realistas españoles empezaron a tomar sus temas del aspecto real de la naturaleza, y que el mérito de sus obras está justamente en la ausencia de todo trabajo de estudio. Estos artistas dejaban sus cuadros sin retocar, por lo cual nos dan «un sentido de espacio, la suave brisa, y el eterno silencio del profundo misterio de la naturaleza» (53).

Junto con las montañas, otros elementos reciben la atención de Pereda. En contraste con la dureza y lo masivo de las rocas, todos los efectos atmosféricos fugitivos y las fuerzas intangibles de la naturaleza: la luz del sol y de la luna, las transformaciones nebulosas, la niebla, las múltiples metamorfosis articuladas por el aire, el agua, la luz. Todo es descrito y observado como

fenómeno meteorológico y estético, como fuerza natural que opera independientemente del hombre.

Pereda participa en el interés que la época acordó a las nubes. Recordemos, por ejemplo, los escritos que a ellas dedicaron Ruskin, Azorín y Unamuno. El escritor montañés detalla las formas antropomórficas y zoomórficas de las formaciones nebulosas que contrastan por su carácter cambiable con la eternidad de las montañas. Todo es dinámico en ellas y participan de los poderes plurales de las sustancias físicas. Pereda incorpora en esas descripciones la inmutabilidad de la piedra y la mutabilidad de la nube, lo abierto y lo cerrado, la materia y el espíritu. La niebla y la lluvia reciben su atención. Se detiene en el contraste entre la niebla que envuelve las masivas rocas y con lenguaje pictórico describe un paisaje elemental de rocas cubierto de nieve y lluvia: «lo que vino fue, primeramente, una niebla gris... tras de aquella niebla vino un "gallego" frío, con otra niebla parda que fue mezclándose con la primera tiznándola de su color...; llegó también un ruido sordo y continuo como lejano cañoneo... las nieblas se convirtieron en negras nubes henchidas de aguaceros, que el viento, embravecido poco a poco, estrellaba» (1261). Describe la nieve en varias formas y cristalizaciones: «encontrábamos a menudo grandes placas o tresechones de granizo congelado»; «las cumbres cubiertas de nieve, en las que centelleaba el sol al herirla de frente con sus rayos» (1283); «continuaba nevando y todo lo vi negro por el cielo y blanco por la tierra, sin que turbaran la serenidad de aquel cuadro melancólico otros rumores que los del río, muy encrespado con los tributos de las pasadas celliscas y el que estaba recogiendo de la nieve que se deshacía a su contacto con él» (1292). También son muchos los pasajes donde Pereda observa los efectos de la luz en las peñas: la aurora, el ocaso, el sol brillante, la luna: por «un rasgón abierto en la espesura de los negros celajes asomaba la luna llena, derramando su luz pálida sobre el blanco tapiz del valle y los más altos picos del brocal de montes» (1332). Todas estas descripciones forman una estética fenomenológica de la sutileza. Percibe la fisonomía sólida de la tierra envuelta por una inestable atmósfera que se ve a la vez como vasto laboratorio de transformaciones atmosféricas.

Desde luego que el interés por los fenómenos atmosféricos evanescentes existió desde la antigüedad, pero fue sólo hacia finales del siglo dieciocho, con el desarrollo de la meteorología, cuando estas presencias se estudiaron más científicamente. Entraron entonces en el paisaje como nexo de una interrelación científica, filosófica y estética. El realismo junto con la curiosidad científica despertó la atención hacia estos fenómenos.

La representación empírica y fenomenológica de la naturaleza es lograda en la obra de Pereda por medio de un lenguaje al que llegó con dificultad. Muchas veces el escritor utiliza un lenguaje que va más allá de la imitación. Sobre todo en sus primeras obras, para describir una naturaleza no mediada por el hombre, habla de cosas reales aceptando aún ciertas construcciones mentales. Ello cerebraliza y trivializa sus descripciones y las aleja de la representación realista. Un famoso párrafo de este tipo es la descripción de la cajigona con que empieza *El sabor de la tierruca*, que más que una pintura realista es una fantasía conceptista. El escritor personifica al árbol y desarrolla este concepto, separando el objeto descrito del modelo primitivo. El descrip-

cionismo, viciado por las personificaciones, embota la sensación de realidad, supliéndola por asociaciones y alusiones indirectas. En *Peñas arriba*, aunque en menor grado que en obras anteriores, continúa empleando este estilo: los jirones de niebla se le antojan «húmedos vellones puestos a secar en las puntas de las rocas» (1165). La hierba de las brañas es como «el pelo de una cabeza recién sacada del agua» (1283). Los montes muestran «sus esqueletos de roca asomando por los desgarrones de sus vestiduras» (1172). El musgo de la montaña le parece «un remiendo de terciopelo riquísimo en un vestido de tosco sayal» (1190). En estas frases, a pesar de que a veces logra una sorprendente creación verbal, al no atenerse al objeto descrito, la imaginería predomina sobre el concepto y en vez de avivarlo lo opaca.

En contraste con estos hábitos hay muchas descripciones en un estilo absolutamente diferente:

> Era verdaderamente hermosa aquella planicie que se perdía de vista hacia el Sur, circundada de altos montes de graciosas líneas y de calientes tonos y adornada de cuantos accesorios pintorescos puede imaginar un artista aficionado a aquel género de cuadros: praderas verdes, manchas terrosas, esbeltos montículos, cauces retorcidos con orillas de arbolado, pueblecillos diseminados en todas direcciones. (1169)

Todo se vuelve notación del detalle concreto y se ve el intento de determinar bien los colores que recrean el sentido visual del paisaje. Se percibe además la tendencia a una escritura estrictamente realista que se resiste a las representaciones extrarreferenciales.

En pintura, los artistas estaban llevando a cabo una batalla similar. Se quejan algunos críticos de quienes adolecen «el defecto de reflejar el natural a través de preconceptos que hacen de la obra de arte muy convencional». Esto es patente en la pintura histórica; en cambio los paisajistas «buscan en la naturaleza lo que sólo ellos pueden encontrar, y como si fueran hombres primitivos que jamás hubieran oído hablar del arte abren su alma a la belleza del mundo» (Alcántara). Erróneamente los críticos han considerado este segundo estilo como falto de imaginación o poco original, pero es un lenguaje apropiado en el que rompe Pereda con el modo imaginista, metafórico o alusivo y ve las cosas como son. Las frases telegráficas, concisas, enumeratorias, ceñidas al objeto son el resultado de un interés en la percepción y la expresión directa de un mundo lleno de objetos independientes que desafían cualquier tentativa simplista de antropomorfismo. Es el lenguaje del realismo que prefiere la simple transcripción a la amplificación de las cosas. Este estilo evita asociaciones connotativas y metáforas conspicuas. Sus términos implican una relación isomórfica entre el mundo fenomenal y su representación. La forma paratáctica, es decir a base de términos yuxtapuestos, es eminentemente apropiada para declarar la plenitud del mundo exterior, para ir describiendo un mundo tangible, no ilusorio, exuberante en sus detalles. Es una expresión literaria que hace justicia a la novedad de las realidades circundantes.

Para Pereda el paisaje que se revela ante sus ojos constituye un texto inscrito con jeroglíficos que van desde las rocas de las montañas hasta la más humilde hierba. Todo ello revela un mensaje sobre su propio medio e historia material pero también sobre el poder divino. De aquí se puede extrapolar que para el escritor que se adentra en los misterios de la naturaleza, el ser realista

significaba ver las cosas tal como son realmente, pero también sacar de ellas ciertos juicios que comprendían postulados estéticos, científicos y aun metafísicos.

University of Texas at Austin

NOTAS

[1] Esta novela fue publicada en 1895. Desde ahora nos referimos a la edición de *Obras completas*.

[2] Recordemos a uno de los pioneros del Mont Blanc, Horace Bénédict Saussure, y su libro *Voyages dans les Alpes*. Laborde preparó sus suntuosos *Tableaux topographiques* y Descourtis sus *Vues remarquables des montagnes de la Suisse*.

[3] Más tarde publicó un libro llamado *En la Sierra del Guadarrama*.

[4] Véase la reseña de este libro por Alfredo Opisso. Participa que el libro contiene meditaciones de geólogo, pintor filósofo, geógrafo, y alaba el sincero sentimiento de la naturaleza.

[5] Véase el ensayo de Thomas Cole, «Essay on American Scenery» (1835), en McCoubrey (104).

[6] Redescubierto por los idealistas alemanes, Eckhart hablaba del «silencio central» del alma, en el cual se puede percibir «la pronunciación de la palabra de dios» (Blakney 97).

[7] Desde el final del siglo dieciocho la geología estaba dominada por una polémica entre los neptunistas y los vulcanistas (o plutonistas). Los neptunistas, seguidores de Abraham Werner (1750-1817), creían que la estratificación de la corteza terrestre había sido causada por la precipitación de capas de rocas salidas de un mar universal que había cubierto la tierra. Los vulcanistas sostenían las teorías de James Hutton (1726-97), que consideraba que las fuerzas dinámicas en la corteza terrestre habían creado tensiones que con el transcurso del tiempo habían elevado nuevas tierras del fondo del océano, mientras otras superficies expuestas se habían erosionado. Relacionadas con estas teorías están las del catastrofismo y el uniformitarismo. El catastrofismo sostenía que todos los grandes cambios del mundo fueron debidos a cataclismos repentinos y violentos, puntuados por largos períodos de calma; los uniformitarios creían que los fenómenos geológicos eran producidos por fuerzas naturales que operan uniformemente en largos períodos de tiempo.

[8] Estas teorías influyeron en Darwin, quien leyó *Principles of Geology* durante el viaje del Beagle.

[9] Véase también Huelin, donde se comenta entre otras la obra del jesuita Piancini, *Cosmogonia naturale comparata col Genesi*.

[10] Cita obras como *Études géologiques, philologiques et scripturales sur la Cosmogonie de Moïse* del P. Laurent d'Aoste, miembro de la Sociedad Geológica Francesa.

OBRAS CITADAS

Alcántara, Francisco. «La Exposición Nacional de Bellas Artes en 1890. III. Historia-Costumbres.» *La Ilustración Ibérica* 19 julio 1890: 454-55.

Blair, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Londres: W. Strahan, T. Cadell, 1783.

Blakney, Raymond B., ed. *Meister Eckhart: A Modern Translation*. New York: Harper & Row, 1941.

Burke, Edmund. *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Harper & Brothers, 1844.

C., E. «Origen y desarrollo del hombre.» *Revista Contemporánea* abril-mayo 1876: 403-19; junio-julio 1876: 68-82.

Caminero, Francisco. «Arqueología prehistórica.» *Revista de España* 4.20 (1871): 5-29.

Clarke, Anthony H. *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Santander: Diputación Provincial de Santander, 1969.

Chambers, Robert. *Vestiges of the Natural History of Creation*. Londres: J. Churchill, 1844.

Darwin, Charles R. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Londres: J. Murray, 1860.

Descourtis, Charles-Melchior. *Vues remarquables des montagnes de la Suisse*. Amsterdam: J. Yntema, 1785.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper Torchbooks, 1968.

Emerson, Ralph W. *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. Ed. Brooks Atkinson. New York: Harper & Row, 1941.

Escalante, Amós de. *Costas y montañas. Diario de un caminante.* 1871. Madrid: Renacimiento, 1921.

Fabie, Antonio María. «La tierra y los seres que la habitan.» *Revista de España* 1.1 (1868): 550-89.

Gillispie, Charles C. *Genesis and Geology.* Cambridge: Harvard Univ. Press, 1951.

Ginzberg, Louis. *The Legend of the Jews.* 7 vols. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1946-64.

Hitchcock, Edward. *Elementary Geology.* New York: Dayton & Newman, 1842.

Huelin, Emilio. «Los brutos supuestos engendradores del hombre.» *Revista de España* 5.25 (1872): 5-29.

Laborde, Jean-Benjamin de. *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse et de l'Italie, ornée de 1200 estampes.* 3 vols. París: Née & Masquelier, 1780-86.

Laurent d'Aoste, P. *Études géologiques, philologiques et scripturales sur la Cosmogonie de Moïse.* París: Poussielgue-Rusand, 1863.

Lovejoy, Arthur. «The Chinese Origins of Romanticism.» *Journal of English and Germanic Philology* 32 (1933): 1-20.

—. «The Gothic Revival and Return to Nature.» *Modern Language Notes* 47 (1932): 419-46.

Lyell, Sir Charles. *Principles of Geology. Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface, by Reference to Causes Now in Operation.* 3 vols. Londres: J. Murray, 1830-33.

Madrazo, Pedro de. «Nuestro arte moderno.» *La Ilustración Artística* 27 junio 1887: 210-11.

McCoubrey, John, ed. *American Art, 1700-1960.* Sources and Documents in the History of Art Series. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1965.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.* Vol. 3. Madrid: CSIC, 1941.

Miller, Perry. *Errand into the Wilderness.* New York: Harper & Row, 1964.

—. *The Life of the Mind in America from the Revolution to the Civil War.* New York: Harcourt, Brace & World, 1965.

Monk, Samuel. *The Sublime.* Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1960.

Montesinos, José Fernández. *Pereda o la novela idilio.* México: El Colegio de México, 1961.

Moreta y Galicia, Jaime. *En la Sierra del Guadarrama: divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves; cuadros, estudios, dibujos.* Madrid: Ruiz Hermanos, 1927.

Opisso, Alfredo. «Bibliografía.» *La Ilustración Ibérica* 22 marzo 1890: 177.

Paley, William. *Natural Theology, or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity Collected from the Appearances of Nature.* Londres: Wilks and Taylor, 1802.

Pereda, José María de. *Peñas arriba.* Vol. 2 de *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1948.

—. *El sabor de la tierruca.* Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1882.

Piancini. *Cosmogonia naturale comparata col Genesi.* Roma: Civiltà Cattolica, 1862.

Reus y Bahamonde, Emilio. *Estudios sobre la filosofía de la creación.* Madrid: M. Ramos, 1870.

Revilla, Manuel de la. «Revista Crítica.» *Revista Contemporánea* 30 marzo 1876: 508-11.

Rute, Luis de. *La Sierra Nevada.* París: Imp. Charaire et Fils, 1889.

Sánchez Alonso, B. «El sentimiento del paisaje en la literatura castellana.» *Cosmópolis* 2 (1922): 36-54.

Saussure, Horace-Bénédict. *Voyage dans les Alpes, précéde d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève.* 4 vols. Neuchâtel, 1779.

Temple, Sir Alfred George. *Modern Spanish Painting.* Londres: Arnold Fairbairns, 1908.

DOCUMENTOS

CATÁLOGO DE LOS MANUSCRITOS DE GALDÓS Y DE LAS GALERADAS DE SUS OBRAS EN LA CASA-MUSEO PÉREZ GALDÓS

Linda M. Willem

Actualmente están en depósito las siguientes obras galdosianas en la biblioteca de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, dirigida por el doctor Alfonso Armas Ayala. La colección consiste en diecisiete manuscritos originales, cuarenta y una fotocopias de manuscritos originales y cuarenta galeradas. Antes del título está indicado el número de la caja en la que cada uno está recogido.

MANUSCRITOS ORIGINALES (El asterisco señala los que fueron escritos por un amanuense):

Novelas de la Primera Epoca:

3 Doña Perfecta

Novelas Españolas Contemporáneas:

9/10 Lo prohibido
11 Miau
5 Halma

Teatro:

14 Realidad
2 La loca de la casa (incompleto)
16 Gerona (incompleto)
5 La de San Quintín
16 Pedro Minio
18 Casandra (incompleto)
17 Alceste *

Episodios Nacionales:

1 Episodios para niños
6 Bodas reales
3 La primera república *
2 De Cartago a Sagunto *
17 Cánovas *

Póstumo:

37 Toledo *

FOTOCOPIAS DE MANUSCRITOS ORIGINALES:

Novelas Españolas Contemporáneas:

7/8	El amigo Manso	61	Realidad
59	Lo prohibido	19	Tristana

Teatro:

60	Gerona	18	Bárbara
60	Los condenados		

Episodios Nacionales:

53	Episodios para niños	47	Un voluntario realista
39	Trafalgar	48	Los apostólicos
39	La corte de Carlos IV	49	De Oñate a La Granja
40	El 19 de marzo y el 2 de mayo	50	La campaña del Maestrazgo
40	Bailén	51	El estafeta romántica
41	Napoleón en Chamartín	51	Vergara
41	Zaragoza	52	Montes de Oca
42	Gerona	53	Bodas reales
42	Cádiz	54	Las tormentas del 48
43	Juan Martín, «el Empecinado»	55	Narváez
43	La batalla de los Arapiles	55	Los duendes de la camarilla
44	El equipaje del Rey José	56	La revolución de julio
44	Memorias de un cortesano	56	O'Donnell
45	La segunda casaca	57	Aita Tettauen
45	El Grande Oriente	57	Carlos VI en la Rápita
46	El 7 de julio	58	La vuelta al mundo en la Numancia
46	Los cien mil hijos de San Luis		
47	El terror de 1824		

GALERADAS (Todas están corregidas hasta cierto punto. Son escasos los cambios en unas, pero otras muestran revisión extensiva):

Novelas Españolas Contemporáneas:

19	Tormento	20	Torquemada en la cruz
21/22	Fortunata y Jacinta	20	Torquemada en el purgatorio
23	La incógnita	4	Nazarín (fotocopia)
24	Angel Guerra	23	El caballero encantado
19	Tristana		

Teatro:

25	Alma y vida (prólogo y acto primero)	30	Mariucha
		25	Alceste

Episodios Nacionales:

32	Episodios para niños	31	Aita Tettauen
33	Zumalacárregui	35	Carlos VI en la Rápita
30	Mendizábal	26	La vuelta al mundo en la Numancia
38	De Oñate a La Granja		
33	Luchana	36	Prim
33	La campaña del Maestrazgo	36	La de los tristes destinos
27	La estafeta romántica	37	España sin rey
34	Vergara	36	España trágica
30	Montes de Oca	26	Amadeo I
34	Los ayacuchos	27	Amadeo I (segunda prueba)
34	Bodas reales	31	La primera república
25	Las tormentas del 48	31	De Cartago a Sagunto
35	Narváez	25	Cánovas
38	La revolución de julio	26	Cánovas (no corregida)
35	O'Donnell		

Además de manuscritos y galeradas, hay muchos otros papeles de interés en la biblioteca, sobre todo la correspondencia, que incluye: cartas de Galdós, cartas a Galdós (ordenadas según el país de origen y, en una sección aparte, las cartas sobre *Electra*), tarjetas postales y tarjetas de visitas a Galdós. También hay una larga colección de libros (unos con dedicatorias a Galdós por otros escritores), revistas, numerosas adaptaciones de obras galdosianas y ejemplares de traducciones de sus novelas a varios idiomas. Entre las diferentes ediciones de la obra de Galdós, es notable la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* (1885). Además, se puede encontrar una gran variedad de miscelánea: invitaciones, facturas, menús, documentos autógrafos y papeles que pertenecen a asociaciones, congresos e institutos. La biblioteca forma parte del museo situado en la calle Cano, 6, Las Palmas de Gran Canaria. Originalmente la vivienda familiar de Galdós, el museo contiene muebles y objetos personales del escritor.

University of California
Los Angeles

MARIANELA Y LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO: EPISTOLARIO

Sebastián de la Nuez

Las trece cartas inéditas reproducidas a continuación vienen a completar las relaciones epistolares sostenidas entre los conocidos dramaturgos sevillanos, don Serafín (1871-1938) y don Joaquín (1873-1944) Alvarez Quintero y don Benito Pérez Galdós, cuya presentación la hicimos José Schraibman y yo hace tiempo con la publicación de las cartas de los Alvarez Quintero al gran novelista. El tema más importante que trata este epistolario galdosiano es el de la famosa adaptación de *Marianela* (1878) al teatro. Ya Berkowitz dio importantes datos de la historia de este proyecto y de la final representación de la obra de manos de los Quintero en 1916 (118, 438-43). Nosotros vamos a completar aquí con los patéticos y preciosos documentos epistolares —ya no escritos por la mano de Galdós a causa de su ceguera, sino por las de sus secretarios— todo este dramático episodio de la vida y obra de Galdós.

