ANALES GALDOSIANOS

BOSTON UNIVERSITY

AÑOS XXXVIII y XXXIX 2003 y 2004

ANALES GALDOSIANOS

BOSTON UNIVERSITY

AÑOS XXXVIII y XXXIX 2003 y 2004

ANALES GALDOSIANOS

AÑOS XXXVIII y XXXIX **2003 y 2004**

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y Peter Bly

Director: Alan E. Smith
Recensiones : Toni Dorca
Redactora Asistente: Liana Ewald
Asistente del Director: Alison Carberry

Consejo de Redacción

Yolanda Arencibia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

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

Agnes Moncy
Temple University

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

Akiko Tsuchiya
Washington University-St. Louis

Diane F. Urey
Illinois State University

James Whiston
University of Dublin

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

Jo Labanyi
New York University

Stephen Miller
Texas A & M University

Joan Oleza
Universitat de Valencia

John H. Sinnigen
University of Maryland-Baltimore County

Harriet S. Turner
University of Nebraska

Noël Valis
Yale University

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

ANALES
GALDOSIANOS

AÑOS XXXVIII Y XXXIX **2003 Y 2004**

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

Los manuscritos deben ser enviados preferentemente por correo electrónico, en Word. También pueden enviarse por correo ordinario, impresos y con copia en disco. Anales Galdosianos *sigue las últimas normas de documentación del* MLA Handbook.

Para reseñas favor de contactar a:

Toni Dorca
Dept. of Hispanic Studies
Macalester College
Saint Paul, MN 55105
dorca@macalester. edu

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos:	US $25
Instituciones:	US $30

ÍNDICE

Nota del Director 9
Nota del Fundador 11

ESTUDIOS

PETER BLY. ¿Un prólogo de Galdós? 17
VERNON CHAMBERLIN. The Upwardly Mobile Male "Animal" in *La loca de la casa and the Torquemada Tetralogy* 33
MARY L. COFFEY. *Un Curso de Filosofía Práctica:* Galdós's Assessment of Spanish Colonial History 49
THOMAS FRANZ. Obedience, Subversion and Autonomy in *Tristana's* Intertexts 69
PEDRO GRANADOS. Poesía e historia en *El doctor Centeno* 93
SARAH SIERRA. Fetishism of the Commodity: Galdós's Interpretation of the Capitalist Discourse of the Bourgeoisie in *Fortunata y Jacinta* 103
JOHN H. SINNIGEN. *Misericordia* en el celuloide 115
JAMES WHISTON. The Alpha/Beta Version of the Second Half of *Tristana* 127

DOCUMENTOS

KARLO BUDOR. Una carta inédita de Pérez Galdós relativa a *Electra* 141
MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ. Presencia y evocación de Galdós por Margarita Nelken 153

RESEÑAS

MARY L. COFFEY. *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española,* por Enrique Rubio Cremades 167
TONI DORCA. *The Wisdom of Eccentric Old Men. A Study of Type and Secondary Character in Galdós's Social Novels, 1870-1897,* por Peter Anthony Bly 170
DAVID R. GEORGE, JR. *Del heroísmo a la caquexia: los 'Episodios Nacionales' de Galdós,* por Rodolfo Cardona 172
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN. *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878),* por Salvador García Castañeda 174
JOAN M. HOFFMAN. *Doña Perfecta* por Benito Pérez Galdós, ed. por Linda M. Willem 176
CRISTINA PATIÑO EIRÍN. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 178
JOHN H. SINNIGEN. *Tristana,* por Lisa P. Condé 184
ALAN E. SMITH. *Volverás a la región: El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX,* por Toni Dorca 185
LINDA M. WILLEM. *"The Perils of Interpreting Fortunata's Dream" and Other Studies in Galdós. 1961-2002,* por Vernon A. Chamberlin 188

NOTA DEL DIRECTOR

Reanuda *Anales Galdosianos* su publicación regular con este número doble (vols. 38 y 39), correspondiente a los años 2003 y 2004. Publicaremos tres números dobles más en los siguientes años, hasta el de los volúmenes 44 y 45 (2009 y 2010), que, al salir en 2010, pondrá al corriente nuestra edición.

Al ser el primer número con nuestra dirección, gracias al nombramiento con que el comité ejecutivo de la Asociación Internacional de Galdosistas me ha honrado, y que agradezco con profunda humildad, quiero tomar la oportunidad para declarar de nuevo los principios editoriales que nos guían, y que han guiado esta revista desde su fundación, en 1965, por Rodolfo Cardona, y su subsiguiente publicación bajo la dirección de nuestro llorado colega John Kronik y de Peter Bly, cuyo cargo terminaba con el número XXXVII: el acoger la mayor diversidad de perspectivas críticas, de conceptos sobre la naturaleza del acto literario. De esa manera queremos ser fieles a la visión abarcadora del maestro cuyo nombre llevamos en nuestro título. Quisiera agradecer el duro esfuerzo de mis predecesores, y reconocer el alto lugar al que aspiramos. Quisiera agradecer también a la Casa Museo Pérez Galdós, y, en especial, a su directora, Rosa Ma. Quintana, la generosa ayuda económica que han brindado a nuestra revista.

Al fundador de *Anales Galdosianos*, Rodolfo Cardona, agradecemos el haber accedido generosamente a nuestros ruegos, en este momento propicio, para acompañarnos con su sabia palabra, su conocimiento del pasado y su visión del futuro. Es justo que con la suya empecemos de nuevo nuestra voz.

NOTA SOBRE CERNUDA Y GALDÓS CON MOTIVO DEL RELANZAMIENTO DE *ANALES GALDOSIANOS*

Rodolfo Cardona

El relanzamiento de *Anales galdosianos* después de la involuntaria y desafortunada pausa de cinco años, me ha traído a la memoria un texto de Luis Cernuda, publicado en 1954, once años antes de la fundación de esta revista en 1965. Me ha parecido importante volver a este texto en esta ocasión por motivos que explicaré más abajo.

El texto de Cernuda empieza declarando que no se puede dudar de que Galdós "fuera en su tiempo un autor leído, ni de que lo siga siendo hoy", pero duda de que "sea un autor comprendido, en su tiempo o en el nuestro"; y añade: "se diría que aún no han nacido sus lectores verdaderos [...] y [...] tal vez sin riesgo de equivocarme, que hay poca probabilidad de que aparezcan nunca" (62).

Es evidente que Cernuda no conocía, cuando escribió su artículo, el libro de Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós*, aparecido en el año del centenario del nacimiento de don Benito, 1943. O, es posible que, si lo conocía, pensara que "una golondrina no hace verano". De todas formas, para ser justos, ese mismo año se publicó un importante número homenaje de la revista *Nosotros*, en Buenos Aires, dedicado a Galdós y su obra con enjundiosos artículos, entre ellos uno espléndido de Francisco García Lorca.

Tres años después del ensayo de Cernuda se publicó en Puerto Rico la edición de *Miau* con un extenso estudio de Ricardo Gullón (publicado ese mismo año como libro con el título de *Galdós, novelista moderno*), que cambió radicalmente el panorama crítico para la obra de Galdós. Nueve años después de que apareció el libro de Gullón se lanzó el primer tomo de *Anales galdosianos*, cuya importancia e influencia para los estudios de la obra de don Benito desmienten la predicción de Cernuda de que "hay poca probabilidad de que aparezcan nunca" [...] lectores verdaderos" (62) de esta obra. Los cuarenta y pico de años que lleva la revista han creado dos generaciones de "lectores verdaderos" de Galdós.

Esto dicho, es interesante notar en el artículo de Cernuda el argumento que avanza para explicar la razón que él cree "le perjudica entre nosotros" (62): la reticencia en Galdós de hablar de sí mismo o de mostrarse "superior a sus lectores" (62), con el resultado de que "pueden éstos [...] desestimarle, sino menospreciarle" (62). Cernuda está refiriéndose aquí específicamente a los hombres del 98, quienes en cierto momento adularon al novelista y dramaturgo, para después negarlo como nuevos San Pedros (sobre todo Baroja y Unamuno). Debemos recordar aquí en este contexto la tan citada expresión, en *Luces de Bohemia*, puesta en boca del grotesco personaje Dorio de Gadex, "Don Benito el Garbancero" –achacada erróneamente al propio Valle-Inclán — para ver lo acertada que es esta impresión de Cernuda.

Continúa insinuando que "[a]caso le dañe la cantidad de su obra" (63), pero se apresura a afirmar que "la cantidad de obra en Galdós no supone, como en Lope [...]una dilución del poder creador a expensas del aquilatamiento" (63); y afirma lo que ahora,

después de casi medio siglo de crítica valiosa ya sabemos: "Todo lo que escribió, cuenta" [...] (63), aunque no abarque en este criterio a su teatro.

Otro tema importante que toca Cernuda es que aun cuando Galdós "se apoya a veces en creencias e ideas que han dejado de ser las nuestras [...] [e]ra en todo caso un error noble y necesario, que no desvirtúa hoy la actualidad de su obra" 64), como cualquier lector de los artículos publicados en nuestra revista habrá podido corroborar. Y añade algo importantísimo que refuerza nuestra creencia cuando fundamos *Anales galdosianos*: "En todo caso su obra no ha envejecido, como sí han envejecido la de Balzac y la de Dickens [...] Con Dostoiewsky, acaso sea otro de los novelistas del siglo pasado cuya obra se conserve hoy enteramente viva" (64).

Aun toca Cernuda otro nervio sensible que perduró durante muchos años y que hoy ya vemos superado: "Se ha repetido que Galdós no sabe escribir, que no tiene 'estilo'. No sé qué llamarán estilo quienes tal cosa dicen" (65). Es en la consideración de este falso juicio (prejuicio, más bien), donde despliega el poeta su más acertada y fina perspicacia crítica al examinar el uso que hace Galdós del diálogo y del monólogo en sus novelas. Esta jugosa sección de su texto termina dando como ejemplo de lo que considera uno de los grandes aciertos de la novela de Galdós, el monólogo de Mauricia la Dura, borracha, cuando roba la custodia para llevar a Cristo donde está su madre. Punto y seguido declara: "Hay una trascendencia en Galdós, de realidad física a la metafísica, que sólo comparte con otro novelista [...] Dostoiewsky" (67); y recuerda, a propósito, las palabras de Santa Teresa de que "Dios también anda entre los pucheros" (67).

Termina Cernuda su ensayo considerando la larga utilización de la historia en los *Episodios nacionales*, utilización que trasciende en sus novelas: "Cuántas veces resuena en ellas el eco histórico y es en ocasiones elemento de la trama. Sin embargo, lejos en el pasado aquella época, cambiada la sociedad, sus novelas siguen siendo vivas y actuales, como si el tiempo no se hubiera movido" (67).

El traer a colación este corto ensayo de Luis Cernuda en este auspicioso momento podría parecer un vano esfuerzo para convertir a creyentes. Después de todo, los galdosistas hoy tenemos una opinión muy afin a la expresada por el poeta en 1954. Hay, sin embargo, consideraciones útiles que podemos sacar de la lectura de este texto. En momentos en que auñ no se había iniciado una valiosa y moderna crítica sobre la obra de Galdós – exceptuando el libro de Casalduero que es más bien una introducción inteligente a la vida y obra de nuestro autor — un importante poeta de la generación de 1927 se declara abiertamente admirador de ésta. Según una anécdota que se cuenta, en los años treinta Cernuda y Lorca se habían confesado, *con mucho sigilo* en un café madrileño, que a ambos les gustaba la obra de Galdós. Pero ahora, en 1954, se declara en público y con sustanciosas razones.

Es posible que en el texto de Cernuda no encontremos nada que ya no se haya discutido sobre la obra de Galdós. Sin embargo, me ha parecido interesante recordarlo para reafirmar la importancia de haber lanzado esta revista en 1965 con el afán de buscar los "lectores verdaderos" que el poeta dudaba que se pudieran encontrar. Así mismo, nos vuelve a dar el impulso necesario para continuar con esta importante labor en el futuro.

OBRAS CITADAS

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Buenos Aires: Losada, 1943.

Cernuda, Luis. "Galdós" (1954). *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971. 62-8.

Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

ESTUDIOS

¿UN PRÓLOGO DE GALDÓS?

Para Kieran y Oonagh

Peter Bly

La composición de los treinta y seis textos que constituyen el corpus de prólogos de Galdós corre parejas con la de sus novelas y dramas, pues se extiende a lo largo de su carrera literaria, es decir, de 1870 a 1917 (Shoemaker 13). Hace justamente cien años, en 1907, Galdós escribió tres prólogos, de los cuales el que abre el libro de José María Salaverría, *Vieja España*, es el más largo de todos los que escribiera para obras ajenas, superado en extensión, dentro de la totalidad de sus prólogos, sólo por el que antepuso a su propio drama, *Alma y vida* (1902)[1]. Otro aspecto extraordinario que tiene este prólogo es que, según el joven escritor vasco en sus recuerdos, fue propuesto por el mismo Galdós. Encontrándose con él en la redacción de *España Nueva*, éste le recomendó que volviese a publicar, en forma de libro, una serie de artículos sobre Burgos que ya habían aparecido en *Los Lunes de El Imparcial* y que le habían impresionado mucho. Aun se ofreció para buscarle editor, cuando lo normal era que un escritor novel se encargaba de tal tarea (Nuevos retratos 12)[2]. Y es muy posible que don Benito también le sugiriera más extensión al libro, pues en una carta a su patrocinador, fechada del 19 de octubre de 1907, José María le informa de que ya se ha puesto a trabajar en ella, aunque en sus recuerdos dice que en ese encuentro inicial en la redacción de *España Nueva*, le anunció a Galdós que iba a publicar otros escritos juntos a los artículos de sus impresiones de Burgos. En fin, los antecedentes de este prólogo son muy curiosos; no lo es menos su contenido, como lo vamos a ver a continuación.

La colección de artículos periodísticos que es *Vieja España* tiene como estructura unificadora un viaje en tren. Al principio del libro (capítulo I) el autor se encuentra en el tren de Francia con destino a Madrid, corriendo por la meseta castellana poco antes del alba. Al llegar a Burgos baja del tren para pasar unos días en la ciudad castellana. Al final del libro (capítulo XVI) reanuda su viaje a Madrid, poco después de puesto el sol. En los otros catorce capítulos describe los grandes sitios turísticos (La Catedral, el Castillo, la Cartuja de Miraflores, el sepulcro del Cid, en el Ayuntamiento) con sus correspondientes observaciones sobre la epopeya, el refranero y el misticismo castellanos, además de escenas callejeras. En los capítulos X-XV (omitiéndose el XII), que bien pudieran conformar el consabido material añadido, pinta escenas o tipos costumbristas como, respectivamente, el torero, el pícaro, y el mendigo, por no olvidar a don Quijote.

Así que los capítulos inicial y final que sujetan el libro sirven para presentar el campo castellano que se observa, al acercarse y alejarse, respectivamente, el tren de Burgos.Y contemplada en esa hora tan interesante del crepúsculo, la tierra no encanta los ojos, ya que es una "tierra esquilmada, rasa y humilde" y el narrador sólo ve "la fosquedad y el vacío de los campos llanos, la pobreza de los pueblos, la ruindad de los árboles" (5-6); los chopos son "siniestros como gigantes flacos" (2-3). Es "un infinito de tierras pardas y frías, un infinito de monotonía, de silencio, de soledad" (7).Y de añadidura, se ve poca gente a la hora

matutina: un hombre solitario, embozado en una manta, que, pegado a la pared del edificio de la estación de Briviesca, mira el tren "con atenta e incomprensible mirada" (3), o los labriegos, que van en sus mulos, por los caminos del campo, "con las cabezas hundidas en las mantas" (7). Así, los hombres son muy identificables con la tierra: se funden con ella, como concluye Salaverría al abandonar la región: "La llanura se había cansado de parir hombres de celo y presa; sólo quedaban ahora la monotonía, el desaliento, un a modo de automático sonambulismo. La raza se había amodorrado, como enfriado o como encogido: parecía un árbol seco" (181). Teniendo una extensión considerable, además de un tono poético, estos paisajes de la llanura castellana y sus habitantes parece que anticipan poemas de la gran antología de Antonio Machado, *Campos de Castilla*, cuya composición, se inicia, según el título, precisamente en este mismo año de 1907, pero que no se terminará antes de 1917.

Igualmente machadiana es la razón por la cual se interesa tanto Salaverría en las tierras, para él tan feas, de Castilla: quiere desentrañar el enigma o el secreto de cómo podían producir una raza que, después de unificar y dominar la Península Ibérica, iba a conquistar, como "cuna del españolismo" (5), medio mundo en América y Europa y crear una gran cultura, tanto artística como literaria. De esta manera se podrá justificar el título del libro, pues el subtitulo —"Impresión de Castilla"— da una mejor idea de su contenido.

Para contestar a esta pregunta tan inquietante, Salaverría acierta, al limitarse a un solo sitio — la ciudad de Burgos —, y no carece de significación el que su catedral, con sus torres gemelas, punto de referencia para el viajero de tren, aparezca o desaparezca ante sus ojos bajo los rayos espléndidos de un sol saliente o poniente. Otro logro artístico que facilita este experimento de psicología racial es que el autor se concentra con preferencia (aunque hay alusiones a otros héroes y gobernantes de Castilla) en el Cid, Rodrigo Díaz de Vivar, cuya patria era Burgos, y que, para Salaverría, representa la verdadera alma de Castilla y de España ("Tú fuiste el alma guerrera de tu raza" [64]). Las calles de Burgos que él ve están llenas de hombres viejos, lentos, y la ciudad parece que está aguardando a que volviera el Cid para emprender nuevas empresas gloriosas (15). Asimismo Salaverría no encuentra difícil imaginar a los caballeros antiguos caminando por la llanura hacia la frontera de otras regiones en búsqueda de victorias e imperios (29). Y al presenciar un desfile militar cierta mañana de domingo en la plaza mayor de Burgos, Salaverría pronostica, con el tono propio del regeneracionismo noventayochista, que "un espíritu militar, consecuente y arraigado, salvaría a este pueblo de su anárquica e incoherente vida de hoy"(80), aun creyendo que "más que en ninguna época, ahora es cuando se ventilan los mayores conflictos, cuando se ofrecen las mejores empresas. Pero toda empresa requiere un fondo de lucha: en toda acción de predominio debe existir siempre un aliento marcial" (82)[3]. Pero Salaverría no precisa en qué contiendas bélicas está pensando, sea dentro, sea fuera de España.Y éste es el gran defecto de su libro: el autor nunca ofrece datos concretos, precisos, acerca de sus grandes héroes del pasado, aparte de, por ejemplo, algunas citas del romancero cidiano.

Lo que no se puede poner en tela de juicio es la intensidad del patriotismo del autor, que, al contemplar los sitios históricos de la ciudad o la llanura circundante, no puede dejar

de soñar muy emocionado con un renacimiento de los tiempos gloriosos del pasado. Es pura y simplemente un patriotismo romántico en que la "sucesión de hechos normales y monótonos" (11) no cuenta nada, solamente importan las hazañas de los grandes héroes épicos. En favor del autor se debería afirmar que, desde el principio, reconoce cómo las emociones le distorsionan la realidad histórica:

Cuando pesa sobre nuestra imaginación la balumba de cien historias y leyendas; cuando las lecturas de los primeros años han dispuesto de tal manera nuestra fantasía que las cosas adoptan un carácter de sublimidad; cuando las empresas son tan considerables que rayan en lo extraordinario e ideal, entonces *nuestros sentidos parece como que quieren agrandarse también a la medida de las cosas, y nuestra vida emocional se predispone de tal modo, que la misma realidad se transforma, se engrandece y se hace fantástica.* Entonces las piedras más humildes, al contacto de nuestra simpatía, se espiritualizan y toman forma visionaria, y cada esquina, y cada vestigio del pasado, tienen para nuestra alma unas palabras recónditas e inefables que ninguna pluma podría expresar. Entonces las calles por donde transcurrieron aquellos sucesos extraordinarios, los rincones húmedos, los escudos de piedra desportillados, los torreones y las grietas, todo tiene alma, todo adquiere virtud evocadora. (10-11; la cursiva es nuestra)

Y a la hora de abandonar la llanura castellana, Salaverría escenifica, excepcionalmente, un encuentro con un individuo en que se suscitan serias dudas acerca de tal patriotismo regeneracionista. La subida al tren en la estación de Medina de un pastor totalmente contento con su oficio, sin interés alguno en cualquier otra cosa, ni recuerdos concretos de su tiempo de servicio en la guerra de Cuba, le obliga al narrador a plantearse estas cuestiones fundamentales que, al fin y al cabo, deja en el aire sin contestación: "¿Se voló el espíritu [nacional] acaso? ¿O es que el espíritu dormía en lo recóndito de la raza? ¿Y tal vez podía haber un instante glorioso de resurrección, en que el espíritu despertase con sus antiguas energías?" (185-86).

Ha sido necesario este resumen bastante extenso del contenido de *Vieja España* por dos razones: primero, quizá bastantes lectores nuestros no lo hayan leído, y, en segundo lugar, importa mucho conocer el texto que impresionaba a Galdós lo suficiente como para hacerle ofrecer su prólogo a Salaverría. Es muy posible que sus primeras reacciones a los artículos sueltos que publicó *Los Lunes de El Imparcial* no se manifestaran en el prólogo que estamos comentando, sino en el *episodio nacional, La de los tristes destinos*, en cuya composición Galdós estaba volcado en los primeros cuatro meses de 1907. Por obvias razones estilísticas y narrativas, en él Galdós presta más atención a la estructuración de la trama novelesca que a la pintura de paisajes, dados los múltiples viajes de ida y vuelta a Francia que emprenden los conspiradores anti-isabelinos de 1866. Como decía muy bien su gran amigo, Leopoldo Alas, Galdós no era un novelista que con preferencia incluyera paisajes como Pereda: los paisajes sólo entraban en sus textos novelescos de soslayo:

si pinta bien el cielo, los horizontes, montañas, mares, valles y ríos, árboles y mieses, no es por especial vocación [...] sino cuando el caso necesariamente lo pide [...] [A]sí en la novela de Galdós, las llanuras de Castilla [...] acompañan a sus personajes, y por ellos salen a plaza, y a ellos se subordinan en el orden estético. (14-15)

Ahora bien, el único pasaje del *episodio* en que el campo castellano se pinta con cierta extensión en vez de mencionarse de paso, ocurre en el capitulo X, cuando uno de los personajes ficticios, Beramendi, vuelve en tren a Madrid, y, como en *Vieja España*, se pinta lo que se observa desde el vagón del tren:

Sobre Castilla y sus campos trasquilados y amarillos había caído la noche. El viajero [...], arrimado a la ventanilla, de donde veía el despejado cielo, y la tierra que imitaba la llanura de un mar espeso, se entregó a la vaga meditación. En su inmensidad yacente, también la vieja Castilla dormía, descuidada de los graves afanes de la cosa pública, quizás ignorante de ellos o despreciándolos por atender más intensamente a los afanes de la vida menuda y campestre. Echaba de menos el prócer [Beramendi] a su amigo *Confusio* para filosofar juntos sobre aquella indiferencia de la tierra madre, sobre aquel símbolo del olvido histórico... Corría el tren por el país de los Comuneros, ahora sin aliento para la rebeldía, productor de trigo y paja más que de hombres duros, así en la guerra como en la política. (3: 688)

Por supuesto que la descripción paisajística se integra a las preocupaciones históricas de Beramendi, pero lo que llama la atención es el mismo tono de tristeza meditabunda —expresado por casi las mismas palabras—del narrador galdosiano ante un panorama de cierta desolación natural, indiferente a su gran rol histórico, que se oye en el libro de Salaverría. Lo que es más, algunas frases de esta cita, como "la llanura de un mar espeso", y "el país de los Comuneros", se repetirán en el prólogo de Galdós.

Ya hemos visto cómo el viaje en tren estructura muy bien el formato del libro de Salaverría. Al mismo tiempo, la locomotora sirve desde el mismo principio como un símbolo de la modernidad: el autor lo llama "el mensajero de los países remotos que traía en su seno la inquietud, las nuevas y los pensamientos del mundo", pero "Nadie acudía al tren, nadie venía a interesarse" por él (2). Así, no es de sorprender que el ferrocarril sea un elemento totalmente extraño en tal escenario:

las locomotoras, como quien se siente fuera de su centro, o como quien tiene espanto de tanto silencio y desolación, llegaban corriendo por el valle del río y huían vertiginosamente, escondiéndose en los repliegues de los collados, huyendo, huyendo ... Aquél no era el campo para los ruidos plebeyos de la industria. (30)

De semejante modo abandona Castilla el otro tren al que sube Salaverría para continuar su viaje a Madrid:

Corría el tren a toda marcha, con una como febril impaciencia, por llegar, por concluir... Trepidaba la locomotora, rugía, daba al viento su alarmante silbido, y el silbido se extendía por lo ancho de la llanura, semejante a un gran grito de llamada. Pero nadie respondía a la llamada, todo alrededor estaba vacío. (180)

Aparte de su simbolismo cultural, el tren, en lo que se refiere a su presencia física y vital, se le figura a Salaverria "un animal fantástico y vehemente que ama la carrerea

vertiginosa [...] un demonio noctámbulo que me arrastraba a mundos desconocidos; su lenguaje era el resoplido de las válvulas, sus risas o sus blasfemias eran los crujidos de las ruedas" (4-5). Tal calificación no puede por menos de recordarnos la descripción del tren de Madrid, también símbolo del progreso y de la modernidad, que transporta a Pepe Rey a Orbajosa en el capítulo inicial de *Doña Perfecta*:

partió el tren [de la estación de Villahorrenda], que se iba escurriendo por la vía con la parsimoniosa cachaza de un tren mixto. Sus pasos, retumbando cada vez más lejanos, producían ecos profundos bajo tierra. Al entrar en el túnel del kilómetro 172, lanzó el vapor por el silbato, y un aullido estrepitoso resonó en los aires. El túnel, echando por su negra boca un hálito blanquecino, clamoreaba como una trompeta; al oír su enorme voz, despertaban aldeas, villas, ciudades, provincias. (71)

Acaso sea la descripción del tren del escritor vasco un homenaje muy fino a este celebérrimo comienzo de la novela más famosa de las "Novelas de la Primera Época" del joven canario. Si lo es, Galdós no deja de reciprocarle a Salaverría el detalle, al dedicar un párrafo bastante extenso y de forma algo poética en *La de los tristes destinos* a este mismo tren que enlaza a España con Francia como símbolo del progreso:

¡Oh Ferrocarril del Norte, venturoso escape hacia el mundo europeo, divina brecha para la civilización! [...] Por tu horrenda senda corre un día y otro el mensajero incansable, cuyo resoplido causa espanto a hombres y fieras [...] El lleva y trae la vida, el pensamiento, la materia pesada y la ilusion aérea [...] comunica lo viejo con lo nuevo; transporta el afán artístico y la curiosidad arqueológica. (3: 675)

Mas, evidentemente, es en el prólogo mismo (Shoemaker 79-98) donde se transparenta de forma más desarrollada y programada el efecto que tenía sobre Galdós la lectura de *España Vieja*. Y no cabe duda de que, básicamente para Galdós no era (a lo menos, al principio) más que un prólogo: ésta es la palabra que empleó en su conversación con el vasco: "pues yo le escribiré un prólogo para su libro" (*Nuevos retratos* 12), y así se titula en la versión impresa de 1907. Y, hacia el final de la misma, reconoce que "Dimensiones desproporcionadas ha tomado este Prólogo" (97). Pero lo más curioso es que, poco después de iniciarse el texto que sigue al título, Galdós asevera que este "bello libro [...] bien prefaciado viene por su propio mérito" (79), y, efectivamente, no hace falta un prólogo tradicional: más bien se trata de "una conversación o cambio de apreciaciones" (79). Hasta qué punto es una u otra cosa, lo vamos a ver en este estudio.

A tal fin, con tacto y sensibilidad, Galdós se identifica a pie de igualdad con Salaverría, no como amigo íntimo ni novelista, sino como "compañero de oficio". Este compañerismo se explica y profundiza a continuación: lo que los dos comparten son varias cosas: primero, el gusto espiritual, por así decirlo, de examinar en las tierras castellanas pequeños pueblos, sitios de soledad o de ruinas, porque de ellas surgieran los ímpetus para desarrollar la historia maravillosa de la Reconquista y el Descubrimiento de las Américas, por no olvidar su intervención decisiva en el norte de Europa. Castilla era "el taller de nuestra Historia" (79). En segundo lugar, a estas tierras ambos profesan una devoción filial,

tanto más extraña cuanto que los dos son oriundos de la periferia española donde la vegetación se muestra mucho más exuberante. Y en último lugar, a los dos les apena ver que el campo de Castilla se halla actualmente desnudo de esta grandeza del pasado y que está ahora "mal poblado de españoles que trabajosamente se adaptan al vivir moderno" (79), palabras que hacen eco de otras en el capítulo inicial del libro de Salaverría.

Luego Galdós parece apartarse—muy sutil, pero firmemente—de la técnica que había practicado Salaverría, pues, de inmediato, comienza a referirse en términos concretos a este pasado histórico de Castilla, precisamente a sus reyes, especialmente los Reyes Católicos, y a sus grandes cortesanos de los siglos XIV y XV, cosa que casi nunca se ve en las páginas de *Vieja España*. Pero más que un toque de atención muy, muy suave al joven discípulo, al maestro le interesa demostrar de qué manera las vidas de estos magnates y gobernantes están relacionadas con casi toda la topografía de la meseta castellana, porque la Corte de aquel entonces no tenía sede fija. Este "esporadismo geográfico" (79) o "Historia [...] tocada del frenesí de movilidad" (80) le obliga a Galdós a emplear sus nombres propios lo mismo que a distanciarse de un solo sitio de observación (Burgos) por el cual había optado Salaverría. Pero no es un caso de historicismo arqueológico de parte de Galdós, pues, estos reyes castellanos le fascinan por el alto concepto que tienen de sus deberes administrativos como líderes de la sociedad castellana. Si son monarcas nómadas, residiendo por unos meses o años en este convento/palacio u otro, es porque se preocupan por la administración de la justicia en su reino. Rechazando las comodidades de una Corte establecida y suntuosa, estos "activos gobernantes [...] iban de aquí para allí, sin boato, en tren de mercaderes atareados, ignorantes de la confortación más elemental, atentos *sólo al fin espiritual que les hacía insensibles al cansancio*" (79-80; la cursiva es nuestra), de acuerdo con las costumbres austeras del pueblo castellano. Son, en efecto, gobernantes modélicos, "¡Grande, fuerte y generosa raza de príncipes" (80). Pero, a diferencia del autor vasco, Galdós fundamenta su patriotismo emocionado en los hechos civiles, no militares, de los reyes castellanos.

Otra diferencia notable en que insiste Galdós es en la ampliación de la base de estudio: para destacar la conexión entre la tierra y la historia de Castilla prefiere enfocarse en la región entera, no exclusivamente en Burgos y su paisaje circundante. Si José María puede imaginar la presencia del Cid resucitado, nada más caminar por las calles de la capital, a don Benito le hace falta un panorama más grande para hacer revivir el pasado. Su perspectiva es más totalizadora, y, en efecto, se da la impresión de que Galdós tiene ante los ojos un mapa de Castilla a la hora de elaborar la extensa lista de pueblos y ríos que la configuran. Y llega más lejos que Salaverría, al plasmar en un conjunto intemporal topografía, historia y literatura:

> Poca imaginación ha menester el viajero para oír en el curso de este río [el Arlanza] los dejos del alejandrino y las cadencias rudas del Romancero. A su paso hablan y cantan Silos, Salas, San Pedro de Arlanza, Covarrubias, y vienen del otro mundo, encarnadas en versos sonoros, las ánimas de los Infantes de Lara, de Mudarra y de Fernán González. (80)

Como buen prologuista, Galdós da una idea, breve pero clara, de lo que contiene el

libro de su compañero literario, y ofrece comentarios, tanto positivos como negativos, sobre él: no escatima sus alabanzas de la pintura del paisaje castellano o de la visita algo graciosa del joven vasco al "sepulcro" del Cid, pero tampoco se muerde la lengua para criticar la exageración romántica, o "fiebre intuitiva" que distorsiona la pintura de algunos aspectos de la catedral y de las calles (81). No está de acuerdo del todo con Salaverría cuando éste declara que la catedral de Burgos es un símbolo de la muerte, mientras que para don Benito, "siempre despertó en mí ansias y goces de vida sana" (82).

Las "hermosas páginas" (82) de la visita al Ayuntamiento para ver los huesos del Cid y de Jimena, casi barojianas o celaescas para lectores actuales, en su presentación cómica de los ujieres, ignorantes de lo que custodian y señalan a los turistas, sirven de buen ejemplo de cómo Galdós ve en ellas la posibilidad de una mayor explotación literaria, que él realizará en la segunda parte del prólogo. Asimismo parece desarrollar las implicaciones más lógicas de la gran indignación que siente Salaverría ante esta vergüenza nacional: ofrece una solución práctica al problema. Con sorna pide al municipio de Burgos, famoso por su administración cívica, que entierre en la catedral de una vez por todas los restos mortales de la pareja. Y en el epitafio, en verso muy jocoso, que le compone para la losa, hace que el mismo Cid hable en directo para pedir que todo el mundo le deje en paz: no hace falta que le guarden con cerrojos ni le aferren con cadenas (como lo había implorado Joaquín Costa), porque no va a salir del sepulcro: "*las batallas que á España—han de dar prestancia nueva — non se ganan con Tizonas,— ni Coladas ni Babiecas*" (82-83). Lo cual no deja de ser tampoco, claro, una crítica indirecta a las ilusiones y sueños imposibles acerca de la resurrección del Cid que había abrigado Salaverría.