Dice Berkowitz que esta novela fue siempre una de las favoritas de su autor, como lo revela precisamente el hecho de que intentara primero, él mismo, realizar la adaptación de la obra al teatro desde 1897 y después que se la encargara sucesivamente a jóvenes escritores y no descansara hasta verla puesta en escena. He aquí cómo el biógrafo americano de Galdós explica que al paso de los años aumentaba su obsesión por ver a *Marianela* en el escenario (deseo que se hacía cada vez más apremiante, posiblemente por reunir, en su vejez, los recuerdos de su infancia y encontrarse en una situación paralela con la ceguedad de Pablo y la de él mismo):

> The nearer Galdós approached the end, the more he reverted to childhood days and ways. He had always loved children—somewhat like Rousseau in some ways—and those of his fancy shared his fondness with those of flesh and blood. Of the youthful creatures in his works, one was vividly etched in his memory. Ugly, tattered, pathetic Marianela stood before him, radiating warmth and light in the dark, chilly space around him. She had always been his and the public's favorite. The fickle, ungrateful public had apparently forgotten him, but it could not possibly have forgotten Nela. Would he not retrieve some of his popularity if he dramatized the moral and spiritual graces of the pitiful orphan girl? (438-39)

Entre las cartas publicadas por nosotros en la citada obra del Archivo de Galdós (28 ss.), hay dos referencias al intento de Valle-Inclán de realizar la escenificación de *Marianela*. El tema surge en la carta del 5 de agosto de 1904, en la que el escritor gallego le escribe a don Benito desde Aranjuez, «después de una excursión por varios pueblos de las Castillas» y recibida su carta, donde seguramente le apremiaba el novelista canario para que cumpliera su promesa: «No crea usted que no he trabajado en *Marianela,* pero me contentaba poco lo hecho, y lo rompí.» Y termina: «Ahora vuelvo a tenerla entre manos. Creo que muy pronto le enviaré algo.» Mas pasaron unos años en los que ambos

escritores estuvieron desplegando una gran actividad creadora. Valle-Inclán terminaba sus *Sonatas* y comenzaba sus *Comedias bárbaras* y Galdós publicaba *Casandra*, hacía un viaje a Marruecos para escribir *Aita Tettauen*, escribía después los últimos *Episodios* de la cuarta serie que termina en 1907, y pone en escena nada menos que tres obras: *El abuelo, Bárbara* y *Amor y Ciencia*. Pero el tema de *Marianela* fue removido otra vez por Valle-Inclán, que en una carta escrita desde Granada el 3 de octubre de 1906 le dice, primero, que tiene en ensayo *Alma y vida* en la Compañía de Ricardo Calvo, donde trabajó Josefina Blanco (con la que se casaría en 1907), y luego añade: «tengo casi terminada *Marianela*». La correspondencia sigue muy espaciada hasta 1912, en que se interrumpe después de hablar de su obra *El Embrujado*, cuyo rechazo del Teatro Español, como es sabido, motivó el distanciamiento entre los dos escritores. El asunto de *Marianela* no se había vuelto a tocar, y quedó para siempre oculta la sorpresa que nos hubiera deparado la escenificación de esa obra por el autor de *Divinas palabras*.

Acaso no sea casualidad que la correspondencia de Galdós con los Quintero comienza —por lo menos en el epistolario que hemos podido consultar en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas— el 19 de septiembre de 1912, en cuya carta hay ya una referencia a la adaptación de *Marianela* que había tratado de realizar su paisano, el escritor lanzaroteño «Angel Guerra», que, como Galdós escribe: «después de tantear el asunto se ha declarado sin aliento ni habilidad para llevarlo a término felizmente» (Carta 1). Esta carta muestra además el origen del compromiso de los hermanos Quintero para realizar la versión teatral de *Marianela*, cuando Galdós les recuerda: «Hace tiempo, cuando pedí a ustedes una obra para el Teatro Español, me dijeron que tendrían gusto en hacer un arreglo teatral de *Marianela*.» Y añade más abajo, insistiendo en la misma idea: «Harán ustedes esta obra mejor que nadie, seguramente mucho mejor que yo mismo.» Corresponde, sin duda, esta carta de Galdós a una de los Quintero, escrita por éstos el 3 de septiembre de 1912 (y no de 1918, como señalamos por error en la edición del epistolario de los dramaturgos a Galdós [247]), donde le consultan reservadamente sobre la posibilidad de que «una empresa seria y bien orientada en el campo artístico pretende que usted siga al frente del Teatro Español durante la venidera temporada. ¿Usted tendría inconveniente en aceptar?» (247). A lo que Galdós le contesta graciosa y rotundamente: «La empresa de que ustedes me hablan puede nombrar director o capellán a quien quiera, menos a este cura» (Carta 1).

Transcurrieron después dos años, en los que los Quintero, en el vigor de su creación, presentaban nuevas obras en el teatro, como *Nina Teruel* (estrenada en abril de 1913, por la que Galdós les felicita). Don Benito también trabajaba en obras teatrales como *Celia en los infiernos* (diciembre de 1913), sin que se volviera a hablar de *Marianela* hasta que, en una carta de los hermanos Alvarez Quintero, fecha del 27 de enero de 1914, comunican a Galdós que el «corresponsal de *Il Giornale d'Italia* nos ha telegrafiado expresándonos el deseo de traducir gratuitamente al italiano nuestra adaptación escénica de *Marianela*» (*Cartas* 238). Esto prueba que el público intelectual, al menos, conocía dicho proyecto. Mas el tiempo transcurre sin que los Quintero den señales de vida ni le den noticias de la novela a Galdós. Es éste

quien de una manera literaria y humorística les vuelve a recordar su promesa en una carta de fecha 5 de agosto de 1915, por medio de una visión de «una mozuela raquítica, desgarbada, la faz melancólica, los ojos como ascuas y las greñas en desorden» (Carta 4), que es la pobre Marianela postergada siempre en todas las intentonas de hacerla resucitar en el teatro. Y era que un nuevo aplazamiento paralizó otra vez el proyecto de los Quintero, como se puede ver bien por las cartas que Galdós les dirige entre el 16 y 25 de agosto de 1915 (5, 6 y 7). Esta vez fue Federico Oliver, director en este momento del Teatro Español, quien convenció a los dramaturgos sevillanos para que dieran otras obras más originales al teatro. La reacción de Galdós llegó casi a la desesperación. Sus cartas son patéticas, y pocas veces se expresó con tanta vehemencia e indignación a causa de sus obras. Una prueba más de la tremenda ansia que sentía por ver a su querida creación encarnada en un ser vivo y actuante. No existen o no se han conservado las contestaciones de los Quintero a estas furibundas y desesperadas epístolas, y sólo le escriben, el 16 de febrero de 1916, para calmar algo a su amigo sin darle casi ninguna esperanza. Esta carta parece contestación a otra de Galdós que no poseemos, donde éste les amenaza con suicidarse si no tiene noticias de *Marianela.* «En cuanto a la *decisión de suicidarse* —escriben los Quintero— que nos anuncia usted vuelva sobre ella. Cosa que en nuestras manos esté el evitar. ¡Y de tamaña trascendencia! ¡Ahí es nada!» Y añaden esta poco comprometedora promesa: «Pronto esperamos darle más concretas noticias que hasta aquí» (*Cartas* 239). Sigue una breve epístola de Galdós, fechada el 10 de marzo de 1916, en la cual, después de felicitar a los Quintero por el éxito de una de sus obras, insiste en el «suicidio» si no le dicen que tienen el primer acto de *Marianela* hecho. Pero como aún a principios de junio no ha tenido noticias y van a comenzar las vacaciones veraniegas, el 10 de junio les dirige a sus amigos un desesperado y terminante ultimátum, apelando a su formalidad y a su real situación física y espiritual, como se revela en esas patéticas frases: «Si *Marianela* no está terminada a fines del verano tengo por segura mi muerte. Yo estoy muy enfermo y casi ciego. No tengo más ilusión que esa *Marianela,* y si ustedes no la hacen nadie puede hacerla, y yo menos que nadie» (Carta 9).

Desde este momento se desencadena todo el proceso de la adaptación de la obra por los Quintero: la elección de la compañía que debía representarla, los ensayos y su final estreno el 18 de octubre de ese año, casi en la fecha que Galdós, finalmente, había propuesto. Los hermanos Quintero contestan tres días más tarde a la carta de Galdós, donde al fin le dan la buena nueva: «Querido Don Benito: llega a nuestras manos su cariñosa carta cuando ya llevamos algunos días en *Marianela.* ¡Milagro de telepatía!» (*Cartas* 240). Ante esta comunicación, ya confiado en la pronta escenificación de su obra, contesta al día siguiente, 14 de junio, exclamando con fe en el triunfo: «¡Ya era tiempo, vive Dios! Gracias a Vds. el estreno de *Marianela* será un acontecimiento formidable» (Carta 10). Unos días más tarde, el 25 de junio, los Quintero le escriben a Galdós una tarjeta: «Mi querido maestro: hoy hemos terminado el primer acto de *Marianela.* No estamos descontentos. Vamos con el segundo. Adelante, siempre adelante» (*Cartas* 240). Don Benito contesta el día 28, expresando con igual entusiasmo su alegría: «¡¡¡*Marianela* en el teatro!!!» (Carta 11). Una semana más tarde, nuevamente Galdós les comunica

a los dramaturgos que ha escrito a la actriz Margarita Xirgú, hablándole de la escenificación de *Marianela* y haciéndole grandes elogios de la adaptación de su novela, como «un portento de arte dramático» (aunque el propio novelista no la conocía del todo) y prometiéndole «un éxito colosal superior a todo encarecimiento» (Carta 12). El día 11 del mes de julio remite a los Quintero la contestación de la conocida actriz, en la que aceptaba la interpretación de Marianela, y les anuncia su partida para Santander (Carta 13). Pero es ahora, en carta de julio de este año, sin indicación del día, cuando los hermanos Quintero le comunican la terminación de la obra; la reproducimos íntegra, como relevante documento histórico, fin de un proyecto tan largamente deseado por nuestro novelista:

Muy querido maestro: recibimos oportunamente su carta de despedida y la de la Xirgú, que con ella nos envió y que hoy le devolvemos. A los dos o tres días tuvimos nosotros también carta de Margarita, expresándonos su alegría y reconocimiento.

Marianela ya está. Nuestro corazón ha descansado. Dios nos ha dado todo lo que le pedíamos al emprender la obra.

Así que lleguemos a Fuenterrabía el próximo lunes 24, le escribiremos a la Xirgú para marchar ya de acuerdo con ella, y de todo lo tendremos a usted al corriente.

Le abrazan sus más leales amigos

S. y J. Alvarez Quintero

Ya sea por su progresiva ceguera o porque Galdós había concluido el principal motivo de comunicación con los Quintero, el novelista canario terminó aquí su correspondencia epistolar con éstos. Sin embargo, los dramaturgos sevillanos le dieron puntual cuenta de todo lo relacionado con la puesta en escena de *Marianela*: primero son las noticias de la lectura de la obra con los actores de la Compañía de la Xirgú (20.VIII.1916), luego el reparto de los papeles de la representación (3.IX.1916) y finalmente los ensayos de la obra (28.IX.1916) (*Cartas* 241-44).

Por fin llegó la fecha del ensayo general. Todos: don Benito, los Quintero y los intérpretes de la obra estaban reunidos aquella noche memorable. He aquí cómo describe Berkowitz (según nuestra transcripción castellana) el solemne acto: «La noche del ensayo, 16 de octubre de 1916, Galdós se sentó entre los Quintero, cerca de las candilejas, en el escenario del Teatro de la Princesa. La obra era presentada sin interrupción, pero para los espectadores era más interesante la reacción de Galdós. Cuando los actores empezaban su recitado, las lágrimas corrían por sus ojos, y sollozaba ruidosamente así como aparecía Nela» (440). Terminado el ensayo —sigue contando el biógrafo americano de Galdós— cuando el escritor se retiraba le hizo observar a la Xirgú «que su interpretación de Nela sobrepasaba el original. Ella le replicó que le compadecía de que no pudiera ver a los actores. Galdós murmuró: 'Pero yo sí os veo, mis queridos niños. Yo sí os veo. Créeme que os veo'» (441).

Llegó al fin el día 18 de octubre. La noche del estreno de *Marianela* el Teatro de la Princesa «estaba lleno en su capacidad, los más distinguidos espectadores en la orquesta y en el patio de butacas y el vulgo en las galerías. La atmósfera estaba cargada de compasión, respeto y admiración por el autor ciego... El auditorio parecía determinado a demostrar su estima y su cariño a don Benito. Galdós colocado abajo en una silla entre los bastidores del es-

cenario, resolvió quedarse hasta el fin de la representación... El necesitaba acercarse más, 'oír', según decía. ¿Oír qué? No lo que los autores estaban diciendo. El quería 'oír' la explosión de los aplausos que pronto hendirían el aire». Por último terminó la obra, seguida por emocionante atención por todo el público. «Ciego, hiératico, Galdós encorvado por el peso de sus setenta y tres años, apoyándose en la débil y enflaquecida Marianela, parecía una estatua viviente. Cuando él se recobró del éxtasis de la consagración, sus quietos ojos buscaron a los Quintero. Ellos se adelantaron vacilantes y le abrazaron. Una estruendosa ovación agitó al teatro» (Berkowitz 441-42).

Todavía, después del estreno de *Marianela* en Madrid y en los sucesivos días de éxitos, los hermanos Quintero le siguen dando noticias a Galdós sobre la puesta en escena en provincias en el año siguiente y también sobre obras teatrales de él mismo. Así en la carta del 8 de enero de 1917, le comunican la representación de *Marianela* por la Xirgú en San Sebastián y en Bilbao (*Cartas* 245); el 24 de septiembre del mismo año le ofrecen una liquidación de cuentas de la representación de *Marianela* y le dan noticias sobre la preparación de la escenificación, también por la Xirgú, de *Santa Juana de Castilla,* la última obra dramática de Galdós (*Cartas* 245-46), que será estrenada por dicha actriz en el mismo Teatro de la Princesa el 8 de mayo de 1918. La última carta de los Quintero, fechada el 11 de diciembre de 1917, se refiere a la preparación de la representación de *Marianela* en Las Palmas, la ciudad natal del escritor, por la Compañía de Carlota Plá (*Cartas* 246).

Pero el trabajo y la comunicación intelectual de los hermanos Alvarez Quintero con Galdós y su obra continúa más allá de las sombras, después de desaparecido el novelista canario. Los dramaturgos sevillanos acaban y refunden una comedia en tres actos que don Benito había dejado en borrador con el título *Los bandidos,* que ellos le cambiaron por el de *Antón Caballero,* nombre del protagonista, y la representaron en el Teatro del Centro de Madrid el 16 de diciembre de 1921. De la obra dicen los propios refundidores que su «trabajo no ha sido tanto que ni por un momento pueda decirse que la obra, del principio al fin, no sea de Galdós, ni tan poco que honradamente debamos ocultar nuestros nombres, eludiendo así la responsabilidad que en la empresa nos quepa». Efectivamente, las ideas que animan la obra —el enfrentamiento al caciquismo, la tiranía, la hipocresía de los falsos religiosos— son genuinamente galdosianas, y hasta los personajes, como Malva y Antón Caballero, tienen su lejano origen en *Doña Perfecta,* aunque la solución es más optimista con el triunfo de la libertad y la justicia, como en sus últimas obras.

Por último, los hermanos Quintero, para justificar su intervención en la refundición de esta obra, dicen que además de ser un encargo de la hija del autor, doña María Pérez Galdós, lo hicieron por la alegría de ofrecer al público «nuevas e inesperadas criaturas de la cantera galdosiana» y que quedan justificados sobre todo «porque sabíamos el muy halagüeño concepto que tenía don Benito de nuestra adaptación escénica de su *Marianela*» (8). [1]

Universidad de La Laguna

1

[Escudo de España]
El Diputado a Cortes
por
Madrid

Santander 19 de Septiembre de 1912

Sres. D. Serafín y D. Joaquín Alvarez Quintero.

Mis muy queridos amigos y compañeros: A la pregunta que me hacen ustedes en su amable carta del 15 contesto, con reserva o sin ella, lo mismo me da, que si hace un año acepté la Dirección del Teatro Español por complacer al Dr. D. Enrique Madrazo,[2] hoy, rescindido el contrato de Madrazo con el Ayuntamiento, por nada de este mundo seguiré ejerciendo el cargo de cómitre de aquella desvencijada galera.

No hay suplicio comparable al mío en la temporada última del Teatro Español. Prefiero estar en presidio con un grillete al pie a bregar de nuevo con los concejales de la Comisión de espectáculos, con los cómicos de ambos sexos y con la caterva insufrible de autores noveles que aspiran a tomar por asalto el templo de Talía. La empresa de que ustedes me hablan puede nombrar director o capellán a quien quiera, menos a este cura.

Y ahora, hablemos de otra cosa. Hace tiempo, cuando pedí a ustedes una obra para el Teatro Español, me dijeron que tendrían gusto en hacer un arreglo teatral de *Marianela*. En aquellos días había yo tratado de esto mismo con *Angel Guerra*,[3] pero éste, después de tantear el asunto se ha declarado sin aliento ni habilidad para llevarlo a término felizmente. Pues bien, amigos míos, yo tengo un empeño particularísimo en que ustedes persistan en su primitiva idea de llevar *Marianela* al teatro. Harán ustedes esta obra mejor que nadie, seguramente mucho mejor que yo mismo. Respecto a la actriz que haya de interpretar esa obra, yo creo que Mercedes Sampedro está cortada para el tipo de la protagonista. Pero ustedes quedan en libertad para darlo a quien les parezca mejor.

Y no concluyo sin hablar a ustedes de otra cosa. La Dirección del Teatro Español me ha causado entre otros perjuicios el de apartarme de mis más gratas aficiones. Ansioso de volver a ellas en la primavera última prometí a Matilde Moreno[4] escribirle una obra para la próxima temporada. En cuanto vine aquí a descansar de las fatigas del teatro me puse a trabajar en dicha obra que lleva por título *Celia en los Infiernos*.[5] No la he concluido todavía; pero creo que podré terminarla en todo el mes de octubre... Pero ahora resulta que Matildita se va a América y atendidas las etiquetas que ustedes conocen mejor que nadie, ni puedo darle a ella esa obra ni tampoco a las demás histrionisas que quedan en España. Tengo pues que darme de baja por ahora en los teatros de Madrid.

Hace dos años, entregué *Alceste*[6] a María Guerrero.[7] Ahora la anuncia en su cartel; pero tengo entendido que antes de *Alceste* dará otras obras nuevas, *que no se han escrito todavía*.

Les desea buena salud y ánimo para un fecundo trabajo su constante amigo que les quiere y admira.

B. Pérez Galdós

2

[Escudo de España]
El Diputado a Cortes
por
Madrid

25 de abril de 1913

Mis queridos amigos Joaquín y Serafín Alvarez Quintero:

Ayer jueves tenía el firme propósito de asistir a la última representación de *Nena Teruel*,[8] anhelando asociarme, con la cordialidad y el entusiasmo que Uds. supondrán, al homenaje de admiración y simpatía que el público estaba en deber de tributar a los insignes dramaturgos sevillanos. Pero a última hora de la tarde me sentí tan mal de la afección gripal que padezco, que hube de retirarme a mi casa, y ya no pude volver a salir, a pesar de mis deseos.

Nada les digo del disgusto enorme que tal contrariedad me produjo, y sólo les ruego que acepten estas sinceras explicaciones para disculpar mi ausencia involuntaria en la función de anoche.

Reciban nuevamente el testimonio de mi gratitud más viva por haber traído al Español su incomparable *Nena,* y no duden del afecto de su constante amigo y compañero.

q. ss. mm. e.
B. Pérez Galdós

3

6 de octubre de 1913

Srs. Don Joaquín y Don Serafín Alvarez Quintero.