Tres asteriscos puestos a continuación en medio del texto marcan el comienzo de una nueva trayectoria que seguirá Galdós en el resto de este llamado prólogo, en un intento de mostrarle a Salaverría cómo escribir un artículo de viajes. Primero, en términos temáticos, prefiere apartarse del elemento heroico de la historia castellana, para fijarse en lo dramático de su desarrollo, que relaciona muy estrechamente con su geografía física. De modo que le gustan más los tiempos de grandes pasiones experimentadas por tales gobernantes como Pedro el Cruel o Alvaro de Luna, cuando "la selva pasional y ética se multiplica, se especializa y ofrece a la Historia la compleja variedad de formas morales" (83). Como siempre en la obra galdosiana, de suma importancia es el comportamiento ético de los seres humanos. Y de forma explícita, le anima a Salaverría y a sus colegas a explorar los viejos lugares, ya abatidos y desmantelados, que presenciaron tales dramas históricos

> para que desentrañen la existencia ideal y positiva del pueblo castellano. El escritor vasco que hoy nos da tan hermosa y verídica impresión de la tierra burgalesa y del ciclo épico, bien podría emprender el estudio de las tierras que llamaremos dramáticas por la violencia pasional de aquellas luchas y por el personal mixto de pueblo y nobleza que en ellas intervino. (84)

O sea, que Salaverría sí que ha hecho admirables pinitos de escritor de viajes histórico-espiritual, pero podría haber extendido el radio de su itinerario para incluir — con

mayor éxito — poblaciones más pequeñas, donde se descubriría el verdadero espíritu de los castellanos, la intrahistoria de la raza, declaración que autorizan los frecuentes viajes en tren y carricoche por la meseta castellana que Galdós ha hecho durante su vida, uno de los cuales va a relatar ahora, para mayor provecho de todos. Como dice, "las posadas y la clase tercera del ferrocarril son excelente posición para hablar directamente con la raza" (84), cosa que no pasa en el libro del vasco, a excepción del episodio del veterano de la guerra de Cuba.

Este género de escritos de viaje lo había cultivado Galdós desde sus primeros años como escritor (por ejemplo, "Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo" [1870] y "Cuarenta leguas por Cantabria" [1876]), y aun en el período de su madurez artística durante los ochenta, con los numerosos relatos de viajes veraniegos a países europeos, que se publicaron en *La Prensa* de Buenos Aires. Casi todos estos estudios fueron confeccionados según la misma fórmula: una mezcla de referencias al viaje físico y sus peripecias, de cuadros paisajísticos, y de descripciones extensas de los más significantes sitios y obras monumentales, toda una guía turística, en otras palabras. Pero era una metodología que le había dado bastantes quebraderos de cabeza inicialmente, como se quejaba en una carta a Pereda, con motivo de la salida de "Cuarenta leguas por Cantabria":

> Al principio había pensado darle una forma novelesca, introduciendo pasajes y episodios que hicieran hacedera esta literatura ..., que es insoportable cuando es enteramente descriptiva, pero no pudiéndolo conseguir, quité todo lo que había hecho en este sentido y he dejado la descripción pesada. Es del género *turista*, género cursi, *totalmente insulso*. (Bravo Villasante 10)

Y es esta metodología literaria que, ya completada la tercera parte del prólogo, Galdós vuelve a emplear aquí: comienza con un sitio conocido de la topografía castellana: Medina del Campo—donde, precisamente, subió al tren al final de *Vieja España* el veterano de la guerra de Cuba. Se recopilan bastantes datos concretos de su historia medieval como gran centro mercantil, que luego son cuestionados por Galdós, que aboga por el desarrollo de la historia económica como campo de investigación intelectual. Como inveterado turista, se fija de inmediato en la única curiosidad histórica de la villa: el castillo de la Mota. Aunque es un conjunto de ruinas tristes y excelsas, Galdós lo presenta como un monumento vivo, al referirse a las cuatro caras y a los innumerables ojos que explora la inmensa llanura circundante. Es más: es "como el genio de Castilla flotante siempre en las oleadas del tiempo" (85), es decir, las ruinas externas no significan nada en sí mismas, pero debajo de ellas late todavía viva la intrahistoria de la raza, como parecen sugerir la muchedumbre de diversos pájaros que tienen sus nidos en las murallas, lo mismo que los chiquillos vagabundos o desarrapados golfillos que juegan en los escondrijos de las ruinas: quizás hagan novillos estos habitantes de las ruinas, pero sirven de buenos guías a los turistas: "Ellos desertan de la escuela ... por patriotismo, ansiosos de saberse de memoria el primer castillo de España para enseñarlo a los forasteros" (86). Están como en su propia casa.

En contraste con la descripción paisajística de Salaverría, la de Galdós se pinta desde

un carricoche que va caminando por la llanura desde la Mota hasta Madrigal de las Altas Torres. No se halla en un tren desde cuyas ventanillas mira el campo que pasa ante los ojos, sino dentro y rodeado de él, por lo cual puede palparlo en toda su singularidad, y, en efecto, es, por ende, una experiencia mucho más inolvidable, más real que la del viajero en tren: "sentí la llanura con impresión hondísima" (86), en un cambio de sensibilidad que ya habría cogido de sorpresa al gran amigo Alas, ya muerto desde hace seis años. Don Benito fija los ojos en cosas pequeñitas, como las amapolas primaverales, que compara, con un tinte poético, a gotas de sangre, pero es que la tierra entera le parece un mar petrificado en que las torres de aldeas como Rubí de Bracamonte o de Pozaldez se asemejan a velámenes de barcos estancados, como ya había escrito en el mismo año de 1907 en *La de los tristes destinos*. Y la impresión que le de la llanura, de una "perfecta planimetría sin accidentes" (86), la refuerza el trazo totalmente derecho del camino que une La Mota con Madrigal, que se ven a lo lejos como los dos puntos polares del viaje. Ni tampoco se deja de apuntar el paso de unos cuantos campesinos que le saludan, ni el canto de la alubilla. Y ahora vemos el porqué de esta descripción: llega más allá del mero detallismo realista con sus toques poéticos. Este paisaje tiene una validez total para Galdós, que, absorto en su contemplación, se ensimisma, alcanzando el plano superior del espiritualismo interior:

> El ti-ti-ti de la alubilla es la suma sencillez musical, como el campo, el camino y el suelo son la suma sencillez topográfica. El alma del viajero se adormece en dulce pereza. Por un camino psicológico, igualmente rectilíneo, se va al ascetismo y al desprecio de todos los goces [...] [L]a torre [de Madrigal] siempre lejana. Es una pesadilla, un sermón largo y austero en que con un solo concepto de letanía se nos dice que estamos llenos de culpas, y se nos manda que ayunemos y nos mortifiquemos [...] La llanura absorbe el espíritu del viandante, lo hace suyo. El hombre se siente ciudadano del país intuitivo, *del mirar en sí*. (86-87)

Llegado, por fin, al otro extremo del camino rectilíneo, se encamina el autor viajero a los edificios históricos de "la población baja, donde alienta el alma histórica" de Madrigal. Para Galdós, ésta se puede auscultar en una casa destartalada, casi arruinada, que no tiene ninguna importancia arquitectónica actual, pero con la que está vinculada la leyenda popular de un tal pastelero, Gabriel Espinosa, que le cuentan más chiquillos, "fieles órganos de la tradición" (88), mucho más simpáticos y confiables que un cicerone adulto y un joven párroco, que recelan que Galdós ande a la busca de antigüedades para venderlas en la capital, cuando lo único que le interesa son los recuerdos histórico-literarios, tales como el del famoso El Tostado, un monstruo de erudición, o la posible invención del término literario, "madrigal", en las vegas tan placenteras de este pueblo. Pero falta lo más gordo: el recuerdo histórico más importante de cuantos evocan los monumentos de Madrigal. Don Benito solamente lo aborda cuando se encuentra de vuelta al castillo de la Mota, puesto que el "plato fuerte" de la vida de la reina Isabel (que pasó su infancia en el palacio-convento del pueblo) es el único que ya permanece en sus pensamientos. Aquí se ve lo muy bien estructurada que está esta segunda parte del llamado prólogo, pues ha quedado para lo

penúltimo la monarca castellana más significante de cuantos se mencionaron antes, exactamente por su papel primordial en la creación de España como un país unificado con un futuro glorioso. Galdós quiere meditar en esta ingente figura histórica, sin que la atención sea desviada por los accidentes del paisaje. En efecto, el mar petrificado de la llanura le viene de perlas, sirviéndole de trampolín para zambullirse en sus pensamientos: solamente el castillo de la Mota, situado al final del camino rectilíneo, le hiere la retina de los ojos para recordarle que es donde murió esta "reina famosa entre todas las reinas, *espejo de las mujeres*" (96). En el análisis serio y equilibrado de su reinado Galdós se presenta como un gran admirador de "sus hermosas cualidades" (92), es decir, de su comportamiento ético y moral como gobernante, lo mismo que un crítico severo de sus políticas erróneas, de las que las más catastróficas eran la expulsión de los judíos ("cosa tan abominable" [96]), y el empleo de la Inquisición en sus intentos de establecer para siempre una única fe católica en la Península. El juicio final de su reinado es de los más tristes:

> hizo ciertamente grandes cosas; pero le faltó una, la principal y más importante para el porvenir de sus súbditos. No vio, o no la dejaron ver, que si antes de morir hubiera desatado nuestras conciencias, habría hecho más por nosotros que descubriendo cien Américas y conquistando doscientas Granadas. (96)

Se podría objetar que esta opinión era de esperar de un escritor liberal famoso por su anticlericalismo. Pero aquí no habla la voz del sectarismo, sino la del historiador que se fía del transcurso del tiempo, "juez y crítico infalible como hermano de la verdad, [que] nos pone en la mano las medidas que conviene aplicar a las cosas pasadas" (96). Sin embargo, está dispuesto a creer que tal vez todo se debiera a unos malos consejeros, situación que era mucho más comprobable y verdadera, en lo que se refiere a su tocaya y sucesora, Isabel II, cuya caída del trono español Galdós acababa de historiar en *La de los tristes destinos*.

Ya hallándose muy lejos del libro de Salaverría y del paisaje castellano por donde va tranquilamente su carricoche, Galdós está volcado en pleno análisis histórico, lo que no supone que se esté echando por los cerros de Ubeda. Nada de eso, pues se está acercando paulatinamente al punto culminante de esta parte del "prólogo": la recomendación de ciertas reformas para el bien futuro del país que establecieron Isabel I y su consorte. Pero antes de plantear finalmente este modesto programa de reformas, se inserta una digresión que pudiera parecer inoportuna, pero que no lo es realmente, ya que en ella se limita Galdós a excusar el no poder incluir el apartado más sabroso de todos: una visita a Tordesillas, el "pueblo más interesante quizás de aquella región" (96), para narrar la historia de la reina Juana la Loca. Con respecto a este personaje histórico, "cuya psicología es un profundo y tentador enigma" (97), Galdós hace una declaración muy atrevida que demuestra hasta qué punto se interesaba por el destino de la mujer en general: "No será fácil encontrar ni en familias reales, ni en las más humildes de la sociedad mujer más desgraciada" (97). De ser así el caso, ¿por qué Galdós se lo deja todo en el tintero? Si fuera lo más excepcional, ¿por qué no omitir lo de Molina y de Madrigal y dedicar toda la segunda parte del llamado prólogo a doña Juana?

No es que su perfil trágico se contraste abiertamente con la historia de los otros personajes aquí tratados. Ni tampoco se trata, exactamente, de las "dimensiones desproporcionadas" que ha ido tomando el prólogo ni de la largura de la historia de la desgraciada reina. Seguramente, aquí Galdós está haciendo gala de su gran generosidad literaria, dando un ejemplo concreto del ideario programático que había sugerido en páginas anteriores: "Yo espero del amigo Salaverría que tome a su cargo esta faena, fácil y lucida para los jóvenes que aman el estudio de las cosas antiguas" (97). ¿Es que el hecho de que Salaverría no realizara este estudio en años posteriores le obligara a Galdós a encargarse de él en su drama, Santa *Juana de Castilla* (1918), la última obra literaria que firmó[4]? Y se justifica el desarrollo de tal tema por la misma razón que este prólogo galdosiano: los dos son "recreo y enseñanza de nuestros contemporáneos" (97).

Y de acuerdo con esta consigna, pasa de inmediato a animar a la madre Castilla—personificación que reaparecerá en otros *episodios nacionales* de los meses y años siguientes, hasta 1912, además de en *El caballero encantado* de 1909 — para "obligarla a sacudir el pesimismo perezoso y a escalar los altos escaños de la vida moderna" (97). De igual modo terminó su libro Salaverría, pero con menos optimismo que Galdós en este prólogo, porque aquél hacía demasiado hincapié en la recuperación de la gloria militar en alguna empresa internacional muy vaga, casi imposible. Por otra parte, Galdós aboga, como siempre, por un renacimiento espiritual: "A las hegemonías determinadas por los hechos de gesta, substituye hoy el imperio de la fuerza espiritual, y ésta la dan los éxitos del trabajo y la riqueza" (97). A diferencia de Salaverría, no parece lamentar el paso de los tiempos heroicos. Su peregrinación por algunos vestigios históricos-literarios de la Vieja Castilla ha sido el punto de arranque para redescubrir un espíritu nacional que se deba y pueda poner en marcha cuanto antes, para el mayor bienestar de la España moderna. Curiosamente, su propuesta específica y concreta es una sola y tiene que ver con las reformas agrícolas, tema que había tratado unos pocos años antes en un articulo breve, "Rura" (1901), publicado en *El Progreso Agrícola y Pecuario*, pero que es casi un elogio horaciano de las virtudes de la vida campestre en contra de la vida urbana. Aquí Galdós se muestra mucho más práctico y razonable, lo mismo que clarividente, en sus reivindicaciones en pro de los labradores:

> Hable y grite [Castilla] pidiendo al Estado las mejoras agrarias a que no alcanza la iniciativa regional; reclame la irrigación, el auxilio de la ciencia agronómica; aspire a que sean vergeles los *Campos Goéticos*, la cuenca del Duero desde Almazán a Zamora, las estepas de aquende y allende el Tajo, y a que cese el oprobio de un Guadiana sumido en tierra. Verdad que de esta y otras afrentas de la civilización es culpable el centralismo, que no da a los pueblos facultades ni medios para luchar eficazmente con la Naturaleza. (97)[5]

Dada la precisión documental de sus viajes y recuerdos histórico-literarios, se le pueden perdonar a don Benito las palabras retóricas de su llamada final, fuerte y sonora:

> Bastará un querer intenso para que el país de los Comuneros[6] rescate su vigorosa personalidad, perdida en los repliegues obscuros del feudalismo caciquil. Únanse los pueblos reclamando y ejerciendo el

derecho de rehacer su existencia; constituyan una aleación homogénea, descartando las tendencias regresivas, culpables de la atrofia y desmayo presentes; levántese Castilla y tome su sitio en el ruedo de las regiones pronunciando un formidable Aquí estoy yo. (98)

En conclusión, Shoemaker tenía razón al declarar que "un prólogo del gran Galdós era muy solicitado para lanzar obras nuevas de escritores noveles o no muy conocidos o de menos estatura que la del prologuista mismo" (13). Ni que decir tiene que Salaverría estaba encantado cuando el maestro se ofreció para hacérselo; creía que le había tocado la lotería (*Nuevos retratos* 12). Y este prólogo sí que es un prólogo. Se conforma a las normas típicas de esta catalogación literaria: presenta el libro a los lectores, dándoles una idea previa de su contenido y expresando sus alabanzas y—, explícita e implícitamente—sus defectos. Pero es más que un acto de "cariñosa generosidad" (Shoemaker 29): don Benito llega mucho más allá: imparte, de hecho, a todo el mundo una lección modélica de cómo escribir un libro de viaje histórico-literario-espiritual. El mismo Salaverría lo califica de un ejemplo de "su género histórico descriptivo", y en realidad, es "una de las mejores piezas que han brotado de su pluma" (*Nuevos retratos* 12-13). Así se explica por qué tiene la mayor extensión de todos los prólogos que se antepusieron a obras ajenas. No puede ser que "Galdós no [...] estimara en mucho sus prólogos" (Shoemaker 12).

A diferencia del joven vasco, Galdós no basa la tesis de su viaje histórico en busca del alma castellana—es decir, una vez terminado el prolegómeno acostumbrado, que tiene que ver con el contenido de *Vieja España*—en vaguedades patrióticas, sino en casos concretos de la historia, la literatura y la leyenda castellanas, todo inextricablemente ligados a sitios concretos de la toponimia del reino. Va adentrándose en su carricoche en este mundo plural, multidimensional, en el que se confunden el presente y el pasado, únicamente para encontrar el alma castellana que habían encarnado los grandes gobernantes del pasado medieval y renacentista, sobre todo, Isabel la Católica. No se trata de un arqueologismo romántico ni turístico, aunque, a decir la verdad, no tiene que ver tampoco con un regeneracionismo personal e individual. Se ve muy poca gente en las visitas de Galdós a estos pueblos castellanos. Aparte los chicos traviesos que juegan entre las ruinas, y representan un vínculo del presente con el pasado que es humano, los pocos adultos que se ven no valen como prototipos regeneracionistas. Galdós no habla con la gente normal de los pueblos para descubrir su modo de pensar actual, a pesar de sus consejos a Salaverría al respecto (véase la cita de arriba). Más bien se trata de un despertar de la conciencia colectiva del pasado histórico. A esto apuntaba Azorín, al comentar precisamente la visita de Galdós a Madrigal de las Altas Torres en este prólogo, opinando que en esta composición como en toda su obra el escritor canario "ha trabajado porque despierte y adquiera conciencia de sí misma" la España que duerme su sueño (*Galdós* 212). Son casi las mismas palabras que empleaba en otro estudio: "desde Galdós, un pueblo—con paisajes, sus costumbres, sus tipos, sus viejas ciudades — ha podido comenzar a considerarse a sí mismo, a tener conciencia de sí mismo" (*El paisaje* 188).

Pero como lo demuestra la conclusión del llamado prólogo de Galdós, todas las

meditaciones que expresa en él giran, de una manera u otra, en torno del bienestar futuro del antiguo reino, porque quiere que Castilla recupere su prestigio histórico, precisamente a base de reformas prácticas en el presente, si bien se limita a una sola: la irrigación de las tierras castellanas. Ahí está el toque: al discutir el gobierno de los reyes castellanos del pasado, Galdós siempre tiene en mente el de sus líderes políticos actuales. Y en este respecto, este prólogo larguísimo debería relacionarse — aunque falta espacio en estas hojas para hacerlo — con las ideas que simultáneamente iba desarrollando en los episodios y novelas que escribía en los años 1907-10, asimismo caracterizados por un mayor compromiso político, cuando era miembro y luego líder de la Conjunción Republicana-Socialista.

Pero en último lugar, este "prólogo" — que se hubiera debido titular "ensayo espiritual" — es otro ejemplo de lo que denominaba Stephen Gilman como el coloquio de novelistas (aquí, de escritores de historias de viaje). El leer los artículos de Salaverría le incitó a Galdós a pensar en otras posibilidades literarias; no se puede decir lo mismo del escritor vasco, que no parece haber participado en tal "coloquio". Por su parte, Galdós aportaba mucho a este prólogo, y así lo reconocían los críticos. En una carta a Galdós del 19 de diciembre de 1907, Salaverría le informa que el crítico literario, Oliver, le había encomiado el prólogo en *La Vanguardia* de Barcelona. En otra carta, del 3 de abril del año siguiente, el autor vasco reconoce que *Vieja España* no se vende, y que ha sido "un negocio ruinoso" para el editor. Y de acuerdo con una idea anteriormente expresada por Galdós, echa la culpa de esto en parte a "mis amigos de pluma [que] no han querido o podido empujar el libro nuestro" (carta del 25 de abril de 1908), que es casi una confesión de los defectos del libro, no del prólogo. En éste Galdós corrobora de nuevo la validez de la máxima de que para ser buen escritor hay que ser buen lector. Sí, don Benito leyó los artículos sueltos de Salaverría con muchísimo provecho para el desarrollo de sus propias ideas, y el resultado fue la composición de un ensayo que es una verdadera joya en miniatura.

Queen's University

NOTAS

[1] Los otros dos títulos que prologó eran Los *señores diputados,* de El Bachiller Canta-Claro (Cristóbal de Castro y Gutiérrez) y *Tinieblas en las cumbres* de Ramón Pérez de Ayala.

[2] En una carta a Galdós del 10 de junio de 1907, Salaverría, curiosamente, no alude a tal encuentro, cuando le expresa su gratitud por el prólogo, cuyo anuncio público parece cogerle de sorpresa: "Mi ilustre querido amigo: Con emoción y sorpresa leí un suelto que ayer publicaban algunos periódicos, dando cuenta de sus proyectos de V., entre los que se halla un prólogo para mi libro. No me queda más que remitirle mis gracias, mi gratitud más sincera".

Quisiera hacer constar mi agradecimiento más vivo a la Directora de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas, doña Rosa María Quintana Domínguez, por haberme suministrado fotocopias de la correspondencia entre Galdós y Salaverría.

[3] A tales nociones de campañas militares en el extranjero se había opuesto una década antes Angel Ganivet en su *Idearium español* (1897): "De lo dicho se infiere cuan disparatado es pretender que nuestra nación recobre la salud perdida por medio de la acción [militar] exterior" (256).

[4] Es algo difícil conjeturar por qué Estébanez Calderón (759) omite la invitación a Salaverría cuando comenta esta sección del prólogo.

[5] Hoy día, cuando la desertización amenaza la prosperidad de ciertas regiones españolas (Andalucía, Extremadura, y Castilla La Nueva), debido al calentamiento del planeta, y ya están enfrentados unos gobiernos autonómicos con otros por lo del trasvase de aguas de la cuenca de sus ríos más importantes, las palabras de Galdós de hace cien años sobre el papel que el gobierno central debiera hacer en la cuestión de la irrigación tan necesitada de las tierras castellanas no pueden por menos de tener un eco muy significante.

[6] Esta frase ya se había empleado en la cita sacada arriba de *La de los tristes destinos.*

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo. "Clarín". *Galdós, novelista.* Ed. Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU, 1991.

Bravo Villasante, Carmen. "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda". *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-52 (octubre 1970-enero 1971): 9-51.

Estébanez Calderón, Demetrio. "*Santa Juana de Castilla* en su contexto. Culminación del teatro de Galdós". *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano (1997).* Ed. Yolanda Arencibia, et al. Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000. Disco compacto. 757-71.

Ganivet, Angel. *Idearium español.* Ed. Fernando García Lara. Granada: Diputación de Granada y Fundación Caja de Granada, 2003.

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

Martínez Ruiz, José "Azorín". "Don Benito Pérez Galdós". *El paisaje de España visto por los españoles.* Madrid: Caro Raggio, 1923. 181-88.

Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta.* Ed. Rodolfo Cardona. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1984.

————. "Galdós". *Lecturas españolas.* Madrid: Caro Raggio, 1920. 205-12.

————. *La de los tristes destinos. Obras completas.* Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. 9ª ed. Madrid: Aguilar, 1968. 3: 655-781.

————. "Rura". *Obras completas.* Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. 5ª ed. Madrid: Aguilar, 1968. 6: 1497-99.

Salaverría, José María. *Nuevos retratos.* Madrid: Renacimiento, 1930.

————. *Vieja España.* Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1907.

Shoemaker, William H. *Los prólogos de Galdós.* México, D.F.: Univ. of Illinois Press & Andrea, 1962.

THE UPWARDLY-MOBILE MALE "ANIMAL" IN *LA LOCA DE LA CASA* AND THE *TORQUEMADA* TETRALOGY

Vernon Chamberlin

The aim of the present study is to examine the main animal imagery system in *La loca de la casa* and the *Torquemada* series to demonstrate how Galdós uses animal-human comparison to present and comment on the accelerated leveling[1] of social classes in Spanish society. Additionally, the biological result of interclass marriage, entered into by characters who have been delineated by differing animal metaphors, will be shown as an extension and ultimate expression of this metaphorical matrix.

In her perceptive study, "The Consumption of Natural Resources: Galdós's *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)," Jo Labanyi has called attention to the fact that the colonial outlook and control mechanisms are already fully established and operative back home in the Madrid ambience of *Fortunata y Jacinta*, at a time when the bourgeoisie viewed the lower classes as "savages lacking in civilization." Thus, this novel, Labanyi says,

> can be read as an exercise in nation formation construed on colonial lines, since its vast documentary canvas incorporates into the nation those inhabitants (the working classes and women) whose position and allegiance are in doubt, both by compiling an archaeological archive that makes them knowable and by incorporating Fortunata (a working class woman) into 'society' through her sexual liaisons with men of the bourgeoisie and petty bourgeoisie. Contemporary medical manuals [. . .] contained sections on demography and race, noting that the 'inferior' races were best adapted to healthy reproduction, and recommending miscegenation in the colonies as a way of 'improving the stock.' *Fortunata* y *Jacinta*, in constructing Fortunata as a 'savage' and superior breeder, takes the form of a miscegenation narrative: that is, a colonially conceived blueprint for the nation based on the 'improvement of the race' through the white man's fertilization of the 'native' female. This colonial concept of miscegenation, being based on the white man's coupling with the native female, supposes that female 'others' can be incorporated into the nation, *but the reverse — the 'incorporation' of the native male* [. . .] *is unthinkable* [emphasis added]. Thus Fortunata can be 'improved' (up to a point) while her uncle José Izquierdo has to be 'contained' within the frame of historical paintings for which he becomes and artist's model. The ultimate goal of improving the male stock is achieved through the fruits of miscegenation: Fortunata's child has to be a male, and he will be fully incorporated into 'society' while Fortunata, having served her purpose, is denied full assimilation by being made to die. (192-93)

Interestingly, however, in several novels written in the decade following *Fortunata y Jacinta*, Galdós turns his attention to what was formerly considered "impossible" — but was actually happening in Spain, as gender roles were reversed, and takes the images of unions between superiors and inferiors to the extreme metaphor of breeding between animals of different species.

Torquemada en la hoguera

We shall examine these novels in chronological order beginning with *Torquemada en la hoguera*, which was written in 1889 at the invitation of José Lázaro Galdiano for the first number of his long-running cultural review *La España Moderna.* In the opening chapter of *Torquemada en la hoguera* the narrator initiates the use of animal imagery in the characterization of Francisco Torquemada[2] when he calls the eponymous protagonist a "feroz hormiga." Then he adds that together Torquemada and his wife constitute "una pareja que podría servir de modelo a cuantas hormigas hay debajo de la tierra y encima de ella" (I, 907). Subsequently, when Torquemada collects rent from his tenants he strikes these frightened people as "la fiera" — from whom they can usually expect "refunfuñidos de perro mordelón" or a "gruñido de ordenanza" (IV, 916).

Animal imagery intensifies with the onset of the fatal illness of Torquemada's beloved son, Valentín. The title protagonist reacts to this circumstance with a "bramido" and pounds the wall (V, 919). When Valentín utters a terrifying "grito áspero, estridente, [. . .] el grito meningeo, semejante al alarido del pavo real" (VI, 923),[3] Torquemada redoubles his efforts to influence the outcome of the illness by trying to undo past wrongs. Not everyone cooperates with him in his endeavor. Most notably, Tía Roma, an old acquaintance, gives him no satisfaction at all, reminding Torquemada that he mistreated his wife, forced her and the children to exist, "ladrando de hambre," in a veritable "cubil," while he gave his livestock more and better food: "los cerdos y las gallinas que criáis con la basura son allí las personas y vosotros los animales" (VIII, 932). Understandably, Tía Roma has no compunction in labeling Torquemada "perro más que perro" (VIII, 933). And when Valentín dies, Torquemada falls to the floor with a "rugido y espumarajos" and has a terrifying "pataleo" (IX, 834).

In *Torquemada en la hoguera* animal imagery is an important aspect of Galdós's artistry in the delineation of his protagonist, who, as the narrator had told us early on, has been able to pass from *pueblo* to middle-class status: "pasito a paso y a codazo limpio, se había ido metiendo en la clase media, en nuestra bonachona clase media [. . .] que crece tanto, tanto que , ¡Ay dolor!, que estamos quedando sin pueblo"(I, ii, 909). In the following three novels of the series, the reader will be witness to Torquemada's ascension into the aristocracy, the final step in his participation in the *nivelización de clases sociales*—with animal imagery continuing to be an important part of Galdós's novelistic technique.

However, Galdós did not immediately proceed to the other three novels in the *Torquemada* series. Among other endeavors in the four-and-a-half-year interval, Don Benito wrote, but never published, "El sacrificio, diálogo dramático." This recently discovered manuscript, nineteen pages in length, is considered by critics to be an abandoned prelude to *La loca de la casa.*[4] The latter first appeared in novel form (1892) and subsequently was adapted, with the same title, for theatrical performance (1893). Because some features of "El sacrificio" and several from *La loca de la casa* reappear in the final three novels of the *Torquemada* series, it seems appropriate to examine each of these at this juncture.

"El sacrificio" and *La loca de la casa* (novel)

Lisa Condé sums up the importance of "El sacrificio":

The undated manuscript entitled "El sacrificio (Diálogo dramático)" consists of a dialogue between two sisters, Victoria and Carlota, and their father don Augusto, divided into three scenes of one act. Certainly the genesis of *La loca* can be seen to lie here, the theme of sacrifice clearly being the crucial link and the martyr—the heroine—being in each case a novitiate nun named Victoria. The other character link is that of a deceased Rafael, although in the case of "El sacrificio" he was Victoria's sister's husband, while in *La loca*, he was their brother. (285)

Most importantly for the present study, in "El sacrificio" there is no focus on or mention of social leveling—and there is no animal imagery.[5]

However, as Galdós redeveloped this plot and these themes in *La loca de la casa,* he turned again to animal imagery. This work has been considered a paraphrase of the traditional *Beauty and the Beast* fable.[6] In this novel, Victoria de Moncada (Beauty), daughter of a bankrupt aristocrat, relinquishes her novitiate and offers herself in sacrificial marriage to José María Cruz (the Beast) in order to save the family financially. The bridegroom, even before going to the New World to amass his fortune, had been forcefully conditioned to think of himself in animalistic terms. As a boy, he lived on the Moncada estate as "poco menos que un animal doméstico" (I, ix): Victoria and her sister sometimes hitched him up to a small cart and made him pull them about, as he whinnied like a horse. They called him "bestia," "zángano," and "borrico" and commanded him by whipping, pulling the reins, and shouting "arre." On one occasion, they even made him eat barley like a horse (II, vi, 1637). Moreover, Cruz's own father treated him even worse than the family donkey:

Tratábame mi padre con rigor excesivo. Recuerdo que teníamos un burro, al cual yo quería como si fuera mi hermano. Mi padre le trataba con más cariño que a mí, que me lastimaba. Los palos que al animal correspondían, hubiéaralos yo recibido en mi cuerpo para aliviarlo a él. (V, 1626)

Thus it is understandable that Cruz's one great desire became that of acquiring a fortune so that he could return to Spain and become owner of the Moncada estate, "como rehabilitación gloriosa y triunfante de aquellas tristezas de mi niñez, donde fui criado, casi igual a las bestias (I, ix, 1626). Now back in Spain, Cruz appears to the local aristocrats as "el gorila" (I, vii, 1625), "el gorila, porque moral y físicamente nos ha parecido una transición entre el bruto y el homo sapiens" (I, ii, 1618). The generic words "bestia," "fiera," "monstruo," and "animal" are applied to Cruz by many characters throughout the novel (at least twenty-eight times). Although Cruz refers to himself as a "bestia herida" (I, xi, 1628), others see him more as a "res brava" (I, ii, 1618), "boa" (I, iv, 1620)," "dragón" (III, iii, 1649), "lobo" (III, vii, 1652), "tigre de malas pulgas" (IV, iii, 1663) and "feroz vestiglo" (III, vi, 1651). Nevertheless, the aristocrats are attracted to him because he is also a much needed

"becerro de oro" (I, v, 1621), or to state it differently, they believe it can be advantageous to be kind to such an "asno"— if his saddlebags are loaded with gold (I, vii, 1623).

Cruz is well aware of his distinction. He speaks with pride of how he amassed his fortune: "con ruda conquista, brazo a brazo, a estilo de pueblos primitivos" (I, vii, 1625). If he were to lose his wealth, he is confident that he could quickly rebuild it, adding, "[Y] con rugidos, dentelladas y zarpazos de fiera, andando a cuatro patas, la defendería de quien intentara quitármela" (III, xvii, 1658).

With both parties highly motivated, the marriage of Cruz and Victoria does take place. The bride hopes to be one of those rare women, "convirtiendo las bestias en seres humanos" (II, xvii, 1644). Thus the suspense of the novel is sustained by the constant question of whether or not Victoria will be able "humanizar la fiera" (III, i, 1647). The task is not easy, for when appropriate, Cruz has no compunctions about telling his new wife, "[S]i mis escamas o aletas de dragón infernal te pinchan y raspan y cortan, a mí ...el plumaje de tus alas de ángel también me...me punza, me roza, me hiere" (IV, xvii, 1672). Nevertheless, Victoria confides to a friend that she is making progress—but it is like having to use "la pata de un elefante" for a powderpuff (III, viii, 1653). In spite of repeated difficulties and a brief separation, genuine love does develop; markers along this path include instances of Victoria using affectionate modifiers, as she refers to Cruz as "pobre animal" (IV, viii, 1665), "pobre monstruo" (IV, xi, 1669), and "monstruo querido..., dragoncito mío" (IV, xvi, 1675). Love and marriage do change Cruz to the extent that he is willing to endow a hospital and allow his wife to engage in some "nivelando, [. . .sí.], nivelando" of his wealth as she helps "los que nada tienen" (III, xvii, 1659). However, he refuses to concede in the final scene of the novel that he is "vencido y domado." Rather, he affirms that marital love and his own self-confidence make it possible for him to enjoy "los latigazos de la domadora" (IV, xvii, 1677).

Although Galdós had said in "La sociedad presente como material novelable," his inaugural speech to *Real Academia Española* (1889), that one could not predict the outcome of the leveling process in Spanish society (222-23), he did choose to present a positive outcome in the novel *La loca de la casa* and then go on to demonstrate this thesis to the theater-going public.

La loca de la casa (drama)

In modifying the novelistic version of *La loca de la casa* to the slightly shorter stage adaptation, Galdós kept the only specific mention of leveling to that of wealth (III, x, 129). In spite of the constraint of space he retained nearly all the significant animal imagery,[7] but sometimes in the shortening process certain animal imagery ended up in an earlier-numbered scene. For example, in Act III the reference to Cruz's "dentellada del tigre" is no longer in scene twelve but rather in scene seven (119), and his "rugidos, dentellados y zarpazos de fiera" have moved from scene seventeen to eleven (128). A more important change which Galdós did make, however, concerns the designation "gorila" for the *indiano* protagonist.

In the drama this metaphor does not occur a second time. Animal labels are acceptable when talking about Cruz, but in a face-to-face conversation with him on the public stage, it is politic to assure him that he is (only): "un diamante en bruto. Le faltan las facetas" (I, vii, 53). The diamond metaphor, here used to soften and replace an animal designation[8] will recur in the *Torquemada* series when Galdós next explores the possibilities of negative results in social leveling.

Torquemada en la cruz

In the year following *La loca de la casa*, Galdós returned to the *Torquemada* series with *Torquemada en la cruz*. In *Torquemada en la hoguera* animal imagery—all lowly and earth-bound—was quite appropriate and concordant with Torquemada's social status and personal deficits. Now, however, Galdós has Torquemada interact with people who are characterized by animal imagery at a polar opposite: the Aguilas. Torquemada is well aware of the symbolism in the patronymic of this formerly high-flying aristocratic family. Moreover, both he and they had received a suggestion from the late Doña Lupe de Jáuregui ("*la de los pavos*") that a marriage of the now-widowed Torquemada to one of the poverty-stricken Aguila sisters could be beneficial to all concerned. In fact, Torquemada admits to himself that when Doña Lupe was expiring, "[Para] aplacarle el delirio, yo le aseguraba, me casaría, no digo yo con todas las señoras Aguila mayores y menores, sino con todas las águilas y buitres del cielo y de la tierra" (I, ii, 941). Accordingly, he decides to pay a visit to "el nido de las Aguilas" (I, iii, 943), which Galdós had changed in the galley proofs from "la casa de las Aguilas" (Davies 53)[9] in order to maintain his imagery chain. After this visit, Torquemada evaluates himself in animalistic terms: "Hoy te has portado como un cochino, [. . . como] un puerco." It is now necessary, he thinks, to change and "presentarse ante el mundo, no ya como el prestimista sanguijuelera que no va más que a chupar, a chupar" (II, vii, 951). Torquemada's perception of a need for a change is also shared by the head of the Aguila family, Cruz. The latter feels that she will have no problem integrating Torquemada into the family: "Ya me encargaré de pulirle bien las escamas. Debe de ser docilote y manso como un pececillo" (II, iii, 981). Further, she feels that her future brother-in-law will accept "todas las ideas que le voy echando, como se echa pan a los pececillos en un estanque" (I, iii, 981). However, her brother, Rafael, holds a contrary opinion. Expressions of his fierce opposition are facilitated by repeated use of animal comparisons as he aggressively refers to Torquemada as "monstruo" (II, iv, 982); "bestia" (I, iii, 994; II, xi, 1001; II, xii, 1004); "animal" (II, viii, 994); "cerdo" (II, v, 984); "jabalí" (II, viii, 984); "sabandijo" (II, ix, 995); "asquerosa sanguijuelera" (II, viii, 994); and "salvaje y grotesca alimaña" (II, xi, 1004).

Even Torquemada's own daughter, Rufina, perceives that her father is "una fiera para la cobranza" (I, vi, 952)[10] and the narrator twice refers to the miser's living quarters as "huronera" (I, vii, 988) and once as "madriguera" (I, xi, 960). José Donoso (who becomes a friend, encourages the proposed marriage, and aids in Torquemada's social adaptation)

advises him: "La sociedad tiene sus derechos, a los cuales es locura querer oponer el gusto individual. Tenemos derecho de ser puercos sórdidos [. . .]; pero la sociedad puede y debe imponernos un coranvobis decoroso" (I, xii, 965). Further, he says, "Usted me parece una persona muy sensata, de muy buen sentido, sólo que demasiado en su concha. Es usted un caracol siempre con la casa a cuestas. Hay que salir, vivir en el mundo" (I, xi, 993). He also warns Torquemada not to be a "buey suelto" (possibly an echo from Pereda's novel *El buey suelto*, where bachelorhood results in a lonely, unhappy old age).[11] When the marriage is finally about to take place, Donoso once again has recourse to animal imagery, as he congratulates himself: "Había cogido a la fiera con lazo, y de la fiera hacía, con sutil arte de mundo, un hombre, un caballero, quién sabe si un personaje" (II, viii, 993).

Torquemada, for his part, realizes where he fits into the scheme of things. In a time when even "la Monarquía [está] transigiendo con la Democracia," he perceives that

> la aristocracia, árbol viejo y sin savia, no podía ya vivir si no lo *abonaba* (en el sentido de *estercolar*) el pueblo enriquecido. ¡Y que no había hecho flojos milagros el sudor del pueblo en aquel tercio de siglo! ¿No andaban por Madrid arrastrados en carreteles muchos a quienes él y todo el mundo conocieran vendiendo alubias y bacalao, o prestando a rédito? ¿No eran ya senadores vitalicios y consejeros del Banco muchos que allá en su niñez andaban con los codos rotos, o que pasaron hambres para juntar para unas alparagatas? Pues bien: a ese *elemento* pertenecía él, y era un nuevo ejemplo del *sudor del pueblo fecundando*. (I, xvi, 972)

Earlier Torquemada had thought that the marriage might not be possible:

> Hay una barrera..., eso de las clases. Pronto se dice que no hay clases; pero, al decirlo, las dichosas clases saltan a la vista. [. . . .] La idea que me digan: "¡So! Vete de ahí populacho, que apestas," me subleva y me pone a morir. Y no es que yo huela mal. Bien ve usted que me lavo y me aseo. Y hasta el aliento, que, según me decía Doña Lupe, tiraba un poco para atrás... se me ha corregido con la limpieza de la boca. Y desde que me quité la perilla que parecía un rabo de conejo, tengo mejor ver. Dice [. . .una amiga] que me parezco algo a O'Donnell cuando volvía del Africa [. . .] Sin embargo mi corteza es muy dura, áspera, y picona como lija.., No puede ser, no puede ser. (I, xiv, 968)

And when the marriage between Torquemada and Fidela del Aguila does take place near the end of the novel, it is clearly ill-omened. The bride becomes violently ill immediately following the vows and cannot accommodate her new husband in the wedding bed. The groom, for his part, drinks too much, which causes all traces of social veneer to vanish, as he proclaims:

> Nivelización siempre [. . . .] Yo soy noble: mi abuelo castraba cerdos, que es, digan lo que quieran, una profesión muy bien visto en los *pueblos cultos*. Mi tataratío, el inquisidor, tostaba herejes y tenía un bodegón para vender chuletas de carne de persona. Mi abuela, una doña Coscojilla, echaba las cartas y adivinaba los secretos. La nombraron bruja universal. (II, xv, 1013)

Torquemada's climactic, inebriated, all-inhibitions-removed mention of *nivelización*

confirms the importance of social leveling in the novel. Also his further statements reveal once again his social origin and personal shortcomings. The continuous, variegated, and vigorous animal metaphors leading up to this point also indicate that the subsequent volumes of the series will have hard-fought personal conflicts and forced adjustments.

Torquemada en el purgatorio

Animal imagery continues in the third *Torquemada* novel as the now-remarried protagonist rises ever higher in social, financial, and political circles. One of the most interesting aspects of the animal imagery in this novel is the variety of metaphors applied to Torquemada as various characters perceive his "animality."

His wife Fidela, for instance, treats him as a house pet: "Ella le llamaba a él su *borriquito,* pasándole la mano por el lomo como a un perrazo doméstico, y diciéndole: *Tor. Tor*..., aquí ...fuera...ven...la pata..., ¡dame la pata!" And Torquemada is pleased to oblige by extending his hand, "recibiendo mucho gusto de tan caprichoso estilo de afecto matrimonial" (I, ii, 1021).[12] Later the "pata" metaphor is repeated when Torquemada angrily complains that his life is now (in an echo of the novel's title) truly "un purgatorio." Fidela responds, "No seas bárbaro ...Ven acá. Siéntate a mi lado. No manotees, ni te pongas ordinario, *Tor.* Mira así no te quiero. Ven acá...dame la pata, tomándole una mano. Aquí quietecito, y hablando a lo caballero, sin decir gansadas ni porquerías" (II, x, 1070). However, when his wife tells him that Cruz is planning to acquire for him at great expense a title of *marqués*, he explodes verbally and throws himself into a "frenético paso de fiera por la habitación" (II, x, 1071).

Fidela's affection for her husband does not deter her brother's friend, the *señorito* Morentín, from incorrectly believing that he will be able to seduce Fidela—because she is married to "ese pavo de corral" (II, iii, 1087).[13] Bourgeois businessmen, such as Ruiz Ochoa and *los sobrinos* de Arnáiz, who visit Torquemada in his home, characterize him differently. For them he is "el cerdo, que olfateando la tierra, descubría las escondidas trufas, y allí donde le veían hocicar, negocio seguro" (I, iii, 1022). The narrator describes business dealings as an essential part of Torquemada's being when the usurer returns from a summer vacation: "Entró de lleno en la onda de sus negocios, como pato sediento que vuelve a la charca" (II, viii, 1065).

Animal imagery also helps to communicate the intensity of the conflict between Torquemada and Cruz and to express vividly the private thoughts and feelings of each. Cruz is the dominant party, with "fuerza brutal" (II, xiii, 1046), and she charges into Torquemada's office like a bull: "[y] ante embestida tan arrogante, don Francisco se quedó aturdido, balbuciente, como torero que sufre un revolcón y no acierta a levantarse del suelo" (I, xiii, 1044). On another occasion she brazenly tells Torquemada, "No me importa que usted relinche cuando le quiero llevar por el camino bueno; que quieras que no, por el camino derecho ha de ir usted" (II, ii, 1051). Torquemada had undoubtedly perceived Cruz's attitude earlier, when he thought to himself, "[¡P]ara qué me habré yo dejado traer a este *elemento*

y por qué no rompería yo el ronzal cuando vi que tiraban para traerme!" (II, xiii, 1046). The answer is that Cruz has been able to open new entrepreneurial vistas for Torquemada, in part, because she wants to "dorarle las rejas de su jaula" (II, xii, 1076). On another occasion when Cruz feels a bit of empathy for Torquemada (as she recalls that he has, after all, done much for the Aguila family), she nevertheless still thinks of him in animal terms. She wonders if, instead of "llevándole a grandezas sociales que repugnaban a sus hábitos y a su carácter [,] ¿No era más humano y generoso dejarle cultivar su tacañería y en ella se gozara, como réptil en la humedad fangosa?" (II, vii, 1063). In spite of this momentary softening, Cruz is motivated primarily toward "mayores alturas, con majestuoso vuelo de águilas, despreciando las miserias de abajo" (II, ix, 1068).

Torquemada's brother-in-law, Rafael, who had previously opposed the moneylender's entrance into the family with the rhetorical attacks of his animal metaphors, continues this practice in *Torquemada en el purgatorio.* He still believes that the wild-boar analogy is appropriate, as he angrily observes to Morentín, "[N]uestro jabalí, cegado por la vanidad y desvanecido por su barbarie, se desarrolla en la opulencia como un cardo borriquero en terreno cargado de basura" (I, x, 1039). In addition to referring to his sisters as "dos pobres hormigas en un agujerito" (I, iv, 1025), he lashes out at Torquemada's "orgullo de pavo...; no digo de pavo real, sino de pavo común, de ése por Navidad se engorda con nueces enteras" (I, v, 1027). Rafael's aggressive anger is still apparent when he later tells Torquemada (with a repeat of a *La loca de la casa* metaphor) that he will do well with his upcoming banquet speech. Just remind the audience, Rafael says, that he is their Biblical "becerro de oro," and that they should carry him through the streets for adulation, as he is telling them:

> Y mientras vosotros me aclamáis con delirio, yo mugiré, repito que soy becerro, y después de felicitarme con vuestro servilísimo, viéndoos agrupados debajo de mí, me abriré de las cuatro patas y os agraciaré con una evacuación copiosa en el buen entendido de que mi estiércol es efectivo metálico. Yo *depongo* monedas de cinco duros a mis admiradores. Y vosotros os atropelláis para cogerlo; vosotros recogeréis este maná precioso. (III, v, 1093)

Apparently not at all offended, Torquemada praises Rafael's suggestion and says that he would like to give such a speech, but he lacks the skill: "Verás como el pobre becerro no pronuncia más que un *mu* como una casa" (III, v, 1094). Nevertheless, Torquemada does subsequently deliver his speech with great success, during which Morentín feels compelled to exclaim: "Pues tiene un no sé qué de elocuencia este animal. Rebuzna oratoriamente" (III, viii, 1101).

Before *Torquemada en el purgatorio* closes with Rafael's suicide, there is a considerable degree of conciliation between the two male opponents. Rafael, who had previously considered himself "el mayor enemigo del becerro" (III, v, 1094), now admits to Torquemada that it was a mistake for him to struggle with his sister Cruz ("luchando como dos leones" [II, xi, 1108]) concerning Torquemada's admission to the family. In most

respects, Rafael concedes, his brother-in-law has been a great success. Torquemada, in turn, protests that he is indeed "un bruto," but a "bruto *sui generis,*" and says, "fuera de los negocios, Rafaelito, *convengamos* en que soy un animal." Rafael responds, "¡Oh! No tanto: usted sabe asimilarse las formas sociales; se va identificando con la nueva posición" (III, xi, 1108).

When Rafael exits the *Torquemada* series, the defective child born of the Torquemada-Cruz marriage remains. Although Rafael had believed that "el matrimonio absurdo, antinatural, entre ángel y bestia, no tendría sucesión" (III, iv, 1090), he was wrong and openly confesses to his brother-in-law, "[M]e pareció que la Naturaleza no querría sancionar una unión absurda, ni dar vida a un ser híbrido" (III, x, 1107-08). The extent to which this "criatura híbrida" (III, xi, 1109) is animal-like will be one of the major concerns in the last novel of the *Torquemada* tetralogy.

Torquemada y San Pedro

The first sustained use of animal imagery in *Torquemada y San Pedro* concerns the protagonist's second son, also named Valentín. Repeatedly the narrator describes him as more like an animal than a human being. He is first seen

> arrastrándose a cuatro patas sobre la alfombra. La niñera que era una mocetona serrana, guapa y limpia, le sostenía con andadores de bridas, tirando de él cuando se esparrancaba demasiado y guiándole si seguía una dirección inconveniente. Berreaba el chico, movía sus cuatro remos con animal deleite, echando babas por su boca y queriendo abrazarse al suelo y hocicar en él. (I, vii, 1126)

Additionally, he is macrocephalic,[14] with elongated ears and twisted legs. His linguistic ability is "salvaje, primitiva, de una sencillez feroz, [. . .] no más que pa... ca... ta... pa" (I, vii, 1127). He prefers to play with small live animals, but this activity has to be suspended because of his cruelty to them. Subsequently, he delights in imitating various animals. Only from his mother, who considers him a "diamante en bruto" (I, ix, 1030), will he permit any affectionate touching. When Padre Gamborena, the family chaplain, attempts to pet him, Valentín bites him with "dientes muy afilados"—because "Su última defensa era la mordida y a la pobre niñera le tenía las manos acribilladas" (I, viii, 1127).

The effect of having brought such a creature into the world is devastating for both his mother and father. When Padre Gamborena exclaims, "Me ha mordido su hijo [. . .] ¡Vaya un hijo que os tenéis!" Fidela, "con tristeza," replies, "Muerde por gracia, [. . . .] no lo hace con mala intención" (I, ix, 1132). When heartbroken Fidela's health continues to deteriorate, Doctor Quevedo has Valentín brought to his mother's room. He climbs into her bed "y por ella se paseó a cuatro patas, imitando el perro y el cochino; y ya se corría hacia la cabecera para dejarse besar por su mamá, ya bajaba hasta los pies, mordiscando la colcha y haciendo *gru, gru*" (I, xiii, 1140). Empathizing and bonding with her son, Fidela knows how to keep him playful:

Agitaba ella los pies dentro de las sábanas para que él hocicara en el bulto con saltos y acometidas de bestia cazadora, y ya se esparrancaba, ya husmeara el aire descansando sobre los cuartos traseros y erguido sobre los delanteros, ya, en fin, sentábase para frotarse el hocico con movimientos de oso cansado de divertir a la gente. Pero su principal diversión era asustar a las personas que rodeaban el lecho, y a su mamá misma, ladrándolas, y embistiéndolas de mentirijillas, con la boca abierta en toda su pavorosa longitud. Verdad que nunca se los comía, pero les hacía creer que sí a juzgar por las voces de espanto con que acogían sus furores. (I, xiii, 1140)

As Fidela's condition worsens and time nears for the viaticum to be brought, "le dió [a Valentín] echarse como un perro a los pies de su madre, y de amenazar con gruñidos a cuantos al lecho se acercaban, enseñando los dientes, y preparándose para morder al que se dejara, ya fuese su mismo papá o su tia." Fidela's response is "¡Qué bravo! ¡Cómo se defiende a su madre! Esto se llama inteligencia, esto se llama cariño" (I, xiii, 1141).

After Fidela's death, Valentín declines markedly: "[D]esde la primera hora de su orfandad pareció querer asentar sus derechos de salvaje independencia berreando ferozmente y arrastrándose por las alfombras. Parecía decir: 'Ya no tengo interés ninguno en dejar de ser bestia, y ahora muerdo y aúllo, y pataleo todo lo que me da la gana" (II, iii, 1152). As did his wife before him, Torquemada continues to love their unfortunate son: "[A]maba a su hijo, sentíale unido a sí por un afecto hondo, el cual no se quebrantaría aunque le viese revolcándose en un cúbil y comiendo trochas de berzas. Le quería y se maravillaba de quererle, desconociendo u olvidando las leyes de eslabonamiento vital que establecen aquel amor" (II, iii, 1152). Further, when for consolation Torquemada tries to remember his first son, who was charming, physically attractive, and intellectually brilliant, he can conjure up only the mental image of his second son. The latter seems to speak to Torquemada:

Pero, papá, no me atormentes más. ¡Si soy el mismo, si soy propiamente el uno y doble! ¿Qué culpa tengo yo de que me hayan dado esta figura? Ni yo me conozco, ni nadie me conoce ni en este mundo ni en el otro. Estoy aquí y allá ...Allá y aquí me toman por una bestia, y lo soy, lo soy... Ya no me acuerdo del talento que tuve. Ya no hay talento. Esto se acabó, y ahora padrecito, ponme en una pesebrera de oro una buena ración de cebada y verás qué pronto me la como. (II, iii, 1152)

Subsequently, the narrator reports: "En tanto iba creciendo el heredero, y su cabeza parecía cada vez más grande, sus patas más torcidas, sus dientes más afilados, sus hábitos más groseros, y su genio más áspero, avieso y cruel. [. . .] salía más apegado a la tierra y la animalidad" (III, vi, 1161). He is, seemingly, as accursed as was the snake in the Garden of Eden (Genesis 3,14).

Understandably, Torquemada must now distance himself emotionally from Valentín ("aquel desdichoso engendro" [II, vi, 1161]). The omniscient narrator tells us that "Aunque le amaba también como sangre de su sangre y hueso de sus huesos, veía en él una *esperanza*

absolutamente fallida [emphasis added] y su cariño era como cosa oficial y de obligación" (III, vi, 1161). With no desire now to keep up his physical appearance, Torquemada neglects both personal hygiene and the impression he projects. His unkempt beard, for example, now features "matices de pelo de conejo, de crines de rocín" (II, iii, 1151).

Moreover, in his relationship with Cruz, he continues to sees himself in an inferior position. Now he is like a "conejillo" in danger of being devoured by the "serpiente" (II, iii, 1153). Consequently, his best defense is to become "como un puerco espín, que se convertía en una bola llena de pinchos en cuanto se le tocaba" (II, iii, 1153). Seeking consolation outside his home, he makes a nostalgic return to the neighborhood of his earliest days in Madrid, "como caballería que olfatea la pesebre" (II, viii, 1166). He is greeted by "aquel pedazo de animal," a long-time friend by the name of Matías Vallejo, in whose *pueblo*-class *bodegón* Torquemada now eats, "gruñendo como un cerdo" (II, x, 1172). His "gruñidos" continue after he is brought home with what turns out to be his final illness. Before expiring, his speech descends into "bestial lenguaje" (III, vii, 1190), and his body gives off "un olor ratonil" (III, ix, 1194). Nevertheless, he still remembers his perception of the symbolism in his in-laws' patronymic, as he now denounces Cruz as "*cernícula* más que *águila*" (II, vii, 1190). And he is also able to give echo to one of the most important aspects of the novel—and one most pertinent to the present study: "Vivimos para nivelar" (III, vii, 1190).

In attendance at Torquemada's bedside is the family chaplain, Father Gamborena. The latter is an "eminente naturalista, [. . . y] nada tocante a la fauna érale desconocido" (I, v, 1122). This former missionary had regaled the Aguila family with adventuresome stories of his colonial experiences in (non-Spanish) Africa and Asia—where the raw, primitive law of the jungle affected human outlook and behavior. Thus it is appropriate for Galdós's narrator to characterize Padre Gamborena as a militant, aggressive "león de Dios" (I, v, 1121). And this fitting leonine imagery continues during the climactic struggle to save Torquemada's soul, when Gamborena, so experienced in dealing with "fieras humanas" (III, v, 1184), "se preparó a luchar como un león, [. . . y] no se dejaría quitar la presa" (III, ix, 1193).

European nations, long accustomed to treating the indigenous peoples in their colonies as an inferior level of civilization, applied this same value system to their own lower classes in the nineteenth century. An important stimulus in this process was Darwinism.[15] Now, as it was possible to consider life forms as evolving from a lower to a higher plane, so too was it possible to assume a continuum ascending from animality through human savagery to the final goal of being socially civilized at the European level. Father Gamborena, long experienced in dealing with the wild animals and savages in Africa and Asia, reflects this experience, as he joins other characters in trying to change ("civilize") Torquemada. To Cruz's request, "aplacar a esa bestia, [. . .] domarle, [. . . y] vencer[le], " Gamborena replies, "Tu salvaje, [. . . prometo que] le amansaré" (I, iv, 1119).

In summation, one sees that animalistic imagery is important to Galdós, both in *La loca de la casa* and the *Torquemada* series, as he presents and comments on the rise and

marriage of the upwardly mobile male "animal." In the first instance Galdós presents a positive outlook as the marriage partners from different classes adjust to one another, find marital happiness, and discover a positive future in their expected child. Subsequently, in the *Torquemada* tetralogy, where members of *both* social classes are characterized by animal imagery, a mating of two different kinds of animals—lowly earthbound and the winged—produces, in accord with Darwin's theory of "hybrids," a subhuman monster. Darwin saw the hybrid as usually a weakened, sterile creature, with scant prospects for longevity (199-201, 223). Thus, similarly, the animalistic offspring of Torquemada and Fidela, "con [. . .] aquel contraste irónico entre su monstruosidad y la opulencia de su cuna" (II, iii, 1153) cannot be a positive symbol concerning the future. Galdós seems here to be communicating the great risks of *la nivelización de clases sociales*, which indeed may not be beneficial in every instance for Spanish society.

In addition to their primary role as appropriate, vivid, and variegated adjuncts in the presentation and development of the problematic relations between social classes, Galdos's animal imagery, sounds, and gestures also have other functions. As Isabel Román has pointed out (based on Nimetz's notion of "comic hyperbole" [117]), they achieve humor and tend toward the grotesque (210-13). Additionally, they help to present and intensify the main conflict of the work and aid in revealing the intensity of the antagonisms between individual characters. Moreover, animal imagery helps in the differentiation of individual characters, as they may choose different animal metaphors to apply to the same given character, thus revealing as much or more about the giver of the animal label than its object. The kind of imagery chosen and bestowed also allows for a wide range of emotions expressed toward the animal-labeled object, be it affection, admiration, or aggressive anger. Especially interesting are those instances in which a character is aware of the animal imagery applied, thinks about it, and may even discuss it with the character who originated it. Unique, among all the studies of animal imagery in Galdós's novels to date, is the phenomenon of two characters who incarnate the verbal labels applied to them and actually procreate a subhuman, animalistic offspring. Because this creature is born, ironically but significantly, on 25 December, it is not inappropriate to consider a parodic Biblical reference to that date: "In the beginning was the word, [. . .] and the word was made flesh, and dwelt among us" (John: I.1-9).

NOTES

[1] As early as 1868 the reading public was being entertained concerning the phenomenon of social leveling. In a series entitled "Paso de la fuente castellana—Por el coche, facha, y traje se conoce el personaje," the magazine *El Museo Universal* has a cartoon-like pen sketch that humorously contrasts the declining aristocracy and the rising newly rich (XII, [junio] 214).

[2] To my knowledge, critics have not studied systematically the animal imagery in the *Torquemada* series. Rhian Davies, for example, points out that Don Benito added some animal imagery as he corrected the galley proofs for *Torquemada en la Cruz* (53). Isabel Román (following Nimetz [17]) devotes three pages to showing how animal metaphors, gestures, and sounds relating to Torquemada produce a comic effect and tend toward the grotesque (210-13). Peter Earle has focused on Torquemada's change and social adaptation, but has very little on animal imagery (29-43).

[3] Galdós had earlier suggested in *Lo prohibido* the dehumanizing effect of a character's moments in *in extremis*, when his narrator says concerning José Carrillo: "Sus gritos eran la exclamación de la animalidad herida y en peligro, sin ideas, sin nada que distingue al hombre de la fiera" (I, xiii, 2, 1756).

[4] Maryellen Bieder has offered persuasive evidence that "El sacrificio" was penned by Galdós, and *galdosistas* are indebted to her for publishing the manuscript (12-13).

[5] For an analysis of "El sacrificio," see Lisa Condé (283-97).

[6] Lewis E. Brett was among the first to perceive the interrelationship between *La loca de la casa* and the *Beauty and the Beast* fable (810), with which Condé (*Theater*, 170, n.2) concurs.

[7] Condé comments: "The many animal images attributed to Cruz in this play reinforce the 'Beauty and the Beast' analogy in his forthcoming marriage" (170, n.12). Additionally, she says that the "animal/child" concept [of Victoria regarding Cruz] is not uncommon in women's attitude toward men" (172, n.11).

[8] For details concerning other aspects of this play, see the "Introduction" (1-21) and "Notes" (passim) of Condé's excellent edition.

[9] In addition to changing "la casa de las Aguilas" to "el nido de las Aguilas" on the galley proofs, Galdós also introduced "a certain amount of animal imagery" and animalized verbs to the extent that Torquemada, for example, "bramó" rather than "murmuró'" (Davies 53)

[10] Obviously not all of Galdós's animal images pack the same punch, but even when they tend more to be idiomatic expressions of the language, we have included them, because Galdós did choose to use them, rather than some other kind of imagery, and they accord with the overall tone, as well as the consistency of the stronger animal metaphors.

[11] "El buey suelto" often translates as "bachelor" (Klibbe 67). In her *Diccionario*, María Moliner lists "el buey suelto bien se llama: expresa que la libertad es agradable" (I, 426).

[12] Galdós had earlier shown similar marital affection with playful animal imagery in *Lo prohibido* (Chamberlin 62).

[13] Galdós also engages in word play concerning animality when Morentín challenges Fidela for having labeled him "un magniífico animal." She insists on this designation, because "Animal es lo que no tiene alma." Thereupon Morentín quips, "Precisamente es lo contrario, ... *A...ni...mal*, con ánima, con alma" (I, x, 1036).

[14] Earlier Galdós had Isidora in *La desheredada* produce a macrocephalic child, whom many critics consider a reflection of her overly ambitious fantasies. Likewise, here macrocephalism may ironically reflect Torquemada's grandiose notion that he could reincarnate his deceased son, which was his only reason for remarrying.

[15] Galdós was well aware of Darwin's theories, and gave evidence of an early "costumbrismo darwinista" in his 1860s contributions to *La Revista Del Movmiento Intelectual De Europa* (Hoar 71). Subsequently, specific mention of Darwin occurs in *Doña Perfecta*, when Don Inocencio tries to lure Pepe Rey into a discussion of "darwinsismo," but Pepé refuses to discuss "las doctrinas de Darwin" (IX, 114-15). In *Lo prohibido* the narrator says, concerning Sánchez Botín: '[A]quél nos venía a revelar el discutido y no bien probado parentesco de la estirpe humana con animales. Viéndole y tratándole, me entusiasmaba con el transformismo y me volvía darwinista" (II, iv, 1868). In *Miau,* Mendizábal is perceived as "[E]l hombre *gorila* [. . .] , aquella transición zoológica, en cuyo cráneo parecían verse demonstradas las audaces hipótesis de Darwin, [. . . era] digna de la vitrina de cualquier museo antropológico" (XII, 587).

WORKS CITED

Bieder, Maryellen. "Texto dramático descubierto." *ABC*. Suplemento. 27 Oct. 1985: 12-13.

Brett, Lewis E. "Pérez Galdós," *Nineteenth Century Spanish Plays*. New York: Appleton-Century Crofts, 1935.

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

Condé, Lisa. "From "*El sacrificio* (n.d.) to *La loca de la casa* (1893)." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós's. 1843 .1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 283-97.

————. "Introduction" and "*Notas*." *The Theater of Pérez Galdós. La Loca de la casa* (1893). Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Mellon Press, 1995.

Darwin, Charles. *The Origin of Species*. Ed. Gillian Beer. Oxford: Oxford UP, 1996.

Davies, Rhian. "The Manuscript of *Torquemada en la cruz*: A Stage in a Creative Process." *New Galdós Studies: Essays in Memory of John Varey*. Ed. Nicholas Round. Bury St. Edmonds: St. Edmonsbury Press, 2003.

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

Hoar, Leo J. *Benito Pérez Galdós y La Revista Del Movimiento Intelectual de Europa: Madrid: 1865-67*. Madrid: Insula, 1968.

Klibbe. Lawrence. *José María de Pereda*. Boston. Twayne. 1975.

Labanyi, Jo. "The Consumption of Natural Resources: Galdós's Fortunata y Jacinta (1886-1887)." Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel. Oxford: Oxford UP, 2000.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1961.

Nimetz, Michael. *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas*. New Haven: Yale UP, 1968

"Paseo por la fuente castellana — por el coche, facha y traje, se conoce el personaje." *El Museo Universal*. XII 1886): 216.

Pérez Galdós, Benito. *La desheredada. Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 5. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1950.

————. *Doña Perfecta*. Ed. Rodolfo Cardona. New York: Anaya/Las Américas, 1974.

————. *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 1992. 2 vols.

————. *La loca de la casa* [drama]. Ed. Lisa Pauline Condé. Lewiston/ Queenston/Lampeter: Edwin Mellon Press, 1995.

————. *La loca de la casa* [novela]. *Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 5. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1950.

————. *Miau. Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 5. 3a. ed. Madrid: Aguilar, 1961.

————. *Lo prohibido. Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 4. 4a. ed. Madrid: Aguilar, 1960.

———. "El sacrificio." *ABC* Suplemento. Madrid: 27 Oct. 1985: 18-19.

———. "La sociedad presente como material novelable." *Benito Pérez Galdós, Ensayos de crítica literaria.* Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Peninsular, 1990.

———.*Torquemada en la cruz. Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 5. 3a. ed. Madrid: Aguilar, 1961.

———. *Torquemada en la hoguera. Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 5. 3a ed. Madrid: Aguilar, 1961.

———. *Torquemada en el purgatorio. Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 5. 3a. ed. Madrid: Aguilar, 1961.

———. *Torquemada y San Pedro. Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. Vol. 5. 3a ed. Madrid: Aguilar, 1961.

Román, Isabel. "El lenguaje figurado." *Creación de una realidad ficticia: Las novelas de Torquemada de Pérez Galdós.* Madrid: Castalia, 1997.

Scanlon, Geraldine: "Torquemada: *Becerro de oro.*" *MLN* 91 (1976): 264-76.

UN CURSO DE FILOSOFÍA PRÁCTICA: GALDÓS'S ASSESSMENT OF SPANISH COLONIAL HISTORY

Mary L. Coffey

The historical scope and extensive details of everyday life that characterize Benito Pérez Galdós's fiction are rich sources of information about nineteenth-century Spanish society. The author's historical and realist narratives chronicle the establishment of the middle class early in the nineteenth century, its political fortunes from the reigns of Charles IV to Alfonso XIII, and its ultimate failure to solve vexing social and political problems during the years of the Restoration. The issues addressed at first glance seem to relate exclusively to the metropolis, to events within Spain's peninsular borders. Indeed, Galdós tends to avoid direct references to Spain's colonial history, particularly in his early historical novels. Nonetheless, the century that Galdós so carefully chronicled in both the Episodios nacionales and the novelas contemporáneas was framed by significant historical moments of territorial loss for the Spanish colonial empire, first much of the Americas in the early decades of the century, then the remaining Caribbean and Pacific colonies at century's end.