Mis muy queridos amigos y compañeros: sosteniendo nuevamente mi firme propósito de no volver en ningún modo a la dirección artística del Teatro Español, debo manifestar a Uds. que ayudaré a Nieves Suárez,[9] fuera del Teatro y con los medios de que yo puedo disponer, en su campaña artística, si el Ayuntamiento le concede el Español en el concurso que ha de terminar el 10 del corriente mes.

El apoyo de Uds. será más eficaz que el mío para Nieves Suárez, pero recordemos y pongamos en práctica el «muchos amenes al cielo llegan».

Excuso decir a Uds. es absolutamente reservado y que no debe hablarse de ello hasta que el Ayuntamiento abra los pliegos de los concursantes y adjudique el Teatro.

Espera ver a Uds. pronto por Madrid su constante amigo que les admira y quiere,

B. Pérez Galdós

4

Santander-San Quintín. 5-8-1915

[Escudo de España]
El Diputado a Cortes
por
Las Palmas

Mis queridos amigos Serafín y Joaquín: En los últimos días fastidiosos de sofocante calor que en Madrid pasé, y en los diez o doce que llevo aquí con temperatura dulcísima, no he cesado de pensar en la formal promesa que [...].

Anoche, hallándome bastante acatarrado y un poco febril, me acosté temprano, y entre dormido y despierto, al filo de las doce vi entrar en mi aposento a una mozuela raquítica, desgarbada, la faz melancólica, los ojos como ascuas y las greñas en desorden, la cual se llegó a mí y poniendo su mano en mi almohada me dijo: Don Benito, aquellos señores tan simpáticos y que tan bien plumean, se han metido ya conmigo. Yo no sé leer; pero por lo que les oí a los salados hermanitos, ya han terminado el primer acto [...].

¿Es realidad o ensueño?

Sabe cuanto les quiere su constante amigo y ferviente admirador,

B. Pérez Galdós

5

Santander-San Quintín 16-8-915

[Escudo de España]
El Diputado a Cortes
por
Madrid

Mis queridos amigos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero: La carta de ustedes, fecha 13 del corriente, que ayer recibí, me ha hecho el efecto de un tiro, echando por tierra las ilusiones que venía yo acariciando desde el día en que tuve el gusto de verles a ustedes en mi casa. ¡Córcholis, re-córcholis, recontra, córcholis! Otro aplazamiento, cuando yo creía llegado el término de mis ansiedades. ¿Pero ustedes tan listos, tan agudos, conocedores como nadie de las artimañas de los empresarios de teatros, cómo han hecho caso de las marrullerías de Oliver [10] suspendiendo por indicaciones de éste la labor de *Marianela* para dedicarse a otra más del gusto del don Federico y de su esposa?

También a mí me habló Oliver de este asunto, no directamente (pues él ha estado todo el verano encerrado en su castillo de la Prosperidad) sino por conducto de un amigo, y yo le contesté que el arreglo de *Marianela* por ustedes no se podía aplazar; pero que una vez terminado dicho arreglo se aplazaría el estreno de la Obra todo el tiempo que fuera preciso para que Carmen Cobeña [11] pudiera lucir en el Teatro Español sus cualidades de actriz eminente. Pero esto no significaba que Oliver por sí y ante sí ordenara a ustedes que suspendieran su trabajo para dedicarse a otra cosa.

Crean ustedes mis queridos amigos Joaquín y Serafín que esto me ha sacado de quicio; toco el cielo con las manos, y tal es mi desconcierto y turbación que no puedo continuar esta carta. Mañana la concluiré y al propio tiempo escribiré a Oliver manifestándole mi absoluta desconformidad con lo que determinó con respecto a *Marianela.*

Bueno es que aplace por un día la contestación a esta carta porque de aquí a mañana se me aplacará un poco el furor que me inflama por la nueva e inesperada dilación que sufre la pobrecita Marianela en su resurgimiento teatral. Perdonenme estoy que echo bombas.

Hasta mañana, de ustedes siempre atento servidor y amigo q. s. m. e.

B. Pérez Galdós

6

Santander-San Quintín, 17-VIII-915

[Escudo de España]
El Diputado a Cortes
por
Madrid

Mis queridos amigos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero: Hoy prosigo y termino la carta que ayer dirigí a ustedes. Procuraré ser breve para no mortificar a ustedes más de lo peciso. Pongo el asunto en el estado que tenía a principios de Julio cuando ustedes honraron mi casa con su visita. En aquella gratísima conversación yo recabé de ustedes la promesa de dedicarse sin tardanza al arreglo teatral de *Marianela,* y a dicha prómesa me atengo pasando por alto, como si no existiera la ingerencia de Oliver en un asunto que no era de su incumbencia. ¿Estamos conformes?

Claro que esto es un pacto de pura amistad, pues no tengo derecho a marcar a ustedes el ordenamiento y método de sus trabajos. Pero si ustedes me conceden el derecho de amistad y compañerismo, ordeno y mando, quiero decir, imploro y suplico que la primera labor que ustedes emprendan para el Teatro Español sea el arreglo de *Marianela.* ¿Está claro?

Esto mismo diré a Oliver añadiendo que si no hubiere retraso en la teatralización de *Marianela,* la habrá en estrenarla, es decir que se dará a tiempo a Carmen Cobeña para lucir en el Coliseo Municipal sus grandes cualidades de comedianta.

He concluido por hoy; pero volveré a dar matraca a todo ser viviente si las cosas no fuesen por ese camino.

Yo trabajo actualmente en una obra nueva cuyo título,[12] asunto y finalidad daré a ustedes para que me asesoren indicándome a qué empresa debo darla, pues yo estoy desconcertado y no sé qué hacer. Es drama para una gran actriz. Esto es muy reservado por ahora. Ya hablaremos cuando nos veamos en Madrid.

Siempre de ustedes incondicional amigo y ferviente admirador, q. ss. mm. e.

B. Pérez Galdós

7

Santander-San Quintín, 25-VIII-1915

[Escudo de España]
El Diputado a Cortes
por
Las Palmas

Mis queridos amigos Serafín y Joaquín: Al fin ha resultado lo que yo temía. Que la pobre *Marianela* se queda en estado de merecer, y yo pago los vidrios rotos en este altercado promovido por don Federico Oliver y su ilustre consorte. Hagan ustedes lo que quieran y trabajen conforme a las disposiciones autoritarias del empresario. Lo que yo había propuesto satisfacía a los intereses de todos; mas, por lo visto, aquí no hay más interés que el de la empresa, y los autores no somos más que unos pobres comparsas que entran y salen obedientes a la voz del Director de la escena. Adelante pues, y ya veremos lo que pasa.

Por de pronto *Marianela* se queda otra vez compuesta y sin novio. Harán ustedes el arreglo si les conviene, y si no, no lo hagan. En uno y otro caso seremos siempre muy buenos amigos.

Yo no he escrito a Oliver. Estoy en estos días sumamente atareado poniendo mis cinco sentidos en un trabajo que anhelo terminar lo más pronto posible. Y no digo más.

No escribiré a Oliver hasta que éste haga públicos en la prensa, como es de rigor en estos días sus planes para la temporada próxima.

Y sin más por hoy, manden lo que gusten a su constante amigo y admirador q. ss. mm. e.

B. Pérez Galdós

8

Madrid y Marzo, 10/1916

[Escudo de España]
El Diputado a Cortes
por
Las Palmas

¡Bravo, bravísimo! *Cabrita que tira al monte.*[13] ¡Qué linda obra! ¡Fecundo, inagotable ingenio el de estos gloriosos hermanos! ¡Viva, viva! [...] ¿Y ahora qué [...]? [...] Decido suicidarme si no me dicen que ya tienen el primer acto [...].

Suyo ferviente admirador

B. Pérez Galdós

9

Madrid y Junio, 10/1916

Mis queridísimos amigos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero: Estamos ya en el momento crítico, es decir, que no puede pasar un minuto más sin que sepamos que el arreglo teatral de *Marianela* figura ya, en el activo taller de los insignes dramaturgos andaluces. No he dudado nunca de la formalidad de ustedes; pero hace un año que se interpuso en el campo de esta formalidad la mala estrella del Teatro Español, y sobrevino un aplazamiento que me amargó la existencia y mató mis ilusiones.

Desde hace un [tiempo] busco a ustedes las vueltas para poder abordar la cuestión cara a cara. ¿Están en Sevilla? ¿Están en Huelva? ¿Están en Valladolid o están en Fuenterrabía? No he podido averiguarlo, y en esta cruel duda dirijo esta carta a su casa de Madrid donde es fácil que llegue pronto a poder de ustedes.

Díganme pues, mis queridísimos amigos, si están ya con las manos en la masa o estarán pronto, muy pronto. Y en caso de así no lo sea tengan la franqueza de decírmelo, pues ya no espero más. Si *Marianela* no está terminada a fines del verano tengo por segura mi muerte.

Yo estoy muy enfermo y casi ciego. No tengo más ilusión que esa *Marianela,* y si ustedes no la hacen nadie puede hacerla, y yo menos que nadie.

Hasta fines de este mes estaré en Madrid, y después en Santander.

Si están en Madrid díganme a qué hora puedo encontrales en su casa.

De ustedes siempre cariñoso amigo y admirador ferviente q. ss. mm. e.

B. Pérez Galdós

10

Madrid y junio, 14/1916

Mis queridísimos amigos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero: No pueden Vds. figurarse el júbilo que me causó la carta de Vds. que ayer tarde recibí. Ya me han vuelto el alma al cuerpo, ya soy feliz, ya respiro, ya vivo...

Ahora que los infatigables dramaturgos no desmayen, y que al término del verano tengamos a *Marianela,* disponiéndose a pisar con su pie descalzo, los escenarios españoles. ¡Ya era tiempo vive Dios! Gracias a Vds. el estreno de *Marianela* será un acontecimiento formidable. ¿Y quién será la actriz que encarne la figurilla mezquina y andrajosa de esta criatura? Ya hablaremos, la opinión de Vdes. será decisiva. No vengan a verme sin que yo les avise la hora en que estaré en casa seguramente. Estos días por diferentes ocupaciones estoy muy callejero.

Recibí en Bilbao la cariñosa adhesión de Vdes. que me llenó de alegría y orgullo. Ya se publicará en el libro que «El Sitio» está preparando.

No cabe en palabra humana la gratitud que siente por Vds. su cariñoso amigo.

B. Pérez Galdós

11

Madrid y Junio, 28/1916

Srs. Dn. Serafín y Joaquín Alvarez Quintero.

Mis queridísimos amigos: La tarjeta de Vds. que anteayer recibí, colmó mi alegría hasta el delirio. ¡¡¡*Marianela* en el teatro!!! No es nada que digamos. Aunque yo no he dicho nada de esto a nadie, fuera de dos o tres personas de mi mayor intimidad, ya corre por Madrid un susurro al que prestan atención las gentes de teatro.

Antes de que Vds. se marchen a Fuenterrabía y yo a Santander, tenemos que echar un parrafito. Por teléfono nos pondremos de acuerdo para saber la hora más propia para encontrarles a Vds. en su casa.

De Vds. siempre incondicional amigo q. ss. mm. e.

B. Pérez Galdós

12

Madrid y Julio, 4/1916

Mis queridísimos amigos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero: Hoy he escrito a Margarita Xirgú.[14] En la consabida epístola he puesto mis cinco sentidos. Entre otras cosas le digo que la *Marianela* que Vds. han hecho es un portento de arte dramático y que la actriz que la estrene, tendrá un éxito colosal superior a todo encarecimiento. Añado que ya conozco la obra, y que cuando ella actúe en el Casino de San Sebastián y Vds. estén en Fuenterrabía la insigne actriz conocerá la obra que ha de llevarla al pináculo de la gloria. Tengo la seguridad que conseguiremos el afecto apetecido.

La carta va dentro de otra que dirijo a mi amigo Adolfo Marsillach[15] y a éste le encargo que ponga el documento en manos de Margarita, sin mediación de persona alguna recatándola cuidadosamente de la curiosidad del invertido prócer Marqués de Premio Real.[16] La carta que mando a Marsillach va certificada. Ahora, Dios sobre todo.

Un día de éstos volveré a escribir a Vds.

Siempre de Vds. incondicional amigo q. ss. mm. e.

B. Pérez Galdós

13

11 de Julio de 1916

Mis queridos amigos Dn. Joaquín y Serafín Alvarez Quintero: Acabo de recibir la carta que nos anunció Margarita Xirgú y me apresuro a transmitirla a Vds., para su conocimiento y satisfacción.

No me extiendo más porque me faltan sólo minutos para irme a la estación. Esta tarde me voy para Santander. Desde mañana a las ocho estaré en mi casa de San Quintín a disposición de Vds. para lo que gusten mandar. Todos estamos contentos, muy contentos. ¡¡Viva Marianela!!

Siempre de Vds. ferviente amigo

B. Pérez Galdós

NOTAS

[1] El original mecanografiado de la adaptación de *Marianela* llevada a cabo por los hermanos Quintero se encuentra en el Archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas.

[2] Nació en Santander en 1850, fue médico cirujano y autor dramático, obtuvo la cátedra de cirujía de la Universidad de Barcelona y fundó en su villa natal un sanatorio quirúrgico. Se hizo empresario del Teatro Español de Madrid para estrenar sus obras como *El fin justifica los medios, Nelis, Herencia y educación,* etc.

[3] Seudónimo de José Bentancor Cabrera; nace en Teguise (Lanzarote) en 1874 y muere en Madrid en 1935; fue periodista, ensayista y autor de novelas regionales. Véase Cabrera Perera.

[4] Esta famosa actriz nace en Madrid en 1874 y muere en la misma capital en 1959. Trabajó en la compañía de García Ortega y con Ricardo Calvo, con el que hizo una tourné por América. Obtuvo un resonante éxito con el estreno de la *Electra* de Galdós en 1901.

[5] Comedia en cuatro actos presentada en el Teatro Español el 9 de diciembre de 1913, interpretada por Nieves Suárez y Ricardo Calvo. La obra estaba dedicada a los hermanos Alvarez Quintero.

[6] Tragicomedia en tres actos estrenada por la Compañía Díaz de Mendoza y María Guerrero el 21 de abril de 1914 en el teatro de la Princesa de Madrid.

[7] Se trata de la famosa actriz nacida en Madrid en 1868 y desaparecida en 1928 en la misma capital. Conocida es su extraordinaria trayectoria teatral en compañía de su esposo, el dramaturgo y actor Fernando Díaz de Mendoza. Estrenó muchas obras de Galdós y logró con ello relevantes éxitos.

[8] Comedia de los hermanos Quintero estrenada en abril de 1913 en el Teatro Español de Madrid.

[9] Esta actriz fue la intérprete de *Celia en los infiernos*. Trabajó en el teatro Lara y la Princesa e interpretó los tipos de Tonuela en *Juan José* de Dicenta, de Dolly en *El abuelo* de Galdós y de Rocío en *El genio alegre* de los Quintero.

[10] Famoso autor dramático y escultor nacido en Madrid en 1879; formó una compañía teatral con su esposa, la actriz Carmen Cobeña.

[11] Logró fama de buena actriz, debutó en 1891, trabajó en las compañías de Ricardo Calvo y de Emilio Mario. Interpretó con poco éxito las obras de Galdós *Los condenados* y *La fiera*. Murió en 1963.

[12] Posiblemente don Benito se refería a *Sor Simona*, estrenada en el teatro Infanta Isabel de Madrid el 1.º de diciembre de 1915.

[13] Comedia de los hermanos Quintero estrenada en el Teatro Español de Madrid en abril de 1916.

[14] Esta famosa actriz española nace en Barcelona el 18 de junio de 1888. De ella dicen Díaz de Escovar y Lasso: «De las actrices pertenecientes a la escuela de Vico, la más grande es Margarita Xirgú, a la que acompañan un enorme talento, una extraña sensibilidad [...]» (311). «Logró grandes éxitos con las obras de Galdós *La loca de la casa* y la adaptación de *Marianela* de los hermanos Quintero. Tuvo un gran éxito, en 1933, con la interpretación de *Medea* traducida y adaptada por Unamuno. Después de 1936 permaneció en América, haciendo una gran labor teatral hasta su muerte acaecida en Montevideo el 25 de abril de 1969.

[15] Nace en Barcelona en 1868; fue periodista y dramaturgo. Entre sus obras se destacan los dramas *La ciudad anárquica* y *El redentor del pueblo*.

[16] Título del reino otorgado en 1741. Desde 1872 lo poseyó don Ricardo de Miranda y Sandoval.

OBRAS CITADAS

Alvarez Quintero, Serafín y Joaquín. Prólogo. *Antón Caballero*. Por Benito Pérez Galdós. Madrid: Sucesores de Hernando, 1922.

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

Cabrera Perera, Antonio. *Angel Guerra, narrador canario*. Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria-Cátedra, 1983.

Díaz de Escovar, Narciso, y Francisco de P. Lasso de la Vega. *Historia del teatro español*. Vol. 2. Barcelona: Montaner y Simón, 1924.

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

EMILIA PARDO BAZÁN, LUIS VIDART, AND OTHER FRIENDS: EIGHT UNPUBLISHED LETTERS AND TWO CARDS

Maurice J. Hemingway

Despite the pioneering work done by Carmen Bravo Villasante, very little is known about Pardo Bazán's contacts among intellectual circles in Madrid and Galicia. In the stifling atmosphere of La Coruña, she longed to meet and learn from serious scholars and writers, whether of a liberal or traditionalist mentality, and was the admiring friend of, for example, both Giner de los Ríos and Menéndez Pelayo.[1] In a society where certain views on the different roles and intellectual capacities of men and women were almost universally accepted and systematic education was a male preserve, she needed the encouragement and guidance of such men. From the letters here published it is clear that Vidart was one of these early mentors.[2]

Luis Vidart y Schuch (1833-97) was an artillery officer who reached the rank of lieutenant colonel and distinguished himself in suppressing revolutionary uprisings in the streets of Madrid in the 1850s. While at the Colegio de Artillería, he edited various magazines and from the age of nineteen contributed to *El Semanario Pintoresco.* Despite his military record, he supported the Revolution of 1868 (he was elected deputy for Albocácer in 1872) and collaborated in the short-lived *La Voz del Siglo* (1868-69). He also contributed to the *Revista de España* from 1870 and to numerous other periodicals, such as *El Correo Militar, La Gaceta Popular, La España Moderna, La Ilustración Española y Americana, Blanco y Negro, La Revista Contemporánea,* and *Barcelona Cómica.* He participated in the debate about the reorganization of the army following the Revolution with articles in the *Revista de España* (collected in *La fuerza armada*). In the 1870s and 1880s, as a friend of Galdós, he defended the novel as a vehicle for progressive ideas (see, e.g., «Recuerdos» and «Una teoría»). He added fuel to the flames of the controversy surrounding the fourth centenary of the discovery of the New World by attempting to demythologize Columbus (see, e.g., *Descubrimiento*). As E. Gómez de Baquero says, he was a «polemista infatigable» (*La España Moderna* 8.91 [1896]: 158). His main intellectual interests were in history and the history of ideas, and his *La filosofía española* (1866) was the forerunner of Menéndez Pelayo's controversial work, *La ciencia española* (1876).[3] Towards the end of his life he was elected a member of the Real Academia de la Historia. He also wrote drama and poetry and, as Pardo Bazán says in her *Apuntes autobiográficos,* he was particularly fond of his poetry (*Obras* 713). Originally a Catholic, he attended Sanz del Río's lectures and came under the influence of Krausist philosophy, only to adopt in the 1880s the pessimistic world view of Schopenhauer.[4] In this respect he was not untypical of liberal intellectuals of his time, and indeed one suspects that

he was the model for that fictional «artillero» and mirror of his age, Gabriel Pardo, who in *La madre naturaleza* follows a similar intellectual trajectory.

Despite the fact that Pardo Bazán was still neo-Catholic in her views, it is not surprising that she should have been drawn to this representative of liberal Spain. In the 1870s, while she was reading widely in literature and philosophy, she held the *Krausista* group surrounding Giner in great respect and even considered sending her children to the Institución Libre de Enseñanza (RAH, Giner, caja 3, 17 May 1880). As she emphasizes in an article she wrote on Giner at the time of his death, it was to his unusual tolerance that she was attracted: «Don Francisco me enseñó aquel sentido de tolerancia y respeto a las ajenas opiniones, cuando son sinceras, que he conservado y conservaré, teniéndolo por prenda inestimable y rara [...].» Referring back to conversations she had with Vidart himself, she writes:

> Otro amigo mío inolvidable, Luis Vidart, solía plantear en nuestras pláticas esta cuestión: ¿Es compatible la tolerancia con la convicción sólida y profunda?
> Al responderle que sí, citaba a Giner como probante ejemplo.
> —Giner —decía yo— no sólo es un convicto, sino un agitador de conciencias, cabalmente en fuerza de su convicción, y, por lo mismo, su fe le sugiere transigencia respetuosa con la fe y la razón de los demás. («Don Francisco Giner,» *Obras* 1519-22) [5]

From letter four below, it is clear that Pardo Bazán and Vidart were not of one mind in all matters, but mutual respect permitted disagreement.

In a letter to Giner written a few days after Vidart's death, Pardo Bazán states that she and Vidart had been friends for nineteen years, which would date their friendship back to 1878 (RAH, Giner, caja 8, 15 Sep. 1897). It may have been during her dealings with the *Revista de España,* in which her first novel, *Pascual López,* was published in 1879, that she first met Vidart. They would no doubt have met at the Ateneo, and they both frequented literary *tertulias,* such as those of Valera and the Marquesa de Dos Hermanas (see Pardo Bazán, «Recuerdo» 642; Bravo Villasante 189). He was also a welcome guest at her house on social occasions and at her twice-monthly *tertulia.* The *Heraldo de Madrid,* 4 February 1894, reports that he was present at her party to celebrate the installation of electric lighting in her house.

The respect and friendship of such a distinguished polygraph as Vidart must have sustained her in the face of the hostility that her writings provoked, and in her «Recuerdo» of Vidart she recalls them laughing at the «desahogos de la prensa menuda» (642). He reviewed *Un viaje de novios* very favourably, claiming it, perhaps not altogether to her gratification, as part of the antitraditionalist cause («El naturalismo»). Generously, he recommended publication in the *Revista de España* of Aureliano J. Pereira's article criticizing his own, thus giving the novel added publicity (see note 24). It was also apparently he who invited her to contribute to the *Album calderoniano* (see note 14). Pardo Bazán supported his views on Columbus in the debate of 1892 and, like him, was a target of criticism (see «Recuerdo» 642).

In the «Recuerdo,» Pardo Bazán notes that Vidart was the «iniciador de muchas corrientes de ideas que otros divulgaron o ahondaron después»

and insists that his contribution to Spanish intellectual life was not restricted to his many published works but was also located in his «labor verbal»:

> De tal modo prevaleció en él esta índole franca y expansiva, que si no se toma en cuenta la labor verbal, no se apreciaría debidamente la influencia de Vidart en las ideas filosóficas, históricas y literarias de estos últimos treinta años: influencia harto mayor de lo que creen o afectan creer los que no le igualan en conocimientos y todavía menos en nobleza y sencillez de ánimo. Conversador y discutidor infatigable, y siempre sobre temas intelectuales (aquí donde hay más propensión a disputar y charlar que paciencia para leer), difundió Vidart bastantes opiniones y conceptos que hoy son patrimonio del público, mediante insensible propaganda, y en este respecto no cabe dudar que sus escritos sólo representan una parte de su trabajo —la única, es cierto, que podría conocer la posteridad, pues lo hablado se lo lleva el aire. (642)

It is some indication of Pardo Bazán's own breadth of sympathy that the qualities she most admired in Vidart were quite different from her own: «Era asaz indiferente a los intereses puramente materiales; y del mundo apenas veía las formas y los accidentes externos, lo plástico y lo tangible, sino lo interno, los conceptos abstractos, las leyes morales, las grandes síntesis y los fenómenos de la idea revelados en el espacio y el tiempo» (642). Her sense of loss at his death emerges from the letter to Giner referred to above, in which, urging that Vidart's works should be published in a collected edition, she describes his death as «una pena que no puedo comparar en intensidad a la de mi padre, pero que en la índole se le parece.» She adds: «Es un pedazo del alma lo que con él se me va, y nunca lo he comprendido mejor que ahora.»

The letters here published also throw light on two other aspects of Pardo Bazán's life. The first is her support of young Galician writers, two of whom are recommended to Vidart. Jesús Muruáis Rodríguez was born in Pontevedra in 1852 and died there in 1903. By the time Pardo Bazán introduced him to Vidart, he had published two works, *Cuentos soporíferos* (Pontevedra, 1874) and *Semblanzas galicianas* (Orense, 1876; 2nd ed., La Coruña, 1884). He joined the editorial board of *El Heraldo Gallego* and was a contributor of stories and literary criticism to *El Imparcial, La Revista Contemporánea,* and the *Heraldo de Madrid*. He was a leading figure in Galician intellectual life, and his *tertulia* was frequented by Valle-Inclán, whose Latin teacher he had probably been. He possessed a large library, which was to be Valle-Inclán's introduction to contemporary French literatura (see Ossorio y Bernard 298; Esperabe de Arteaga 467; Díaz-Plaja 37-38, 109). Aureliano José Pereira de la Riva was born in Lugo in 1855 and died in Madrid in 1906. Of a humble family, he had been a working journalist since the age of twenty and had published a collection of poems, *Impresiones y recuerdos,* in Lugo in 1877. He was to publish four more collections, two in Galician. He founded and edited *El Regional* of Lugo in 1884 and contributed to *El Nacional, La Ilustración Española y Americana, El Bazar, La Familia, Barcelona Cómica, La Epoca,* and the *Revista Europea* (see Ossorio y Bernard 339; Esperabe de Arteaga 72-73). It seems that for Galician writers doña Emilia was the obvious *entrée* into the intellectual world of the capital.

The second aspect of Pardo Bazán's life which arises in these letters is her relationship with her husband, José Quiroga. All that we know of their

modus vivendi is what we are told by Carmen Bravo Villasante, presumably on the testimony of Pardo Bazán's daughter, Blanca: that after, say, the middle of 1883 the spouses separated and would meet only on ceremonial occasions and to discuss their children's education (Bravo Villasante 101). The present writer was told by the late Doña Natalia Cossío de Jiménez that they would make each other formal visits, raising and lowering the flag. The information derived from letter seven is therefore perhaps surprising: Pardo Bazán leaves her three children with their father in Monforte and proceeds not to her own house in Meirás, near La Coruña, but to her husband's castle in La Coruña Bay. One infers from this that husband and wife were on perfectly amicable terms.

Finally, the reference in letter two to José Rodríguez Mourelo, Pardo Bazán's close friend, is but the tip of the iceberg of a curious incident which is outlined in note 13.

Eight letters

1

Sr. Dn. Luis Vidart[6]

Mi distinguido amigo,

La persona que entregará a V. ésta es el Sr. Dn. Jesús Muruáis, de quien hablé a V. ya en cartas anteriores. Por ellas conoce V. el aprecio en que le tengo, y que agradeceré como cosa propia lo que por él haga V. en su pretensión de entrar en el Profesorado.

No añado más, y saludo a V. afectuosamente
quedando muy su amiga

q. b. s. m.

J. Emilia Pardo Bazán

2

Sr. Dn. Luis Vidart,

La Coruña — 7 de Octubre, 1881

Amigo mío muy querido: hace días que debiera haber escrito restituyendo el adjunto artículo que tanto gusto he tenido en leer y por el cual le doy mil gracias;[7] pero mi vuelta del campo[8] y los primeros cuidados de mi instalación aquí me tuvieron muy ocupada, amén de la terminación de *San Francisco de Asís*, revisión de copia, etc., etc.[9] Ahora estoy bastante libre y condenada a inacción forzosa por la espera de un suceso bastante incómodo, el nacimiento de mi tercer hijo.[10] Por caso singular, estos últimos meses, que suelen ser por casi todas las mujeres muy fatigosas y molestas, han sido para mí muy buenos: nunca tuve mejor salud, ni más actividad para el trabajo literario. Veremos si el resultado corresponde con las premisas.

Habrá V. visto en la *Revista de España* un artículo mío que forma parte del *S. Francisco* y que se continuará en el número próximo.[11] Está plagado de erratas en el italiano, pero espero que en lo sucesivo no sea así, pues corregirá Menéndez Pelayo las pruebas.[12]

Mourelo me escribe desde esa diciéndome que va a ponerse a la venta mi novela y que ha logrado un artículo de V.[13] Yo tengo la presunción de creer que a mí es a quien se debe ese artículo y sobre mí pesa esa deuda de gratitud.

Aquí no ha venido ejemplar alguno del Album Calderoniano de Gaspar y Roig: ¿cómo hago para obtener uno? [14] Si V. quiere dar el recibo en mi nombre y remitírmelo, se lo agradeceré.

Dígame V. si ha logrado volver a su estado normal y si su enfermedad le concede estos días mayor respiro. En el artículo que devuelvo no se conoce poco ni mucho esa debilidad de que V. se queja, antes está muy bien escrito y pensado, y bien comprendidos los tres genios peninsulares. [15] Digo esto con la propia franqueza con que me reí de las *hogueras inquisitoriales* de Labiano. [16] Voltaire afirmaba que hasta su última hora sabría sonreír cuando hablase un teólogo jansenista: yo no puedo menos de hacer igual manifestación al leer cuanto en estilo declamatorio suele decirse de las susodichas hogueras. El género humano, el *mal seme de Adamo*, como dice Dante, [17] ha venido desde su origen encendiendo hogueras y alzando patíbulos, y solo los de la Inquisición tienen el privilegio de *sobrevivirse* y espantar a los niños del siglo XIX. Yo prefiero tomarlos a broma porque ¡vaya V. a llorar hoy por unos cuantos judíos achicharrados en el siglo XVI! Después de todo, si se hubiese dejado al pueblo satisfacer sus instintos, habría ejecutado degollinas en masa bastante peores que los *autos de fe*. Díganlo los nihilistas y la Commune. No se espante V. de mi pesimismo; soy algo discípula de Schopenhauer y Leopardi cuando no tengo cosa mejor que hacer.

Voy a dejar a V. para poner dos letras a Paco Giner del cual ha mil años no sé nada. [18] Su amiga verdadera

J. Emilia

P. D. En qué periódico saldrá la crítica de *Un viaje de novios*? [19] Que sea en alguno muy leido.

3

Sr. Dn. Luis Vidart,

La Coruña — Mayo 25 de 1882

Mi buen amigo: ya su silencio me tenía alarmada y dispuesta a coger la pluma para preguntarle —¿qué ocurre?—. Siento el motivo que lo ha causado, y deseo mucho que se ponga V. del todo bien. Gracias por el artículo y por el calificativo. [20] Haré que un periódico de aquí lo reproduzca (el artículo, se entiende.) Si ha de seguir V. desobedeciendo a los médicos, lea un trabajo mío sobre *Shakespeare y Calderón* que en breve verá la luz en la *Ilustración Cantábrica*. [21] Allí verá V. que también hago referencia a V. y al Centenario famoso, y a Cervantes. [22]

Hoy le remito adjunto el trabajo del Sr. Pereira sobre su trabajo de V. [23] Como V. verá, el joven escritor contradice a V. en muchos puntos; pero como lo hace mesuradamente y guardando a V. las consideraciones que se merecen, no creo tenga V. reparo en llevarlo a la Revista de España y gestionar su publicación. [24] Si esto le molestase a V., yo escribiré a Gamundi. [25] Debo advertir a V. que no me hago solidaria de las apreciaciones de Pereira, (y lo advierto, para que no crea V. que soy la ninfa Egeria inspiradora del art.° en lo que a V. contradice.) Es un chico despejado y de porvenir, que escribe lo que piensa, y *voilà tout*. Tiene a V. en gran estimación, y la polémica es (como V. verá mejor que yo le pudiera decir) del todo literario.

He remitido a la *Hispano Americana* un trabajo sobre *Rogerio Bacon*, que forma parte de *S. Francisco*. [26] Si no lo archivan y ve la luz pronto, desobedezca V. una vez más a la ciencia médica leyéndolo.

Ese prospecto que le envío a V. es un ardid librerístico para acabar de dar vuelo a la edición de *Un Viaje*. Envío a V. dos por si quiere quedarse con uno (siquiera sólo sea para ver la diversidad de juicios, que es curiosa) y el otro agradecería a V. que lo hiciese publicar en la *Correspondencia militar* o cualquiera otro periódico en que tenga V. vara alta.

Póngase V. del todo bien. No le quiero fatigar más contándole una especie de polémica epistolar que traemos entre manos Alarcón y yo. ¡Ah! uno de estos días daré a V. una sorpresa. [27] No olvide mis encargos y tampoco a su amiga.

q. b. s. m

J. Emilia

4

Hoy 14 de Agosto — Mondariz [28]

Mi querido Vidart, sí, he recibido mi semblanza y mi retrato; aquella me favorece, como de mano de amigo, en bastantes respectos y este me quita años, de modo que al autor y al grabador y dibujante debo gratitud.

No contesté a V. antes, porque fueron los últimos días de mi estancia en La Coruña días ocupados y preocupados, ocupados por los preparativos de mi viaje termal, preocupados porque la niña menor [29] tenía la tos ferina y al pronto no sabíamos si era cosa grave, pues se le presentó en forma de broncolaringitis aguda, y nos dio susto. Luego el viaje, los quehaceres inherentes a él, y esta vida que hace uno aquí, tan llena y tan empalmada de ocupaciones, me distrajeron también. Hoy por fin, entre vaso y vaso, allá van estas líneas.

Podría yo decir y objetar mucho sobre los toros, el tradicionalismo, las aficiones aristocráticas, etcétera; [30] pero no tengo ni cabeza ni tiempo ahora, y por eso renuncio a la apología. Con felicidad inefable me entrego a la madre naturaleza esta temporada: un bienestar físico inmenso que me impide y veda todo pinito intelectual, y voy perdiendo el feo vicio de pensar en cosa alguna. Aire, comida, paseo, campo, respirar y dormir, es ahora la dicha suprema. [31] Sobre este punto, en que estamos del todo conformes, versan mis diálogos con Núñez de Arce, que se encuentra aquí también. [32]

¿Cómo quiere V. pues, cruel amigo, que escriba nada para *Ilustración* ninguna?

¡Si a lo que estamos es a desilustrarnos!

Así y todo, me gustaría departir con V. un rato, aun a costa de perder la dulce beatitud del espíritu que nace de dejarlo enmohecerse.

Cariños a Rafael [33] y saludos a su mujer de V.

Su amiga

Emilia

Aquí estaré hasta el día 24. Después, dirección a La Coruña.

5

Sres. Dn. Luis Vidart y señora

La Coruña Noviembre 13 88

Mis buenos y queridos amigos: he visto con sentimiento la pérdida que han experimentado VV. en la persona de su mamá y he tomado, como siempre, parte en sus penas. Aunque la avanzada edad de esa señora hiciese temer por su vida hace tiempo, siempre coge de nuevas y aflige como inesperado un golpe así. Los padres jamás son viejos y los hijos nunca son niños, esta es la verdad. Reciban VV. mi sentido pésame, y el de toda mi familia, que me encarga se lo haga presente.

Nosotros tenemos a Jaime [34] con una fiebre y, como es natural, nos encontramos sobresaltados, aunque el médico asegura que no hay peligro alguno.

Saluden VV. a Rafael de mi parte y créanme su muy verdadera amiga

q. b. s. m.

Emilia Pardo Bazán.

6

With *corona*

Hoy Martes

Mi querido y viejo amigo

Si le parece a V. buen día, mañana Miércoles se podrá realizar el proyecto. Esperaré a VV. en casa a las 8.

¡Silencio y misterio! como dicen en las zarzuelas.[35]
Contésteme V. dos letritas para saber si se acepta el plan.

Su amiga

Emilia

7

Sr. Dn. Luis Vidart

Castillo de Santa Cruz

22 de Septiembre de 1896

Querido viejo: después del viaje más fastidioso del mundo, con un calor del Senegal y un polvo amarillento que asfixiaba, aquí he llegado, dejando a Jaime en Monforte, en compañía de su padre y hermanas. Yo ahora estoy en el castillo, propiedad de Pepe,[36] y que es una finca de lo más bonito y romántico que V. puede figurarse: una isla en el mar, teniendo enfrente y viendo La Coruña y la Torre de Hércules. Debe de ser este sitio muy sano: se respiran únicamente brisas marinas, yodo y otros ingredientes de esos que reconstituyen. No sé hasta cuándo estaremos aquí; creo que mientras mamá se encuentre bien, y no nos sea urgente ir a Meirás para algún trabajo. Meirás está a poca distancia.

Todo esto pensaba decírselo a V. pronto, pero no tanto, pues acabo de llegar y estoy instalando mis papeles; me adelanto porque quiero pedir a V. un favor. Mi doncella tiene un hermano soldado, que salió hace un año para Puerto Rico, y hace cinco meses que nada sabe de él, ni nadie de la familia sabe tampoco; y desea, como es natural, tener noticias. Yo ignoro a quien hay que dirigirse para esta indagación; y lo que pido a V. es que o la pratique si es fácil, o si para V. es difícil me diga a quien debo apelar y cómo se puede saber con certeza de este soldado. Y por si la cosa no ofreciese mayor dificultad y V. pudiese hacer en persona esta buena obra, ahí van los datos.
Nombre del soldado — Antonio Fernández y Serrano.
Regimiento en que servía — Batallón provisional de Puerto Rico, No. 4.
Provincia de que es natural — Albacete.
Arma — Infantería.
Quinta — la del año pasado, mes de Setiembre.
No puedo dar más señales, ni la pobre muchacha sabe más, pero tal vez basten.

Pasando a otro asunto, diré a V. que mamá tiene mucha lástima de Pepita[37] por lo que la mareamos y por la jaqueca que le dimos; pero sin embargo dice que se alegraría si quisiesen Vds. tomar aires de mar. Se ve que esta Sra. teme más las fatigas ajenas que las propias.

Sale el correo y no me detengo más. Mil cariños y V. sabe le recuerda mucho su niña

Emilia

8

Sra. Da. Josefa Vargas Machuca de Vidart

Pazo de Meirás (La Coruña)

23 Agosto 1898

Mi querida y buena amiga: al acercarse el día de San Luis,[38] no puedo olvidar a V. y a Rafael, por los tristes recuerdos que tal día ha de traerles siempre, y más especialmente este año, aniversario primero de la muerte de nuestro querido Vidart.

Yo no dejo nunca de echar de menos su amistad tan constante y tan verdadera, que me hace muchísima falta, y cada suceso, de los amargos que han caído sobre España, me obliga a recordarle más aún, por la costumbre de comunicar con él mis impresiones y de oír sus opiniones siempre tan discretas y tan inspiradas por su claro talento y gran sabiduría.

Crea V. que no llegará nunca para mí el momento de olvidarme por completo de esta pérdida, y como V., en grado incomparable, ha de sentir lo mismo, me sirve de alivio repetírselo, y a la vez reiterarle la expresión de mi amistad.

La última carta que le escribí al pobre debió de ser el año pasado, con esta misma fecha y motivo del día de su santo.[39]

Todos me encargan para V. y para Rafael mil cosas muy cariñosas. Yo dirijo esta al nuevo domicilio de V., que conozco por Giner.

Un estrecho abrazo de su constante amiga

Emilia

Two cards

1

Emilia Pardo Bazán

San Bernardo, 37

Martes

Mi querido viejo: esta noche comen aquí mis parientes de Bermúdez,[40] etc., y por lo tanto estamos en casa. Si V. y Pepa quieren venir, tendremos mucho gusto en ello (qué fina soy)

2

La Condesa viuda de Pardo Bazán

y

Emilia Pardo Bazán

en casa el día 4 de Abril a las 10
de la noche

University of Exeter

NOTES

[1] The 62 unpublished letters from Pardo Bazán to Francisco Giner in the Real Academia de la Historia date back to 1877. References to these letters will be abbreviated to RAH, Giner. Her letters to Menéndez Pelayo date back to 1879 and are being published in successive volumes of his *Epistolario.*

[2] This collection of letters, which is clearly not complete, was acquired by the present writer in the Librería Mirto, Madrid, in 1972.