With the events of 1898, Galdós and the Spanish public were forced to accept that Spain was no longer a colonial power nor a significant force in world politics. Many historians and writers have considered Spain's defeat in the Spanish-American War as a definitive moment of national trauma. I would point out, however, that public attitudes relative to colonial loss and the end of empire took shape and developed throughout the century, beginning with the initial imperial losses in the 1820s and culminating with 1898, and that these attitudes played an important part in attempts to establish a shared sense of national identity. In fact much of nineteenth-century Spanish literature offers evidence that its producers and consumers were involved with a process of coming to terms, slowly yet steadily, with the nation's colonial history even as they struggled to construct a definition of Spain as a nation.

Galdós's novels in particular prove fertile ground for examining late-nineteenth-century responses to Spain's colonial history. The author's narratives evidence a trajectory of opinion that surely influenced his readers, even as it was itself influenced by historical and biographical factors. Although his references to Spanish colonialism rarely rise to the level of main plots and central characters, the author fills out his fiction's broad portrait of Spanish society by using subplots and secondary characters with imperial connections. To date, only a few scholars have looked closely at Galdós's representations of colonial experience (Bly, Martínez, Delgado). John Sinnigen's Sexo y política: lecturas galdosianas certainly constitutes an important step toward understanding the connections between class, gender and empire in Galdosian fiction. Nonetheless, an in-depth analysis of Galdós's attitudes toward Spanish colonialism, particularly before 1898, has not yet appeared, largely because textual references are oblique and can easily be overlooked.

A paucity of critical attention notwithstanding, Galdós's fiction from the 1870s and 1880s reveals a complicated process of accepting Spanish colonialism as an essential part

of Spanish history. In the 1870s, the early years of his literary career, the author demonstrates a noticeable reticence regarding the inclusion of colonial issues in the Episodios nacionales that address the years of American territorial loss. By the 1880s, when Galdós writes novels placed within his own contemporary milieu, however, the references to colonial space and to Spain's colonial legacy become more frequent and pointed. This study does not focus on Galdós's work immediately before and after 1898, in part because so many writers at the time felt compelled to comment on the events of that year, but mostly because Galdós's later work reveals changes in representational strategy rather than a significant reformulation of opinion, a topic I comment upon in my conclusions but which is more appropriately the focus of a separate article. I have also chosen to analyze certain novels, without attempting to include all that contain colonial references, in order to present examples that best illustrate the essential parameters of Galdós's views about Spanish colonialism and its relationship to life in the metropolis.

In addition to referencing specific historical and biographical information, this analysis employs the framework of several theorists whose work has profoundly influenced the way we currently understand metropolitan and colonial relations. In Culture and Imperialism, Edward Said has made the argument, now almost universally accepted, that "empire functions for much of the nineteenth century as a codified, if only marginally visible, presence in fiction" (63). Equally relevant are Benedict Anderson's theories regarding the necessity of an imagined community in the process of creating the shared concepts of nation and nationalism. Both theorists focus on the importance of print culture and its often hegemonic strategies for supplying national narratives to a nascent reading public, and as Simon During has noted, "it is becoming a commonplace that the institution of literature works to nationalist ends" (138). Accordingly, to note that Galdós's fiction participates in the cultural process of nation building in nineteenth-century Spain is not in itself new; but this study shows how he uses references to Spanish colonialism to explore the perceived obstacles to a successful establishment of national identity.

The plots, subplots and characters with a connection to Spanish colonialism tell us much about how Galdós perceived his nation's colonial legacy. By including these references in his novels, Galdós clearly participated in the creation of an imagined community of Spaniards, who as readers of his very popular fictions tacitly accepted the author's views and internalized them in their own process of defining the nation in a time of diminished international standing. Diane Urey has convincingly demonstrated how Galdós molded his readership through his widely read historical fiction, underscoring the importance of this bond between the author and public. Urey's insights help highlight the link between literature and the process of nation building through the creation of an imagined community. Galdós's historical and realist novels were not only a product of print capitalism, a phenomenon that Anderson identifies as a building block for national consciousness (37), they were also narratives whose very intent was to present for public consumption a palatable version of national history.

Biographically speaking, Galdós had compelling personal reasons to be aware of the

practical realities of colonialism and the transatlantic exchange of goods and labor. As a child in the Canary Islands he was certainly witness to the daily maritime traffic between the Americas and Spain. Even more important for purposes of this argument, Galdós's immediate family had extensive personal connections to Spain's colonial empire. Galdós's maternal uncles, José María, Ignacio, Pedro and Manuel, all traveled to the Americas as lawyers, soldiers and clerics. José María in particular had a long history as an administrator in Cuba, never returning to Las Palmas (Ortiz Armengol 50). Galdós saw many of his own siblings emigrate to America, most notably his oldest brother, Domingo, who left the Canary Islands in 1847 for a military post in Cuba. He returned to Las Palmas a few years later with a Cuban-born wife and sufficient funds to build the family home, now the Casa-Museo Pérez Galdós (Ortíz-Armengol 90). Domingo's wife, Magdalena Hurtado de Mendoza, gave young Benito emotional and financial support, encouraging him to study in Madrid. Her brother, also born in Cuba, eventually married Benito's sister Carmen, and their child became Benito's principle caretaker in the author's final years. In an interesting genealogical wrinkle, Benito's uncle José María had an illegitimate daughter with Magdalena's mother, Adriana Tate, herself born in South Carolina to a Scottish ship captain whose parents had emigrated to Florida in the late eighteenth century. In short, the links between the Galdós family, the Hurtado de Mendozas and colonial Spain were complex and stretched back several generations.

Galdós's decision in the 1870s to spend summers in Santander also increased his awareness of the many connections between the metropolis and its former colonies (Madariaga 15). At the time, Santander was a significant port city for traffic between Spain and the Americas, with ships frequently traveling to Havana, Valparaíso, Montevideo, Buenos Aires and Rio de Janeiro. The many announcements of transatlantic traffic in local papers kept the author informed of the connections between peninsular Spain and the American territories. As a result, we might expect to see quite a number of references to colonial matters in the author's novels, but this is not the case in the first and second series of Episodios nacionales, works that address historical events during the very years in which the independence movements in the Americas gained sufficient strength to prevail over Spain.

The noted historian Michael Costeloe, in his study of peninsular Spain's response to colonial revolution, claims that Galdós "makes only passing and superficial reference to the wars in America, and permits his characters almost no opinions on what Spaniards felt about the loss of empire" (2). If we accept this evaluation as true, we must ask why the writer avoided this aspect of early nineteenth-century Spanish history and how such avoidance affected his fictional portrayal of Spain in his own period. For a novelist who initially supported Spain's liberal bourgeois ideology with fervor and who later became one of its staunchest critics, Galdós was in a unique position to comment on what the colonies meant for the nation's urban middle class. The situation merits closer scrutiny and reveals a complicated picture of Spanish response to colonial loss.

Galdós experienced his earliest literary success with the first series of Episodios

nacionales, ten historical novels written between 1873 and 1875. They narrate the adventures of a young Spaniard who participates in the 1805 battle of Trafalgar against the British and later witnesses key events of the 1808-1814 War of Independence against Napoleon. The second series of Episodios, written soon after, narrates events occurring between 1813, when the war ended and Fernando VII regained the throne, and 1833, the year of the king's death. This span of years, from 1804 to 1833, represents a crucial period in terms of the nation's first and most significant historical loss of colonial territory. As one historian has noted, "The loss of America was a stunning economic blow to Spain, leading to continued national penury in the nineteenth century" (Anna 293). Yet the first series of Episodios remains surprisingly mute on the growing threat, and the second makes only oblique references to colonial loss, without exploring its effects on the nation. On the surface, Costeloe's claims appear to be justified. Nevertheless, details in the Episodios reveal that the author's references were far from superficial.

The lack of direct references in the first series, and in particular the novel Cádiz, which sets forth the events surrounding the writing of the Constitution of 1812, constitutes an attempt, I would argue, to forget colonial history. It is a strategy with a purpose, a rewriting of the past that "shapes its vision of the future out of the silences and ellipses of historical amnesia" (Gandhi 7). Unquestionably, Galdós saw the move to a constitutional monarchy as the first step toward establishing a viable middle class. In Los Apostólicos, the penultimate volume of the second series, the highly sympathetic character of Benigno Cordero offers the following assessment of that historical moment:

> La formidable clase media, que hoy es el poder omnímodo que todo lo hace y deshace, llamándose política, magistratura, administración, ciencia, ejército, nació en Cádiz entre el estruendo de las bombas francesas y las peroratas de un congreso híbrido, inocente, extranjerizado si se quiere, pero que brotado había como un sentimiento, o como un instinto ciego, incontrastable, del espíritu nacional. (Episodios II, 881)

Because Galdós identifies Cádiz in 1812 as the time and place in which a new Spain is born, his representation of that moment needs to be understood as an attempt to define the modern nation's parameters. The vision Galdós presents to his readers in the novel is uniquely postcolonial. I use the term here to indicate not only an image of Spain without its American territories but also the process of coming to terms with that loss. His presentation clearly reflects an 1870s perspective since the doceañistas could scarcely have predicted the astounding loss of empire that would occur within the next decade or its impact on their political agenda. As José Álvarez Junco has noted, "el Estado español pasó a lo largo de los tres primeros cuartos del siglo XIX, por una fase crítica, casi fundamental: 'de imperio a nación'" (534). Without reference to colonial concerns in the political debates over the Constitution of 1812 and the war against France, Cádiz encourages readers to jettison this part of Spain's historical past from any formulations of contemporary identity.

To show that Galdós's representation of the period evidences notable gaps, we have

only to look at the Constitution of 1812 itself. Drafted by an assembly of clergymen, jurists, noblemen, professors, businessmen, high-ranking members of the government and representatives from both the Americas and the Philippines, the Constitution was the first Spanish political model for a constitutional monarchy. Political liberals considered it an essential legislative step toward bringing Spain into line with other modern European nations. Worth noting within the document itself are the very definitions of the nation and its citizens. Article One of the Constitución Política de la Monarquía Española, Promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812 states, "La Nación española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios." Article Five defines a Spaniard as "Todos los hombres libres nacidos y avecindados en los dominios de las Españas, y los hijos de éstos." These definitions, notably of residents of the metropolis as well as the American and Pacific colonies, demonstrate a conscious awareness of the importance of empire. The document consistently defines the physical geography of nation as "Las Españas," thus emphasizing the desire of the Assembly of 1812 to unify the various territories of the nation and strengthen their political bonds at a time of national crisis. That the term "Las Españas" would later be used post-1898 to refer to the political divisions within the metropolis indicates a failure, perhaps even as refusal, to remember the nation's colonial past.

In his representation of Cádiz in 1812, Galdós never mentions the Americas, the Philippines or Spain's colonial empire by name. Despite the novel's largely faithful rendering of the oratorical moments that determined the political tenor of the constitutional assembly, the furious debates occurring in the various tertulias in the city, and the growing concerns of conservative royalists, there are no colonial representatives in Galdós's narrative. It is as if the Spanish colonial empire did not exist. However there are two references to colonialism that help clarify why direct references to Spanish colonial history are absent. Their inclusion in the plot structure of the novel points toward a desire to avoid direct representation of Spanish empire.

One of the more charismatic figures portrayed in Cádiz is an English nobleman, Lord Gray, a romantic adventurer who has rejected English society and wishes to fight with the guerrilleros against the French. When asked why he hates his countrymen, Lord Gray responds with a sharp condemnation of British imperial aspirations:

> Aborrezco el comercio; aborrezco a Londres, mostrador nauseabundo de las drogas de todo el mundo; y cuando oigo decir que todas las altas instituciones de la vieja Inglaterra, el régimen colonial y nuestra gran marina tienen por objeto el sostenimiento del tráfico y la protección de la sórdida avaricia de los negociantes que bañan sus cabezas redondas como quesos con el agua negra del Támesis, siento un crispamiento de nervios insoportable y me avergüenzo de ser inglés. (Episodios I, 849)

This reference is a powerful condemnation of the economic underpinnings of colonial enterprise even as it places the blame squarely on a nation other than Spain. Though Spanish colonial history remains unexamined, the reference still describes colonialism in

unambiguously negative terms.

Lord Gray's repudiation of colonial economy involves one other important nineteenth-century colonial concern. He bitterly complains that his countrymen have failed to address the moral issue of slavery: "Se precian mucho de su libertad, pero no les importa que haya millones de esclavos en las colonias" (Episodios I, 849). This comment is both ironic and provocative, since it appears contrary to the historical realities of the slave trade in 1812 even as it reflects peninsular concerns in the 1870s about slavery in Spanish America. Spanish involvement in the slave trade, in particular in Cuba, sharply increased in the nineteenth century, even as England was pressuring other European nations to abolish the trade as it had done in 1808 (Curtin 35, 267). Accordingly, the trade that Lord Grey so thoroughly condemns was illegal in England by 1812 but was very much a part of the Spanish economy. In addition, when Galdós wrote Cádiz, in 1874, the question of slavery was a hot topic of metropolitan political debate due to the 1868-1878 Ten Year War in Cuba and the increased activity of peninsular abolitionist movements (Schmidt-Nowara 126). As one important study has shown, the Ten Year War marks "un antes y un después en la relación entre la elite hispano-cubana y Europa" (Bahamonde 362).

By limiting his discussion of the slave trade to British involvement, without referring to the historical reality of Spain's own investment in the practice, Galdós elides responsibility for the negative effects of colonialism, in terms of colonial subjects and the metropolis, onto an imperial power other than Spain, even as he subtly references the growing economic tensions affecting Spain and Cuba. Grey's comments can be read as not only a general critique of colonialism but also an acknowledgement of the contemporary political differences between metropolis and its most valuable colony. His words obliquely point to Cuba's growing economic independence in the 1870s and the consequent political distance between the two entities (Bahamonde 361). Accordingly, the absence of references to Spanish colonialism in the first series of Episodios nacionales signals an attempt to reconfigure Spain as a postcolonial entity in the minds of readers, as a nation moving beyond colonialism both in the past and the present. Most importantly, Spain's identity as constituted in the first series is that of a nation whose hopes of retaining pride in the face of defeat are predicated on silence regarding a significant part of its own history.

Nonetheless, the nation's colonial legacy and consequent problems only seem to have disappeared, because they still hover ghost-like in the text's allusions to other empires and distant colonial societies. The author's fictional representation of Spain as a nation with a purpose uncluttered by the moral dilemmas posed by colonialism and slavery ultimately proves problematic. It is an example of the Derridean concept of "hauntology," which Jo Labanyi employs so well in her analysis of another important moment in Spanish cultural history, specifically the representational strategies employed in Spanish film of the post-Franco period for dealing with the dictatorship. In the example of Galdós's historical novels, the very term postcolonial functions as a reminder that "colonialism returns at the moment of its disappearance" (McClintock 255). By not including references to Spanish colonialism in the representation of Spain in 1812, Cádiz participates in the process of accepting colonial

losses of the past and, in terms of economic realities of 1874, anticipating colonial losses to come. Inevitably, in writing about his own contemporary bourgeois society, Galdós came to recognize the indelible effects of Spain's colonial legacy on metropolitan society.

In reference to the 1808-1813 war with France, Álvarez Junco writes, "Era difícil pedir un comienzo mejor al proceso de nacionalización contemporáneo" (129). For Galdós, however, the process experienced a serious setback during the reign of Fernando VII from 1814 to 1833, the years that constitute the historical focus of the second series of Episodios nacionales. In these novels, Galdós finally addresses the loss of the Americas, but he does so in such brief fashion and with such minimal impact that he erases its historical complexity. The single textual reference to colonial loss appears in the second volume of the series, Memorias de un cortesano de 1815, and it is presented from the perspective of Juan Bragas de Pipaón, an unsympathetic character who, the narrator tell us, "carecía por completo de imaginación y de sensibilidad fina" (Episodios II, 151). Bragas's utter lack of moral compass and sensitivity help him rise up the ranks of bureaucrats to become a member of Fernando VII's inner circle. That Bragas should narrate the moment when the king recognizes the historical reality of colonial loss heightens the negativity of the experience for the metropolis. Despite the effects that would be felt by so many Spaniards, the loss of empire and the diminishment of the nation are described as neither the fault of society in general nor the result of a particular imperialist ideology. They are due to the stupidity of specific individuals.

Galdós demonstrates this view by means of a conversation between Fernando VII and the members of his camarilla. When told that the royal coffers are empty and that only the riches of the Americas will allow Spain to compete with other nations of Europe, Fernando VII comments gloomily, in a single sentence, "Hay que despedirse de las Américas" (Memorias 122). His sycophantic followers, nearly all of whom are authentic historical figures, immediately reassure the king that "toda la insurrección americana se reduce a cuatro perdidos que gritan en las plazuelas" (122), reassurance that from the contemporary perspective of Galdós's readers is clearly ill advised and patently untrue. The conversation quickly turns to other issues, and the matter does not reappear in the novel.

This moment of recognition merits attention for a number of reasons. First of all, the king's phrasing reveals an attitude of resignation relative to colonial loss. Secondly, the statement allows the king to avoid a discussion of culpability. The response of his advisors demonstrates their failure to understand the situation. Bragas blames "unos cuantos presidiarios con cuatro docenas de ingleses y norteamericanos echados por tramposos de sus respectivos países" (122), but the reader has learned not to trust the narrator's notably poor judgment. By focusing on the king's remark and the poor advice that he receives, Galdós places blame for this imperial loss on Spain's leaders and their incompetent management, a view supported by historians (Anna 151-152). The moment unequivocally portrays the historical short-sightedness of the fernandino administration, but it does more than that from the perspective of Galdós's literary goal of narrating the nation's history. It serves to exculpate the Spanish people from colonial failures, an important step toward the goal of

reinventing Spain as a nation, not an empire.

The novel presents an important historical event in brief and resigned terms and sharply delimits those who should be held accountable. While readers can lay the blame solely on the king and his counselors, the text encourages them to move on to other issues, to shift their attention to other problems of the metropolis. In other words, the loss is acknowledged in this historical account, but radically truncated. The text encourages readers to accept colonial independence without seeing themselves as lesser for it. By presenting this version of Spanish history, the novel promotes the development of an imagined community of Spaniards, an act that Anderson will identify as "the novelty of [an] imagined world conjured up by the author in his readers' minds (26).

The fact that Bragas blames the insurrection on the Americans and the British in a text written in 1875 appears prescient in terms of the colonial losses of 1898. Interestingly enough, this particular chapter from Las memorias de un cortesano de 1815 was reprinted in July of 1898 in Vida Nueva, one of the journals that sprang up in the aftermath of the nation's defeat at the hands of the United States. The reprinted chapter appeared under the title "Fumándose las colonias," thus reasserting the view that it was bureaucratic stupidity that had once again led the nation to defeat and shame. More importantly, the piece indicates that Galdós and the editors of the paper saw the two moments of colonial loss as closely related. The events of the early nineteenth century, from their perspective, are part and parcel of what happens in 1898, emphasizing the sense of a century-long political and historical process.

In analyzing these references, we must not forget that the connections between history and narrative are complex and hard to quantify. Homi Bhabha, for example, begins his introduction to Nation and Narration by claiming that "Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye" (1). This declaration aptly describes Galdós's monumental project of narrating nearly the whole of nineteenth-century Spanish history in the five series of Episodios nacionales. Galdós's historical narratives reflect the liberal impulse of the later half of the nineteenth century to re-envision the past as part of the complicated task of nation building. But the process of reinvention, in the service of establishing a sense of patriotic unity, begins with series of novels that omit unpleasant aspects of the nation's historical past. The Spain that Galdós creates in the early Episodios has no history prior to the start of the War of Independence. Perhaps for this reason the first two series of Episodios remained bestsellers when published and for many years thereafter, far outselling the post-1898 novels that make up the last three series of Episodios (Botrel 50). The early novels functioned in a particular fashion for Spanish readers of the Restoration period. To borrow Doris Summer's term for the romanticized historical novels of Latin America, the Episodios constitute a Spanish form of "foundational fiction," novels that "developed a narrative formula for resolving continuing conflicts" (12), even as they reimagined Spain as a nation defining itself anew. As such, these early historical novels present a fictional narrative, an imaginary construct, of a nation

without a problematic colonial history.

What the concept of hauntology makes clear, however, is that there can never be a complete rejection of the past, only a choice of how to engage it. Galdós's attempts to minimize the importance of Spanish colonial history as part of his fictional evocation of national identity no longer function for him when he begins to write the novelas contemporáneas of the 1880s. He begins to employ other discursive strategies relative to the realities of Spanish colonialism. The ideological and generic structures of the historical novel prove inadequate for representing the myriad concerns of contemporary daily Spanish life, as the author's focus shifts away from the creation of a sense of nation through a reimagining of its past and toward an exploration of the nation's present and future. His novels during this period contain more frequent references to colonial history and reveal changing attitudes toward Spain's colonial legacy, in part because colonial connections were simply an undeniable part of Spanish society of the time. Galdós's fiction from the 1880s still focuses on the metropolis, addressing the practical results of the Restoration and the political stability of the turno pacífico. With that stability came the expectation that the nation would begin to address its problems, yet when this potential for progress appears to have stalled, Galdós begins to examine Spanish society with a more critical eye. Accordingly, references to the colonies, as they appear in his fiction, serve to emphasize metropolitan problems (Sinnigen, "Cuba en Galdós" 115). No longer is colonial history ignored. Instead, Galdós incorporates aspects of Spain's connections with present and former colonies into his fiction, and as he does so, he develops a perspective on what those connections mean for the nation.

An early example of this inclusion of colonialism into Galdosian fiction can be found in La desheredada, published in 1881. While the central plot of the novel addresses the class aspirations of Isidora Rufete, the secondary characters of Melchor Relimpio and Joaquin Pez reveal a great deal about how Spaniards understood the role of empire in their daily lives. The attitudes toward the colonies are stereotypical in that Relimpio, Pez and their respective families see the colonies, and in particular Cuba, as sources of easy money and as places for solving the problems of the metropolis. In the first half of the novel, Melchor, the ne'er-do-well son of José Relimpio y Sastre, becomes involved in a scheme to sell rotting beans and rice to the government. When this plan becomes a scandal in the press and the public expects him to be sentenced to jail, he is instead named, in a moment of Galdosian irony, "oficial primero de Aduanas en Cuba" (255). By means of this subplot, Galdós implies that Madrid's social parasites can be sent off to the colonies to make their negative effects less keenly felt by Spaniards at home. Readers later discover that Melchor remained in the position for a mere twenty days before he was dismissed and sent back to the mainland, a clear sign of the depth of his dishonesty and incompetence. The reference is a brief but significant commentary on the abysmal state of Spain's colonial administration. Later in the novel, Joaquín Pez, member of the famously greedy "familia pisciforme," contemplates taking a job in the colonies to revive his financial situation. Like Melchor, he is destined for a position in customs, and he says, "Los españoles tenemos esa ventaja sobre los habitantes

de otras naciones. ¿Qué país tiene una Jauja tal, una isla de Cuba para remediar los desastres de sus hijos?" (307). In short, the colonies, and Cuba in particular, provide quick and effortless fortune, even as they represent "una válvula de escape," a space where one can escape responsibility for actions at home (Sinnigen Sexo y política 80).

This stereotypical view of the colonies as a source of wealth is repeated in 1882 with the publication of El amigo Manso, but this time Galdós imbues the idea of colonial society with a moral value of its own. The novel is also perhaps Galdós's closest fictional approximation to his own family's colonial connections in its depiction of Máximo Manso's brother, José María, who returns to Madrid a wealthy indiano with his Cuban-born wife, Lica and members of her family. Máximo's description of his brother's wife and her sister, just arrived by train from Santander, is the beginning of a noticeable articulation of cultural difference:

> Ambas representaban, a mi parecer, emblemáticamente, la flora de aquellos risueños países, el encanto de sus bosques, poblados de lindísimos pajarracos y de insectos vestidos de todos los colores del iris. (60)

The description is essentially positive and initiates a trajectory in Máximo's education relative to Spanish colonialism. At first, Máximo's imagining of natural beauty as an essential quality of Cuba and the Americas results from his response to the visual image of his newly arrived family, most notably the colorful fashions of the women. The initial focus on physicality holds true for the entire family, which evidences its colonial experience through appearance. For example, José María's face is described as "de color de tabaco" (60), setting him apart from his brother, and by extension, other Spaniards. Curiously, the differences that Máximo notes in his brother and wife are not the same. While the response to his creole sister-in-law leans toward the positive, his view of his brother grows more negative. This difference, exacerbated by the plot structure, shows Máximo favoring the colonial other over the returning Spaniard.

The family's first task is to change its image to fit Madrid society by purchasing the latest in available fashion, a physical transformation representing the first step toward social integration. José María turns his attention to Spanish politics, uses his wealth to become a diputado representing Cuba, and turns his home into a lively salon. Lica, however, struggles to fit into Madrid society, and Máximo attributes this to her Cuban upbringing.

> El origen humildísimo, la educación mala y la permanencia de Lica en un pueblo agreste del interior de la isla no eran circunstancias favorables para hacer de ella una dama europea. Y no obstante estos perversos antecedentes, la excelente esposa de mi hermano, con el delicado instinto que completaba sus virtudes, iba entrando poco a poco en el Nuevo sendero y adquiría los disímulos, las delicadezas, las practicas sutiles y mañosas de la buena sociedad. (76)

Máximo reveals his admiration for his sister-in-law in this description, viewing her disadvantages to be not of her own making. She rapidly becomes a sympathetic character,

one who is more honorable than her husband. In addition, Máximo sees Madrid society as fundamentally hypocritical. As Máximo understands the situation, part of Lica's social education in the Spanish capital requires her to overcome her natural goodness in order to acquire the manipulative talents of the society women with whom she is expected to interact. That Lica eventually withdraws from her husband's social life only serves to heighten Máximo's regard for her, even as it sends the message that the metropolis is a corrupting influence. At several points in El amigo Manso, Lica, her sister and her mother profess a deep nostalgia for their former life in Cuba, as a place fundamentally different from Madrid. Lica complains of this new life "en que todo es forzarse una, fingir y ponerse en tormento para hacer todo a la moda de acá, y tener que olvidar las palabras cubanas para saber otras, y aprender a saludar, a recibir, a mil tontadas y boberías..." (142). Without including descriptions of life in Cuba, Galdós represents it as fundamentally foreign to the metropolis, but, ironically, more positive.

Unlike his wife, José María, has no difficulty adjusting to Madrid society. His wealth paves the way for him. In this curious portrayal of the indiano, José María is negatively compared to Lica. By attempting to seduce Irene, his children's governess, José María demonstrates his disregard for the most fundamental of social values, a woman's honor. Máximo has to threaten his brother with scandal in order to force him to end his pursuit of Irene, even as Lica remains a loyal wife. With this, Galdós does not imply that colonial experience itself has led to José María's immorality; instead, by implicating other members of Madrid society in the plot to compromise Irene's virtue, Galdós indicates that the corruption of values is part of the metropolis itself. The seeds of José María's immorality lie in the fact that he is truly a metropolitan subject.

The story of Lica and José María remains secondary, but it does more than provide support for the novel's central plot. It also presents a model of how colonial experience relates to peninsular Spanish society. José María, having been born in Spain, adapts with greater ease to the corrupt and hypocritical social sphere of the nation's capital. The Cuban-born Lica is a different kind of Spanish citizen, one who must learn to abandon her social innocence. In other words, not all citizens of the empire are alike.

El amigo Manso represents an early attempt by Galdós to conceptualize the connections between peninsular society and colonial citizens. Máximo Manso's own problems integrating into Spanish society indicate that the author was still ambivalent about the nature of these connections' effects. Nonetheless, whereas the binary of self and other, metropolis and colony, has not been transcended, the author has managed to confuse the traditional moral values assigned to them. No longer does the metropolis exercise a civilizing influence on the colonial subject. Although Galdós employs a stereotype of the indiano, he complicates it with a positive representation of the colonial other. In this sense, El amigo Manso does not legitimize the discourse of nation as empire but rather employs a variety of representational strategies to question sharply its validity.

In 1884, with the publication of Tormento, Galdós places the issue of Spanish colonialism on center stage. For the first time Galdós presents a protagonist whose life has

largely been spent outside of Spain. Curiously, Agustín Caballero's thirty years away from the metropolis have been spent in Mexico and Texas, thus expanding the colonial references beyond Cuba. Agustín is often described in the novel as "salvaje" (41, 61), and it is clear that he, like José María Manso, displays physical signs of colonialism:

> El color de su rostro era malísmo: color de América, tinte de fiebre y fatiga en las ardientes humedades del golfo mejicano, la insignia o marca del apostolado colonizador que, con la vida y la salud de tantos nobles obreros, está labrando las potentes civilizaciones futuras del mundo hispanoamericano. (40)

Again, true to the stereotype of the indiano, Agustín appears to have returned to Spain with considerable wealth. He is, as his servant says, "capitalista" (9), but he is more than a financier. Agustín actually feels the need to participate in the daily life of his society. He is clearly uncomfortable in the role of idle gentleman, and when he discovers the disorganized state of a friend's business, he throws himself into the physical work of arranging the stockroom. His concern with practical order mirrors his belief in the need for a similar social order.

Like Lica, but unlike José María, Agustín experiences difficulty in reintegrating into Spanish society. His years in America have forever changed him physically and emotionally. Again, this inability to reconnect is described in terms that cast Agustín in a positive light, allowing Galdós to criticize the political and social expectations of the period. Despite the negative description of his life as a speculator in Mexico and Texas, which included selling arms and supplies to the Confederate Army, Agustín is still described as having had a positive role in the economic development of the Americas and thus stands in sharp contrast to what happens in Madrid:

> En verdad, aquel hombre, que había prestado a la civilización de América servicios positivos, si no brillantes, era tosco y desmañado, y parecía muy fuera de lugar en una capital burocrática donde hay personas que han hecho brillantes carreras por saberse hacer el lazo de la corbata. (40)

Unlike the Manso family, Agustín does not attempt to change himself. At one point he claims, "Ya estoy viejo para reformas" (39), and he admits that life, and not the circumstances of his birth, has made him who he is:

> A mí me han hecho como soy el trabajo, la soledad, la fiebre, la constancia, los descalabros, el miedo y el arrojo, el caballo y el libro mayor, la sierra de Monterrey, el río del Norte y la pútrida costa de Matamoros... ¡Ay! Cuando se ha endurecido el carácter, como los huesos, cuando a uno se le ha pintado su historia en la cara, es imposible volver atrás. Yo soy así; la verdad, no tengo maldita gana de ser de otra manera. (43)

Galdós's message is clear: Agustín represents a role model, albeit imperfect, and as

such can be a possible catalyst for change and progress, if society can accept him as he is.

Agustín is undeniably a sympathetic character, but he is not the only one in Tormento with a connection to the colonies. His rival, Pedro Polo, the fallen cleric whose seduction of Amparo threatens to derail her marriage to Agustín, is also linked to Spanish colonialism. Polo is a character of extremes, incapable of self-control, but capable of dominating others. He views himself as someone who "había nacido para domar salvajes, para mandar aventureros; quizás, quizás para conquistar un imperio, como su paisano Cortés" (112). His family, acknowledging that he is not fit for Madrid society, arranges for him to leave Spain and serve the church in the Philippines. In Pedro Polo, Galdós presents a character who evokes Spain's imperial past, a character whose extreme temperament cannot thrive in contemporary society but is better suited to dominate other civilizations. At one point in the novel, Amparo imagines Polo in this very role, reflecting a romantic notion of an exotic other:

> Veía un hombre bárbaro navegando en veloz canoa con otros salvajes por un río de lejanas e inexploradas tierras, como las que traía en sus estampas el libro de La vuelta al mundo. Era un misionero que había ido a cristianizar cafres en aquellas tierras que están a la otra parte del mundo, redondo como una naranja, allá donde es de noche cuando aquí es de día. (194)

Significantly, given that Tormento parodies the sentimental plots and character stereotypes of the popular folletín and consistently depicts Amparo as less than worldly, this image of a conquest whose goal is to civilize that exotic other can be read as a critique of imperialist motives (Sieburth 105). But as important, Amparo's vision sets forth an imaginary construct that perceives colonialism as a form of direct engagement that ultimately threatens the European subject with absorption into the imagined other.

By the end of the novel, Agustín discovers that he, like Polo, is unsuited for life in Spain, but his inability to integrate is quite different from that of his rival. The revelation of Amparo's seduction has made marriage to her impossible, and Agustín finds that he cannot live up to his professed commitment to the three pillars of Spanish society: "familia, estado, religion" (288). He leaves Spain for Bordeaux, then a haven for Spanish indianos, taking Amparo with him as his unmarried partner. He rejects traditional social rules in favor of circumstance and reality, telling himself: "Sal ahora por el ancho camino de tu instinto, y encomiéndate al Dios libre y grande de las circunstancias. No te fíes de la majestad convencional de los principios, y arrodíllate delante del resplandeciente altar de los hechos..." (300). He has learned that practical concerns trump ideology, especially when personal happiness is at stake.