[3] Menéndez Pelayo refers to Vidart's work in *La ciencia española* (111, 127). He also attacks (265-66) Vidart's view that the decline of Spanish science can be traced back to «la unidad católica,» that is, to the time of the Catholic Monarchs and the Inquisition. This was the key issue in the debate surrounding Spanish science.

[4] «En las discusiones del Ateneo de Madrid [in 1875] han figurado como defensores del positivismo los sres. Tubino, Simarro y Cortezo. Del artillero Vidart, que antes fue católico y luego krausista, dicen ahora que se inclina al *pesimismo* de Hartmann y Schopenhauer» (Menéndez Pelayo, *Historia* 484). My sources of biographical material on Vidart are Ossorio y Bernard (476-77), the *Enciclopedia universal ilustrada* (Madrid: Espasa-Calpe, 1908-75), and Esperabe de Arteaga.

[5] First published in *La Lectura,* March 1915.

[6] This letter is undated, but Muruáis reviewed *Un viaje de novios* in February 1882. In a letter dated 3 August 1880, Pardo Bazán asks Menéndez Pelayo to use his influence in favour of Muruáis, who is taking *oposiciones* in Latin, Rhetoric, and Poetics, and this letter to Vidart may be of the same date. She describes Muruáis as «amigo mío, persona de rara discreción y no comunes dotes» (*Epistolario* 4: 297). He was *interino* at the Instituto de Pontevedra from 1878-81 and obtained a *cátedra* in Cáceres before returning to Pontevedra in 1888.

[7] This is probably Vidart's article, published in the *Boletín* of El Centenario de Calderón, 2 May 1881, and reprinted in the *Album calderoniano* (see note 14), in which he proposes that since the third centenary of Camõens's death had been celebrated in 1880 and now the second centenary of Calderón's death was being similarly celebrated, Cervantes ought to be honoured the following year, since the third centenary of his death would not occur until 1916.

[8] She would have been at Meirás, the Pardo Bazán house near La Coruña.

[9] *San Francisco de Asís* was published in Madrid by Miguel Olamendi in 1882.

[10] Pardo Bazán's last child, Carmen.

[11] «San Francisco de Asís y la poesía» was published in the *Revista de España* in two parts, vol. 83, September-October 1881, 193-214 and 304-20.

[12] In a letter to Menéndez Pelayo dated 30 September 1881, Pardo Bazán says that she has asked for proofs of the second part of the article to be sent to him, but in a later letter (7 January 1882) she writes: «¡Bien sospechaba yo que no se las había enviado a V. (según mis deseos) a corregir, porque tenían erratas sin número» (*Epistolario* 5: 227, 296-97).

[13] José Rodríguez Mourelo (1859-1932) was born in Lugo, taught chemistry at the Escuela Central de Artes e Industrias in Madrid and was to become a member of the Real Academia de Ciencias. In the first decade of the present century he was an important figure on the Madrid intellectual scene, contributing to many periodicals and holding the post of Librarian at the Ateneo from 1900 to 1904 (see Ossorio y Bernard 388; Villacorta Baños 301). He and Pardo Bazán were apparently such close friends in 1880 that she had to assure Giner in a letter dated 27 December 1880 (RAH, Giner, caja 3) that between them there was «nada de eso.» In the following year, Mourelo published an interesting profile of Doña Emilia in which he suggests that her scientific interests were fundamentally correlatives of her imaginative life (*La Ilustración Gallega y Asturiana* 3 [1881]: 111). She writes to Menéndez Pelayo on 30 September 1881 (*Epistolario* 5: 228) that Mourelo was dealing with the distribution of *Un viaje de novios* but that she had heard nothing from him for two months. To Giner again, on 25 January 1882 (RAH, Giner, caja 3), she fiercely defends herself from the charge that she had asked Mourelo to solicit favourable reviews of her novel. When she writes: «el [artículo] de Vidart (en preparación) supongo que convendrá V. en que tampoco le debe nada a Mourelo,» she is not being entirely frank, although there is no suggestion in this letter to Vidart that Mourelo had requested a *favourable* review. Pardo Bazán, in the letter to Giner just cited, is clearly furious with Mourelo: «En cuanto a que la edición se haya vendido, cuando V. lo dice, sus motivos tendrá; yo no puedo decir nada, pues tres meses (los que hace que se puso a la venta) hace también que Mourelo no me escribe; y por otra parte, qué objeto tiene ni a qué viene ese andar de librería en librería? Eso es otra inaguantable oficiosidad que no me explico. [...] Grosser Gott!» The incident evidently did not lead to a rupture, because for Christmas of the same year he presented doña Emilia with a finely bound edition of the *Works of William Shakespeare* (now in the Casa-Museo Emilia Pardo Bazán in La Coruña) with the dedication: «A mi *única* amiga Emilia Pardo Bazán / Mourelo / 24 diciembre 1882.» Mourelo's copy of *La revolución y la novela en Rusia,* now in the Library of the Fundación Penzol in Vigo, is inscribed: «A mi querido amigo Pepe Mourelo, La autora.»

[14] The reference is to *Album calderoniano. Homenaje que rinden los escritores portugueses y españoles al esclarecido D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1881). Vidart contributed a «Romance humorístico hasta cierto punto. Recuerdos de la vida del eximio poeta don Pedro Calderón de la Barca, con motivo de la proximidad de su centenario» (11-12). Pardo Bazán herself contributed «Hoy como ayer, al Señor Luis Vidart» (71-72), a rather sardonic view of the centenary celebrations in which she wonders how many of the participants have read any Calderón. To Menéndez Pelayo she wrote on 16 June 1881 of «esas insulsísimas fiestas del Centenario donde todo el mundo se dedicó a admirar sin saber qué ni por qué» (*Epistolario* 5: 13). To the same correspondent she wrote on 30 September 1881: «Como a V., me puso nerviosa el famoso Centenario, aunque solo de rechazo y tan de lejos me alcanzaron sus importunidades; como V., llegué casi a detestar a Calderón. Mis dos artículos, uno en la *Correspondencia militar,* otro en el *Album Calderoniano,* transparentan mi mal humor y mi displicencia. Por cierto que no sé como resisten los organizadores y promovedores del Centenario el aluvión de simplezas que éste causó» (*Epistolario* 5: 228). One of the «organizadores y promovedores» was precisely Vidart, who had presumably solicited both of the articles referred to here, which explains the apologetic tone of the ending of Pardo Bazán's *Album calderoniano* piece: «Sospecho, don Luis amigo, que usted no ha de estar conforme con todas las ideas aquí expuestas, ni siquiera con la mitad [...]. Perdóneme que con [esta epístola] no más, me asocie a la magna obra del Centenario, que tanto debe a la actividad y celo de usted» (72).

[15] Vidart in his article in the *Boletín* of the *Centenario* refers to Camõens, Calderón, and Cervantes as «los tres ingenios que han florecido en la Península Ibérica» (*Album calderoniano* vi).

[16] Juan Antonio García Labiano, who taught at the Institución Libre de Enseñanza, contributed «Lo que puede significar el Centenario y algunas obras de Calderón» to the *Album* (107-08), in which he refers to the seventeenth century as an age «de plena decadencia, según

lo atestiguan las hogueras de la Inquisición por entonces tan frecuentemente encendidas, con mengua del mismo espíritu cristiano al que pretendía impíamente servir...» (108). Vidart shared Labiano's typically Krausist view of the Inquisition (see note 3).

[17] «Similemente il mal seme d'Adamo» (*Inferno* 3.115).

[18] Poetic licence on Pardo Bazán's part, because she had written to Francisco Giner on 16 August 1881 thanking him for the receipt of fifty copies of *Jaime*, which he had had published at his own expense. She waited, in fact, until the following day before writing «dos letras» to Giner (RAH, Giner, caja 3).

[19] See Vidart, «El naturalismo.»

[20] In his review Vidart refers to Pardo Bazán as «una distinguida novelista» and as one of «los elegidos del arte» (195-96).

[21] «Carta al Sr. D. Aureliano J. Pereira sobre el libro: Shakespeare-Calderón,» in *La Ilustración Cantábrica* (1882).

[22] See note 7.

[23] This is a rejoinder by Pereira (see Introduction above) to Vidart's review of *Un viaje de novios* and was published (together with Vidart's reply) in the *Revista de España* 88 (Sep.-Oct. 1882): 509-29, under the title «Dos cartas acerca del naturalismo en el arte literario.»

[24] An editor's note at the head of the article referred to in note 23 indicates that Pereira's article is being published in response to «la amistosa petición del mismo Sr. Vidart.»

[25] Mateo Gamundi was on the editorial staff of the *Revista de España.*

[26] This became ch. 7 of vol. 2 of *San Francisco de Asís.*

[27] In her *Apuntes autobiográficos,* Pardo Bazán writes: «Sostuvo Alarcón una especie de polémica epistolar conmigo acerca del naturalismo poco antes de su desapacible diatriba en la Academia [*La moral en el arte*], donde llamó a esta escuela literaria 'mano sucia de la literatura', sin el menor *distingo* caritativo; y a pesar de que no dejé de mostrarle ni en cartas ni en la misma *Cuestión palpitante* toda la consideración que merece su ingenio, se ha enojado y puesto la venda, siendo otros los descalabrados» (*Obras* 722). The «sorpresa» she refers to here is presumably *La cuestión palpitante,* which began publication in October 1882.

[28] Pardo Bazán was a regular visitor to the *balneario* of Mondariz, so it is difficult to date this letter. The possibly arch reference to «la madre naturaleza» suggests that it is of 1887 or later.

[29] Her youngest daughter, Carmen.

[30] Vidart gave a lecture at the Ateneo in the session 1885-86 entitled «Las corridas de toros y las diversiones populares» (see Villacorta Baños 234). In «Las corridas de toros» (*La España Moderna* 3.28 [1891]: 69-77), Vidart cites Spanish writers who have condemned bullfighting. Pardo Bazán published a piece in *La Ilustración Artística* 756 (22 June 1896) entitled «Sobre la fiesta nacional,» in which she strongly defends bullfighting. One infers that the two friends also had differing views on the two other subjects mentioned here.

[31] Pardo Bazán seems here to be consciously sparring with the Decadents' distaste for nature and their delight in the artificial.

[32] In her necrology of Núñez de Arce (1903), Pardo Bazán refers to their meeting at Mondariz and makes much of the fact that from childhood he suffered from poor health. She adds: «En uno de esos cuestionarios que se dirigen a las personas célebres, Núñez de Arce, a la pregunta '¿Qué desea usted más?', contestaba con evidente sinceridad: 'Un buen estómago'» (*Obras* 3: 1138).

[33] Vidart's son.

[34] Pardo Bazán's son, born in 1876.

[35] The nature of this project remains a mystery.

[36] José Quiroga, from one of Galicia's leading families, owned property in the province of Orense as well as the Castillo de Santa Cruz in La Coruña (see Bravo Villasante 101; Osborne 138).

[37] Vidart's wife.

[38] August 25 is the Feast of St. Louis of France. Vidart died on 9 September 1897.

[39] This letter is unknown to me.

[40] Pardo Bazán's cousins, the Bermúdez de Castro, who lived in the Pazo de Bergondo near La Coruña.

WORKS CITED

Album calderoniano. Homenaje que rinden los escritores portugueses y españoles al esclarecido D. Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Gaspar Editores, 1881.

Bravo Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán.* Madrid: Revista de Occidente, 1962.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán.* Madrid: Gredos, 1965.

Esperabe de Arteaga, Enrique. *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los hombres de España.* Madrid: Artes Gráficas Ibarra, 1956.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *La ciencia española.* Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1953.

—. *Epistolario.* Ed. Manuel Revuelta Sañudo. 12 vols. to date. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982-86.

—. *Historia de los heterodoxos españoles.* 2nd ed. Madrid: Victoriano Suárez, 1932.

Osborne, Robert E. *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras.* México: Studium, 1964.

Ossorio y Bernard, Manuel. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX.* Madrid: J. Palacios, 1903.

Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas.* Ed. Harry L. Kirby, Jr. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1973.

—. «Recuerdo.» *La Ilustración Artística* 823 (4 Oct. 1897): 642.

Vidart, Luis. *Descubrimiento del Nuevo Mundo. Crónica dialogada de la conmemoración secular de este grandioso descubrimiento.* Madrid: Enrique Rubiños, 1893.

—. *La fuerza armada.* Madrid: José Noguera, 1876.

—. «El naturalismo en el arte literario y la novela de costumbres.» *Revista de España* 85 (Mar.-Apr. 1882): 181-97.

—. «Recuerdos de una polémica acerca de la novela de D. Juan Valera, 'Pepita Jiménez.'» *Revista de España* 53 (Nov.-Dec. 1876): 271-84.

—. «Una teoría y un ejemplo. *La cuestión palpitante.*» *Revista de España* 100 (Sep.-Oct. 1884): 18-46.

Villacorta Baños, Francisco. *El Ateneo Científico y Artístico de Madrid (1885-1912).* Madrid: CSIC, 1985.

RESEÑAS

JOSÉ LUIS MORA GARCÍA. *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905).* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Cabildo Insular de Gran Canaria, 1981.

Gilbert Smith

In the prologue to José Luis Mora García's study of the novels that Galdós published from 1888 to 1905, Hensley Woodbridge reveals that Mora García is a philosopher rather than a literary critic and that the present work is a revision of his 1977 dissertation from the Universidad Pontificia de Salamanca. These facts explain to some extent the critical approach of the book. The point of view of the historian of philosophy is evident throughout *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana.* It is even more obvious that this is an academic dissertation, one which seems to have undergone little revision. The numbered divisions within each section of each chapter, each with its point stated, then discussed, then summarized, are more suitable to a formal treatise than to an analysis of Galdós's novels. This is a thorough thematic study of the novels after *Fortunata y Jacinta,* but the form of the book and the convoluted rhetorical style render the ideas more difficult to understand than they should be.

After an introduction in which Mora García offers a justification for studying the question of man's relationship to society and religion in the novels of Galdós, there are two principal divisions: «El hombre, preocupación fundamental de Galdós» and «Religión y sociedad.» In the first, the author interprets this period of Galdós's literary production as a time of increased interest in the salvation of man. In a series of six chapters, Mora García discusses man's awareness of his state of perdition and of the need for some means of salvation; the roles of society and religion as instruments of salvation; and the presence of death as a negative, but necessary, biological and sociological fact experienced not only in the individual's own inevitable death but also in the awareness of the death of the other. In the second part of the book, the author deals with the manifestations of nineteenth-century religion and society in the novels; he emphasizes the relationship of religious ideology to Galdós's literary language and to the themes of spirituality, mysticism, love, and power. The short conclusion summarizes the various correspondences of man and society; individual conscience and religion; and ethics, religion, and institutionalized power.

The limits that the author has chosen for his study are well defined and justified by his conviction that *Fortunata y Jacinta* is the end of the cycle begun by *La desheredada* and that Galdós's novels take two directions after the «novels of transition» (*Miau, La incógnita, Realidad*). The first—*Angel Guerra, Nazarín,* and *Halma*—culminates in *Misericordia,* while the second—*Torquemada*—ends with *El abuelo.* Both paths again converge in the resolution of *Casandra.* To support this analysis of the novelistic prose after *Fortunata,* Mora García promises to study what he calls the «triángulo» of «escritor-colectividad-novela» through an analysis of the internal structure of the literary work in which is found the interrelationship of the author's creation, the socio-cultural content, and the rational or philosophical substratum.

Although the classification of distinct trends that Mora García proposes is not at all radical and his assumption about the «propia estructura interna de la obra literaria» reflects the views of many critics of the nineteenth-century novel, he does not follow the approach that he posits in the introduction. Even though his analysis is exhaustive within the method that he applies throughout his book, it is disappointing. Rather than analyze the internal structure of the literary texts, Mora García deals with almost everything in terms of theme and content as a reflection of the novelist's attitudes.

As Mora García explains in his introduction, his point of departure is the work of two literary critics and one theorist of art: Goldmann, Lukács, and Hauser. Their influence is evident

in Mora's presentation of the question of salvation, which he interprets not only as a religious experience but also as a sociological phenomenon. In an attempt to read Galdós's texts as a reconciliation of Christian and Marxist ideals, Mora interprets man's historical mission to be his own salvation, a salvation that may take either a religious or a socio-historical form. This supposed reconciliation explains Galdós's moderate liberalism—or moderate conservatism, depending on one's point of view. The effective characters of these novels are not radical, precisely because they become normalized so that they can be accessible to the society at large. Mora relates this process to the abortive attempts at reconciliation of diverse social levels in *Torquemada* and *La loca de la casa,* experiments doomed to failure because of a vanity that obviates the charitable impulse toward a Hegelian harmony of *pueblo* and aristocracy.

The author proposes that Galdós reveals his humanism through a series of dialectical propositions whose poles are man and society, individual conscience and institutionalized religion, nature's laws of salvation and society's laws of salvation, salvation and perdition. Even within the development of Galdós as an ideological novelist—which he primarily is for Mora García—there is the dialectic of Galdós's early positivist approach to religion and his later idealistic tendencies toward mysticism and natural religion, as well as the contrast of his early rational and theoretical tendencies as set against his personal historical experience with the disaster of 1868 and the social upheavals of the last two decades of the nineteenth century. Mora García's insistence on Galdós's dialectical method and his own difficult rhetorical style are evident in his comments on the significance of Benina: «Galdós, en ese afán de síntesis ya reseñado, busca una fórmula conciliadora que supere el idealismo y el positivismo: la realidad de un devenir histórico inevitable donde la conciencia personal aporta una responsabilidad por encima de la legalidad, que si no supone un cambio visible de las estructuras sociales y económicas, consigue su humanización en tanto son obra del quehacer creador del hombre y no de poderes impersonales. Galdós, pues, durante esta década intenta un equilibrio histórico entre la persona y las realizaciones sociales» (43-44).

Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana is not a work of literary criticism but a history of a literary phenomenon with a pronounced biographical emphasis. Mora García deals with Galdós's novels as if they were primarily ideological expositions, for the point of his book is to illustrate the way in which the text reveals the attitudes and convictions of Galdós. Mora García seldom takes into account the divergent points of view represented by the diverse characters of Galdós's fictional world. His approach seems to rest on a concept of the novelist as an overseeing, all-moving creator who designs everything to promote—or at least to accord with—his own view of reality. He seems unaware of the possibility that much of what happens in a Galdosian novel is simply the nearly inevitable progression of events determined to an extent by the kind of society and characters that the author has created. Not everything in the text is aimed toward a particular statement about extra-textual reality.

Mora García's training in philosophy is perhaps responsible for his appropriation of Galdós as the organizing motive for an exposition of an extraliterary phenomenon: the relationship of man to society and religion in the historical reality of nineteenth-century Spain. In his conclusion, Mora García presents an accurate evaluation of Galdós's moderate political point of view, which caused him to support a revitalization of the bourgeoisie through the influence of the *pueblo* and to encourage socialistic reforms for the sake of the equilibrium of society rather than out of personal conviction. Mora García arrives at a conclusion which would probably not be challenged by many, for it does not depart to any significant extent from the consensus of Galdosian scholarship of the last four decades. Mora García's book is very thorough in its treatment of the manifestation of those attitudes in the novels of Galdós. Unfortunately, the material is not developed beyond a frequently tedious point-by-point exposition of Mora García's interesting theories.

North Carolina State University

IGNACIO ELIZALDE. *Pérez Galdós y su novelística.* Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1981. 269 pp.