While Tormento is a biting criticism of Isabelline society, the novel is also a turning point in Galdós's representation of colonial experience and its place in Spanish society. No longer simply destinations for profligate sons in need of easy fortune, the former and present colonies are clearly described as places that are truly other, distinct from Spain. The novel implies that returnees from the colonies cannot successfully reintegrate into Spanish society

because the metropolis is corrupt and impervious to change. Those with colonial experience are forced to construct a world for themselves, where behavior depends on individual needs, and moral judgments are more carefully meted out. As one critic has noted, "The novel invites us to imagine a better world and a better ending [...] in which the burden of the past [...] does not weigh upon the future, in which an ideal society can be sketched on a blank slate" (Amann 475-76).

One of the most telling references to colonial experience in Galdós's novelas contemporáneas is in Fortunata y Jacinta, published in 1886-87. Instead of depicting the individual with colonial experience as unable to integrate, in this novel Galdós presents a character with the ability to carve out a niche for himself within Madrid society. Evaristo González Feijoo, a retired military man with many years of service in Cuba and the Philippines, embodies the possibility of co-existence through his tolerance and understanding.

> Su facha denunciaba su profesión militar y su natural hidalgo; tenía bigote blanco y marcial arrogancia, continente reposado, ojos vivos, sonrisa entre picaresca y bondadosa; vestía con mucho esmero y limpieza, y su palabra era sumamente instructiva, porque había viajado y servido en Cuba y en Filipinas; había tenido muchas aventuras y visto muchas y muy extrañas cosas. No se alteraba cuando oía expresar las ideas más exageradas y disolventes. (II, 16)

Through this generous and tolerant individual and his "curso de filosofía práctica" (II, 89), Fortunata discovers a new way of seeing herself and participating in society. She is encouraged by Feijoo to question the social rules of the time, to choose a path for herself that allows her a measure of stability and happiness. Yet the lessons that Feijoo offers Fortunata still stress the importance of social appearances. The novel presents his advice as practical and justified but not hypocritical, and consequently his role in the novel is positive and supportive. By means of this sympathetic representation, the reader can conclude that Feijoo's lessons constitute a valid pedagogy.

Feijoo and his "curso de filosofía práctica" mirror Agustín Caballero and his common sense recognition of circumstance and facts, but without the adherence to Madrid's bourgeois morality. The aging gentleman teaches Fortunata that her obsession with being "honrada" is inappropriate in her circumstances and, more importantly, irrelevant from a moral perspective. As he himself states, "no predico yo la hipocresiá," adding, "sé que decir humanidad es lo mismo que decir debilidad" (II 103). He presents himself to Fortunata as an alternative lover, one who will in fact support her financially, allow her a degree of liberty and self-determination, a modest but comfortable life and a chance to recover her physical and mental health after her break-up with Juanito Santa Cruz.

This period of Fortunata's life is relatively short, but immensely important. She discovers in herself, as she listens to this discourse of practical wisdom, the possibilities for redemption and acceptance. Feijoo's ability to circumvent social expectations, knowing when rules can be bent and when they must be followed, comes from a lifetime of

experience, most of it outside peninsular society. His colonial connection, as a member of the military and not as an indiano motivated by financial self-interest, is crucial to his ability to present a reconfigured moral world that can accommodate the complexities of a person like Fortunata. Curiously, one of Feijoo's trademarks is his personal use of "agua de colonia," a clever Galdosian reference. Fortunata says to him one morning, at the start of their affair, "¡Huy!... Cómo huele usted a colonia. Ese olor sí que me gusta..." (II 96). This comment appears in close proximity to the chapter's description of Feijoo's service to the empire, ironically connecting the two different meanings of the word. The implication is that this colonial experience and the knowledge gained from it have made Feijoo attractive to Fortunata. Like Agustín Caballero, he returns to the metropolis a better and wiser man. It remains incumbent upon metropolitan Spaniards, like Fortunata, to recognize this wisdom and learn from it.

Both Tormento and Fortunata y Jacinta indicate a changed view of Spanish colonialism on Galdós's part. No longer is Spain's colonial history to be avoided and repressed. The metropolis's link to the colonies becomes in Galdosian fiction a means by which the nation's lack of progress is rendered visible. From this point on Galdós's critiques of Spanish society become ever sharper, eventually questioning the very notion of progress. If one accepts Eric Hobsbawm's description of European nationalisms as beginning with a liberal revolution followed by imperial expansion, thus demonstrating "a proven capacity for conquest" (38), then the fact that Spain fails at both indicates that Spanish nationalism in the nineteenth century "tenía que inventarse una función" (Álvarez Junco 508). Rather than repress the memory of colonial engagement as he did in the early historical novels, Galdós begins to address the effects of colonialism on the metropolis, positing the possibility of an antidote to the corruption and decadence of Spanish society, teaching individuals to perceive the world on different terms.

Perhaps one of the most compelling reasons for this change is the fact that the author's own political career began during this decade. In 1885 Galdós was asked by Práxedes Mateo Sagasta, the leader of the Liberal Party, to stand as a candidate for election to the Spanish Congress. He was to represent the district of Guayama in Puerto Rico, a place of which he had little knowledge and with which he had even fewer connections. Although the election itself was a textbook example of the political corruption associated with the turno pacífico, Galdós served in the Liberal Party's long ministry from 1886 to 1890, during which time a number of reforms were achieved, including the enactment of universal male suffrage. As a representative of Puerto Rico, Galdós had no option but to learn about the many concerns of his constituents (Armas Ayala 107). His experience in the Congreso, in particular with issues relative to Spain's last vestiges of empire, was to influence his writing and his political activities for the rest of his life. As Galdós himself later wrote about his own election as a diputado cunero—a representative from outside the district—"Con estas y otras arbitrariedades llegamos años después a la pérdida de las colonias" (Memorias 60). The author's role as a legislative representative for one of the nation's remaining colonies only underscores the need to look more closely at the attitudes

toward colonialism expressed in his fiction.

Galdós's attitudes toward this complicated aspect of Spanish history changed, even as his own understanding of Spain's relationship to the Americas grew. The Episodios nacionales written in the 1870s represent Galdós's attempt to present a common vision of Spanish national identity. This contribution to a "proceso nacionalizador," however, encouraged the Spanish people to overlook the empire's former greatness as it defined itself in the present (Álvarez Junco 571). When the author turned to contemporary realist fiction, he invariably included descriptions of metropolitan and colonial relations, exploring the negative consequences for both sides. By the end of the 1880s, Galdós had moved beyond presenting the colonies as a destination for young men in search of fortune and began to entertain the idea that the colonies, both former and current, constituted independent societies that offered Spain possible solutions for its problems. Yet Galdós's 1880s narratives pose the question of whether Spanish society was able or willing to accept this different perspective as a part of its new identity. The novels examined here indicate that Galdós feared Spain was not prepared to embrace changes that might result from an honest examination of its colonial history. Perhaps this is why his references nearly always remained on the level of secondary characters and subplots, a reflection of the "dreadful secundariness" that Said identifies as the permanent position of the colonized ("Representing the Colonized" 207).

What we discover in examining references to colonial history in the narratives of the 1870s and 80s is that Galdós instinctively grasped the importance of colonial experience in the process of defining national identity. The initial historical novels attempt to avoid it by presenting a vision of Spain without its colonial legacy, thus positing the notion that Spain could, and indeed should, redefine itself as a nation and not an empire. Yet, not surprisingly, colonial history eventually finds its way into Galdosian fiction, like the inevitable return of the repressed, this time in the form of a colonial other with a unique ability to reveal problems within the metropolis. Spain, these novels show, must adopt a practical approach to its colonial legacy, remembering and learning from it but not allowing it to become an overarching determinant of identity. In other words, Galdós's treatment of Spanish colonialism can be read as a process of mourning, which "allows one to lay the ghosts of the past to rest by, precisely, acknowledging them as past" (Labanyi 65).

Galdós underscored the urgency of this process with a subtle but meaningful change in the text of one of his early Episodios soon after Spain lost its last Caribbean and Pacific colonies. The editions of Memorias de un cortesano de 1815 printed after 1898 are labeled "esmeradamente corregida," with one revealing change in the conversation the king has with his advisors relative to the colonies. Instead of "Hay que despedirse de las Américas," the author reformulates Fernando VII's comment into a more vigorous and willful expression: "Despidámonos de las Américas" (179 Episodios, 1903). Clearly the events of 1898 led Galdós to pay closer attention to his earlier references to Spanish colonial history. The choice of a first person plural command in this instance serves to endow the Spanish people, not just Fernando VII and his camarilla, with a political will clearly absent in the

original phrase. In short, this textual change encourages readers to participate actively in the process of letting go of the past, consistent with what both Agustín Caballero and Fortunata must learn to do.

Notably, the perspective developed in the author's novels by the end of the 1880s remains consistent with subsequent Galdosian references to colonialism, particularly after 1898. For instance, in the fourth series of Episodios written from 1902 to 1907, in particular Aita Tettauen, Carlos VI en la Rápita and La vuelta al mundo en la Numancia, Galdós again stresses the imperative to rethink Spain's imperial past, the need to come to terms with a failed liberal revolution and the problems that result from imperialist projects incapable of sustaining a sense of national identity (Martín-Márquez 9, Coffey 363). These later Episodios no longer evidence the patriotic utopianism of the first series; instead, they serve as "antiépicas" that question the nation's very ability to maintain its unrealistic perception of itself (Álvarez Junco 572). Indeed, these novels and others, including the fifth series of Episodios and El caballero encantado, place in doubt the very adequacy of realism as a mode of representation.

As his view of Spanish colonialism develops in the nineteenth century, Galdós becomes less sanguine about the possibility for progress on a national scale, and when Spain experiences the colonial losses of 1898, the author's perspective grows increasingly pessimistic. Overall, Galdós's fiction from the 1870s, 1880s and beyond continues to insist that Spaniards re-imagine the nation as an entity without pretensions to empire, but over time the author's approach to this project shifts from denial to acceptance. By not addressing colonial history in the first series of Episodios, Galdós sends his readers the clear message: "Hay que despedirse de las Américas." Soon after, with his subsequent novelas contemporáneas, Galdós begins to acknowledge the inability to repress Spain's colonial legacy and eventually signals that the metropolis must come to terms with colonialism by means of a "curso de filosofía práctica." Accordingly, Galdos's fiction mirrors the process that the nation underwent as it experienced the inevitable transition toward a postcolonial state. That the colonial references in these novels and others have begun to attract attention should come as no surprise, considering the current interest in postcolonial studies. But what we find, in a careful reading of even the smallest of them, is that Galdós was very much aware of the importance of colonialism in determining Spain's present and future, and aware of Spain's unique challenges in re-imagining itself as a nation rather than an empire.

Pomona College

WORKS CITED

Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa*. Madrid: Taurus, 2001.

Amann, Elizabeth. "From *Magasin* to Magazine: *Au Bonheur des Dames* and Galdós' *Tormento*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 28:3 (Primavera 2004): 455-77.

Anderson, Benedict. *Imagined Communties*. London: Verso, 1991.

Anna, Timothy E. *Spain and the Loss of America*. Lincoln: U of Nebraska P, 1983.

Armas Ayala, Alfonso. "Galdós, diputado por Puerto Rico." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980. 103-11.

Bahamonde, Ángel and José Cayuela. *Hacer las Américas*. Madrid: Alianza, 1992.

Bhabha, Homi, ed. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. 1-7.

Bly, Peter. "Galdós, el 98 y sus artículos en *La Prensa* de Buenos Aires." *La independencia de la últimas colonias españolas*. José María Ruano de la Haza, ed. Ottawa Hispanic Studies 24. Ottawa, Canada: Dovehouse, 1999. 15-37.

Botrel, Jean-François. "Le succès d'édition de Benito Pérez Galdós, essai de bibliometrie (II)." *Anales de literatura española*. 4 (1985): 29-66.

Coffey, Mary L. "Galdós Sails to the Colonies: Searching for Spanish Identity in *La vuelta al mundo en la 'Numancia'*." *Revista Hispánica Moderna*. (December 1999): 350-64.

"Constitución política de la Monarquía Española, Promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812." *25 Aniversario, Constitución Española 1978-2003*. February 15, 2007. www.constitución.es/otras_constituciones/espana/1812.html.

Costeloe, Michael. *Response to Revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.Curtin, Philip. *The Atlantic Slave Trade: A Census*. Madison: U of Wisconsin P, 1969.

Delgado, Luisa Elena. "El lugar del salvaje (Galdós y la representación del indiano)." *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000. 303-13.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. London: Routledge, 1994.

Domínguez, Jorge I. *Insurrection or Loyalty*. Cambridge: Harvard UP, 1980.

During, Simon. "Literature — Nationatism's Other? The case for revision." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 138-53.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory*. New York: Columbia UP, 1993.

Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism Since 1780*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory, in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 65-82.

Madariaga, Benito. *Pérez Galdós en Santander*. Santander: Ediciones de Librería Estudio, 2005.

Martín-Márquez, Susan. " 'Here's Spain Looking at You': Shifting Perspectives on North African Otherness in Galdós and Fortuny." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 5 (2001): 7-24.

Martínez Pico, José N. "América en la obra de Galdós." *La independencia de las últimas colonias españolas*. Ed. José María Ruano de la Haza. Ottawa Hispanic Studies 24. Ottawa, Canada: Dovehouse, 1999. 38-49.

McClintock, Anne. "The angel of progress: pitfalls of the term 'postcolonialism'." *Colonial discourse/postcolonial theory*. Ed. Francis Barker, Peter Hulm and Margaret Iverson. Manchester: Manchester UP, 1994. 253-66.

Pérez Galdos, Benito. *El amigo Manso*. Madrid: Alianza, 2003.

————. *La desheredada*. Madrid: Alianza, 1993.

————. *Episodios nacionales*. Tomos 1 & II. Madrid: Aguilar, 1990.

————. *Episodios nacionales. Segunda serie. El equipaje de rey José* y *Memorias de un cortesano de 1815*. Séptima edición. Esmeradamente corregida. Madrid: Obras de Pérez Galdós, 1903.

————. *Fortunata y Jacinta*. Tomos I & II. Madrid: Cátedra, 1997.

————. "Fumándose las colonias." *Vida Nueva* [Madrid] June 19, 1898.

————. *Memorias. Obras inéditas*. Vol. X. Madrid: Renacimiento, 1930.

————. *Memorias de un cortesano de 1815*. Madrid: Alianza, 1984.

————. *Tormento*. Madrid: Alianza, 2004.

Ortíz-Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Barcelona, Crítica, 1995.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.

————. "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors." *Critical Inquiry* 15:2 (Winter 1989): 205-25.

Schmidt-Nowara, Christopher. *Empire and Antislavery: Spain, Cuba and Puerto Rico, 1833-1874*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1999.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low. Literature, Mass Culture and Uneven Modernity in Spain*. Durham, NC: Duke UP, 1994.

Sinnigen, John H. "Cuba en Galdós: la función de las colonias en el discurso metropolitano." *Casa de las Americas* 212 (julio-septiembre 1998): 115-21.

————. *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. Berkeley: U of California P, 1991.

Urey, Diane. "Galdós' Creation of a New Reader for Spain through the First Series of Episodios nacionales." *Romance Languages Annual* 1 (1989): 631-38.

OBEDIENCE, SUBVERSION AND AUTONOMY IN *TRISTANA*'S INTERTEXTS

Thomas Franz

Beginning with the famous review published by Emilia Pardo Bazán, critics have tended to see in Galdós's *Tristana* (1892) a potentially great novel that fails to deliver on the apparent expectations raised by its first chapters. Since the present study subscribes in part to this viewpoint and offers a way to justify the very things that earlier critics had attacked, it is necessary to rehearse at the outset the principal faults that these readers have found. Such a procedure may eventually allow us to turn the alleged defects into merits and to show that Galdós's achievement and vision were radically different from what many readers up till now have assumed.

For Pardo Bazán and many additional evaluators, *Tristana*'s defect is that it soon turns away from the theme of a woman's quest for independence to concentrate on a trivial love affair and ultimately derails on a *deus ex machina* in which the sudden amputation of a leg drives off both the goal of independence and the motif of self-discovery (Pardo Bazán 49-53). Leopoldo Alas, writing as "Clarín," disagreed, faulting the novel for what he termed the uninteresting, dreamy nature of its heroine, who lacked sufficient will to realize her ambitions (Engler 95-96). Casalduero objected to Galdós's manipulation of the plot, especially the leg infection that suddenly befalls Tristana (106). There would appear to be a sound theoretical basis for such an opinion, since Galdós originally meant the decrepit and increasingly dysfunctional Don Lope to be the victim of the amputation (Sinnigen 55-56), which makes far more sense given the obvious castration symbolism of the act (57). Berkowitz (*Pérez Galdós* 314), like Pardo Bazán, finds the motif of freedom truncated, while Sánchez (121-22) finds it largely illusory, given the limited psychological focus that Galdós actually bestows upon Tristana. Indeed, a recent study by Andrés Zamora exhumes countless other statements by more than forty of *Tristana*'s critics to demonstrate the almost unanimous belief that, via the amputation of Tristana's leg, either Galdós or his implied author or both interfere with her growing achievement of self-reliance (191-213). Writing against all of these criticisms—almost by himself for a long while—is Ricardo Gullón (8-17), who maintains—rather unconvincingly, I think—that the protagonist of the novel changes due to an eight-step process of personality evolution that would be natural to her and women in her position. Germán Gullón (81) suggests that such a startling evolution, punctuated with several sudden changes, might have been intended to give a hint of the "eternally feminine" in an otherwise depressed character. This is an idea that we will revisit in our concluding section. Since the statements by the Gullóns, a modest but growing body of critics has highlighted the ways in which Galdós uses the novel's inconsistencies to underline both the near insanity to which the absence of rights drove nineteenth-century Spanish women and the jumble of inconsistent roles men assumed in order both to oppress and seduce those of the opposite sex. The thrust of this criticism—presented in earlier studies by Bieder, Jagoe, Gold, and Aldaraca—is included in the guidebook to the novel,

Pérez Galdós, Tristana (2000), written by Condé (24-35), and it makes overwhelming collective sense.

These varied and at times contradictory critical responses may be profitably seen in the light of *Tristana*'s particularly rich and conflictive intertextuality. Ricardo Gullón himself admits in his vitally important diagnosis a certain "contradicción en la intertextualidad" (19). It is, indeed, Gullón's contention of a "contradiction" that gives rise to the present study, which will extend Gullón's list of contradictory Don Quijote and Don Juan intertexts (applied to Don Lope) to include others that are equally or even more prominent. Throughout the novel, one also finds a continual reference to Dante that is mentioned by many critics; but there are also—and more prominently—a large number of allusions to works by Rossini, Verdi, Dumas *fils* and Juan Valera, including strong allusions to several of their creators. The impact of all of these latter composers/writers on other works of Galdós has been thoroughly documented in the critical literature.[1] The structure, themes, and characterizations in these works additionally affect the characterization "messages" and coherency of *Tristana*. The references to these works and creators may, in other words, provide another explanation of why *Tristana* fails to satisfy so many readers: a plethora of contradictory allusive and intertextual material. While this material may be seen to rob the novel of direction and consistency, it could also—conversely—provide a considerable degree of indeterminacy that results in characters and motivations that seem more "human" than they would if all were harmonious. Let us look for a moment at the web of references that *Tristana* extends to these persons and artifacts and try to decide whether or not they contribute positively to the verisimilitude of its characters. By eventually turning the novel's contradictions and unfulfilled expectations on their head, through making contradiction and unfulfillment themselves the focus of the text, we may achieve our aim of rescuing *Tristana* from the clutches of its worst doubters. In this light, let us consider a representative selection of the most frequently recurring intertexts.

Rossini

It is apparent from *Tristana*'s first few chapters that the aging Don Lope Garrido has complete dominion, including sexual control, over his orphaned ward, Tristana Reluz. After the failure of her romantic interlude with the idealistic young painter Horacio Díaz and the amputation of her leg, Tristana ends up marrying Don Lope despite the latter's, by now, conjugal incapacity, bringing closure to Don Lope's life of incontinence. In Rossini's *Il Barbiere di Siviglia* (1775), possibly the best-known opera in Spain during the age of literary realism (Pérez Vidal 74), the aged Dr. Bartolo leers at his orphaned ward Rosina and secretly dreams of steering her toward an incongruous marriage with him. When Bartolo produces a letter allegedly written by a mistress to her would-be lover, the young Count Almaviva, Rosina momentarily promises to wed Dr. Bartolo. In similar fashion, in Verdi's *La Traviata*, to which Galdós alludes repeatedly in his novelistic and didactic prose (for example in *Doña*

Perfecta [1876], Miau [1888], and *Torquemada en la hoguera* [1889]), the heroine Violetta is orphaned early in life and becomes a courtesan maintained by the aged Baron Duphol, whereupon, like Tristana and Rosina, she meets a much younger man, Alfredo Germont, with whom she tragically falls in love. Because some of this characterization and plotting is similar to those of *Il Barbiere*, we initially mention them here, but they will also be taken up more fully in the following section.

In chapter 10, the narrator informs us concerning the increasingly liberation-minded Tristana ("la esclava") and the oppressive, controlling Don Lope ("el tirano") that "La desavenencia entre cautiva y tirano se acrecentaba de día en día" (1561). From this point on until the illness and amputation of her leg, the text consists of a series of increasingly emotional confrontations, a structure much like that of the Pepe Rey/*orbajosenses* shouting matches of *Doña Perfecta* that can only be termed a crescendo, a term uniquely associated with the musical style of Rossini, most notably in his many overtures and in the aria "La colunnia è un venticello" that Dr. Bartolo sings in act I of *Il Barbiere*. The narrator's term "el tirano" referring to Don Lope is identical to the expression "il mio tiranno" used by Rosina in reference to Dr. Bartolo in act I, scene 3 of *Il Barbiere di Siviglia* (*The Opera* 438).

Verdi and Dumas *fils*

When Tristana turns twenty-two, a new sense of self comes over her, and she determines to find a way to obtain freedom in her life. As she says to the servant Saturna:

—Yo . . . te lo confieso, aunque me riñas, creo como él [i.e., Don Lope] que eso de encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo. . . ¿No lo crees tú? Te reirás cuando te diga que no quisiera casarme nunca, que me gustaría vivir *siempre libre* (*OC*, V,1549; ch. 5; emphasis ours).

She later characterizes herself as "una mujer deshonrada pero libre" (V, 1564; ch. 11). In act I of Verdi's *La Traviata*, in her aria "Sempre libera," Violetta greets Alfredo's ingenuous profession of love with words that are almost identical: "Sempre libera degg'io / follegiare di gioja in gioja. / Vo' che socorra il viver mio / pei sentieri del piacere?" (111)

When Tristana surmises that the still innocent Horacio may entertain hopes of marrying her, she warns him:

Según las reglas de la sociedad, estoy imposibilitada de casarme. No podría hacerlo, ni aun contigo con la frente alzada, pues por muy bueno que conmigo fueras, siempre tendría ante ti cierto resquemor de haberte dado menos de lo que mereces [. . .] (V, 1570; ch. 13).

This is Violetta's great problem in *La Traviata* (as well as that of her counterpart, Marguerite Gauthier, in Dumas *fils*'s play *La Dame aux Camélias*, 1852), for when Alfredo attempts to save her (or Armand tries to save Marguerite), via a respectable relationship, from a debilitating series of liaisons with older, monied men, she must point out to him that society will not sanction such a match between a fallen woman and a man of good family,

a point in which she only half believes until Alfredo's father Giorgio (or Armand's father Monsieur Duval) appears at the end of act II (in *La Dame* in act III) and informs her that his oldest daughter will be unable to marry her fiancé if she persists in her scandalous relationship with Alfredo (in *La Dame*, with Armand).[2]

In chapter 14 we learn that Tristana is a spendthrift, totally unable to live within her means, a defect paralleling that of Violetta (and Marguerite), whose lover Alfredo (or Armand) must eventually separate from from her (or from Marguerite) in order to sell possessions so as to redeem her debts. Like the female heroines of Verdi and Dumas *fils* in their sometimes unrealistic amorous transports, she now dreams of spending the rest of her life in the arms of Horacio with "independencia" and "Libertad honrada" (1572), forgetting that there is no freedom or honor without the linked prerequisites of money and respectability. All of these idyllic daydreams come to an end when Horacio is called away to a protracted stay in rural Villajoyosa to care for an ailing aunt (ch. 15).

The intertexuality of *Tristana* with the other works we have been describing becomes here particularly pronounced. Horacio's trip to Villajoyosa and the long series of letters dispatched by the two lovers from the countryside and from Madrid recalls both the act II idyll in *La Traviata* and the act II interlude of *La Dame aux camélias*, where Alfredo and Violetta (Armand and Marguerite) have gone off to the Versailles countryside both to enjoy the raptures of their love and alleviate Violetta's (Marguerite's) worsening health. (The ultimately fatal malady of the two heroines that destroys the love of their lives parallels the leg infection of Tristana that ends in amputation and loss of beauty and succeeds in banishing Horacio's love forever.) In one of her letters to Horacio, Tristana quotes Alexandre Dumas *fils*, author of *La Dame aux camélias*, to the effect that Shakespeare was the greatest creator after God (ch. 18). Shakespeare, of course, was also the great fixation of *La Traviata*'s creator, Giuseppe Verdi, having written three of his best operas based on the bard's plays and having contemplated a fourth (Franz, "Galdós's *Tristana*" 48).

The Dumas/Verdi intertext continues in short order, for in the next letter Tristana quotes from an unidentified Italian text that "E se non piangi, de che panger suoli" (1584). The text—which also relates to the next section of our exposition—in fact is from canto XXXIII, line 42 of the *Inferno* that has a sinner asking Dante whether his story does not inspire compassion, an allusion that in *Tristana* refers sarcastically to Don Lope's manipulative attempts to inspire compassion for his growing decrepitude. We also, however, need to recall a point previously discussed, namely that in act II of *La Traviata* and act III of *La Dame aux Camélias* the father of Alfredo/Armand arrives at the lovers' countryside hideaway and begs Violetta/Marguerite to abandon her love so that Alfredo's /Armand's sister can marry without scandal. (This is a situation that *Tristana* duplicates by having Don Lope's sanctimonious relatives implore the mutilated Tristana to consent to marry the dying Don Lope in order to save his soul [ch. 29].) When Alfredo's father sees how great a sacrifice he is asking of Violetta, he says something linguistically similar to the Dante verse quoted by Tristana:

Piango, piangi, o misera,
Supremo il veggo è il sagrifizio
Ch'orati chieggo.
Sento nell' anima già le tue pene
Coraggio, è il nobile cor vincerá
(120)

There is no similar line in *La Dame aux camélias*, but in her next letter Tristana says that she will not complain about the pain in her leg the way Dumas's Marguerite cried about her tuberculosis: "¿Pensarás que estoy tísica pasada, como la *Dama de las camelias*? No, hijo mío" (V, 1585; ch. 19). The intertext is thus reestablished. Tristana then decides that she must become an actress, a self-conscious allusion to the same French romantic play that is guiding both Galdós's pen and her own literaturized behavior, and she goes on to prefigure her anticipated actress's life in terms of Violetta and Marguerite: "—Sí, sí, ¿por qué no he de ser actriz? Si no, seré lo que quiera . . . Viviré con holgura decorosa, sin ligarme eternamente a nadie, ni al hombre que amo y amaré siempre. Le querré más cuanto más libre sea" (V, 1590; ch. 21).

Other Italian References

Tristana's important Italian connection is suggested by various additional details. Beginning with chapter 15, Tristana begins to read voraciously in Italian literature, and throughout much of the remaining text she insists on discussing with her lover Horacio Díaz the work of many Italian writers, including Leopardi and the aforementioned Dante, whom Tristana quotes in their original Italian versions. In order to justify such unusual communication between lovers, Galdós must give the painter Horacio an Italian education that will also be necessary to make other associations between Horacio and additional Italian material. This is not an unreasonable detail, since most Spanish painters of the day attempted to study in Italy. The Italian connection is also present in passages supplying biographical background about the twenty-five-year-old painter, whose given name (Horacio) recalls a famous Roman (i.e., Italian) poet. His Austrian mother comes, he tells us, "del país que llaman *Italia irredenta*," (i.e., Austria) a possible allusion, as we shall see, to Mozart, whose "Italian" opera, *Le nozze di Figaro* (1786), tells the conclusion of the Beaumarchais story of Count Almaviva's escapades that we find in Rossini's *Il Barbiere*. (The libretto of *Il Barbiere* is based on Beaumarchais's *Le Barbier de Seville* [1775] and *Le nozze* on the same author's *Le Mariage de Figaro* [1784].) Horacio in various places lets it be known that, in Barroso's words, "vivió bajo el fuerte dominio de su padre [. . .]" (222). The situation may in an offhand way prompt one to think of Leopold Mozart, the father of *Le Nozze*'s composer, who not only was unhappy with his son's morality (as Horacio's curmudgeonly grandfather also was [1558; ch. 10]) and musical tastes but, more importantly, tried to manipulate his behavior and techniques of composition (Steptoe 102-

04). It also recalls Verdi's father, Carlo (Southwell 72, Weaver 217), who tried to exert his will in every facet of the young composer's career. When Horacio informs Tristana of his earlier life, he adds: "del primer tirón me planté en Italia" (V, 1559; ch. 9). The statement curiously also applies to Galdós's contemporary and sometime adversary, Juan Valera, who began his long diplomatic career with a carefuly-arranged appointment to the Duque de Rivas, when the latter served as the Spanish minister in Naples.

Valera

This is not the only possible allusion to Valera, for *Tristana* contains material that seems to be intertextual with both the Andalusian's fiction and his life. The literary and biographical intertexts are not, however, separate. The most obvious and well developed motif in *Tristana* is the very problematic conjugal relationship between lovers of vastly differing age. In 1867, Valera, age fifty-three, married Dolores Delavat, thirty-three years his junior. It was not a happy marriage, a fact that Valera broadcast widely over the ensuing years. He already had been intimate with many women over the first two-thirds of his life, and he brooded over the risks he would run in indulging, within marriage, his preference for younger women. This preoccupation was visible in a series of novels that Galdós clearly knew prior to his writing of *Tristana*. They constituted a pattern that would become even more pronounced after the writing of *Tristana*, as Valera definitively settled into old age. *Pepita Jiménez* (1874), which Galdós parodies in *Doña Perfecta* (1876), has Pepita, like Dolores Delavat only twenty years old, obliged to marry her octogenarian uncle Don Gumersindo and to endure his impotence. In *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) Faustino, age forty-five and mired in a dead-end job, recommences an affair with the much younger María and eventually marries her. When he becomes bored with married life and enters into a second affair, his wife dies of grief, whereupon Faustino commits suicide prompted by his inability to hold time and disillusionment at bay. In *El comendador Mendoza* (1876-1877) Doña Blanca tries unsuccessfully to marry her illegitimate daughter Clara to the mother's aged and infirm cousin Casimiro. To avoid such an odious and unworkable marriage, Clara temporarily enters a convent but finally gets to marry a handsome man of her own age. Casimiro meanwhile marries a much younger woman and inconveniently dies after she gives birth to three boys. In the novel's conclusion, the past-fifty Don Fadrique (the Comendador) marries his young niece Lucía, and they seem destined for happiness. However, in his review of the novel, Clarín attacked Valera's forced plotting in this matter of age (DeCoster 115), and it is likely that his friend Galdós heartily agreed. Valera's next novel, *Pasarse de listo* (1877-1878), finds forty-five-year-old Don Braulio married to Beatriz, only half his age. When someone erroneously informs him that his wife is carrying on an affair with a rakish nobleman, the despairing Braulio commits suicide. After one more novel, Valera gave up writing fiction for seventeen years. Although *Juanita la Larga* (1895) appeared three years after *Tristana*, it demonstrated Valera's continued obsession with the same theme. In *Juanita*, the fifty-three-year-old widower—the same

age as Valera when he married Dolores Delavat—falls in love with seventeen-year-old Juanita. Although she first rebuffs him, she finally falls in love. In *Genio y figura* (1897) Rafaela makes advances to the aged Barón de Castel-Bourdac only to find that he concocts a ludicrous excuse to avoid intimacy on account of his impotence.

There are various further specific parallels to Valera's works. When Tristana falls in love with Horacio, she begins to pen him a series of melodramatic love letters in which she repeats in various formats the phrase "Te quise desde que nací" (1555, 1556), which duplicates the statement of Pepita Jiménez to Don Luis de Vargas immediately prior to his seduction at her hands in the "Paralipómenos" section of the 1874 novel: "Yo también creo que amaba a V. antes de verle" (*Pepita* 165), a line that Galdós later parodied in *Doña Perfecta* (1976), his realist remake of Valera's largely idealist novel, specifically in chapter 9, where Rosario says to Pepe Rey: "—Desde antes de conocerte, te quería . . . " (IV, 428). After the amputation of Tristana's leg, the now fully decrepit and obliging Don Lope helps her write a letter to Horacio in which, after addressing her lover as "ángel mío," he rejects the phrase because "esto de ángel es un poquito cursi" (V, 1599; ch. 24). "Cursi" was the favorite pejorative term of Juan Valera, seen repeatedly in the mouths of his male characters and in his own correspondence (Franz, *Valera in Dialogue* 30).[4] Horacio, who falls head over heels in love with Tristana, tells her that as an even younger man in Italy, "Era yo como un seminarista" (V, 1559; ch. 9), which recalls the character, the young seminarian, Don Luis de Vargas, who falls in love with the heroine of Valera's *Pepita Jiménez* (1874). Galdós has Tristana passively agree to marry the decrepit Don Lope as a sacrificial lamb offered up by the old man's hypocritical relatives: "Contra lo que él creía, la señorita no tuvo nada que oponer al absurdo proyecto. Lo aceptó con indiferencia [. . .]. Casi no se dio cuenta de que la casaron [. . .]" (V, 1611; ch. 29). The note of stoicism vividly recalls the self-abnegation of Pepita Jiménez when her mother insists on marrying her to the eighty-year-old usurer Don Gumersindo: "dicen que salió [el "sí"] casi mecánicamente de entre los trémulos labios de Pepita, cediendo a las amonestaciones, a los discursos, a las quejas, y hasta al mandato imperioso de su madre" (*Pepita* 11).