Maryellen Bieder

Ignacio Elizalde's study offers a sobering reminder that the inquiries of a succession of literary theorists during the past decades have left no trace on the way some readers perceive literature. In Elizalde's approach to the novels of Galdós, literature remains at the service of the nation's cultural myths. Benito Pérez Galdós, the man, continues to constitute a historical and moral problem which impedes access to the fiction itself. Elizalde enacts his reversal of conservative critical opinion by neatly parceling off the man—«de hábitos patológicos,» affirms Elizalde, resurrecting the thesis of «su mejor biógrafo, Berkowitz»—from the novels he wrote. This radical act of revisionism requires the denigration of the man («Tal vez bajo la superficie del hombre normal y silencioso había en Galdós un espíritu atormentado, turbado e inquieto» [16]) and the concomitant exaltation of the novelist, whom he considers second only to Cervantes. The eternal verities of Galdós's fictional world atone for their creator's own misguided political inclinations: «En una serie de novelas: *Misericordia, Nazarín, Halma, Angel Guerra,* etc., plantea la caridad como solución a los problemas de España, desengañado de los diversos proyectos políticos» (13). Elizalde's revisionism falls flat on scholars for whom Galdós's novels have for decades embodied a living corpus of texts and not a forbidden cultural icon.

The question of influences constitutes a major concern for Elizalde in his reformulation of the novelist's place in Spanish literary history. Elizalde situates Galdós alongside Dickens, Balzac, Flaubert, Zola, and Tolstoy as one of the great nineteenth-century novelists, but his purpose in including Galdós is not to affirm his parity with them but to assert his supremacy. Writes Elizalde: «Nadie puede competir con él en fuerza creadora» (7). Galdós's fiction is a continuation of a vital Spanish novelistic tradition born out of the Cervantine novel and not a response to foreign literary models. Elizalde's method of argumentation leads him to define Galdós consistently as superior to, rather than different from, other novelists. He asserts Galdós's superiority over James Joyce in the use of the interior monologue, for example, despite his prior admission that the representation of individual thought processes in Galdós's fiction does not, in fact, correspond to the Joycean interior monologue. The curious result of this need to assert primacy is to make Joyce the precursor and Galdós the novelist who realizes the full potential of the monologue. Elizalde's model does not allow for a comparative study of the monologue technique in two very different authors, in which the creative talent of each receives recognition without the denigration of either.

Criticism for Elizalde is never process (nor is reading, for that matter), never an ongoing dialogue between reader and text or between readers. In Elizalde's construct, language *is:* the word is the thing itself. Alejandro Miquis *is* Galdós in his youth; Feijoo *is* the older Galdós. Although he reproduces the warning to the contrary of no less an authority than Menéndez Pelayo, Elizalde repeatedly identifices the words of individual characters with Galdós's own beliefs. This may be a necessary tactic in his goal of redeeming Galdós's place in Spanish literature through the ideology of his fiction, but it is a reductionist reading which diminishes the creative process and eviscerates the pleasure of reading.

The shape of Elizalde's study defines his methodology: a systematic survey of positive and negative features resulting in the identification of the dominant feature. This is essentially an evaluative process operating within a hierarchical value system. The critic functions as confessor and judge, winnowing wheat from chaff and weighing the balance. Lamenting the absence of a serious study of Galdós's style, for example, Elizalde defines what he finds lacking in Galdós scholarship: «No encontramos un estudio serio, sistemático, que señale los aciertos o defectos

de la expresión y valore la palabra» (49). But Elizalde's own critical judgment of Galdós's style is astonishingly ingenuous: «Es un escritor de estilo sencillo y fácil» (49).

Elizalde's book is essentially a miscellany of chapters, organized either thematically or by individual novels (*Angel Guerra, Doña Perfecta, Tormento, Misericordia*), which draws on his previous studies of Galdós, including articles, classroom notes, and two papers from the Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. The absence of a coherent framework uniting the chapters of the book becomes evident in the repetitions and contradictions of material in different chapters. A quotation from *Doña Perfecta* is repeated within the same chapter in different contexts (156, 164); the historical incident on which the plot of *Electra* draws is recounted in detail in adjacent chapters (124, 128). More disconcerting than the lapses are the contradictions. Whereas Elizalde first cites Berkowitz's interpretation of Galdós's personality in support of his own thesis (16), in a later chapter he inserts a parenthetical disclaimer when quoting the same material: «Berkowitz, aunque sin fundamento, nos habla de hábitos patológicos» (89). In point of fact, the entire paragraph including the Berkowitz reference is repeated from the opening chapter of the book. Contradictions also occur in Elizalde's interpretation of the novels, leading him to comment at one point on the ludic nature of Galdós's fiction in total opposition to his reading throughout the rest of the study (47). In the lack of coordination between chapters, the pastiche nature of Elizalde's study becomes markedly clear.

In one of the longer chapters of his study, Elizalde examines the priests in Galdós's fiction, refuting Julio Cejador's harsh judgment that in Galdós's novels priests and lay Catholics alike consistently appear as hateful and hypocritical. Elizalde's method of refutation consists of delineating the positive and negative characteristics of the priests and concluding that the allegation of anticlericalism is unfounded. Elizalde is clearly on familiar terrain in setting forth his argument. What is most striking in this exercise is the very fact that the critic feels the need to respond to an attack launched some sixty years before. For Elizalde this reappraisal of Galdós's novelistic treatment of priests and religion is a key factor in his central thrust of rehabilitating Galdós's novels for what he clearly perceives as a persistently hostile world. Similar charges of anticlericalism and anti-Catholicism were, of course, revived in the 1950s by the Bishop of the Canary Islands in his opposition to the creation of the Casa-Museo Pérez Galdós, as Benito Madariaga reminds us in his biography of Galdós.

In a more narrowly defined chapter, Elizalde assembles the references to the Jesuits throughout Galdós's fiction, arguing, for example, that in *La familia de León Roch* Luis Gonzaga is indeed a member of the Society of Jesus. Elizalde again sets in opposition Galdós the man, who rejected the Church on social and political grounds, and Galdós the novelist, who recognized «los valores y virtudes de jesuitas particulares y obras concretas» (122). In this context he reviews the whole *Electra* episode and its resulting anti-Jesuit sentiment, reproducing in full the texts of the Azorín and Maeztu articles, although he offers no new insights into the polemic. He does make the point that Salvador Pantoja is not a Jesuit, as he was labeled initially and sporadically thereafter. Thus Elizalde eliminates Pantoja as a prime exhibit of Galdós's anti-Jesuit writing, an important clarification for Elizalde and a major step in his purging of Galdós's reputation as a novelist.

It is uncomfortably clear that in preparing his book Elizalde drew in large part on his classroom lectures on Galdós, reproducing them *tel quel*. The brief declarative sentences which affirm without nuances or demonstration betray their pedagogical origin. One example from the early pages of the book will suffice: «En el siglo XVIII francés solamente hay algunos tanteos de novela. Apenas se salva el género pastoril. El neoclasicismo inserta el racionalismo. El siglo XVIII francés y europeo ofrece una serie de paradojas» (9). The reductionist thinking and didacticism evident in the style and construction of Elizalde's argumentation extend as well to his reading of Galdós's life and fiction. He applauds the novels for their representation of Christian virtues, while the schism he detects between the man and his fiction provokes him to assert omnisciently: «No encontró nunca la paz y la tranquilidad a medida que pasaban los años, aumentaba su miedo ante el misterio de la vida y de la muerte» (13).

Given the traditionalism of Elizalde's scholarship, the flaws in the book's scholarly apparatus come as a surprise. Page references for quotations do not appear with consistency (e.g., 49), the index is not reliable, capitalization is erratic, while typographically the work offers an *embarras de richesses* in misspelled names. Indeed, names constitute an egregious problem throughout: Ricart (*passim*), Egiciaca (118), Jack Wener (251, 264), Scatori Stephen (114, but not 264). Plot details are not altogether reliable either; for example, Isidora Rufete does not

go to Joaquín Pez in Chapter 17 of *La desheredada* directly from jail (72) but from the Aransis mansion.

This study doubtless fulfills a function in the context in which it was written—Elizalde defines his thrust as «pedagógica con miras a los alumnos universitarios» (8)—but it can contribute little to the active scholarly debate that has built so insistently around Galdós's fiction in recent decades. The question facing critics today is not *whether* one should read Galdós but *how* one reads a Galdosian text, that is, *how* the reader activates the text through reading. Elizalde has set about to save a corpus of fiction which critics and general readers alike have long since rescued and made their own. Published in the 1940s or 1950s, Elizalde's study would perhaps have constituted a significant step in the revitalization of Galdós studies in Spain; published in 1981, it is an anachronism. Numerous thoughtful and insightful studies of Galdós's technique, language, structure, thematic development, and characterization have demonstrated more clearly and convincingly than Elizalde can the unique genius of Galdós's creative talent.

Indiana University

MARÍA PILAR APARICI LLANAS. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona: Institución Milá y Fontanals, 1982. 386 pp.

Richard A. Cardwell

As the author rightly claims in her «Nota Preliminar,» no full-length and detailed study of the three major, so-called «thesis» novels exists. There are, as the ample bibliography illustrates, a large number of studies of the early novels. This book, happily, brings all that work together —full account (sometimes over-account) is taken of the critical field—in an in-depth analysis of the ideological, sociological, and cultural context and the narrative technique and structure of these works. In short: content and form. In the last two of the five chapters («Técnica» and «Estructura») the process is exhaustive and traditional enough. Indeed, with the constant references to other work in the field, this study reads rather like a doctoral thesis of which, I suspect, it is an adaptation. But it is a study which takes little or no account of recent advances in the study of narrative technique (narratology), in narrative structuralism (she goes no further than Lukács) or intertextuality (especially from the point of view of the *novelas de entrega* so popular at the time and so subtly parodied in the later *Tormento*). This is, then, a sound if old-fashioned study written clearly and, at times, stylishly.

I would accept the author's claim that the three «thesis» novels are more than mere «thesis» defences of a parti pris ideological position, as an article in this review (7 [1972]) illustrates. It is possible that Aparici Llanas overstates her case when she argues that Galdós's basic ideas and techniques are as rich and complex as the novels written after 1880. But the range of her study—she has used Galdós's correspondence, his journalism, the *Diario de sesiones de las Cortes*, and contemporary writing (notably Azcárate's *La minuta de un testamento* and Castro's *Memoria testamentaria*)—is impressive. I noted only two significant omissions: the studies of Cardona on *Doña Perfecta* and Dendle on *Gloria*.

It is her own «thesis» in the early chapters—that Galdós came deeply under the spell of Krausism—which is the most contentious. The theme is not a new one and now forms part of the critical canon. It is, perhaps, inherent in the method of study itself that Aparici Llanas should argue thus. It is the very process of including and commenting extensively on previous criticism which prevents the author from elaborating her theme with sufficient perspective; in short, she is too close to her subject. While the wealth of referential detail of primary sources often illuminates, the critical survey leads to diffuseness. This is where the rewriting of the doctoral thesis for the book might have pruned radically. To argue for the priority of Krausism over other influences is misguided. We cannot doubt that Galdós, like others of his generation who came to intellectual maturity with the *Gloriosa*, was deeply impressed by its messianic vision for mankind and its subtle combination of social improvement with ideological regeneration (not forgetting self-improvement). Krausism came opportunely at a moment when the forces of reaction and compromise were extinguishing the political means for the long-awaited regeneration of the nation. The reaction of the writers of the mid-century was manifold: Núñez de Arce, Campoamor Ferrari, etc., exalted (perhaps cynically) the ideals of a complacent bourgeoisie and its national ideals and fears as Pereda and Valera were to do in the novel; Bécquer took refuge in the world of the imagination, as did Reina and Gil, and Rosalía de Castro in Galician nationalism and, subsequently, in bitterness and self-analysis; the novels of Alas and Galdós became an ironic and sage analysis of social ills, hypocrisy and dual standards. There is, as in Alas, much of the idealism of the Krausists, but Galdós transcends the ideological confines of its teaching to present a much more worldly, more self-analytical, even ironic, view of the world. There is Christian secularism here, with all its compassion and justified outrage, but there is also a sharp, intelligent, enquiring mind at work that analyses and lays bare the

deficiencies of society and individuals and the moral and spiritual strength of a few. Pepe Rey may be a forerunner of Galdós's mature characters, but he does not inhabit the complex society portrayed in the post-1880 novels, nor is he such a complex character as a Benina or a Villaamil. The «thesis» novels do show Galdós, as the author demonstrates, at an early stage, for all his crusading liberal zeal, as a man of compromise without moral laxity, of sobriety, intolerant of extremism from either side, critically realistic, and, thus, cautiously conservative and, above all, immensely and warmly humane. In this study, in spite of its deficiences, the author leads the reader to see that and calls into question the validity of typifying the early novels as *novelas de tesis*. What is missing is the promised wider perspective, a perspective that might see Galdós as one of the «intellectuals» of the generation of the *Gloriosa*, which anticipates in so many ways the intellectual approach of the generation of Unamuno and Ganivet.

University of Nottingham

DIANE F. UREY. *Galdós and the Irony of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 138 pp.

William R. Risley

Short yet ambitious and extremely thought-provoking, Diane Urey's book forces a reexamination of issues central to Galdós's fiction-making in the *Novelas españolas contemporáneas*. Is it really about «Galdós and the irony of language»? Occasionally irony seems to be an umbrella beneath which to snuggle insights of all sorts and valuable stylistic observations. Urey seems, in fact, to be studying not merely irony but Galdós's fictional language in general, perhaps with an eye to proving her important opening assertion that Galdós refined narrative techniques he learned from the mainstream of European fiction, «and in some respects his original adaptations of the genre were more advanced than those of any other contemporary European author» (1).

Urey's methodology reflects the twentieth century's greatly expanded view of irony and is based on work by Muecke, Booth, Culler, Iser, and Hayden White. It proceeds from several key assumptions about the language of fiction, authorial intentions, and the author-reader relationship that are especially significant in view of the realist novel's proffering of fiction as fact, its aspiration to objectivity, its goal of representing human life as it is, and its abundance of moralizing. These assumptions are that irony is intrinsic to language itself (and to reading), since language is incapable of approximating reality and at best can fashion only an artificial construct of reality; that Galdós subverts not only the objectivity of his fictions but also «those conventions of reading with which the reader seeks to make the novel intelligible» (3); and that meaning and «reality» cannot be defined or delimited and, in fact, are constantly expanded as Galdós's novels are read and reread. A brief Introduction sets forth these postulates and demonstrates Urey's command of contemporary literary theory; the first three chapters deal with Galdós's use of irony in three vast dimensions of his craft (characterization, setting, narrative voice); the final chapter integrates these in a detailed study of *Torquemada en la hoguera*.

Chapter 1 is titled «The Irony of Portrait,» with «portrait» designating not an initial physical-moral description of a character, as the English term and the Spanish *retrato* normally do, but instead an entire characterization. Urey compares Galdós's portrayals of Isidora Rufete in *La desheredada* and of Rosalía Bringas in *Tormento* and *La de Bringas*. Following Culler and others, she recognizes the Galdosian protagonist as «the axis around which [a novel's] literary, cultural and social codes revolve» (5). Taking up the introduction of Isidora, her relationship to other characters, and the juxtaposition of «the two Isidoras» (the protagonist's view and the reader's, both complicated by a fallible narrator), Urey covers well-trodden ground but underscores essential features of Galdós's structuring of his protagonists that deserve close attention: the fluidity and volatility of the character-information as the reader's knowledge of that character constantly changes; Galdós's use of free indirect style, both sympathetic and ironic; constant ironic juxtaposition to underscore the disparity and incongruity between social aspirations and details of dress, speech, thought, temperament; and the use of character foils, various levels of specularity, and transfers of features from one character to another. Urey perceptively notes how Isidora, insecure and ignorant despite her arrogance, improvises the creation of herself by adapting her conduct to fit situations and social conventions and how subtly Galdós turns unusual word selection, sentence structure, or syntax to ironic effect. The portrayal of Rosalía, according to Urey, is more satirical and thus more moralistic, and it dramatizes how «a novelistic character becomes ironic only by displaying as ironic the codes of thought and convention through which the reader approaches the text» (28). Galdós's

systematic undermining of the protagonist's view of herself and her world extends his implied criticism to the self-image held by Restoration society in general.

The first chapter also includes dubious assertions and partial truths that could be misleading or hyperbolic with respect to Galdós's novelistic aims and achievements. First, if *La desheredada* «never finally states whether Isidora is truly mad» (8), it is hard to believe that Galdós cultivates «the ambiguity of [her] mental state» (130, n. 8). Second, the Introduction's notion that Galdós's novels «ironize the pretended status of their own discourse as an approximation of 'life'» (3) is carried too far in chapter 1: «In its gesture toward the 'real' world, the novel destroys its own claim to reality; it proclaims the unbridgeable distance between language and being, fiction and reality» (26). Similarly, Urey's Conclusion proceeds from the way Galdós's novels «demonstrate... that absolute objectivity is impossible» to how they «ultimately destroy the pretense of representational meaning» (125). One must *not* take all this to mean that Galdós does not intend his fictional representations, no matter how complex, multifaceted, ambiguous, or universal they may be, to correspond to his own milieu, for then his famous definition of the novel is negated, and the moral values advocated in his fictions would be subverted. In view of Galdós's belief in the didactic value of literature, it is unlikely that he would want his social and moral message overturned or dissipated. One cannot establish an equivalence between irony and dissolution of values.

Moreover, I would dispute certain judgments about specific passages and overall novelistic structure that may shortchange Galdós's skill. For example, Urey notes how Isidora's gaze at objects in the director's office at the Leganés asylum foreshadows her materialism and reveals her ignorance. Yet she fails to mention the irony that derives from the considerable symbolism that the unfolding novel bestows upon the most important of these objects, an illustrated statistical map of Spain. Its features and decorations, described in detail, anticipate major themes of the novel centered upon the protagonist.

Chapter 2, «The Setting of Irony,» is disappointing only in the *pars pro toto* incompleteness to which it is doomed. Urey examines closely the introductory settings of *La de Bringas*, *Torquemada y San Pedro*, *Nazarín*, and *Misericordia* to show how these scenes «foreshadow the ironic themes of the entire work, while at the same time epitomizing the structure of those ironies» and presenting «the multiple meanings which the reader will encounter» (47). Previously taken up directly or indirectly by numerous critics, her topic is one I have called «narrative overture» (*Kentucky Romance Quarterly* 31 [1984]: 135-46), namely the way Galdós plants in the opening chapters of a work the themes, leitmotifs, plot situations, and symbols that will be developed throughout. Since Galdós's procedure in the *Novelas contemporáneas* is to set forth at the outset of each novel a dense segment of presentation that may last for several chapters, Urey's detailed study of only two to four paragraphs of each work in relation to the whole means that she is restricting herself to a small part of a vast issue. Although she is aware of this limitation, she gives a highly selective commentary that misses many of the ironic suggestions planted in the very paragraphs she analyzes. By stressing Galdós's adjective *maravilloso* as applied to Francisco Bringas's «imitative ability» (50), she passes over the greater irony of its application to the key phrase in the sentence, «una seguridad de vista,» referring to Bringas's clear vision and sharp eye—a thoroughly devastating remark in the later context of D. Francisco's figurative and then literal blindness to what is occurring around him. In regard to *Torquemada y San Pedro*, Urey declares that the light of dawn entering the former Gravelinas palace symbolizes the «light of awareness that seeks to invade... Torquemada» and the dark recesses of his soul (53), a valid interpretation in view of Galdós's ability to turn all details of the physical world toward his characters. However, her conjecture that the sentence describing the building's slow awakening to *la vida pictórica* «metaphorically defines the process of the narration itself which gradually unfolds its meaning» (54) seems to me a leap of fancy. With *Nazarín*'s opening she leaves alone phrases that seem to point to either the priest himself, the trajectory of his quest, or the environment in which he operates: «de nuevo cuño,» «exótico,» «crimen cómico o trágico,» «cuantos sucesos afectan al orden público y a la Justicia en tiempos comunes, o a la higiene en días de epidemia.» Happily, with *Misericordia* her analysis demonstrates in exemplary fashion how the description of the San Sebastián church embodies and anticipates the novel's structuring of ironies, how the protagonist is the instrument through which the novel's ironic codes «traverse and shape» its characters, plot, and themes, a nuclear principle of Galdós's art, and how the narrator's continual use of qualifying phrases, «a kind of *correctio* or metanoia» (62), deepens the novel's meaning.