Villajoyosa would appear to be a phonetic parody of the fictional Villalegre, the narratively idealized but socially seething town where so many of the novels of the aristocratic and cosmopolitan Juan Valera are somewhat incongruously set (Miralles García 32). It is this same ironic name that Galdós seems to have intensified in the parodic coinage of Villahorrenda and Orbajosa for his setting of *Doña Perfecta*, some sixteen years earlier (Chamberlin, "*Doña Perfecta*" 11-21). Like the amorous Luis de Vargas of *Pepita Jiménez* in his strained missives to the Dean of the monastery where he is soon to be ordained, Horacio gradually loses interest in his long-distance correspondence with Tristana.

Trimble (52-53, 60-61, 85, 101) identifies most of the older male characters we have adduced with Valera himself, suggesting that they are sometimes even a reflection of the author's unhappy married life. This unhappiness is repeatedly mentioned throughout Valera's correspondence, whose intimate contents its recipients almost immediately broadcast to an audience comprised of both Valera's friends and enemies.[3] It seems

reasonable, therefore, that Galdós, too, would take note of Valera's use of the old man/young woman motif and that he would not only associate it with Valera's own life but with a pattern created in four of the latter's novels that were published before the writing of *Tristana*.

Galdós obviously did not initiate the old man/young woman dimension of *Tristana* with his mind on Valera's fiction. The work of Cervantes and Moratín provided much clearer models, and Lope de Vega, whose first name Galdós's antagonist posesses, provided some biographical patterns. What would have made Galdós associate his idea—whatever its origins—with Valera were probably the well-known details of Valera's own "private" life and the fact that the sophisticated, formerly rakish, largely unbelieving, and now doddering novelist was constantly paraded before the public, clearly an anachronism and a travesty of his former self. Galdós would see him weekly at the work sessions of the Real Academia, while friends would be invited to the *tertulias* at Valera's home and report what they had seen and heard.

This naturally brings us to the intertext that Galdós's novel seems to create with Valera's own life. The first chapters of *Tristana* make repeated reference to Don Lope's eye for women, his many love affairs, and his disregard for church teachings about the sanctity of matrimony. In chapter 3 the narrator informs us that Lope had an uncle who had emigrated with the Duque de Rivas (the same nobleman who, in Naples, had initiated the young Valera into the pleasures of wayward wives and international courtesans) and Alcalá Galiano (Valera's uncle) and who "detestaba las modernas tendencias realistas; adoraba el ideal y la frase noble y decorosa. Creía firmemente que en el gusto hay aristocracia y pueblo" (V, 1545-46). The first statement could allude to Valera's well-known idealism, while the second describes the unusual combination of aristocratic tastes and rural action that characterizes some of Valera's best-known novels. There are also repeated descriptions of Lope's silver-tongued art of seduction and mention of the fact that the "maduro galán" could easily teach a young woman to "idealizar las cosas, para verlo todo como no es" and to do this from a vantage point of far greater astuteness and age, an age which, in the case of Tristana's seduction, "casi triplicaba la suya" (V, 1548; ch. 4). This phrase may constitute an allusion to the celebrated case of Katherine Lee Bayard, daughter of the American Secretary of State during Valera's stint as Spanish minister in Washington, a young woman whom Valera captivated and possibly seduced and who, finally, committed suicide after Valera (at his own instigation) was transferred to another diplomatic post (Bravo-Villasante 184-91 and especially Trimble 130-43). In 1885 Katherine Lee Bayard was twenty years of age and Valera sixty-one, thus paralleling the tripled age of Don Lope in comparison to that of Tristana. The narrator refers to Lope as a "Don Juan caduco" and "el don Juan en decadencia" (V, 1562, 1565; chs. 10, 12).

Valera was born in Cabra and maintained ancestral property there during the rest of his life. It is the setting of most of his novels, though the place names are changed. Galdós plays masterfully with the name Cabra in chapter 18, where, in a letter to Tristana, Horacio says: "Se me olvidó decirte que tengo tres *cabras* con cada ubre como el bombo grande de la lotería. No me compares esta leche con la que venden en la *cabrería* de tu casa, con

aquellos *lácteos virgineos candores* que tanto asco nos daban. *Las cabritas* te esperan [. . .] " (V, 1582; ch.18; emphasis ours except for Latin phrase). Horacio's father, like Valera, had been a diplomat and, also like Valera, had been stationed in many countries, including the United States (1556; ch. 5). It is also suggestive that Tristana's family lives in Andalusia (V, 1593; ch. 22), where Valera's Cabra is located.

It could be argued that the foregoing suggestion of an intertextual relationship between Valera's life and works, on the one hand, and *Tristana*, on the other, associates Valera's style, characters, and personal habits with far too many different personages in Galdós's novel. The answer to such an objection is that authors frequently do establish intertexts in this way. The *bovarismo* of *La Regenta* does not rest only on Ana, but also on Vetusta and on all of Ana's would-be seducers. In Unamuno's *Amor y pedagogía* (1902), not just one but several characters—Avito, Fulgencio Entrambosmares, Marina—reflect different facets of Unamuno's own personality so that the reader may appreciate them—a technique facetiously criticized in the novel's prologue. In Galdós's many novels, the intertexts with the *Quijote* affect not one, but many of the characters. In *Miau*, for example, not only Villaamil, but also Pantoja and Luisito are quixotic. The idea is not that there are always one-to-one correspondences between Valera, Rossini, Verdi, Dumas *fils*, Italian literature, and something in *Tristana*, but that Galdós's novel is absorbed into and created according to a greater or lesser paradigm suggested by one or all of these remembered contexts.

Galdós's Use of Intertexts

Why would Galdós forge intertexts in his writing of *Tristana*, and what do the intertexts with *Il Barbiere*, *La Traviata*, *La Dame aux camélias* and *Pepita Jiménez* and its author have in common or in conflict? The answer to the first part of this question is that it is impossible for an author to write without reflecting other textual material. As Unamuno demonstrated in his essay "Cosas de libros," modern humans cannot think or even *be* without visualizing themselves in terms of the common treasury of textualizings that preceded and surround them (437-40). Barthes's *S/Z* continues Unamuno's existentialist argument about shared language, but the Basque's ideas on writing achieve their ultimate literary development in Kristeva's *Semiotikè:* Every text "takes shape as a mosaic of citations, every text is the absorption and transformation of other texts" (Culler 139). For Alan Smith, the entire genre of realist narrative is a "conjunto de anécdotas" (*Galdós y la imaginación* 13). This combining of semi-distinct linguistic sets creates an advantageous situation in which "each mind may transcend its own limits and share the minds of others" (Valdés 6). Galdós always thought with and then freely (creatively) rhapsodized configurations of other texts. Beginning with *La sombra* (1867) he alluded to and reconfigured the classical myths (A. Smith 15, 34-36), suffusing his modern characters with both society's and his own art's remaking of the past's figures and motivations. *Doña Perfecta* adopted the terminology and form of a classical tragedy (Gilman, "Las referencias

clásicas" 353-62). *La Fontana de Oro* (1867-1868) began a lifelong practice of shaping scenes, characters, motivations, and (sometimes) outcomes in accord with the icons bequeathed by other Western novelists: Cervantes, Balzac, Dickens, Tolstoi, Zola, and countless others (Gilman, *Galdós and the Art* 53, 91-102, 127-29, 218, 249). These intertextual matters are simply in Galdós's head along with the other things out of which he forges his narratives: streets, monuments, issues, current events, his own life. But as we see from the metaliterary focus that gradually came to occupy an extremely important position in his mature fiction, not all of these phemonena are equal. The literary text and the entire concept of literature eventually come to subsume and remake all the other classifiable "things." These things or objects, like city buildings or streets—which as true phenomena are not, even at the beginning, "real" things but rather appearances or subjects in the author's mind—become further transformed through their association with the texts he has absorbed. In *Misericordia* (1897), Madrid's church of San Sebastián, adopting a mythic persona, incarnates a Janus figure capable of representing both the gulf between social classes and the apparent—but only apparent—separation of the material from the spiritual (Ribbans 203). The new avenues of *Fortunata y Jacinta*, through association with the Vetustan promenades in Part I of *La Regenta* (1883) eventually become the places where classes mix and society becomes dynamic. Obviously much of this is unconscious, but much is also by design. Allusions to *La Dame aux camélias* or *La Traviata* may be spontaneous, but a pastiche carved out of biographical details and literary motifs of Juan Valera appears planned.

One answer to why Galdós might create particular intertexts in his writing of *Tristana* appears to be that there is, in certain works, a concrete presence of rather stereotypical older males and young females upon which to base parts of his Don Lope and Tristana in conformity to some intuited but as yet formless vision of them. Don Bartolo, in his temporary banishment of Almaviva and attempts to coerce the inexperienced Rosina to commit to his possession, would appear to be an excellent way to bulk up an intuited course of action for Don Lope in regard to Horacio and Tristana. Rossini's Count Almaviva, if we move on to Mozart's later opera, *Le nozze di Figaro*, which continues the story created by Beaumarchais that was the basis for the libretto of *Il Barbiere*, eventually becomes a rake and, as a somewhat older man, ends up mistakenly trying to seduce his own wife. This is essentially what Don Lope is forced to do with his mistress Tristana after he has temporarily lost her to Horacio. Rossini himself was a hedonist, an overage gallant and an idler like Don Lope. Once Don Benito had apprehended the outlines of Don Lope's relationship with Tristana and Horacio, and once this relationship became associated with *Il Barbiere*, Mozart's *Le nozze*, Rossini, and his hyperbolic depiction in some of Galdós's previous novels, Galdós could develop this dimension of *Tristana* along already familiar lines.

Both *La Traviata* and *La Dame aux camélias* also have prominent, older rakes, Baron Duphol, the Duc de Garay, and the Comte de Mornay, who are able to command the sexual favors of the—were it not for their patrons—financially strapped Violetta and Marguerite. Each of these courtesans is based on the real-life Marie Duplessis, one time lover of

Alexandre Dumas *fils* and, like Tristana, a later vicim of poor health and the product of a single-parent home (Clark 10-12). For her part, Dumás's Marguerite alludes to the Duke's declining attractiveness and sexual prowess (*La Dame* 76; I.vii), thus paralleling the effects of age on Don Lope in *Tristana*. The reflection of the real-life Marie Duplessis in the fictional Marguerite is a relationship that Galdós knew and mentioned prominently in the late-discovered novel *Rosalía* (ca. 1872) (Servén Díez 86) that Alan Smith offered to the public in 1983. In *Rosalía*, the young woman Charo is drawn into a liaison with Mariano Gibralfaro through her quixotic response to the reading of a great deal of romantic literature, including *La Dame aux camélias*. As in the case of Horacio's abandonment of Tristana, Mariano gradually withdraws from Charo, but for a while she mistakenly and quite parodically expects her lover's angry father to object to her corruption of his son in the way that Armand's father does in *La Dame*. Meanwhile, Rosalía has entered into a sentimental relationship with Horacio Reynolds, whose complete name, alluding to a Latin poet and an English painter, may be the origin for that of the Italy-loving painter Horacio Díaz, who falls in love with Tristana. It is clear, therefore, that *Tristana* enjoys a strong intertextual relationship with *Rosalía* as well as with its French and Italian predecessors, especially when one recalls how Tristana's readings spur on her romantic imagination. In both *La Traviata* and *La Dame*, a younger lover—respectively, Alfredo and Armand— comes along, and in each work the liaison with the young man is tragically shortened by a life-threatening condition. Also in both of these works, the heroine repeatedly emphasizes the importance of freedom in her life, her willingness to flout society's conventions (i.e., Tristana's denigration of marriage, an attitude assimilated from Don Lope), and her refusal to promise life-long fidelity even outside marriage. Neither of these situations relates to those of *Rosalía*, which uses the Dumas-Verdi story in a much more Cervantine way.

By 1892 the aging Juan Valera, whose dated elegance and seductive manner Galdós had already parodied in *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, and *La incógnita* (Franz, *Valera in Dialogue* 23-35, 53-54, 110) was ripe for a serious, even pathetic treatment in *Tristana*. Valera now incarnated an aged and dilapidated Don Juan who, with plenty of foresight, had envisioned his own sad future in a series of his own novels. Valera and his work therefore provided fitting models for aspects of Don Lope. If an author wanted to find copious material for the creation of an older character who, throughout his entire life, sought liaisons with vulnerable younger women, he could scarcely choose a better or more well-known model or modeler than Valera. Moreover, not only had Valera repeatedly reflected his own libidinous nature and aging process within his literary creations, but he had years earlier modeled important aspects of his most famous novel, *Pepita Jiménez*—i.e., Don Gumersindo and Pepita's first marriage, her rejection of Don Pedro de Vargas's proposal, the predisposition of Pepita and Don Luis to create amorous ideals, the jealousy of the Conde de Genazahar, the useless advice dispensed by the Padre Vicario, the gambling scene, the duel between Don Luis and the Count—on *La Dame aux camélias* and possibly on *La Traviata* (Franz, "*Pepita Jiménez*" y "*La Dame aux camélias*"). Both of these works, in addition, have a dual set of older rakes of the type represented by Don Lope. Moreover,

Galdós himself had mentioned Verdi's opera in other places, such as chapter 9 of *Doña Perfecta* and chapter 7 of *Torquemada en la hoguera.*

We need to appreciate from the above recital of previous uses of similar material from the life and art of Rossini/Mozart, Dumas *fils*, Verdi, and Valera that the allusions, parallels, and intertexts present in *Tristana* involve resources firmly entrenched in Galdós's repertory of associations. Whenever a certain type of seducer-aristocrat, golden-tongued Don Juan, would-be-feminist victim, bucolic interlude, duel, salon/*soirée* setting, or crescendo effect was required, Galdós could—in the absence of more contemporaneous observations from Madrid life—simply adapt details from this repertory. Indeed, even a careful and unhurried commentator of *Tristana* like Sánchez speaks of "the allusions made throughout the novel [. . .] to stock literary situations and formulas" (115). Every writer does this type of recycling, and, even taking into account the vastness of his novelistic production, Galdós probably does it less than most writers, owing to the mimetic nature of much of his work, which does not depend so much as that of a less mimetic writer—Valera, Unamuno, Valle-Inclán—upon definable roles, classic situations, and particular types of dramatic encounters. The degree to which Galdós recycled certain characterizations and situations is not, however the major point, but rather that he did so and that the origin of the reused material frequently was literary, proceeding from both other authors and his own previous work.

Gilman theorizes that, in such situations, Galdós most frequently relied, not just on the recollection of a particular characterization or situation, but on an entire "colloquium of precursors assembled in the Parnassus of his memory [. . .]" (*Galdós and the Art* 188). But, as Gilman argues, Galdós did not only assemble a storehouse of stock situations but, like other novelists such as Balzac, Zola, and Alas, passed these on to subsequent writers and their reading public alike. Galdós did not only need to eat Balzac for breakfast, as Don Benito once said, but, in Gilman's words, allow himself to be "eaten for breakfast, lunch, and dinner by his compatriots" (200). Just as Galdós could never again read the social dimension of the *Quijote* in the same way after ingesting Alas's intense expansion of its irony and treatment of character in *La Regenta*, he needed to have his own readers do the same with the even more intensified *cervantismo* of *Fortunata y Jacinta* (160-61). This continual bequeathing and re-use of earlier narrative achievements produced a situation that Gilman refers to as "novelistic consciousness," in which select members of the literary community were able both to detect—often cued by the more recent work itself—the origins of the reused material and to sense that the newer work was utilizing the older material in a more modern and inclusive way. By locating the parameters of his own narrative and expository world within preexistent texts, Galdós thereby taught his readers to "comprehend experience from their reading and in terms of their reading" (194-95). Galdós's talent was not, however, merely his ability to use and recycle others' material but his unique ability to intensify this recycling in such a way that the newer words and world thus created were—for the contemporary reader—truer and fuller than the words and world of the original work (197, 224). "The result was a [new] collective dream of, or conviction about, reality which

surpassed the novels that contributed to it" (197).

We would add, however, that one disadvantage of this type of repertorial re-use is that the material culled from one's storehouse of borrowed characters and contexts may not fit the specifics of every new situation. This is especially true if one is working in haste, as we know that Galdós was in the composition of *Tristana*, completed while he was struggling to stage his production of *Realidad* (Schnepf 91; García Domínguez 76-78). As Sinnigen points out, Galdós became increasingly hurried, as the fewer and fewer changes in latter parts of the only (undefinitive) manuscripts make clear (54). But there are many potential explanations for haste, one of which is a dawning sociological (Durkheim's *anomie*) and esthetic (Galdós's 1897 Royal Academy address) credo holding that consistency, clear distinctions, and refinement are no longer talismans, or even plausibilities, of modern life.

The heroine of *Tristana*, moreover, differs markedly from her many literary antecedents. Her increasingly strong personality and quest for independence have no similarity whatsoever to the repressed excitability of Rossini's Rosina, despite the obvious congruity of their entrapped situations. Tristana is rather direct, not discrete; poor, not rich, like Pepita Jiménez. Instead of being a professional actress like Galdós's mistress, Concha-Ruth Morell—upon whose letters to Don Benito parts of Tristana's correspondence and personality are based (G. Smith 92ff)—or a natural thespian like Pepita, Tristana merely dreams of becoming an actress after her fantasies of being a painter turn boring. Nor is she decisive like Mozart's Countess Almaviva. Dumas *fils*'s Marguerite and Verdi's Violetta are saints, who sacrifice their happiness and their very lives for the joy and respectability of others. Tristana specifically states that she refuses to be like either of them. Indeed, there is no *Dame aux camélias*-like character in Restoration fiction that does not derisively reject the notion of redeeming the "sinfulness" of her life through surrender to selfless sacrifice the way the ultimately depressed and docile Tristana does. These rebelliously parodic characters include Charo in Galdós's then unpublished *Rosalía*, Lucía Población in Palacio Valdés's *Riverita* (1886), and Rafaela in Valera's *Genio y figura* (Servén Díez 83-100). They also include the *tenorio*, Alvaro Mesía of Alas's great *La Regenta*, who is seen by the idiotic Marqués de Vegallana as a masculine courtesan capable of self-redemption through love (101-03). So common were these anti-*Dame aux camélias* characters during the period of the Restoration that a noun, "traviata"/"traviato" was coined in reference to them, a noun that Galdós himself uses in *Crónica de Madrid, III* (1865) and in *Lo prohibido* (1885) (Servén Díez 83). Tristana, as said, is unlike them, incorporating more of the serious, self-sacrificing nature of Dumas's and Verdi's feminine personages than other similar Spanish female characters. This is ostensibly what Pardo Bazán did not like. Tristana, despite her growth in experience and wisdom, is still mid-way between the traditional romantic (i.e., "feminine") character and a liberated woman like Rosalía de Bringas, who had appeared as a veritable entrepreneur of both her husband's money and her own body eight years earlier. One might, with the latter details of his character Tristana, accuse Galdós of backsliding into an older paradigm for proper feminine behavior—no nineteenth-century reincarnation of Violetta and Marguerite, including Tristana, goes unpunished for her transgression of public

morality (Emerson 251-53; Hemingway 257; Fuller 263-65)—or he could be seen to create a character that is not rectilinear in her development. Rather than rectilinear she is dialogical: articulating an assertive and resolute personality but still conserving definitive parts of the old self that did not dare to embrace things that are new and different.

For his part, Don Lope is nowhere so possessive as Rossini's Dr. Bartolo. Though doing everything possible to hold on to Tristana, he not only exhibits no jealousy toward Horacio but encourages Tristana in her affair, knowing through experience that most young men cannot deliver a reality commensurate with the illusions they rhetorically spin. This is another example of the way Galdós had abandoned much of both romantic superficiality and most of its parody. It is highly significant that in the A (earliest known) manuscript of *Tristana* Galdós has Lope forbid Tristana to leave the house upon intuiting another man in her life (García Domínguez 88). Had the B manuscript not prevailed, this prohibition would have made the novel adhere much more closely to the Bartolo/Rosina model of *Il Barbiere*, where the "esclava" truly is imprisoned at home. Indeed, Galdós appears to do everything necessary to destroy this intertext after having done so much to create it. He seems to do this out of a new desire to explore seriously what he had only derided on earlier occasions. In this same vein, Dumas *fils*'s Duc de Garay and Comte de Mornay are mere names in other people's conversation and thus exhibit no psychology that could be judged the way Lope's so clearly is. The A manuscript of the novel actually has Horacio making decisions to seek out the possibility of a relationship with Tristana—thus paralleling the active and clearly stereotypical masculine roles of the enthralled Alfredo and Armand in Verdi and Dumás *fils*—but then, once more Galdós changes strategies in B and has Tristana seek out Horacio (García Domínguez 85-86), though other bits apparently culled from the opera and play remain intact. Here Galdós is allowing his heroine to freely reflect the type of societal change that, in his 1897 Royal Academy address, he insisted must create an entirely new type of character free from the rigid romantic *costumbrismo* of the past. Don Lope is, in earlier life, every bit as promiscuous as Valera, but he is far too ungroomed, sloppy, poor, and *cursi* (he brings the crippled Tristana a collection of tasteless street art to compensate for the loss of her artist lover) to suggest a Valera who remained an elegant connoisseur until his death. He is, however, far too intelligent, dapper, and young to be compared in any meaningful way to Pepita Jiménez's eighty-year-old, verbally limited, and appearance-disdaining husband Don Gumersindo. He is hard to classify. Marguerite's later lover and self-imagined rival to Armand, Varville, is young, uxorious, and dreamy-eyed, everything that Don Lope is not. Horacio is disoriented, intellectually and artistically mediocre, and of short memory. He is nothing like Rossini's ardent but bungling Almaviva, nor like the idealistic, sincere, and self-sacrificing Alfredo and Armand. He has nothing of the self-deception, verbal skill, and purity of Pepita Jiménez's beloved Don Luis. (In fact, he both admits to cavorting with whores in Venice and, in his letters, gives no evidence of having read widely. In contrast to Don Luis, who studies to be a priest, Don Lope believes religion to be a superstition and priests to be manipulators.) One almost wants to characterize this disorganized assemblage of intertexts as a jumbled collection of *topoi*, stock literary

referents (like those of Dumas and Verdi) that could be found in almost any European novel, opera, or *zarzuela* of the seventies, eighties, or nineties. Such a recognition momentarily makes Galdós look even less in control, dependent on pre-existing visions. But we need to remember our previous demonstrations of how Galdós has radically modified many of these recycled materials for the filling out of his characterizations

Sánchez maintains that whenever Galdós establishes an intertext in *Tristana* (Sánchez's intertexts are Dante's evocations of Beatrice and her spiritualizing effects, the *Novelas ejemplares* and *entremeses* of Cervantes, Molière's *L'École des Femmes*, Moratín's *El sí de las niñas*) he ultimately subverts its expectations (116-20). This is true on a minor scale. For example, the heroine of Moratín's play is saved from marrying her aged suitor, while the disfigured Tristana is powerless to refuse the relatives' pressure to unite her with Don Lope; Tristana, unlike Dante's Beatrice, does not spiritualize Don Lope but inflames him until impotency turns him into a philosopher like Montaigne. But such a view misses many of the other glaring intertexts and allusions that do not defraud the reader (e.g., the relationship of Don Lope to Dumas's Baron Duphol and the once-removed relationship of the country-loving Horacio to his namesake, the Latin poet Horace—the friend and disciple of Vergil, author of the *Georgics*, a volume that is intertextual with Horacio's praises of the countryside). At the same time, this view also fails to note that in many cases the terms of the implied simile are not at all alike despite a few superficial similarities, even at the beginning of the comparison. For example, although *Tristana* suggests that Don Lope is like Dr. Bartolo, Don Gumersindo, Juan Valera, and the various old rakes in particular works of Rossini, Dumas *fils* and Verdi, the initial comparisons soon trail off into a series of divergent or extraneous associations that neither support nor subvert the intertexual relationship. To illustrate, the aged Don Lope requires his wife's care but not nearly to the extent that Don Gumersindo does. He takes advantage of a young woman but with neither the nonchalance nor the commercialism of Dumas's Baron Duphol. He realizes that Tristana must have a relationship with a younger man, but he never arrives at the ultimate stage of letting go like Dr. Bartolo. This situation leads to the conclusion either that the novel's narrator knows his literature and psychology far less coherently than Tristana or that Galdós was not sure who his characters were to be before he fell into the practice of developing them by analogy to contradictory and radically altered models, as a postmodern writer with no belief in a subtending reality might do. As Cahoone (17) has made clear, a postmodernist argues that the contemporaneous world—the contemporaneous world of any period as envisaged from a post-1917 perspective—is unique, untied to preceding states or models. Because of its uniqueness, it is impossible to establish foundations for and a confirmation of alleged truths or realities in a "realist" sense. A novel's internal, fictional needs must, therefore, constitute the entire pragmatic cause of its reality. Indeed, Zamora at times moves confidently in this direction by underlining *Tristana*'s "procedimientos formales post o antirealistas," its "recurso a una fábula metanarrativa," its condition as a narrative "en la que el receptor toma un papel activo," and its "discurso muy diferente al prescrito por la ortodoxia realista"

(206).

The problem with completely opting for this postmodern scenario is that the careful description of Don Lope; the minute attention to the neologisms of Tristana's and Horacio's speech (Sobejano 86); the specific referents in the lovers' letters; the detailed psychologizing of Lope, Tristana, and Horacio; and (as Zamora relishes in his dramatic use of attention-grabbing italics) the gory details of Tristana's amputation present formidable obstacles. Zamora points out that these highly realistic details can be read as "una contundente advertencia a aquéllos que desobedezcan e intenten rebelarse contra los sacrosantos principios teóricos de[l] [. . .] realismo decimonónico" (196). *Tristana*, however, while still adhering in many ways to a realist model without clear ambientation and defining descriptions for many of the characters (Condé 36-37), has one of the least developed, most amorphous narrators in all of Galdós's fiction. *Tristana*'s narrator has nothing, for example, of the biased historian we find in *Doña Perfecta*, the immoral braggart who speaks in *La de Bringas*, or the self-conscious novelizer who obscures the "truth" in *Fortunata y Jacinta*. At the end of his story he is not even sure whether Don Lope and Tristana's dreary marriage might constitute some sort of rare statement about the degree of happiness achievable in this worldly vale of tears. Anderson (61-76) goes so far as to state that the very organizing principle of the novel may be the absence of necessary details. The vagueness of the narrator's accounts and judgments, when coupled with his absence of linguistic quirks and prejudicial standpoints, makes one question whether—very rare in Galdós—the narrator does not stand uncomfortably near the real author's indecision about many particulars.

It therefore may be that one of the reasons why, despite its arresting beginning, *Tristana* does not completely satisfy is not only that Galdós diverges from what many (but not all) critics believe to be the novel's central feminist motif or that he cannot figure out how to resolve the love triangle with which he has fettered his story, but that he does not clearly have his personalities in mind before he encumbers them with the centrifugal pull of overly developed analogies pulled from various types of literature. However, although his intertexts in many instances create characters and motivations sufficiently hybridized to create somewhat unique entities, they are never so defamiliarized to the extent that they cease to be recognizable simulacra of their antecedents. It is perhaps for these reasons that the novel's narrator, as Ricardo Gullón points out, seems to us unsure of his attitude toward the details he wants to pass along (18). The categorically unanswerable question is, of course, whether this lack of realist wholeness of vision matters in the uncharted waters of invention and spirituality that Galdós was exploring in the nineties, whether, in other words, the disparity of focus is a problem of a hurried or insufficiently focused Galdós or of a reader still holding to a Restoration standard of order.

The fact that no other of Galdós's novels of this same period exhibits such a contradictory use of referents and that no other novel possesses manuscripts in which the author is simultaneously revising both the A and B variants instead of smoothly passing from one stage to the other (García Domínguez 82-83) momentarily inclines us in favor of an uncharacteristically "unfocused" author or of an author in whom notions of antecedence

and succession or character consistency in the face of crisis no longer mattered for the simple reason that he himself could no longer believe in a consistency that was increasingly difficult to pull out of the threadbare realist-naturalist hat. We are encouraged in these beliefs by Zamora's recent study, which arrives at a diagnosis of "un instante de confusión poética, fruto de las tensiones internas de la novela realista" and of "inseguridades y tal vez los nuevos derroteros que había de seguir el género" (209) via metacritical and narratological methods totally distinct from the intertextual focus that we apply here. We are also given encouragement by Chamberlin's very recent analysis of the much-criticized conclusions to *Tristana* and *Fortunata y Jacinta* ("The So-Called Problem" 12-19). In this study, after positing the loose structuring of *Tristana* according to the principles of sonata form, the critic points out that the A or "masculine" motif (represented by the controlling wishes of Don Lope) and the B or "feminine" motif (represented by the inconsistent assertion of a desire for freedom on the part of both Tristana and Horacio) ends with an inconclusive reassertion of the A theme. Quoting the musicologist Leonard G. Ratner, Chamberlin first shows that the A theme itself "'goes far afield harmonically, creating a great deal of instability [. . .]'" (15). However, in the novel, the B theme also is "undermined by a number of factors" including a certain "ambivalence" and a series of "mood swings" on the part of Tristana (16). At the end of Galdós's prose "coda," the B theme is permanently "weaker than the A theme [. . .]," but "the A theme itself, because of its constant contention and interplay with the B theme, has now ended up being considerably changed also." These symptoms of uncertainty as Galdós's art entered the decade of the nineties are not by any means the only signs of a paradigm shift during his long career. Alan Smith's suggestion (112-18) that both the much maligned original ending and the definitive conclusion to *Doña Perfecta* make sense, depending on whether one understands the novel to be based on mythic figures or on the intertext with classical tragedy laid out by Gilman, may also mark such a shift. In this earlier hesitation we may see traces of the shift from Galdós's adherence to the *novela de folletín*, with its shocking revelations (often of a parodic treatment of earlier models), to his embracing of the *novela realista* and its insistence on verisimilitude.

If we are right about the simultaneous sociological and esthetic origins of Galdós's hesitations, incomplete subversions, or outright contradictions, the definitive *Tristana* text can be seen to react against the hackneyed *topoi* habitually re-used in so many nineteenth-century narratives. This reaction appears to respond to a suspicion that the fossilized predispositions governing much of the previous decades' obedience to agreed-upon icons could no longer remain uncontested. In Gilman's view, Galdós was making the previous "novelistic consciousness" fuller, more flexible, undetermined, and—ultimately—even autonomous from its rather standardized collection of origins. We are encouraged in this belief both by the supporting statements contained in Galdós's Royal Academy address of 1897 ("La sociedad presente como materia novelable") and by the judgments of those critics (Gold 16-17, Condé 12, 15-23) who find Galdós's greatest discursive restlessness and formal experimentation in those self-conscious and playful narratives he penned well after his name

had become synonymous with realism.

The familiar world of the obedient courtesan, the womanizing "gentleman" or quixotic seducer, the proto-feminist free spirit, the uncommitted librettist, and the novel assembled from shards of previous models gives evidence in the late eighties and nineties—Galdós tells us—of coming apart at the seams. This is because both society and the narrative world that takes its cues from society are changing in confusing and still undefined ways: "Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a que pertenecemos, es la relajación de todo principio de unidad" ("La sociedad presente" 160). Because society is changing, the novel must inevitably change, and by this concomitant change, it will give back to society and criticism a new esthetic that will modify forever our orderly views of how society and art function:

> En resumen, la misma confusión evolutiva que advertimos en la sociedad, primera materia del arte novelesco, se nos traduce en éste por la indecisión de sus ideales, por lo variable de sus formas, por la timidez con que acomete los asuntos profundamente humanos; y cuando la sociedad se nos convierte en público, es decir, cuando después de haber sido inspirador del Arte lo contempla con ojos de juez, nos manifiesta la misma inseguridad en sus opiniones, de donde resulta que no andan menos desconcertados los críticos que los autores. (163)

Galdós appears to have unavoidably recorded his narrator's and, arguably, his own confusion at this historic moment.[5] The individual reader enjoys the daunting critical privilege of deciding whether the presentation of such wholesale confusion is a satisfying literary experience or whether the novelist has the further responsibility to provide a clearer context that accounts for what he, his characters, and his narrator have failed to see more critically. Our own belief is that Galdós, intuiting the social and psychological realities made manifest by his narrative art, *could* not justify—at the writing of *Tristana*—the presentation of a clear context that neither his society nor his corollary theorizings could provide.

Ohio University

NOTES

[1] See Vernon A. Chamberlin, *Galdós and Beethoven: "Fortunata y Jacinta," a Symphonic Novel* (London: Tamesis, 1977), 26; Thomas R. Franz, "*Doña Perfecta* and *Il Barbiere di Siviglia*," *Anales Galdosianos* 21 (1987): 127-33; Vernon A. Chamberlin, "New Insights Regarding the Creation and Character Delineation of Maxi Rubín and Plácido Estupiñá in *Fortunata y Jacinta*," *Anales Galdosianos* 36 (2001): 104-08; Vernon A. Chamberlin, "Echoes from the World of Rossini and Beethoven in Galdós's *Fortunata y Jacinta*," *Anales Galdosianos* 37 (2002): 91-94.