Chapter 3, «The Narrator of Irony,» embraces an enormous topic that is studied well in Kay Engler's *The Structure of Realism* and that easily could have been the focus of Urey's entire book: the Galdosian ensemble and interplay of narrative voices, perspectives, and distances present in nearly every one of the *Novelas contemporáneas*; their effect upon the readers, who continually build ironies by reshaping their views of a work's meaning; and, peripherally, the variety of narrative forms Galdós experimented with in the series. It is the terrain in which Galdós most thoroughly demonstrates his absorption of the lessons of Cervantes and which also may hold original contributions to realist fiction that comparatists have left unrecognized. Since a novel's narrator is the mediator between the reader and its characters and is the purveyor of its irony, Urey studies Galdós's continued subversion of objectivity and production of ironies by manipulation of standard narrative conventions. The conventions examined are the historical chronicle, the «novel within the novel,» and other structures of *Don Quijote* in *Nazarín* and *Halma*; the *Quijote*'s «phantom chapters» phenomenon in *Angel Guerra*, by which the divisions between chapters are virtually dissolved, yielding a fluid and complex reality; the first-person narrators of *El amigo Manso* and *Lo prohibido*; the epistolary novel in *La incógnita*; and the dialogue novel in *Realidad*. Despite her fine discussion of *El amigo Manso*, Urey has some trouble with the complexity of first-person narratives. She characterizes Máximo Manso as a «deceived narrator» and shows how his novel conveys language's distance from reality. Yet her claim that Manso comes to «*total* ignorance about the nature of Irene, Peña, his brother and even Cándida» (73; emphasis mine) underestimates the considerable extent to which the protagonist, in spite of his naiveté and mistaken initial assessment of others, actually is correct and reliable in his observation and reporting of facts regarding human behavior. The chapter concludes with excellent studies of *La incógnita*—in which «Language itself, more than any personified 'narrator,' is the narrator of irony» (85) and «Language supersedes and becomes reality» (86)—and of the novel that is virtually without a narrator, *Realidad*. Urey demostrates in exemplary fashion what we might call the «force of imagination» theme in Galdós, the enormous power that the fantasy of his characters exerts in his novels, often determining or replacing reality. In this sense, the binary opposition reality/imagination that critics find at the center of many Galdós novels, usually setting the narrator and the «real world» against the protagonist, is incomplete and erroneous with respect to the internal perspective: readers equate «imagination» with «unreality,» whereas for Galdós's fanciful characters themselves the imagined *is* reality.

Chapter 4, «The Texture of Irony,» applies the insights of the previous chapters to *Torquemada en la hoguera*. This novella is unique for the wealth of potential irony offered by the protagonist's personality and speech. Also, it is too brief to be representative of the *extent* to which Galdós develops and transforms ironic structures over the course of a novel. Nevertheless, it can exemplify well the *intensity* with which ironies of character, setting, and narrative voice interact in a single mature work. Urey's section-by-section analysis highlights admirably the multivalence, depth, and complexity that Galdós achieves in the elaboration of main themes or leitmotifs that are simultaneously materialistic and spiritual in meaning. Occasionally I cannot grasp her meaning, as when she says: «The literariness of Isidora's quixotic character is perpetuated in this novella, and supports the fusion of sympathetic humanity and exemplary caricature in the portrait of Torquemada» (114). Does this mean that the dichotomy present in Isidora (reality/literature) parallels Torquemada's dichotomy of humanity/caricature? Moreover, her conclusion that the effect of the dynamics of irony in *Torquemada en la hoguera* «is to subvert any attempt by the reader at stabilizing its meanings or defining its terms» and to create a text that «ironizes all attempts at interpretation» (121) is, to my mind, overstated. Again, as with *La desheredada*, I think Galdós made his moral stance clear and strong. If the figure and meaning of the prodigious and ill-fated son Valentín are ambiguous, Torquemada's spiritual problem, in the novel's omnipresent religious context, is not. And if in this work «There is no 'morality' which emerges as absolute» (102), surely the one that dominates and is advocated by the text's structure and symbolism is that of fundamental Christianity, dramatized most unforgettably in tía Roma's spontaneous sermon. However, Urey makes a genuine contribution with her demonstration of how Galdós's narrator manipulates sympathy for and deprecation of the protagonist and how he draws the reader into a dense web of ironic allusions.

The brief and lucid Conclusion reiterates the arguments against such commonplaces of realism as objectivity and representational meaning and against the notion of a «final reading» of a work. «Galdós's novels reveal the subjectivity of both the individual and collective social opinion,» rendering moral views relative; ultimately the reader is ironized and thus forced to

«re-evaluate all the levels in the process of interpretation itself» (125). Having already registered my disagreement with carrying this moral relativism too far, I should like to qualify Urey's perceptive comment that Galdós draws the reader into «an *endless* process of interpretation and re-interpretation» (122; emphasis mine). It is to Galdós's credit that this observation applies not merely to the first reading of a Galdós novel but even to later readings, since his mature works are extremely rich, suggestive, and multilayered. At the same time, though, their meanings are not infinite.

I wonder also about two of Urey's other claims. First, while correctly noting that the questions posed in the later *Novelas contemporáneas* lack «definite resolutions» and that many of the characters «do not return to a conventional society» and thus «are not re-integrated into the novelistic system» (124), she states that this disassociation may begin with Fortunata. It seems to me that the movement from social integration (or from the possibility of it, or the pursuit of it) to disassociation is the standard situation of the early *Novelas contemporáneas* as well as the later ones and also that the degree of integration may be far less than is apparent—if, in fact, there is any real integration to speak of. A staple of Galdós's system seems to be «dis-integration,» that is, the disintegration of social bonds as his protagonists wage war against society and reality in the manner of the nineteenth-century realist novel and the modern novel in general. By explaining this disassociation in terms of the detachment, skepticism, and disdain reflected and bred by irony, Urey has made an important and suggestive observation.

Secondly, Urey's perceptive commentary on the heavy irony of the titles of Galdós's novels (or anti-titles, since they point to their own negation) is valid but insufficient. Clearly, «la de Bringas» is in constant movement away from and battle against «belonging to» Bringas, financially and emotionally, and she will end up being «la de todo el mundo.» But if Isidora is not really a disinherited lady, she will actually separate herself from her most basic «inheritance,» namely, her self and even her name and identity. *El doctor Centeno*, as Urey says, refers neither to a real doctor nor to the main character. Yet Felipe Centeno, although he hates school, constantly attends and ministers unto Miquis, like a physician; and because so much of the novel's action is perceived from his point of view, he is virtually receiving his doctorate in reality (as critics have noted), while, ironically, the official student, Miquis, is not. In sum, the novel's titles, often derived from one character's perspective on himself or herself, normally incarnate not just two contrary meanings but actually *many* senses simultaneously, most or all of which Galdós will ironize. Although the ironies of the title *Fortunata y Jacinta* begin with its first word (how fortunate will Fortunata be?), the much-discussed union implied by the conjunction, replete with ironies on several levels, does indeed become a reality in spite of this most problematic of all closures in Galdós's work. Notwithstanding Fortunata's tragic early death—the most devastating form of disassociation imaginable—there is a residue of union. Rather than label the novel's ending as optimistic or pessimistic, uplifting or shattering, I would say that it is both of these at once, as the novelist attains a complexity of ambivalence previously absent from his work (even from *El amigo Manso*). Galdós's titles, then, are more than simply a binary proposition.

These modifications notwithstanding, Urey's Conclusion, like her initial chapters, refocuses several general issues and makes us rethink them. One is the matter of the first reading of a Galdós novel versus later readings: how much of any work's irony is grasped during the first reading, and how much becomes accessible only after we know the outcome of the action and can perform what closure critics call «retrospective patterning»? Viewed from this standpoint, might Galdós's novels be more ironic, that is, wreak greater havoc upon the ingenuous reader's expectations, than the novels of other major European realists? Also emphasized throughout Urey's work is the extraordinary extent to which Galdós's novels are protagonist centered. For me, however, her study demonstrates two major characteristics of Galdós's art above all others. The first is the enormous care with which Galdós chooses his language in the *Novelas contemporáneas*, a trait long obscured by the Generation of 1898's image of him—recently and unfortunately resuscitated by Francisco Umbral—as a rapid-fire, almost robot-like creator and deficient stylist. In spite of the many fine critical studies of the past two decades, this care still awaits detailed analysis of the thematic structure of each of his novels before it can be fully appreciated. Second, both directly and by implication, Urey stresses the syncretic tendencies of the later *Novelas contemporáneas*, which, with their attendant greater ambiguity and suggestiveness, their dissolution of boundaries and barriers, their fusion of antitheses, reveal the

influence of the symbolist esthetic upon Galdós. (After all, «symbol» ultimately is derived from Greek *symballein*, «to cast together.»)

The primary value of Urey's book lies not in its method or its conclusions but in the many riches that are mined along the way. It is not and it does not pretend to be the definitive work on Galdosian linguistic irony. It proposes no general theory about Galdós's irony, no reliable key to deciphering it. Nor does it approach its vast topic systematically, preferring instead the flexibility of drawing upon a number of critical directions helpful for elucidating the variety and complexity of Galdós's constant artistic experimentation. It does not discuss every one of Galdós's major novels or cite all the major bases of the Galdós corpus related to the topic. *Miau* may seem a major omission, and there appear to be unacknowledged debts to Kay Engler's book, to Michael Nimetz's work on irony in Galdós's humor, to articles on *El amigo Manso* by John Kronik and Harriet Turner, to Rodolfo Cardona's study of Francisco Bringas's cenotaph, and to Ricardo Gullón's observations of contrary movements in *La de Bringas* in his *Técnicas de Galdós*, among others. But to put forth these characteristics as shortcomings would be to miss the forest for the trees. Tackling an inexhaustible subject in a short book, Urey has modestly sought «to offer an illustration of the range of sophistication and development in [Galdós's] literary creation and to prepare the way for future studies of this type» (4). This she has achieved, and with distinction, because she possesses a keen critical eye and the single most important base for studying Galdosian irony thoughtfully: an authentic knowledge of Cervantes's fiction and of what it represents in relation to the modern novel. Through its stream of lucid observations about Galdós's technique and by foregrounding many issues that deserve further study, *Galdós and the Irony of Language* has moved us closer to a full appreciation of what Gerald Gillespie, writing in these pages twenty years ago, called «the considerable literary consciousness behind the tiniest details» in the *Novelas españolas contemporáneas*. Diane Urey has helped us in our quest after Galdós the literary artist, the imaginative and skilled craftsman. The disagreements of interpretation I have offered are a measure of the suggestiveness of Galdós's art and of the provocativeness of Urey's book.

Western Illinois University

CARMEN MENÉNDEZ ONRUBIA. *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Anejos de la Revista *Segismundo* 7. Madrid: CSIC, 1983. 349 pp.

Nicholas G. Round

More than five years have gone by since Stanley Finkenthal's brave attempt at a book-length treatment of Galdós's theatre. Necessarily, its approach was selective: a fairly general survey, with detailed studies of only a few key plays and issues. On the whole this strategy served Galdós well, while leaving obvious scope for later and more systematic accounts. One such is now supplied by Carmen Menéndez Onrubia. Though sometimes hard going for the reader, it too is ultimately a rewarding study.

Its more problematic aspects are closely related to its origins as a doctoral thesis. Early references to «constantes significativos» and «perspectivas globalizadoras» signal its dutiful attempt to erect a suitably inclusive theoretical model—even, as the author refreshingly admits, at the cost of some repetitiousness. After an initial discussion of chronology, the entire canon, from the juvenile *Quien mal hace bien no espere* to *Santa Juana de Castilla* (1917), is put through a series of analyses, covering in turn characters, plots, settings, and theatricality. Most of these are taken play by play; each aspect is related to some over-arching matrix of reference, assumed to be constant throughout Galdós's dramatic production.

Some of these governing assumptions will hardly bear this kind of authority. The presentation (following Jacques Beyrie) of Galdós as a phlegmatic personality type seems all the more debatable when it leads to his being described as «Por carácter poco proclive a inventar» (287). That his forcibly interrupted first love affair was of lasting importance to him has been widely known since Berkowitz. But to derive from the *dramatis personae* of this episode a set of «personajes claves» to be identified in every Galdosian play is to overwork its significance. Clotilde Viera in *Realidad*, it seems, embodies two such archetypes at once (85, 88); Pepe Cruz in *La loca de la casa* manages three (79); Don Pío Coronado, the enfeebled schoolmaster of *El abuelo*, finds himself ranked with Hercules, of all people (88-89). Dr. Menéndez Onrubia is too perceptive to have missed these «contaminaciones» (84); she might, with profit, have followed up her perception and questioned the whole scheme.

Again, the input of personal experience into Galdós's work has to be reassessed, as here, in the light of what is now known about his relations with women. But in attributing most of the complexity of *Realidad* to this element (111), Menéndez Onrubia surely overvalues it. Unless we narrow down the book's moral concern to the domain of sexual ethics alone, that complexity has other sources too. Attempts to give each of Galdós's mistresses—Emilia Pardo Bazán, Concha-Ruth Morell, and Lorenza Cobián—precise correlations with his preferred themes and modes of writing (76-77) seem dubious in principle, as do some of the more localized judgments offered. How, for example, is Galdós's alleged preference, after *Realidad*, for partners «de temperamento mucho más espiritual» corroborated by the birth, fifteen months later, of his and Lorenza's daughter (254)?

The typological approach which Menéndez Onrubia favours seems better adapted to plotting than to characters. Yet here again problems occur. The notion of «triángulos sentimentales» (98), recalling work on *Fortunata y Jacinta* by Ricardo Gullón and Phyllis Zatlin Boring, holds out some promise as a key to Galdosian methods of composition. In its detailed application it comes to seem less helpful, as the triangles turn out to be, variously, destabilizing (125), melodramatic, incidental, counterpoised (128), exocentric, parallel, complementary (136), and so on. The idea is altogether too protean to be capable of explaining very much.

By contrast, the categories used to define Galdós's historical frame of reference appear too rigid. Isabeline despotism, the «sexenio liberal,» the Restoration: these are read off as the

fixed and separately identifiable objects of Galdós's attention. Real historical engagement is seldom this tidy, and a measure of adjustment is needed if Galdós is not to be misread. It seems too facile, for example, to claim that he identified the eighteenth century with Isabel II's authoritarian rule (208); there are passages in *Trafalgar* and *La Fontana de Oro* which suggest that he was well able to evaluate the period in its own terms. It is unlikely that *Bárbara* can be an allegory of the «sexenio liberal» (178), since Galdós himself declared that «no es histórica ni se propone en ella ninguna tesis política» (313). *Gerona* is surely less symbolic of Restoration tensions (156) than of the mythic and ideological meanings which the War of Independence had by then come to bear. A stronger, less *a priori* sense of actual temporality—difficult, perhaps, for a critic who can write of «los ámbitos atemporales de la historia» (220)—could have helped to avoid such errors.

Elsewhere a similar tendency to abstraction implausibly links historically or textually disparate elements. How, for example, can the right-wing careerist Jacinto in *Doña Perfecta* represent the *progresista* middle classe (159)? And how, located as he is in the 1870s, can he possibly exhibit the *fin de siècle* imprint of «modernismo, parnasianismo, simbolismo» (198)? Can it really be true that José Fago in *Zumalacárregui* gathers in his own person the outlook of four other characters (215), that the heroine of *Mariucha* embodies the conduct of five more, and her lover León that of ten (235)? In what sense can Galdós's tentative early ventures into drama be said to contain the seeds of all his later works (50)? Each of these claims would seem to derive more directly from Menéndez Onrubia's overall schemes of interpretation than from the actual state of the case.

Yet these schemes are by no means all ill-found. Among Galdós's moral themes, for example, the distinction is made between sacrificial «redemption,» vigorously objective «renovation,» and consensual «regeneration.» This is, in potential, a powerful tool for making sense of his moral and political concerns, and we ought to hear more of it. Again, the quantitative tests employed to provide objective measures of Galdós's theatricality are intelligently devised and applied—though comparisons with other playwrights would also have been useful. Nor was it necessary here for the critic to strike such an apologetic note in explaining that «Mi sensibilidad de lectora-espectadora es la única variable de subjetividad que tiene el estudio» (263). For that sensibility is a major source of strength throughout the book. Insofar as it operates directly, and unimpeded by rigidities of method, Menéndez Onrubia's critical judgment can often illuminate both the individual plays and the dramatist's total output.

She sees quite clearly, for example, that the moral and social positives offered by Cruz in *La loca de la casa* and by Víctor in *La de San Quintín* have nothing to do with socialism (148-49, 183). She understands that *Doña Perfecta* does not range liberal tolerance against clerical fanaticism but rather presents two competing forms of intransigence (158). She perceives that the mythological basis of *Electra* is not to be dismissed out of hand (232). The particular praise which she reserves for *Realidad* and *El abuelo* (253, 259) testifies to her sureness of critical instinct. So do her comments on particular sections or phases of Galdós's theatre: the shift after 1900 from themes of expiation, with an emphasis on past or present, to topics of oppression overthrown, and a concern for the future (155, 164); the loss of universal resonances as the plays focus on more specific socio-political issues (222).

These perceptions build into a notably precise awareness of the general characteristics of Galdós's theatre. The case for a revaluation is made but not overstated—unless it be in the claim that he is «un gran dramaturgo al menos en un tercio de las obras» (293). Galdós's real limitations are kept firmly in view. It is not simply that his overriding concern for extra-literary priorities robs his work of dramatic quality (252-53). The trouble is, rather, that this concern makes itself felt as a «sobrecarga de contenido» (255), an abstract element not fully reinterpreted in terms of the characters' psychology, and a limitation on realism (199-200). The outcome is an uneasy blend of the old-fashioned and the innovatory: a mid-nineteenth-century paternalism (115), evolving to a more radical message, but with no parallel evolution of content or technique (182).

Indeed, Menéndez Onrubia argues that Galdós never did develop a fully theatrical method of composition. The plays are «textos narrativos espectaculares» (292); they advance episodically (270), with a distracting excess of movement in minor scenes and not enough of it in major ones (273). The prevailing «actitud de narrador» (261) is evident, too, in the stage directions—far too explicit to be followed out in theatrical practice (269). This last, though, may be less of an impediment to theatricality than Menéndez Onrubia supposes. Bernard Shaw exhibits the same feature, possibly because he too had begun as a novelist. But Shaw was in a position to take

a much firmer line with actors and directors. Arguably it was this opportunity which Galdós needed, rather than, as suggested here, the new, seminovelistic media of film and television (273, 290).

Excessive deference to what the actors and directors of his day expected of a dramatist certainly did this side of Galdós's work no good, as Menéndez Onrubia acknowledges (274). There is further evidence in her appendix of documents (e.g., 315, 317, 319) as to how these influences operated. It is a topic which deserves to be explored and documented much more fully, in the context of a biographical study of Galdós as a man of the theatre. Menéndez Onrubia's chronological appendix (301-35) is a valuable first step in that direction; she herself seems admirably qualified to carry the matter further.

A second and larger question which her work still leaves open concerns the relationship of Galdós's theatre to his novels. The problem is not one of exploring their connections; that is thoroughly done here, if still not quite exhaustively. The use of «ambientes reales que pretenden ser simbólicos» (201) is a familiar aspect of realist fiction, as Auerbach demonstrated long ago in relation to *Le Père Goriot*; the recapitulation of diverse fictional modes within one book (297) has a precedent in *Miau*. What still requires an explanation is the sharp contrast between Galdós's success in the two genres. Though some faults of his drama, like the over-reliance on long, set-piece speeches, are also evident in his early fiction up to *León Roch*, they are largely absent from his mature novels. These, indeed, can hardly be described in the terms Menéndez Onrubia would apparently apply to his whole output, as «alegorías moralizantes,» reducible to documentary form (279, 274). Yet the weight of extra-literary and didactic concern which they carry is comparable to that which disables so many of Galdós's plays. The question of whether he was a novelist or a dramatist can be turned neatly enough by insisting that he was both and in the context of his sense of public mission the issue of genres did not matter very much (277, 288). But we are still left to determine why the *Novelas españolas contemporáneas* should be so much better *as novels* than are most of his plays *as theatre*.