[2] Verdi and his librettist Piave worked with Dumas's play and not with the 1848 novel of the same title that preceded it (Goldin 247). Only the play concentrates on the bits of dialogue that Verdi uses in his arias and that Galdós purloins in order to create part of the dialogue between Tristana, Don Lope, and Don Lope's relatives. Neither *La Traviata* nor *Tristana* contains the gruesome details of its heroine's malady nor the descriptions of her physical decomposition in the grave that conclude Dumas's novel (Hughes-Hallett 93-96).

[3] There are many ways Galdós could have known the details of Valera's intimate life, particularly his early escapades and his relations with his wife revealed in letters (for example the hundreds of missives written from Russia or details included in letters written to Dolores Delavat Valera or other relatives while he was on diplomatic appointments) before Galdós appeared on the scene in Madrid. Valera was in St. Petersburg for six months bridging the winter of 1856 and the spring of 1857, a period during which he sent hundreds of letters to his friend, Leopoldo Augusto de Cueto, then Subsecretary of State. These letters included the details of his many seductions and love affairs, including a notorious one with the French actress Madeleine Brohan, which resulted in the expulsion of both of them from Russia. Without Valera's knowledge, Cueto circulated the letters "among his friends and even published long extracts from them in the newspaper *La España* (DeCoster 20). Valera also wrote many letters to his Andalusian friend Estébanez Calderón recounting similar racy events from his first diplomatic posts (86). Estébanez lived until 1867, when Galdós had already written his first two novels and had long made the excursions collecting gossip in Madrid's cafes. Chamberlin has collected prurient details from these sets of correspondence and has briefly traced how they made the rounds in various Madrid circles ("Juan Valera" 157-58). During these same years Valera also posted several hundred letters to Al arcón, Tamayo y Baus, his cousin José Alcalá Galiano, and Salvador Valera Freuller, Gumersido Laverde, Latino Coelho, Campoamor, and others (DeCoster 86, 142). When he was cavorting with women in Rio de Janeiro, he sent letters once more to Estébanez Calderón, who "was passing them on to his literary acquaintances in Madrid" (86). In 1872 Galdós became secretary of the literary section of the Ateneo de Madrid, succeeding Valera. Another secretary was Valera's cousin José Alcalá Galiano, who became one of Don Benito's best friends (Pattison 26-27). In 1883 Galdós made his first visit to England and Scotland, where he traveled with and stayed at the home of the cousin (Berkowitz 181). In 1888 the two men traveled together throughout Italy (188-95). All of these were excellent

sources and opportunities to learn the details of Valera's life. Regarding Valera's disastrous marital relations, letters exist from Valera to his sister stating frankly that his wife despised him and that their conjugal relations were long over (Chamberlin, "Juan Valera" 160). It is doubtful that Valera kept these agonizing details from his closest friends and that they did not allude to them in trying to excuse aspects of their friend's behavior. Thus Galdós eventually could have become privy to a great quantity of personal information.

[4] One place—and not the only one—where Valera clearly overuses the term "cursi" is in the descriptions of women and diplomatic receptions in the massive series of letters he wrote from Russia to his friend Leopoldo Augusto de Cueto during the years 1856-1857 and later published as *Cartas desde Rusia*. In 1961, when Enrique Tierno Galván published his book on changing tastes in nineteenth-century Spain—*Del espectáculo a la trivialización*—he based the pages (79-106) of his discussion of the word "cursi" on Valera's employment in chapter 5 of his 1875 novel *Las ilusiones del doctor Faustino* (Mainer 164).

[5] Ayo has recently stated that the opinions expressed by Galdós in his Academy address inevitably have their "correlato en la representación artísica." His novelistic and, later, memorialistic works evidence "la influencia de esta inestabilidad en la identidad individual, esto es, en el individuo como ser social [. . .]" (3).

WORKS CITED

Anderson, Farris. "Ellipsis and Space in *Tristana*." *Anales Galdosianos* 20 (1985): 61-76.

Ayo, Álvaro A. "La diáspora del *yo*: Pérez Galdós y la representación de recuerdos, olvidos y espectros." *Hispanófila* 148 (2006): 1-11.

Barroso, Eduardo. "El ideal y la realidad en *Tristana* de Benito Pérez Galdós." *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Ed. Mercedes Vidal Tibbits. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1996. 219-27.

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

———. *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*. Madison: U of Wisconsin P, 1948.

Bravo-Villasante, Carmen. *Vida de Juan Valera*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.

Cahoone, Lawrence E. Introduction. *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996. 1-23.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Buenos Aires: Losada, 1943.

Chamberlin, Vernon A. "*Doña Perfecta*: Galdós' Reply to *Pepita Jiménez*." *Anales Galdosianos* 15 (1980): 11-21.

———. "Echoes from the World of Rossini and Beethoven in Galdós's *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 37 (2002): 91-103.

———. *Galdós and Beethoven: "Fortunata y Jacinta," a Symphonic Novel*. London: Tamesis, 1977.

———. "Juan Valera and Galdós's Characterization of Juanito Santa Cruz." *"The Perils of Interpreting Fortinata's Dream" and Other Studies in Galdós:1961-2002*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2002. 157-63.

———. "New Insights Regarding the Creation and Character Delineation of Maxi Rubín and Plácido Estúpiñá in *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 36 (2001): 99-110.

———. "The So-Called Problem of Closure in *Fortunata y Jacinta* and *Tristana* Revisited by Means of Musical Stucture." *Decimonónica* 4.1 (2007): 12-22.

Clark, Roger J.B. Introduction. *La Dame aux camélias*. By Alexandre Dumas *fils*. 1-50.

Condé, Lisa Pauline. *Pérez Galdós: Tristana*. London: Grant and Cutler, 2000.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1975.

DeCoster, Cyrus. *Juan Valera*. New York: Twayne, 1974.

Dumas *fils*, Alexandre. *La Dame aux camélias*. Ed. Roger J.B. Clark. Oxford, England: Oxford UP, 1972.

Emerson, Isabelle. "What If?" John 251-56.

Engler, Kay. "The Ghostly Lover: The Portrayal of the Animus in *Tristana*." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 95-109.

Franz, Thomas R. "*Doña Perfecta* and *Il Barbiere di Siviglia*." *Anales Galdosianos* 21 (1987): 127-33.

———. "Galdós's *Tristana* and Giuseppe Verdi." *Decimonónica* 3.1 (2006): 44-52.

———. "*Pepita Jiménez* y *La Dame aux camélias*." *Hispanófila* 139 (2004): 61-68.

———. *Valera in Dialogue/In Dialogue with Valera: A Novelist's Work in Conversation with That of His Contemporaries and Successors*. New York: Peter Lang, 2000.

Fuller, Sophie. "The Silence of Violetta." John 263-65.

García Domínguez, María Jesús. "El proceso creador de *Tristana* de B. Pérez Galdós: las versiones manuscritas y las versiones impresas". *Philologica Canariensia* 2-3 (1996 1997): 75-104.

Gilman, Stephen. *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1987*. Princeton: Princeton NJ, 1981.

———. "Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 3 (1949): 353-62.

Gold, Hazel. *The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*. Durham: Duke UP, 1993.

Goldin, Daniela. "From Marguerite to Violetta." John 246-48.

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

Gullón, Ricardo. Introduction. *Tristana*. By Benito Pérez Galdós. Madrid: Alianza, 2003. 7-28.

Hemingway, Maggie. "Look Behind You . . .". John 257-58.

Hughes-Hallett, Lucy. "The Beautiful Corpse." John 93-99.

John, Nicholas, ed. *Violetta and Her Sisters. The Lady of the Camellias: Responses to the Myth*. London: Faber, 1994.

Mainer, José-Carlos. Note to *Las ilusiones del doctor Faustino*. By Juan Valera. Madrid: Alianza, 1991. 164.

Miralles García, Enrique. "Vida y literatura en Valera: una alternativa para el viejo tópico (corte y aldea)." *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Ed. Claude Dumas. Lille: Université de Lille, 1982.

The Opera Libretto Library. Vol. 3. New York: Avenel, 1980. 3 vols.

Pardo Bazán, Emilia. Rev. of *Tristana*. Trans. Nick Caistor. *Galdós*. Ed. Jo Labanyi. London: Longman, 1993. 49-53.

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

Pérez Galdós, Benito. *Obras Completas*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. 6 vols. 4th ed. Madrid: Aguilar, 1965.

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

Pérez Vidal, José. *Galdós, critico musical*. Madrid: Biblioteca Atlántica, 1956.

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

Sánchez, Roberto. Galdós's *Tristana*, Anatomy of a 'Disappointment'." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 111-27.

Schnepf, Michael A. "From the *Tristana* Manuscript: Background Information to Galdós's *Realidad*." *Anales Gadosianos* 25 (1990): 91-94.

Servén Díez, Carmen. "De *La dama de las camelias* a la codorniz romántica: sobre la mujer liviana en la novelística de la Restauración." *Revista de Literatura* 58.115 (1996): 83-106.

Sinnigen, John H. "*Tristana*: La tentación del melodrama." *Anales Galdosianos* 25 (1990): 53-58.

Smith, Alan E. *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid: Cátedra, 2005.

Smith, Gilbert. "Galdós' *Tristana* and Letters from Concha-Ruth Morell." *Anales Galdosianos* 10 (1975): 91-120.

Southwell-Sander, Peter. *Verdi, His Life and Times*. Kent, England: Midas, 1978.

Steptoe, Andrew. "Family Background." *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. Ed. H.C. Robbins Landon. New York: Schirmer, 1990. 102-04.

Trimble, Robert W. *Chaos Burning on my Brow: Juan Valera in His Novels*. San Bernardino: Borgo, 1995.

Unamuno, Miguel de. "Cosas de libros." *Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. Vol. 4. Madrid: Escelicer, 1968. 437-40.

Valdés, Mario J. *Shadows in the Cave: A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts*. Toronto: U of Toronto P, 1982.

Valera, Juan. *Cartas desde Rusia*. Ed. Alberto Cardín. Barcelona: Laertes, 1986.

————. *Pepita Jiménez*. Ed. Manuel Azaña. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

Weaver, William. *Verdi, A Documentary Study*. London: Thames and Hudson, n.d.

Zamora, Andrés. "Crónica siniestra de una insurrección poética: *Tristana*." *Revista de Estudios Hispánicos* 35 (2001): 191-213.

POESÍA E HISTORIA EN *EL DOCTOR CENTENO*

Pedro Granados

En un trabajo anterior, al estudiar *Fortunata y Jacinta* (Granados), nos había interesado dar con el narrador de esta novela[1]. De este modo, observábamos que aquella obra se podía dividir entre el tiempo horizontal de la prosa, sin duda abrumadoramente extendido en el texto: recreación costumbrista, cotilleo político, apunte histórico, gracias del refranero, lenguaje popular, simbología de los nombres, descripción exhaustiva y ritmo parejo de la escritura; y, aunque mucho más discreto pero no menos intenso, el tiempo vertical de la poesía (Barthes 90). En términos generales, el narrador de *Fortunata y Jacinta* se daba a conocer en estos momentos poéticos; lapsos que, asimismo, coincidían también con la anagnórisis de algunos de los personajes de esta novela. Por lo tanto, era en la intensidad y no en la extensión (punto de vista, estructura del relato, recreación espacio-temporal, contexto histórico, jerarquía de los personajes, etc.) donde pillábamos agazapado al narrador — o más precisamente a los narradores[2] — cuya identidad, lo reiteramos, aparecía entonces fundida y confundida con los momentos de verdad o gracia (auto reconocimiento) de varios personajes[3]. Dilucidado esto, nos animamos a distinguir en *Fortunata y Jacinta* entre responso y elegía. El primero de estos términos, obviamente, en relación al eje horizontal del que hablábamos más arriba: a la prosa o, digámoslo así, a los chismes de Clío (diversos datos, finalmente, de índole histórica) tan numerosos en esta obra; la elegía estaba reservada a la poesía.

Ahora, respecto a *El doctor Centeno*, hemos de observar algo más o menos análogo. Existe aquí cierta fanopoeia, tipo de poesía donde predomina la imagen visual[4], mimetizada u oculta entre el resto de la mímesis; es decir, entre la prosa realista y aparentemente naturalista de esta novela[5]. Sin embargo, para ubicarla no tenemos otro recurso que aguzar el oído en torno a cierto silencio que la rodea o anuncia: "porque hay un fantástico del silencio que hace vivir y respirar a los objetos" (Litvak 106). Pero, además, y ya en cuanto a otra función importantísima de dicha fanopoeia en la novela, podemos distinguirla en relación a su empleo en el proyecto educativo, al proceso de "desaprendizaje" de Celipe en esta obra[6]. La fanopoeia en *El doctor Centeno*, pues, la identificamos en relación a la elegía (en los términos explicados más arriba); al homenaje a lo que en el mundo vale la pena, pero irremediablemente fenece; y en relación a ilustrar lo que Celipe nunca debería "desaprender" — su inteligencia analógica y vivísima curiosidad —, cualidades que son, asimismo, imitadas a su modo por el propio narrador en esta novela. Fanopoeia que ilustraría, por último, el proceso mismo de Felipe Centeno como alumno de su amo Miquis ya que, como dice James Hoddie: "el anhelo de la ciencia y las humanidades es una preocupación constante de Felipe. Pero la poesía, experimentada directa o indirectamente, es lo principal" (57).

Por último, y aunque resulte muy tentador, en esta oportunidad no nos adentraremos en la teoría de la literatura fantástica[7]; de algún modo sólo nos avocaremos a desarrollar, verbigracia, la observación citada arriba de Litvak acerca de cierto "silencio" que rodea siempre a la poesía.

Si seguimos el orden, de la Primera a la Segunda parte de *El doctor Centeno*, lo primero que nos llama la atención es la relevancia de los *Evangelios* en esta novela[8]. Centeno, a la edad de trece o catorce años abandona hogar y pueblo—héroe oscuro e inédito — y llega a Madrid a "desaprender" (1295); es decir, tal como Jesús que sin permiso de sus padres y a edad semejante (doce años), va a la sinagoga para entablar una polémica intelectual con los doctores de la Ley. Básicamente este pasaje bíblico es el intertexto de esta novela de Galdós; al final, entonces, se trata de si Felipe salió airoso o no de aquella polémica.

Simultáneamente a la presentación de nuestro héroe — y de sus ínfimas pertenencias — hallamos la primera pulla a los historiadores por parte del narrador:

Más importante es que el historiador [...] se remonte ahora a los orígenes de aquella propiedad y escudriñe de dónde proceden las bellotas, de dónde el fiero garrote, los higos, el pan y demás provisiones, con lo cual, si sale airoso de su empresa y lo descubre todito, se acreditará de sabio averiguante, que es lo mejor para tener crédito y laureles sin fin. (1296)

Crítica implícita e irónica, pues, a esta forma de hacer la Historia que, asimismo, más adelante el narrador motejará como "la chismosa Clío" (1313).

Sin embargo, también en aquellas páginas iniciales, encontramos el primer intenso momento imaginativo—fanopoético o fantástico—de esta obra. En relación al "puro" que carga Centeno, nos dice el mismo narrador omnisciente:

Un papelillo entero de mixto se consume en la empresa incendiaria; pero al fin el héroe tiene el gusto de ver quemada y humeante la cola del monstruo. Este se defiende con ferocidad de las quijadas, que remedan los fuelles de Vulcano [...] Durísima vena negra se defiende de la combustión y asoma fiera por entre tantas cenizas y lavas...Pero el intrépido fumador no se acobarda y sus quijadas sudan, pero no se rinden. ¡Plaf! (1296)

Son estos los momentos de singular empatía, en este caso a través del uso del estilo indirecto libre, donde coinciden el narrador y el personaje principal, Felipe Centeno; no así otros pasajes en que, aunque mirado éste siempre con simpatía, el narrador más bien toma distancia del protagonista. La poesía, entonces, literalmente los funde: los hace uno; "los chismes de Clío", en cambio, los alejan o separan[9].

Felipe viene a Madrid, como ya lo habíamos mencionado, a "desaprender" o, como lo dice el mismo candoroso personaje, "para destruirme" (1300). Sin embargo, recién llegado, su sabiduría es más bien análoga a la risa y a la tontería; "-¡Cómo se ríe!... Vaya, que es Usted tonto de veras, señor Centeno", como le dice Miquis de forma cariñosa (1301). Es más, retomando el hilo evangélico al que nos invita la novela, su ingenuidad o timidez es socorrida — no solamente esta vez — por un ángel:

No sabía cómo ponerse ni para dónde mirar. Si miraba al comedor, creería que pedía; si no

miraba, le olvidarían otra vez... Cortó estas angustiosas dudas un niño gracioso y rubio que apareció... casi puede decirse de entre nubes, desnudillo y con rosadas alas. (1303)

Es decir, se va diseñando en la obra un personaje equivalente a Jesús de Nazareth (recordemos cómo lo asistieron a él también los ángeles después de sus cuarenta días y noches en el desierto). En este sentido, resulta particularmente ilustrativo aquel pasaje donde Miquis le dice en su lecho de muerte: "En ti confío, Aristóteles" (1446). Miquis, entonces, se convirtió en creyente de su amigo; y si no tuvo, en su hora final, la atención de un sacerdote, en realidad no la necesitó ya que estaba en presencia del mismo Cristo. Claro está, la de Miquis es una adhesión o fe, digamos, purificada por la inteligencia; de ahí lo de "Aristóteles".

Desde esta misma perspectiva, además, se ilumina aquel pasaje de la confrontación de este "Centeno-Jesús" con la religión oficial representada en Pedro Polo; política religiosa, por cierto, estrechamente vinculada a la educación. No olvidemos que Don Pedro es "aquel constructor de jorobas intelectuales" que también quería "desfigurar los cuerpos" (1334). Es por este motivo que la desalienación intelectual, en *El doctor Centeno*, va de la mano con la lucidez en materia religiosa. En aquel primer encuentro entre sirviente y amo resuenan, inconfundibles, los ecos de la presentación de Jesús—por parte de la autoridad romana que lo lleva preso—ante la plebe; Polo dice sarcásticamente a nuestro héroe: "Si sabes más que ese tintero... Serás médico: tómale el pulso a la pata de la mesa. ¡Risas, confusión, aplausos, bramidos! Don Pedro era el maestro más gracioso" (1319). El escarnio que recibe Jesús, pues, es parangonable al escarnio que recibe Felipe. Sin embargo, ni Cristo en aquella ocasión ni Centeno en ésta se rebajan a exhibir sus milagros.

Por otro lado, aunque siempre en el terreno de la pedagogía, el narrador trata constantemente de mostrar — a través del ejemplo de Centeno — cómo debería transmitirse el conocimiento: "¡Qué lástima no tener caja de pinturas, o al menos lápices de colores! Así, así debían ser enseñadas todas las cosas. ¿Por qué no se han de pintar la Gramática y la Doctrina? (1320); en otras palabras, ¿por qué no se habría de hacer uso de la poesía (fanopoeia)?, ¿por qué no sacaríamos partido a ésta cuyo poder consiste, precisamente, en ponernos las cosas — según enseña Aristóteles en su *Poética*—ante los ojos? Incluso, el conocer no se contrapondría con la distracción y, definitivamente, iría unido al juego:

> En la soledad y hastío de su espíritu, Felipe no hallaba mejor entretenimiento que observar la diversa tesitura y acento de cada uno de aquellos ruidos [los de las puertas]. Tal puerta imitaba el mugido de un buey; tal otra, el llanto de un niño; alguna sonaba con voz gangosa que pronunciara el principio de un padrenuestro; la de más allá parecía la matraca de Viernes Santo, y la otra decía siempre: Mira que te cojo. (1325)

Este estar "lelo", de paso, nos recuerda aquel silencio del que hablaba Litvak y que a nosotros nos está permitiendo percibir la poesía en esta novela.

Tanta es la importancia de la fanopoeia en *El doctor Centeno* que en algún momento los objetos no sólo toman vida propia, sino incluso se burlan de los seres humanos:

"Antojábasele [a Felipe] comparar la casa [de Polo] con un cuerpo humano al que se hacían cosquillas [con el paso de los coches por la calle], y con las cosquillas se disparaba en convulsivas risotadas" (1326). Podemos hablar, entonces, de una sabiduría o lucidez de los objetos en esta novela; pero siempre y cuando sean descubiertos por el asombro[10]. Es decir, observados con el espíritu de Centeno, no integrados como meros datos de una ciencia aquí muerta: la Historia.

Ahora, en otro paralelo con Pedro Polo, el diseño de nuestro héroe tiende a mostrarlo más bien — aunque "en todo se fijaba" (1337) — como un ser contemplativo o que no se jacta de su capacidad de acción, en contraste con el "espíritu activo" del sacerdote (1333). Este contraste, obviamente, favorece a Felipe; y, en este sentido, sus observaciones las podemos relacionar con visiones, su logopoeia con epifanía, su espíritu observador con la mística. No de otro modo podemos describir el magnífico pasaje en que, encaramado en un farol, nuestro héroe observa un cortejo fúnebre:

¡Qué bien se veía todo desde aquella altura! 'Ya..., entierrito tenemos' [...] Vio Felipe el carro mortuorio, tirado por caballos negros y flacos, con penachos que parecían haber servido para limpiar el polvo de los cementerios; vio el armatoste donde el difunto venía; balanceándose como una lancha negra en medio de las olas de un mar de sombreros de copa; vio los asilados, los lacayos fúnebres, la malísima catadura, y el lucido acompañamiento, ejército sin fin de personas diversas, elevadas y humildes, todo oscuro, triste y hosco. (1347)

Probablemente sea este episodio, a pesar de la distancia que se nos quiere imponer como lectores y auto-imponerse el narrador ("Ya..., entierrito tenemos")[11], más típicamente fanopoético, y el más revelador de toda la novela. Felipe experimenta aquí una auténtica epifanía; en un instante, adquiere un conocimiento esencial de la condición humana, aquél de la fugacidad o precariedad de la existencia; "aquella altura" tiene, pues, una connotación sagrada, además del significado literal: sitio privilegiado para captar aquella tan ilustrativa simultaneidad. En otro lugar, justo al comienzo de la Segunda parte de esta novela—aunque más bien desde una melopoeia que evoca las *Coplas* de Jorge Manrique—el narrador retomará estos conceptos:

Acuérdate, lectorcillo, de cuando tú y yo y otras personas de cuenta vivíamos en casa de doña Virginia, y considera cómo el rodar de los tiempos, aquellos otros señores de diversa condición que allí vimos entrar, permanecer y salir, en un período de dos años, ¿qué se hicieron? ¿Qué fue de tanto bullicioso estudiante, qué de tan variada gente? (1366)

Asimismo, resulta muy significativo que — inmediatamente después de aquella experiencia de "altura"— Felipe caiga en un "pozo", el de los alrededores donde vive doña Isabel, tía de Miquis. Es obvio que este "pozo" también resulta connotativo, propiamente sería el infierno: "[Aquellos lugares] Eran más fúnebres que el entierro y más solitarios que la soledad" (1348). Pero Felipe camina sin miedo por ahí aunque, paradójicamente, el narrador nos informa que no ve; precisemos, está "sin ver, por ser niño, el sentido de las

cosas" (1348). Por consiguiente, vamos vislumbrando un poco más los alcances o la naturaleza de este héroe "oscuro e inédito" del comienzo de esta novela.

Sin embargo, y en cuanto al meollo mismo de nuestro tema, cómo deberíamos entender las siguientes palabras del narrador en referencia al auto-encierro de Isabel Godoy de Hinojosa: "En vez de calentarse con fuego, sin duda la habitación de aquel recinto se confortaba y templaba con poesía" (1350). Es evidente que aquí sale muy mal parada la poesía, la sátira es harto elocuente. Sin embargo, atendiendo a semejante contexto, se trataría de una reacción del narrador avalada también en otra obra de Galdós; nos referimos a su toma de posición, respecto a la poesía, al comienzo de *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) donde, según Sebastián de la Nuez, frente al realismo explícitamente condena: "al lirismo idealista que merma las dotes de observación del español hacia las cosas reales, dejándose llevar por la fantasía y de su idealismo incontrolado" (130). Asimismo, también en otra oportunidad y muy tempranamente[12], el narrador ya había satirizado, más que a los vates mismos: "el estilo poético retórico y academicista posromántico que predomina en este tiempo" (Nuez 120). En cambio, e ilustrando con esta paradoja una directa confrontación con aquel complaciente estado de cosas, leemos en *El doctor Centeno*: "la poesía se mete en todas partes, aun donde parece que no la llaman [...] ¡Cuántas veces, en un bosque de versos, no se encuentra ni rastros de ella, y se la ve callada, discreta, vestida con túnica de verdad en la zarza luminosa de una fórmula, enteramente contraria a las formas del arte" (1304). Galdós, estamos comprobándolo, poseía un alto concepto de la poesía, pero pensamos que quería librar a ésta de los curiosos, pedantes, oportunistas o llanamente alienados de su época y, por qué no, también de la nuestra[13].

De esta manera, frente al "lenguaje de la Historia" (1351) — por ejemplo, todo lo que tiene que ver con la cocina de la tía Isabel (1351-52) — tenemos, otra vez, una extraordinaria elegía:

> Repite, memoria, la persona y hermosura de la gallarda Virginia, ama de tal cotarro; ayúdate, si es posible, de algún histórico papel para que puedas decir ahora qué casta de pájaro era tal [...] No olvides al buen señor, marido suyo o cosa así, pintor de heráldica, holgazán de profesión todos los días, y los más de ellos consumado borracho, a quien llamábamos Alberique, sin más nombre de pila; ten presente aquel perro humilde que nunca ladraba y que a la hora de comer iba de cuarto en cuarto avisando a los huéspedes; animal comedido, modesto y meditabundo, a quien llamaban, no sé por qué, Julián de Capadocia. (1367)

Nuevamente percibimos, entonces, la huella de un particular silencio en medio de la prosa; no puede haber sido sino la poesía la que vino en auxilio del narrador. Melopoeia plasmada en imágenes inolvidables (sobre todo la de Julián de Capadocia) que al mismo tiempo encierran una enseñanza, logopoeia, de raigambre heracliteana y de la enjundia de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

No podríamos concluir este análisis sin reparar en el diálogo final entre Aristo e Ido

del Sagrario. Como respuesta al ofrecimiento inocente del primero: "todo lo que nos ha pasado a mí y a mi amo, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura", el suficiente Ido responde: "Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad" (1452).

En estas palabras de Ido del Sagrario tendríamos resumida, pues, la estética literaria común de la época; y asimismo, aunque por antítesis, la posición del narrador. Para éste, sin duda, la poesía más valiosa es la que estaría vinculada a "las cosas comunes y que estén pasando todos los días"; correlato de su postura antiidealista y apuesta por la "verdad" antes que por la "mentira"; indicadora, finalmente, de su rechazo "a los epígonos del zorrillismo romántico, todavía en plena vigencia en su tiempo" (Nuez 123). Opción galdosiana, en suma, que la estamos palpando en esta misma novela: no busca la moraleja—el explícito gesto didáctico — , sino que se entretiene, más bien, en la contemplación de las cosas; cobrando éstas, por eso mismo, ecos inéditos. Galdós ironiza, se solaza con la poesía de Jorge Manrique y refleja una personalísima lectura de los Evangelios.

Mas, otra consecuencia metapoética de primer orden, es el implícito rechazo por parte de Ido del Sagrario del habla popular. Desde este punto de vista, "horrible verdad" ya no está relacionada a un "significado" que se evita, sino, digamos, a un "significante" que se desea eludir; es decir, lo que cuenta y, sobre todo, la forma como lo cuenta Aristo. Y esto, tal como por ejemplo lo ha establecido Sebastián de la Nuez en "Galdós y la poesía", está en las antípodas de la sensibilidad de autor de *El doctor Centeno*, ya que el habla popular es una de sus aficiones más tempranas. Recordemos, sino, su colección de voces populares canarias; su interés, ya en Madrid, por los autores que intentaron reflejar el costumbrismo de la capital. Y, tal como figura en su prólogo al libro de versos de Antonio Casero, *La musa de los Madriles* (1914), porque el decir plebeyo es para el autor canario: "el sentir penetrante de las clases humildes, cuya donosura alegra la triste existencia de esta heroica Villa" (Nuez 129).

Por último, y como consecuencia de esta lectura que ha girado alrededor de Felipe Centeno y el narrador omnisciente—su mutua empatía y fusión privilegiada en la poesía — , y gracias al sabio uso del estilo indirecto libre por parte del narrador, curiosamente no observamos mayor complejidad en el punto de vista de la novela; menos aún, en la unidad estructural de la obra. Somos testigos, mas bien, del paulatino "desaprendizaje" de Celipe. Donde éste, a fin de cuentas, tal como Jesús adolescente ante los doctores, gana la partida. Salva a Miquis, Centeno es su auténtico prójimo, brindándole la experiencia de un amor recíproco y, a su vez, desalienándolo de su arte periclitado. Lo último que querrá hacer Miquis es destruir su *El grande Osuna*, en aras de otro arte mejor que intuye en su lecho de muerte. Mas, lo maravilloso de todo esto es que Felipe no sabe que es Cristo. Incluso hacia el final de la novela, en el diálogo con Ido del Sagrario, el lector queda a la expectativa respecto a lo que ocurrirá luego de esta simbiosis, después de este contacto.

Conclusión

Creemos haber demostrado, una vez más, que es en la intensidad y no en la extensión donde se conoce mejor al narrador de las novelas de Galdós. En *Fortunata y Jacinta* lo era, sobre todo, a través de la melopoeia (el canto, la voz); ahora, en *El Doctor Centeno*, lo es sobre todo a través de la fanopoeia. No creemos exagerar si consideramos que esto también está en relación con la evolución del "sondeo galdosiano de la naturaleza de la realidad" (Gold 43). Es decir, en *Fortunata y Jacinta* estaríamos ya ante un coro: varias voces claras y distintas, entre las cuales sólo una de ellas es la del narrador; la melopoeia múltiple, entonces, subrayaría este hallazgo. En cambio, en la obra que ahora nos ocupa, la fanopoeia predominante calza mejor con un narrador omnisciente obsesionado en ganarle la partida — con la humildad de la Poesía — a la ensoberbecida Historia. Paralelo al "desaprendizaje" de Celipe Centeno, del cual nuestro héroe finalmente sale airoso, el narrador — en el mismo terreno de Clío y en apariencia con sus mismas armas: los "chismes"— intenta decirnos otra cosa.

En este sentido, *El doctor Centeno* que tiene ya — vía la bondad y simbología cristológica de su personaje principal — paralelos evidentes con *Misericordia*; en este sentido, podría ser vista como una novela de parto con el naturalismo. Y es que, en definitiva, Felipe Centeno también salva al propio narrador, o éste se salva a sí mismo por la fe puesta en Celipe, y rompe sus ataduras frente al realismo. Y ambos, juntos, por los buenos oficios de la poesía, se salvan de la mediocridad o del mero responso, de la viperina y precaria lengua de Clío.

Pontificia Universidad Católica del Perú

NOTAS

[1] Haciendo algunas precisiones, leemos en Angelo Marchese y Joaquin Forradelas: "Si consideramos el texto narrativo como un mensaje cimentado y organizado desde uno o varios códigos, transmitido a través de un canal, en un contexto determinado, y que va desde un emisor a un destinatario [...], será necesario distinguir con precisión dos parejas de *participantes* modelados sobre las funciones emisor-destinatario: a) el Escritor-Autor y el Lector, referido al Texto-Escritura (nivel de comunicación que denominaremos extratextual); b) el Narrador y el Narratario o destinatario interno, referidos al Texto-Narración (nivel intratextual)" (276). De ambas dimensiones, es esta última la que ventilamos en nuestro trabajo. Asimismo, resulta sugestivo y quizá no menos ilustrativo conectar nuestro modo de leer con lo que en seguida apunta Walter Mignolo: "El objetivo de Robert M. Durling [*The figure of the poet in Renaissance epic*] es el de estudiar la función de aquellos momentos particulares en los que el narrador épico afirma su identidad y construye la figura del poeta. Este no es autobiográfico, sino concomitante con el juego ficcional que propone la épica. De esta manera, el objetivo de Durling se inscribe en el marco de un pensamiento que en la modernidad acepta la distinción entre narrador y autor" (131).

[2] Pensamos que en esta etapa de su producción novelística (1886-1887), algo posterior a la que ahora nos ocupa con *El doctor Centeno* (1883), Galdós ya ni siquiera exhibe una "figura del poeta" fragmentada o múltiple—que, por ejemplo, concilie las diversas perspectivas en *Tormento* (Gold 44) —, sino, a través de los personajes de *Fortunata y Jacinta*, más bien varias subjetividades independientes. De manera que, por ejemplo, en tanto no pueden concretar la posesión de Fortunata, el narrador y Maximiliano están tan emparejados que esta novela bien podría ser, más bien, la de este último personaje.

[3] Germán Gullón identifica en *Fortunata y Jacinta* la culminación de lo que denomina "imaginación formal" en Galdós [por ejemplo en *Tormento*, y a diferencia de la "imaginación profunda" de las novelas de tesis]; aquella novela, más bien, ilustraría ya la "imaginación estructural"—según Gullón la tercera y última etapa de la imaginación galdosiana—que tendría, sin embargo, su mejor representante en *Misericordia* donde, citamos a este estudioso: "la creación del personaje queda en manos del personaje mismo: Benina inventa a Don Romualdo [...] Milagro para el personaje inventor; necesidad para el autor que discurre la novela e imagina la doble figuración del sacerdote inventado" (167). Sirva este esquema evolutivo de la imaginación en Galdós, que Hazel Gold más bien denomina "sondeo galdosiano de la naturaleza de la realidad" (44), solamente para señalar que esta novela de 1883, que nos ocupa ahora, pertenece a una etapa diferente en comparación a *Fortunata y Jacinta*. Ambos críticos, pues, coinciden en lo fundamental. *El doctor Centeno*, aunque no ilustra todavía la tercera etapa que distingue Gullón—y que Gold denomina "La incógnita y la realidad"—, ya no tiene nada en común con *Doña Perfecta* o *Gloria* (inquebrantable unidad ideológica y exclusión de todo otro punto de vista); ahora, más bien, no hay un solo narrador que concilie las diversas perspectivas.