Literary history supplies one kind of answer. When Galdós was learning to be a novelist, his admirers advised him to write like Balzac or Zola; when he was trying to be a playwright, they encouraged him to aspire to write like Tamayo y Baus. Biography offers another: Galdós, like most others, was a better learner in his thirties than in his fifties. And of course the texts of the novels themselves present us with innumerable examples, great and small, of how the difference in quality manifests itself. But the question of why it does so looms unanswered, the next challenge to the critic.

It is, perhaps, an ungrateful enquiry. Ungrateful, certainly, to Galdós who, if he had not had the misfortune to be a uniquely great novelist, would have been generally recognized years ago as the major Spanish playwright of his time. Ungrateful, too, to Menéndez Onrubia, who has done more than any other critic to demonstrate, in a comprehensive way, the truth and the limitations of that claim. Yet the question still matters; to have brought it so inescapably to the fore is not the least of her services to Galdós studies.

University of Glasgow

MARIE A. WELLINGTON. *«Marianela»: Esencia y espejo.* New York: Senda Nueva de Ediciones, 1984. 84 pp.

Luis Lorenzo-Rivero

La autora de estos ensayos sobre *Marianela* goza de merecida reputación de galdosista. Aquí trata el tema unificador de esta obra (1878) como novela de ideas bajo un punto de vista comparado con obras filosóficas francesas con las que se vincula o con otras novelas galdosianas. También se preocupa de las realidades españolas que critica. En estos estudios recoge el fruto de una labor asidua y meticulosa durante varios años de investigación. Wellington examina las huellas de Comte y Diderot en *Marianela,* a la vez que las de ésta en *La Symphonie pastorale* de Gide y los elementos que la vinculan con las novelas de *Torquemada.* Finalmente explica la postura de Galdós con respecto a la esclavitud cubana. A lo largo de todo este tomito presenta ideas innovadoras y las desarrolla con profundidad. Después de la breve pero calurosa introducción del ilustre galdosista norteamericano W. H. Shoemaker, la obra de Wellington consta de un corto prefacio de la autora, al que siguen los cinco ensayos analíticos de la novela, y concluye con una bibliografía muy cuidada de cincuenta y dos entradas, casi todas sobre algún aspecto de *Marianela,* que titula «Obras de referencia».

El primer ensayo, titulado «Marianela: Nuevas dimensiones», contiene cuatro partes y enfoca la teoría de Comte en cuanto atañe a esta novela galdosiana. La autora reconoce como predecesores a Casalduero y a Pattison en la consideración de Comte como una fuente de esta obra, añadiendo que *Wilhelm Meister* de Goethe fue otra. Para ella *Marianela,* novela de difícil interpretación, sigue siendo un enigma a pesar de las numerosas atenciones recibidas por parte de la crítica, la cual suele darle a veces interpretaciones contradictorias. Aunque reafirma la conexión de la novela con la filosofía comtiana, su perspectiva es nueva, difiriendo de las de Casalduero y Pattison. Wellington halla una coincidencia de las doctrinas religiosas de los personajes Nela y Florentina con el sistema comtiano en su apogeo, o sea, cuando sustituye el politeísmo por el monoteísmo. La novela encierra así una intención didáctica moral. Nela no puede simbolizar el estado teológico comtiano porque sus conocimientos cristianos son mínimos, mientras que sus tendencias politeístas son múltiples. Florentina, sin embargo, es el retrato vivo de la Virgen que representa la tercera y última etapa del sistema comtiano. Viene a ser una encarnación de la perfección moral, contrario al pensamiento de Casalduero. Para Galdós, Florentina no es perfecta, en la teoría de Wellington. Halla una cierta afinidad entre Nela y Florentina establecida por los elementos pastoriles. A Teodoro lo conecta con Dante y a Pablo con Virgilio. Como el novelista es cristiano, ha de modificar el sistema comtiano, admitiendo la razón, la observación y también a Dios. Sin ser el manifiesto positivista de Galdós, *Marianela* le parece un tratado dramatizado sobre el sistema comtiano. La ve más bien como una conciliación de la filosofía positivista con la ideología cristiano-progresista galdosiana.

El estudio siguiente consiste en una comparación de esta novela con otro filósofo francés, Diderot. La autora nos recuerda que es la primera vez que se considera a este filósofo como fuente de *Marianela,* en particular sus obras *Lettre sur les aveugles* y *Traité du beau.* Comienza estableciendo una relación de semejanza entre el personaje galdosiano Pablo y el «aveugle-né» de Diderot. De este modo Galdós utiliza conceptos filosóficos tratados un siglo antes por el francés: ceguera, poder perceptivo interno de la belleza y lo bueno, idealismo y otros. Opina que Galdós dramatiza la creencia de Diderot de que el hombre propiamente tal apenas sabe nada. A continuación se halla el tratado en que establece que *Marianela* es un precedente de *La Symphonie pastorale* de Gide. Hace notar que Luis Lozano ya ha indicado alguna relación de la obra francesa con la española, pero sin pronunciarse ante la cuestión de si Gide conocía esta novela galdosiana o no. Teniendo muy en cuenta las circunstancias que atañen al asunto,

Wellington mantiene que el escritor francés no sólo conocía la novela española, sino que la tuvo muy presente en el momento de componer la suya. Enumera una serie de detalles narrativos, junto con el plan general, de *La Symphonie pastorale* que recuerdan de cerca aspectos de *Marianela*. Al lado de una gran serie de paralelismos, también apunta algunas diferencias notables entre ambas obras. Los fines de los escritores resultan igualmente distintos: Galdós busca el progreso social y a Gide le preocupa el espíritu del individuo. De ahí que ambos son originales, aunque parten de fuentes comunes.

Después Wellington examina los personajes ciegos de *Marianela* y de las novelas de *Torquemada*. Establece un contraste entre Pablo Penáguilas y el tan desdeñado Rafael Aguila, resaltando el efecto dramático que produce. Se observa un parecido físico entre ambos personajes; incluso Teodoro y Cruz los califican de «ángel» respectivamente. Además, los dos viven el mundo de la fantasía, que es distinto del real de que los distancia su ceguera. También nota la autora ciertas semejanzas psíquicas de Rafael con Pablo y que se repite el mensaje didáctico de *Marianela* en la historia de Rafael. Hay, sin embargo, diferencia de actitudes entre ambos personajes que sugiere destinos diferentes. Concluye que Galdós reitera en la historia de Rafael ideas planteadas ya en *Marianela* y que añade la necesidad de la observación a la intuición y a la razón, como medio de percepción de la verdad. Por último, Wellington trata el tema de la esclavitud en Cuba según se desprende de *Marianela*. El tema del Nuevo Mundo en esta obra de Galdós lo han tocado ya Angel del Río y mejor aún Brian J. Dendle. Este se ocupa del concepto del descubrimiento como metáfora, mientras que la autora de las páginas que aquí se reseñan analiza la postura del novelista frente a la esclavitud. Los primeros conceptos sobre la esclavitud aparecen en la novela con la descripción de la familia Centeno. Afirma que esta novela se propone reflejar «la adaptación ideológica hecha en siglos remotos por el pueblo español para acomodar en su ambiente cristiano la institución de la esclavitud» (73). También se ve el tema de la ingratitud que evoca la imagen de Puerto Rico y Cuba, así como la reacción negativa contra Cuba por declarar la guerra a la metrópoli.

En resumen, este tomito de Marie Wellington es una obra cuidadosa, metódica y clara que contribuye significativamente a la crítica galdosiana a pesar del alto nivel alcanzado ya por la investigación sobre el novelista. Los cuatro primeros ensayos han sido publicados con anterioridad, si bien aquí aparecen con revisiones considerables. El quinto se imprime ahora por vez primera.

University of Utah

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Doña Perfecta*. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 1984. 295 pp.

J. E. Varey

The need for critical editions of the works of Benito Pérez Galdós has been noted by all scholars who have attempted serious work on the novelist. In 1970 I wrote that «a great deal remains to be done before full and reliable texts of Galdós's writings are available. Because of the lack of textual studies and the paucity of the material available, very little work has been done on the process of authorship, or on the transmission of Galdós's texts» (*Galdós Studies* [London: Tamesis, 1970], 11). The only study of Galdós's manuscripts then available was Robert J. Weber's edition of the two versions of *Miau* (*The «Miau» Manuscript of Benito Pérez Galdós. A Critical Study* [Berkeley: University of California Press, 1964]). Weber was to incorporate the «Alpha» manuscript variants in a later edition (Barcelona: Labor, 1973). More recently, other editions of manuscripts or part manuscripts have seen the light of day, notably those dedicated to *Gloria* (Walter T. Pattison, *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de «Gloria»* [Barcelona: Puvill, 1979]) and *Lo prohibido* (James Whiston, *The Early Stages of Galdós's «Lo prohibido»* [London: Tamesis, 1983]). Articles have taken into account changes made by Galdós in the proofs of his works or compared the text of a novel which appeared in serial form with the book version. Nevertheless, it is still true to say that much has to be done before critics can feel that they have at their disposal a serious critical edition of the totality of Galdós's works.

The editorial history of *Doña Perfecta* is particularly difficult and of considerable interest. Rodolfo Cardona has been able to examine the manuscript version which dates from April 1876. This, the serialised version that appeared in the *Revista de España* in March-May 1876, made more accessible by the publication in book form of a facsimile edition (*Galdós, periodista* [Madrid: Banco de Crédito Industrial, 1981]), and the two versions in book form that were published in the same year (June and December) are clear evidence that the young novelist was in search of a style. Cardona's comparison of the complete manuscript version with the printed edition is of evident interest, and it is clear that the whole early history of the work is of great importance for our understanding of Galdós's method of work, particularly in these formative years.

Cardona's edition is based on the 1902 edition, which was characterised on its title page as being «esmeradamente corregida.» It calls itself the 10th edition on the assumption that the 1878 edition was the 2nd, whereas in reality that version was the 4th printed edition. Without claiming to have produced a critical edition, Cardona informs us that he has made «algunos cotejos con ediciones posteriores» and calls attention in his footnotes to more than 700 variants, many of which he believes to have been produced by Galdós in the course of a continual revision of his text. These changes are usefully analysed on pp. 57-63. There is, however, no attempt to follow the changes which the text underwent through the various stages of its development between 1876 and 1902: the two manuscript verions, serialised version, the two 1876 editions in book form, and the «2nd» to «10th» editions. Cardona informs us that Ricardo Gil is working on this important project, and it is to be hoped that it will soon see the light of day. What Cardona has given us, therefore, is a careful edition of the novel as it was when Galdós incorporated it into his *Obras* as a «novela española contemporánea (primera época),» in what was the «9th» edition (of which, Cardona tells us, the «10th» edition is an exact reprint), whilst taking into account other later editions. The Sainz de Robles edition which appeared in the Aguilar *Obras completas* is based apparently on the same «10th» edition: Cardona's version is, however, immeasurably superior.

The short introduction sets *Doña Perfecta* in its historical context and explores the relation of the novel to the *Episodios nacionales*. In the third section, Cardona deals briefly with the work in respect to the years in which it was written and with the various historical and intellectual forces that bore in upon the young novelist as he set his pen to paper. The presentation of the characters is not black-and-white, and the main characters reveal a certain mental and moral development during the course of the action. There is no oversimplification: «en esta novela las abstracciones generalizadas de la propaganda dan lugar a lo real y específico» (44). This third section dates from 1964, having been revised in 1974 and again for this edition, and takes into account the critical material that has appeared on the novel in the intervening years.

The fourth section is concerned with Anthony N. Zahareas's «Galdós's *Doña Perfecta*: Fiction, History and Ideology,» *Anales Galdosianos* 11 (1976): 29-58, and in particular with his view of the ending of the novel, which Cardona seeks to reconcile with his own interpretation, first put forward in his article, «A propósito de Turgeniev y Galdós,» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 61 (1985): 201-16. His conclusion is that the two interpretations, far from being mutually exclusive, are complementary.

Cardona has thus given us a very readable *Doña Perfecta* in a text which reflects the novelist's later vision of his work. The detail offered on the full manuscript version whets the appetite for the promised study by Ricardo Gil. The interpretation of the novel is interesting, although perhaps the general reader might have been given more information on Galdós's stylistic resources. Nevertheless, we now have an edition that we can confidently recommend to students and that can be quoted in critical works with some assurance that the text is, if not as Galdós first conceived it, in a state of which in his later years he would have approved.

Westfield College, London

LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN.» *Treinta relatos*. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Espasa-Calpe (Selecciones Austral 114), 1983. 445 pp.

Jean-François Botrel

Con esta antología de treinta «relatos», Carolyn Richmond, editora de *Su único hijo* y autora de numerosos e importantes estudios sobre la narrativa de Clarín, ha querido ofrecer una muestra representativa del centenar de «narraciones breves o novelas cortas o cuentos» que, desde 1876 (fecha de *Estilicón*) hasta su muerte, dio a luz Clarín. Estas narraciones las publicó la mayor parte Clarín en la prensa antes de recogerlas parcialmente en volúmenes. Con dicha muestra podemos darnos cuenta de la enorme variedad de temas, ambientes, personajes, técnicas y tono de una obra narrativa indisociable en su estudio de las demás producciones intelectuales o artísticas de Clarín. Como certeramente apunta la editora, «ha llegado el momento de integrar en una gran unidad toda la obra de Leopoldo Alas (tanto la narrativa como la ensayística)». No cabe duda que la presente antología contribuye mayormente a dicha empresa.

En cuanto a la concepción de la antología, reivindica la antóloga, con total responsabilidad, una parte de subjetividad en la selección de los relatos. Ahí están aquéllos que desde su punto de vista tienen una alta calidad artística y quedan excluidos aquéllos cuyo simbolismo le parece «demasiado obvio y crudo... o los que rebosan [de] un sentimentalismo barato» (12). Víctimas de este último criterio son «Pipá» y «¡Adiós, Cordera!». También entró en línea de cuenta, lógicamente, el criterio de extensión, lo cual induce a privilegiar los más cortos, que eran, según Clarín, los más difíciles de escribir. Esto nos priva de «El cura de Vericueto», por ejemplo. Pero la subjetividad o la ley editorial no son, en el presente caso, arbitrariedad. La distribución de los relatos en cuatro secciones temáticas corresponde a exigencias de coherencia dignas del propio Clarín al concebir sus colecciones: El escritor; Las relaciones interpersonales; La religiosidad; La muerte. Queda justificado el orden en los ensayos introductorios con que se encabeza cada sección o en los breves pero muy sugestivos análisis previos dedicados a cada relato, así como en las numerosas notas interpretativas —verdaderos estudios en ciernes algunas de ellas— que alternan con las notas mera pero eficazmente aclaratorias. Muchas de estas últimas están concebidas para lectores poco al tanto de la España décimonónica e incluso muy ignorantes del latín y dan, en todo caso, las claves necesarias para unos contemporáneos que no poseen ya la cultura clásica, francesa o italiana de un Clarín.

Con todo este aparato crítico a mano, puede uno, después de una primera o de una nueva —¡siempre nueva!— lectura de los relatos, dedicarse a otro placer no menos estético aunque más crítico: el del análisis y de la explicación del placer, el de la interpretación, pensando precisamente en aquella «visión integral» propugnada por Richmond.

De la lectura global (textos de Clarín rigurosamente establecidos y textos de la antóloga) se desprende la presencia de todo un juego de correspondencias o intertextualidad entre los relatos y textos de escritores, franceses sobre todo, pero también con futuros textos como *La Regenta* y *Su único hijo* y aun escritos periodísticos, como en el caso de «Un documento», incomprensible sin referirse a «Del naturalismo». Tales vínculos permiten seguir la evolución de Clarín como escritor y, más aún, adentrarse por la complejísima personalidad de Leopoldo Alas.

Las constantes resonancias autobiográficas que se encuentran en los relatos seleccionados y en otros, hacen que la exteriorización estética nos remita a la interioridad del escritor. Surge éste como solitario e incansable, personaje para sí mismo, obsesionado por la dualidad entre la literatura y la vida, pesimista, de un pesimismo desesperado. Se ve esto en «Reflejo» al comprobar la imposibilidad de comunicar un hombre de carne y hueso para quien todo parece quedar resumido en lo que sentencia «Vario»: «el vivir es escribir y el escribir, vivir», para no morir acaso. Así, pues, la primera sección dedicada a la visión del escritor es ya anuncio del final de

la antología, sobre la muerte, «arroyo subterráneo en toda la obra de Clarín», como dijo Juan Antonio Cabezas. Pero «El entierro de la sardina», meditación carnavalesca sobre la muerte, es tal vez, ante todo, el entierro de la felicidad. La fúnebre aventura de faldas de Mamerto en su trágica soledad en compañía de la fiscala («El caballero de la mesa redonda») —una mano apretada a la hora de morir— nos recuerda, a través de su negación definitiva, las historias de amores y adulterios imposibles, la voluptuosidad reprimida, la comunicación que hubiera podido establecerse, la felicidad que hubiera podido darse. Se trata de un patetismo difícil de olvidar, sobre todo cuando las apariencias, como en «La perfecta casada», sugerían la serenidad. Esto desemboca en el desengaño supremo, en la muerte, y sugiere la respuesta a la interrogación de Richmond sobre «cuánto hay del hombre Leopoldo Alas en sus obras de ficción» (103).

La tercera sección, dedicada a la religión, es acaso la clave de todo esto aunque la más difícil de interpretar. Escribe Richmond que de los pensamientos y, sobre todo, de los sentimientos religiosos de Leopoldo Alas sabemos muy poco, pero la obra de Yvan Lissorgues, *La Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas* (París: CNRS, 1983), publicada después de que aparecieran los *Treinta relatos*, permite comprender la importancia y la permanencia de esta dimensión y preocupación de casi cada instante en la vida de Clarín. Este, de alguna manera, es el sacerdote de «El Señor», con todas sus inhibiciones y virtudes, y vive una religiosidad interiorizada que ha de desembocar —pero, ¿desemboca?— sobre la verdadera felicidad, la interior que, a nivel artístico, es poesía, como en «Doña Berta».

Todo esto, y mucho más aún, sugieren los *Treinta relatos* seleccionados y estudiados por Carolyn Richmond, en detrimento, tal vez, de los aspectos estrictamente estéticos de esta «prosa poética» que, según Gonzalo Sobejano, caracteriza la novela corta y el cuento literario de signo novelístico en la obra de Clarín. Muchas ganas nos quedan de poder tener, por fin, una edición integral y cronológica de todas sus narraciones breves, por muy sentimentalistas o simbolistas que sean algunas. No cabe duda de que la ciencia y el talento manifestados por Richmond en su edición de *Treinta relatos* la designan para tan ingente y apasionante cometido.

Université de Rennes 2

PREMIO KERCHEVILLE

DIANE F. UREY, de Illinois State University, ha sido galardonada del Premio Francis M. Kercheville por su artículo, «Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós' *Tormento*», el cual apareció en el volumen XX, número 1, de *Anales Galdosianos*. El jurado, constituido de Peter A. Bly, Rodolfo Cardona, Brian J. Dendle, Stephen Gilman y John W. Kronik, ha citado este examen de los procesos narrativos en una de las novelas más sutiles de Galdós por su originalidad, su disciplina y su madurez crítica.

FARRIS ANDERSON, de la University of Washington, Seattle, ha sido galardonado del Premio Francis M. Kercheville por su artículo, «Ellipsis and Space in *Tristana*», el cual apareció en el volumen XX, número 2, de *Anales Galdosianos*. El jurado —Peter A. Bly, Rodolfo Cardona, Brian J. Dendle y John W. Kronik— citó este análisis por la novedad de su visión crítica y por la fuerza expresiva con que estudia detenidamente una dimensión fundamental de un texto galdosiano poco atendido por los investigadores.

RASSEGNA IBERÍSTICA

La *Rassegna Iberística* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberístico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia.
Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

Direttori: Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Elide P. Marelli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni

Segretaria di redazione: Silvana Serafin

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.

© e distribuzione: Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.r.l.
Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)