[4] Las otras maneras de "cargar el lenguaje con sentido al grado máximo" son la logopoeia (donde predomina el concepto) y la melopoeia (donde predomina la música) (Pound 50).

[5] Stephen Gilman, por ejemplo, sólo ve el abandono del naturalismo—no antes—en *Fortunata y Jacinta* (132).

[6] Dr. Centeno, Felipe, Celipe, Aristóteles, etc. son los diferentes nombres que adopta el protagonista en esta novela que, nos advierte ya la "Nota preliminar": "A Celipín Centeno le conocemos de otra novela de Galdós: Marianela" (Perez Galdós 1292).

[7] Desde el punto de vista de Alan Smith quizá sea pertinente hacerlo: Galdós poseía las obras de Poe, en traducciones de Baudelaire, desde 1865, año en que también se pueden empezar a rastrear sus propios cuentos fantásticos publicados en revista y periódicos. Aunque este mismo crítico precisa poco después que recién es en la última década del siglo XIX cuando "Galdós adopta en su novela el modo fantástico" (27).

[8] No es gratuito, pensamos, que "Centeno" aluda al pan bíblico; que "Celipe" derive de la palabra cielo; y que, ya en la órbita pagana, nuestro héroe sea de "Socartes" (Sócrates, mártir semejante a Cristo).

[9] Aunque los "chismes de Clío" nos hagan pensar, en un primer momento, en un tipo de historia (término polisémico) más bien tradicional—aquélla avocada fundamentalmente a destacar hazañas individuales y enumerar efemérides—, creemos que este aspecto de la Historia es sólo uno de los que sutilmente critica Galdós en esta novela. Su otra polémica con aquélla, sin duda más importante en cuanto a su evolución como novelista, creemos estriba en lo siguiente: "el interés que reviste el discurso histórico no sólo reside en su utilización como memoria artificial, sino en que, al mismo tiempo, se convierte en una explicación convincente, justificadora, 'tranquilizadora', portadora de inteligibilidad, 'comprensiva' del presente" (Contursi y Ferro 61). Es decir, Galdós estaría cuestionando a la Historia su rol aparentemente más privativo, su status mismo como "portadora de inteligibilidad".

[10] Recordemos, según Martin Heidegger, requisito previo y fundamental para el pensar filosófico.

[11] A decir de Alan Smith Soto, en comunicación personal, la frase "Ya entierrito tenemos" se inscribiría dentro de la técnica de los "rebajamientos de temperatura" o "auto desautorizaciones" del narrador a punto de hablar poesía.

[12] Nos referimos a uno de sus trabajos escolares, "Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco" (Nuez 120)

[13] Muy significativamente, para describir aquella época y no menos la nuestra, leemos en *El doctor Centeno*: "Mal terrible es ser hombre-poema en esta edad prosaica. El mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven. Nada es tan funesto como la vocación de ruiseñor en una familia de castores" (1448).

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. *El placer del texto.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Contursi, María E. y Fabiola Ferro. *La narración. Usos y teorías.* Bogotá: Norma, 2000.

Gilman, Stephen. "Cuando Galdós habla con sus personajes". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* I. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978. 128-34.

Gold, Hazel. "Tormento: vivir un dramón, dramatizar una novela". *Anales Galdosianos* 21.1 (1985): 35-46.

Granados, Pedro. "La novela como responso y elegía: la distribución de lo lírico en *Fortunata y Jacinta*". *Anales Galdosianos* 37 (2002): 103-12.

Gullón, Germán. "La imaginación galdosiana: su funcionamiento y posible clasificación". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* I. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978. 155-69.

Hoddie, James H. "Reexamen de un enigmático texto galdosiano: *El doctor Centeno*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 521 (1993): 47-67.

Litvak, Lily. "Lo fantástico en la literatura fin de siglo". *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo.* Barcelona: Anthropos, 1990. 105-12.

Marchese, Angelo y Joaquin Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Barcelona: Ariel, 1986.

Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119 (enero-junio 1982): 131-148.

Nuez, Sebastián de la. "Galdós y la poesía". *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 118-31.

Pérez Galdós, Benito. *El doctor Centeno. Obras Completas.* v.4. Madrid: Aguilar, 1962. 1293-1452.

Pound, Ezra. *El ABC de la lectura.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968.

Smith, Alan E. *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra.* Barcelona: Anthropos, 1992.

FETISHISM OF THE COMMODITY: GALDÓS'S INTERPRETATION OF THE CAPITALIST DISCOURSE OF THE BOURGEOISIE IN *FORTUNATA Y JACINTA*

Sarah Sierra

In *Fortunata y Jacinta*, one of the seemingly infinite strands of narrative development explores the role of capitalism as the authoritative and defining principle of the ruling class's social dominance. The celebrated bourgeois couple—Baldomero Santa Cruz and Barbarita Arnáiz—rules over Madrid's society as if their status were an inherent right, with this presumption especially characterizing Bárbara's social interactions. The presence of this power has not gone unrecognized. Julio Rodríguez Puértolas claims that Bárbara arrogates to herself an infallibility on a par with papal power (117). James Whiston attributes to her a striving for absolute authority, while Harriet Turner notes that this dominance takes the form of tyrannical rule over Jacinta.[1] It is apparent that Bárbara reigns over the lives of other characters with much power; however, this sense of inalienable right is not guaranteed by her class background. The fragility of social hegemony is clearly observed by Galdós as he depicts the rise and fall of families caused by the vicissitudes of the commercial market—those who were once the Morenos *ricos* had descended to the status of Morenos *pobres* (243).

In spite of the obvious function of economic factors in determining social supremacy, we must wonder how, in light of the unpredictability of capitalist cycles, the newly rich came to believe in their superiority as a natural phenomenon. Galdós explores the roots of the bourgeoisie's social behavior in the infamously long chapter II, aptly titled *Santa Cruz y Arnáiz, Vistazo histórico sobre el comercio matritense*, which brings to light the origins of the newly empowered class. Whiston explains that the attitude of social superiority characterizes the "longest episode in Volume I" in which predominates a "tendency of characters to see human relationships in a commercial [way]" (*Struggle* 80). An analysis of the upbringing of Barbarita Arnáiz exposes the flaws implicit in a socialization process within this transition from a religiously organized world to one governed by the demands of a market culture, in which social relations were defined in terms of commercial value that reduced individuals to social commodities.

To speak of the commodity as a nineteenth-century phenomenon is, of course, to speak of Karl Marx's critique of the exchange process inherent in the capitalist socio-economic structure. In Marx's work *Capital* (1867), he defines the commodity as "an object outside of us, a thing that by its properties satisfies human wants of some sort or another" (303). As the material element of capitalist society, the commodity makes concrete the abstract identification of social status. Marx attempted to demystify the power of the commodity by exposing the phenomenon that converts this material object into a social substance. The exchangeable product links producers and consumers through a mediated union by defining social identity in terms of the product's value; in other words, through a metonymic transfer the individual becomes an integrated component of the commodity.

Marx identified two elements that shape the composition of the commodity. The first distinguishes the utility of an object and its tangible worth, which he called 'use-value': "This property of a commodity is independent of the labour required to appropriate its useful qualities. With use-value, we always assume to be dealing with definite quantities, such as dozens of watches, yards of linen, or tons of iron. [...] Use-values become a reality only by use or consumption ...." (*Capital* 303). This, according to Marx, is the preliminary component required to stimulate the creation of the commodity; however, its exchange-value, which is contingent on the use-value and lacks the same material measurement of worth, completes its status and value as a commodity. As Marx stated, the use-value can be determined in specific quantities; however, the exchange-value "appears to be something accidental and purely relative [...]" (*Capital* 304). This market phenomenon is activated when an item is exchanged, thus creating a commodity whose value is intrinsically tied to the labor involved. However, it is possible to attribute a use-value to an object without creating a commodity:

> A thing can be a use-value, without having value. This is the case whenever its utility to man is not due to labour. [...] A thing can be useful, and the product of human labour, without being a commodity. Whoever directly satisfies his wants with the produce of his own labour, creates, indeed use-values, but no commodities. [...] To become a commodity a product must be transferred to another whom it will serve as a use-value, by means of an exchange. (*Capital* 307-08)

Therefore, the commercial evolution of an object to a commodity is realized through a social interaction; however, this process considerably alters the attitude toward the significance of the product as well as the measure of social status ascribed to the individual associated with the commodity. This specific organizing social principle defines the contours of the bourgeois identity as a merchant class.

The bourgeois socialization process was, in essence, a social system that replaced a religious fervor with a consumer-oriented one. In a community that is defined by its religious identity, the objects of worship contain a transcendental aspect, which Marx called fetishism. In a society governed by commercial laws, the intangible nature of the worth of a commodity incites a mystical treatment of the object; it appears to hold a power over the producer and consumer simulating a religious experience that has its "analogy, [in] the mist-enveloped regions of the religious-world. In that world the productions of the human brain appear as independent beings endowed with life, and entering into relation both with one another and the human race. So it is in the world of commodities with the products of men's hands" (*Capital* 321). A devaluing of the totality of the human experience is symptomatic in the privileging of the hand as a tool of market productions. The synechdocal significance of the hand for the whole underscores the value placed exclusively on the commercial world in which social interaction and worth relied exclusively on the act of exchange.

It is not surprising that Marx's critique of the capitalist system resonates in the narrative of *Fortunata y Jacinta*. The principal criticism presented by both Marx and Galdós

decried the bourgeois social process that conferred on the individual a constrictive identity in terms of a market value. As Puértolas points out, the new configuration of the social hierarchy replaced "el amor y la libertad naturales" with "la naturalidad burguesa, social, y sus normas" ("*Fortunata y Jacinta*" 193). The newly empowered class mystified the commodity as the unifying principle of the social matrix that qualified self-worth based on the value generated by the exchange process rather than through traditionally conceived personal ties. John Sinnigen adds that "La expansión del modo de producción capitalista conllevaba la generalización del mercado anónimo y la sustitución de relaciones económicas entre personas por relaciones entre cosas, lo que Marx describió como el fetichismo de la mercancía" (190). The pernicious effect of this transformation limited social identities to those expressed in terms of the market discourse in which the commodity determined individual value.

Why, however, is this relevant to the overall interpretation of the novel? We must first question why Galdós includes the temporally out-of-sync chapter II in the novel at all. The insidious impact of the bourgeois socialization process is fundamental to understanding the creation of the individual consciousness of the members of the privileged class; it is a defining principle that dictates social interactions and the education process of succeeding generations.[2] This narrative space dedicated to the formation of the new class's identity through its formative years contextualizes the ensuing social interactions informed by the interpretation of human value as social commodities.

In chapter II, part II, the focus of the narrative turns to Barbarita's childhood. Immediately after commenting on her birthplace, the narrator leads the reader away from the confines of the home by denigrating both the spatial and emotional images typically associated with this intimate space. The imagery of the home ceases to be the setting of familial love and warmth, portraying instead a hostile environment that oppresses the physical and emotional maturation of its inhabitants. The narrative presents a densely populated neighborhood teeming with "oprimidos edificios que parecen estuches o casas de muñecas" (126), hinting at the notion of overproduction as well as dehumanization. Likewise, the dubious structural integrity of the buildings of the Arnáiz's neighborhood conveys a sense of unreliability: "...se veían mezquinos arcos de fábrica para sostener el entramado de las escaleras, y abundaba tanto el yeso en la construcción como escaseaban el hierro y la madera"(126). If, as Eric Hobsbawm comments in *The Age of Revolution*, the economic strength of the newly formed western bourgeois capitalist society was measured by its ability to produce and sustain a substantial iron and steel industry (42), the flimsy building materials that form the foundation of the Spanish bourgeoisie's habitat may be seen as a fitting symbol of essential limitations in the infrastructure of the rising class itself. The degeneration was already apparent in the general failure to maintain, in working order, "[los] cerrojos imposibles de manejar y las vidrieras emplomadas..." (126). Moreover, the narrator's attitude toward this environment calls attention to the negative influence on the individual, of these living conditions, in which "las habitaciones parecían destinadas a la premeditación de algún crimen"(126).[3] This process that sees the *pañolería* replace the

home consequently depicts as a natural phenomenon Bárbara's social awakening as a product of the *pañolería*. However, careful scrutiny of the socialization process of the bourgeoisie immersed in this environment reveals an overall failure to adapt to the shifts in social identity paralleling the rise of a capitalist society.[4]

As a child entrenched in the ambience of her father's dry goods store, Barbarita's response to her environment makes evident the internalization of the processes that not only distort her conception of social relations, but also incite in her, as in her class, the fetishism of the commodity. Barbarita's senses are informed by the impressions of this comercial stimulus: "Creció Bárbara en una atmósfera saturada de olor de sándalo, y las fragancias orientales, juntamente con los vivos colores de la pañolería chinesca, dieron acento poderoso a las impresiones de su niñez" (126). Not only Bárbara's sensorial memories, but also her interpretation of reality is based on the commercial context of her childhood: "Las facultades de Bárbara se desarrollaron asociadas a la contemplación de estas cosas, y entre las primeras conquistas de sus sentidos, ninguna tan segura como la impresión de aquellas flores bordadas con luminosos torzales, y tan frescas que parecía cuajarse en ellas el rocío" (128). Through the use of such terms as "saturada," and "conquistas" the narrator implies that the influence of other socialization processes were subjugated to that of the commercial environment. There was no room for other experiences in Barbarita's upbringing, and the filter through which she interprets her world will be exclusively controlled by this milieu.

The vivid recollection of the objects virtually alive in her family's shop accentuates the character of the commodity as a social stimulus: "En días de gran venta cuando había muchas señoras en la tienda y los dependientes desplegaban sobre el mostrador centenares de pañuelos, la lóbrega tienda semejaba un jardín" (128). The contrast between the somber mood of the *pañolería* during periods in which there were limited sales and the almost festive spirit during moments of high customer volume emphasizes not the abundance of people, but rather the hyperbolic presence of *pañuelos*. In this distinction, the product is the true protagonist in the vivacity associated with social interaction. It is evident that what Bárbara remembers as inciting dramatic and endearing memories are fetishized objects and not the presence of other human beings. The conspicuous absence of human interaction between Bárbara and other people calls attention to the favored social position of the commodity over that of the individual. The people in the store serve one purpose, that of drawing out the commercial value implicit in the displayed items. This social act manifest in the exchange process triggers the identification of social worth through the value associated with the commodity, and only secondarily, extends to the producer and consumer a position in the social hierarchy. As Barbarita matured, her intense attraction to the inanimate objects in her father's store increased. Her skewed value system originates, in part, from her mother's behavior, indicating a process of generational influence. The objects arouse powerful emotions in Bárbara as she watches her mother's hands caress fans and other cloth items in order to display the qualities of the commodity: "Más adelante pudo la niña apreciar la belleza y variedad de los abanicos que había en la casa y que eran una de las principales riquezas de ella. Quedábase pasmada cuando veía los dedos de su mamá

sacándolos de las perfumadas cajas y abriéndolos como saben abrirlos los que comercian en este artículo..." (129). Within this context of commodity exchange, the human body ceases to contribute anything of worth beyond the limits of production or acquisition. The hand, specifically, attracts full attention as the human component of market relations; it produces, it displays, and it realizes the enactment of exchange through payment and delivery. The young Arnáiz girl reacts emotionally to the contact between the commodity and the hand; however, the link to other individuals is always mediated by objects.

Bárbara, as a child within the *pañolería*, lacks the economic power to establish a meaningful and worthy identity as consumer; nor is she capable of identifying with the producer, or in this case the vendor. Her mother, Asunción Trujillo, had also contributed to her devalued status by only allowing access to the items of lesser significance in the store: "Lo más que se le permitía era poner sobre el tablero de ajedrez que estaba en la vitrina de la ventana enrejada [...] todas las piezas de un juego, no de los más finos..." (129-30). By internalizing her lower status in relation to the material objects, Bárbara comes to understand her worth in this socio-economic environment as that equated to a commodity, the only possible role available to a non-producer or consumer. This becomes readily apparent through the depiction of the relationship between Bárbara and her mother. The narrative representation of Asunción limits the information to activities focused on the products in the shop, restricting the only physical contact between mother and daughter to an interaction imbued with commercial significance: "Barbarita abría cada ojo como los de un ternero cuando su mamá, *sentándola sobre el mostrador*, le enseñaba abanicos sin dejárselos tocar..." (emphasis mine) (129). Asunción Trujillo situates her daughter among the items on the counter, converting her into an object on display as well. As Marx had explained, the exchange-value of the commodity was measured by its relativity discernible through the comparison of two different products; Bárbara's placement on the counter established her social worth in terms of the other items exhibited. This metonymic characterization as a commodity in relation to the other items reveals the only portrayal of tenderness the mother extends to her child, disclosing the ways in which the market value conditioned social identity.

Human interaction limited to a commercialized context leaves young Bárbara privileging the inanimate object as she attempts to establish social relations. In two specific examples, the narrator alludes to a sense of great familial love and cherished memories while recalling figures from Barbarita's childhood, that, although they do not belong to the immediate family, appear to move within the inner circle of the family unit: "Como se recuerda a las personas más queridas de la familia, así vivieron y viven siempre con dulce memoria en la mente..." (126). Until this moment, it is understood that these individuals have formed part of Bárbara's childhood experiences and continue to live in her memory with equal importance; however, as the narrator continues, the horrifying reality of the identity of these endearing figures is exposed: "así vivieron y viven siempre con dulce memoria en la mente los dos maniquís del tamaño natural vestidos de mandarín que había en la tienda y en los cuales sus ojos aprendieron a ver" (127). Through the focalized

narrative, these two lifelike yet inanimate figures appear to displace the relation expected between parents and children. The life-size mannequins serve as two imitation parents occupying the memories of Barbarita's first emotional relationship: "La primera cosa que excitó la atención naciente de la niña, cuando estaba en brazos de su niñera, fueron estos dos pasmarotes de semblante lelo y desabrido, y sus magníficos trajes morados" (127). The inanimate objects that are dressed in the very cloth that gave her family social supremacy as merchants of dry goods evince more emotional response from the child than the real individuals present. As she maneuvers her own social position in this commercial world, Bárbara claims superiority in the hierarchical system as she gazes on these lifeless mannequins with their frozen look of fear and stupidity. In essence, she comes to understand that social dominance depends on the conquest, later to take shape as acquisition, of the inanimate object that transfers its worth to that of the consumer.

Bárbara's second fond memory of a childhood relationship exposes the grotesque nature of her confusion between the inanimate object and human worth: "También había por allí una persona a quien la niña miraba mucho, y que la miraba a ella con ojos dulces y cuajados de candoroso chino. Era el retrato de Ayún, de cuerpo entero y tamaño natural, dibujado y pintado con dureza, pero con gran expresión" (127). The narrator exposes, once again, Bárbara's misguided social filter that animates the inanimate object. She fetishizes the representative image of Ayún by imagining a shared experience of gazing upon one another. Likewise, her fusion of the representation of Ayún with that of a fully realized social being is evident in the use of "persona" to identify the status of this replica of life.

The portrait of Ayún represents a two-fold process of the impact of the fetishism of the commodity. On the one hand, the image is an imitation of life infused with value due to its material substance; on the other hand, Ayún symbolizes the power of the producer. The *mantón de manila*, created by Ayún, as well as contributing to the commercial success of the Arnáiz family, extends to the portrait an increased social value based on the economic worth associated with the image of producer. These experiences are at the root of Bárbara's inverted value system that has taught her to recognize in the inanimate object the means through which she must construct her own social worth.

The potent stimulus provoked by the commodity suggests an analogy with the mystical realm of the religious experience. As a child, Barbarita was deeply moved by the rituals of social behavior attributed to the commodity. Her mother substantiated this interpretation of the value of the commodity as a transcendental object through her reverence in handling the products in the store: "Por el respeto con que su mamá los cogía y los guardaba, creía Bárbarita que contenían algo así como el Viático para los enfermos, o lo que se da a las personas cuando comulgan" (129). In a sense, Barbarita experiences a mystical fever desiring union, not with God, but rather with the substituting icon embodied in the commodity: "Muchas noches se acostaba con fiebre porque no le habían dejado satisfacer su anhelo de coger para sí aquellas monerías" (129). In order to achieve "spiritual" fulfillment, Bárbara aligns her social activities to appease her desire for unity with this coveted object. Unlike the harmony implicit in the relationship between the divinity and the

believer, the commercial idol degrades by supplanting spiritual values with material ones. James Whiston comments that, "Although religious sentiment pervades the novel it makes no impact and is indistinguishable from materialistic or social concerns since characters use it for their own ends" ("Materialism" 71). This replacement system is devoid of any transcendental significance for the individual who is consequently reduced to either producer, consumer, or as we have seen, human commodity.

As Bárbara moves from the sheltered space of the *pañolería* to the social environment of her school years, the inculcated values of commercialization continue to inform the behavior of the young woman, expressing itself in a competitive relationship between her and her classmates. The complexity of relations increases as the young Arnáiz girl is now required to compare her worth to that of other merchants' daughters, Eulalia Muñoz and Castita Moreno. The social supremacy established in these new relationships depends on which of their fathers' respective shops possesses the material item with the highest value.

Each of the three girls—socialized within the context of this commercial world—understands the social position and worth of the individual through the value of the objects exhibited. In a contest of supremacy, the three girls display their objects according to the tenets of their class. Eulalia, Castita and Barbarita understand that a higher social value is attributed to the girl who proffers the most spectacular item. A comparison of the crucial moments of the girls' demonstrations of their social superiority expresses the underlying commercial values of the bourgeoisie. Eulalia presents her most revered item: "Pero lo que tenía en más estima, y por esto no lo sacaba sino en ciertos días, era su coleción de etiquetas..." (131). The next girl, Castita, follows suit, presenting an item more intriguing than that of Eulalia: "La chiquilla de Moreno fundaba su vanidad en llevar papelejos con figuritas y letras de colores [...]. Los mostraba uno por uno, dejando para el final el gran efecto, que consistía en sacar de súbito el pañuelo y ponerlo en las narices de sus amigas, diciéndoles: *goled*" (131). Barbarita concludes the competition by triumphantly showing impressive and exotically scented pieces of paper from her father's store:

> Al día siguiente, Barbarita, que no quería dar su brazo a torcer, llevaba unos papelitos muy raros de pasta, todos llenos de garabatos chinescos. Despúes de darles mucha importancia, haciendo que lo enseñaba y volviéndolo a guardar, con lo cual la curiosidad de las otras llegaba al punto de la desazón nerviosa, de repente ponía el papel en las narices de sus amigas diciendo en tono triunfal: "¿Y eso?" Quedábanse Castita y Eulalia atontadas con el aroma asiático, vacilando entre la admiración y la envidia; pero al fin no tenían más remedio que humillar su soberbia ante el olorcillo aquel de la niña de Arnaiz.... (132)

The social hierarchy is established through the ability to display the most valued and coveted item; Bárbara's success consolidates her superior position among the three girls by means of the object. The key unifying link between these items that the young girls display is the possession of a rare, unattainable product that leaves the possible consumer, in this case, the friends, with a desire for more; each child comprehends that the underlying

mechanisms of market demands function by stimulating the need for acquisition of the valued product. The transaction between the girls thus parodies the market principles that underlie their class.

It is true that Barbara's infatuation with the object is, at times, attributed to her youthful innocence; the narrator describes the reaction to the commodity as possibly limited to childhood: "Ocuparon más adelante el primer lugar en el *tierno* corazón de la hija de D. Bonafacio Arnaiz y en sus *sueños inocentes*, otras preciocidades que la mamá solía mostrarle..." (emphasis mine) (129). However, the highly focalized narrative reveals that the reverence for the object did not disappear with adulthood; as the narrator states, "así vivieron y viven siempre con dulce memoria..." (126). In fact, Bárbara's affection for the coveted objects from the *pañolería* never diminishes. At a point when the narrator mentions Bárbara's need to confront the realities of adulthood while facing the difficulties following her father's death, she continues to treat the object with an unrestrained enthusiasm:

> Entonces pasaron por las manos de Barbarita todas las preciosidades que en su niñez le parecían juguetes y que le habían producido fiebre. A pesar de la edad y del juicio adquirido con ella, no vio nunca con indiferencia tales chucherías, y hoy mismo declara que cuando cae en sus manos alguno de aquellos delicados campanarios de marfil, le dan ganas de guardárselo en el seno y echar a correr. (136)

Her socialization process consisted of the immersion in a commercialized environment that not only animated the inanimate object, but also dictated the manner in which Bárbara interpreted the relations and social worth of individuals. Emblematic of her class, the behavior depicted in her childhood serves as an example of the consequences of the fetishism of the commodity.

As an adult, Bárbara's life is centered on acquisition and ownership; her movement within society emphasizes control and submission. As a result, Barbarita's influence as a role model for the next generation, Juanito and her niece/ daughter-in-law Jacinta, will cause inevitable immobility and sterility. Marx depicted the capitalist system as a voracious animal that destroys the intimate relations between individuals as social creatures. The consumer requires greater conquests in order to sustain social identity in the market culture; however, the unquenchable impetus to consume derives from a need to fill a void left by older social forms of self realization. This desperate need to consume, governed by the greater demands placed on the psyche of the consumer to acquire more as part of the construction of the self, is evident in Barbarita's daily indulgences in shopping: "Barbarita tenía la *chifladura* de las compras. Cultivaba el arte por el arte, es decir la compra por la compra. Adquiría por el simple placer de adquirir. [...] Había días de compras grandes y otros de menudencias; pero días sin comprar no los hubo" (256, 260). As she conquers the world of commodities, Bárbara seeks out new ways in which to appease her desire to consume. This leads to a breakdown of the borders dividing human worth from that of the value placed on the commodity. As a result, Bárbara sees in her future daughter-in-law a

highly valued commodity that had been placed in the public arena for acquisition.

Jacinta formed part of a household of many girls that seemed a burden to the family's financial health due to the social demands of presenting the young women as attractive and worthy mates for sons of well-to-do families. The girls' mother, Isabel Cordero, prepares them to be examined by the public, displaying her daughters as objects to be sold:

> Doña Isabel estaba siempre con cada ojo como un farol, y no las perdía de vista un momento. A esta fatiga ruda del espionaje materno uníase el trabajo de exhibir y airear el muestrario, por ver si caía algún parroquiano o por otro nombre, marido. Era forzoso *hacer el artículo*, y aquella gran mujer, *negociante en hijas*, no tenía más remedio que vestirse y concurrir con su género a tal o cual tertulia de amigas... (emphasis mine) (159-60).

Isabel Cordero designs the show window, and Bárbara goes shopping, considering Jacinta in the rhetorical terms of the market: "Barbarita, que la había criado, conocía bien sus notables *prendas* morales, los *tesoros* de su corazón amante, que *pagaba siempre con creces* el cariño que se le tenía y por todo esto se enorgullecía de su elección" (196). The focalized expression of Bárbara here describes Jacinta in terms of a material product. Once again Bárbara has acquired the most exotic object, which will soon be described as *la mona del cielo* among *madrileños* of all classes.

Harriet Turner explains the previous transaction as symptomatic of an underlying incestuous relationship between Bárbara and Juanito: "So it is Doña Bárbara, not Juanito nor the prospective daughter-in-law, who designs the role of wife, cutting out of whole cloth the pattern of "calza" and shaping *her pretty porcelain doll* to fit in" (9). In order to maintain the perversion, Bárbara strips the role of wife from Jacinta in subtle dehumanizing manners. Turner calls attention to the transformation of Jacinta into a doll-like creature, although, we must insist that this is not solely a result of Bárbara's disturbing role with her son, but also a manifestation of her entire life history, and of her class's values.

Soon after Jacinta enters Bárbara's world, a disturbing parallel arises that links Jacinta to her mother-in-law's beloved Chinese mannequins from the latter's childhood: "Por su talle delicado y su figura y cara porcelanescas, revelaba ser una de esas hermosas a quienes la Naturaleza concede poco tiempo de esplendor..." (195). Her porcelain figure and face appear very much to conform to the dolls and Chinese figures of Barbarita's childhood that she "embebecía contemplando aquellas figuras tan *monas*, que no le parecían personas, sino chinos, con las caras redondas y tersas como hojitas de rosa..." (129). In both cases, there is a reference to inanimate faces; the porcelain face of Jacinta is similar to the tight round faces of the figurines. There is also a reference to the ephemeral beauty suggested by the images of the figurines; however, it is to Jacinta that the short-lived beauty of the rose is metaphorically appropriate. In one instance, it is quite literal that Jacinta will age quickly and lose her youthful looks; on the other hand, it is a frightening foreshadowing of Barbarita's will over Jacinta's, which will transform the latter from a living, productive

human into an inanimate replica of one of Bárbara's childhood fetishes. It is also relevant to recognize the adjective assigned to both the figurines and Jacinta as *mona*. In Barbarita's language the distance between her daughter-in-law and her childhood fascination for life-like dolls is overcome; the "*figuras monas en los abanicos*" becomes the "*mona del cielo.*" Barbarita's project to marry her son to the *figura mona* holds within it the thrill of recapturing her childhood fetish.

Bárbara's formative years serve as the paradigm of the degraded social relations produced by the all-consuming capitalist system. Through the examination of Bárbara Arnáiz's upbringing, we witness a confusion of natural human relations with the imitation of life derived from the socialization process in the commercial environment of the *pañolería*. The object takes on a higher value in the market-based world, simultaneously dictating the social worth of the producer and buyer. Outside this matrix of commodity exchange social worth is non-existent, a theme which is manifest throughout the novel in the attempted silencing of those members who do not—and will not—participate in the market relations.

James Madison University

NOTES

[1] These theories are developed in the respective articles by Whiston: "The Materialism of Life: Religion in *Fortunata y Jacinta*" and "The Struggle for Life in *Fortunata y Jacinta*" and Turner's "Lazos y tiranías familiares: una reevaluación de Jacinta."

[2] Stephen Gilman comments that the necessity of the long-winded recounting of the rise of the Santa Cruz family is predicated on the need to situate the characters in "his or her fictional and therefore believed-in present [in which he or she] copes with historical and social determinism" (*Galdós* 239).

[3] Geoffrey Ribbans comments on the relation of complicity between the members of the bourgeoisie and the narrator/ acquaintance of the upper class: "The narrator clearly functions within the world of the prosperous bourgeoisie and accepts its values without question" (92-3). He notes that "Galdós retains a strong mimetic thrust while casting doubt on the very values his narrator espouses" (104). We can assume, in this case, that the strong unity characterizing the relationship between the narrator and this class is not intended to present the bourgeoisie as the infallible social model.

[4] The childlike attitude of the characters is symptomatic of the arrested development of the bourgeoisie. However, as the narrator indicates through the use of the present tense, the animating of inanimate objects continues into the present of Bárbara's adulthood.

WORKS CITED

Gilman, Stephen. "The Birth of Fortunata." *Anales Galdosianos* 1 (1966): 71-82.

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

Gullón, Germán. "*Fortunata y Jacinta* en el vértice de la modernidad." Kronik and Turner 195-209.

Hobsbawm. Eric. *The Age of Revolution: 1789-1848*. New York: Vintage Books, 1996. 189-92.

Kronik, John W. and Harriet S. Turner, eds. *Textos y Contextos de Galdós*. Madrid: Castalia, 1994.

Marx, Karl. *Capital*. Ed. Tucker, Robert C. *The Marx-Engels Reader*. 2nd ed. New York: W.W. Norton, 1978. 294-438.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1997. 2 vols.

Ribbans, Geoffrey. "Notes on the Narrator in *Fortunata y Jacinta*." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 88-104.

Rodríguez Puértolas, Julio. "Quien manda manda: La ley y el orden en *Fortunata y Jacinta*." Kronik and Turner 115-25.

————. "*Fortunata y Jacinta*, Novela Libertaria." *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, II*. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990. 187-96.

Sinnigen, John. "Individual, Class and Society in *Fortunata y Jacinta*." *Galdós*. Ed. Jo Labanyi. London: Longman, 1993. 116-39.

————. "*Fortunata y Jacinta* y la novela realista: Transformación social e identidad individual." Kronik and Turner 189-92.

Turner, Harriet. "Lazos y tiranías familiares: una reevaluación de Jacinta." Ed. & Trad.

Germán Gullón. *Fortunata y Jacinta de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Taurus. 277-98.

Whiston, James. "The Materialism of Life: Religion in *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 14 (1979): 65-81.

————. "The Struggle for Life in *Fortunata y Jacinta*." The Modern Language Review. 79:1 (1984): 77-87.

MISERICORDIA EN EL CELULOIDE[1]

John H. Sinnigen

Aprovechamos la reciente edición de esta película en DVD en los Estados Unidos (Studio Latino 2005) para ofrecer un análisis de ella con el fin de estimular el estudio y la enseñanza de las relaciones entre los textos galdosianos y sus representaciones visuales, tanto en el cine como en la televisión, y así ampliar los horizontes y seguir indagando en la fascinante interrogante inicialmente formulada por John Kronik, ¿Qué es un Galdós? En nuestra investigación sobre la recepción de la obra galdosiana en México — novela, teatro, cine, televisión — llegamos a la conclusión de que Benito Pérez Galdós es más que un insigne escritor español decimonónico, ya que constituye un relevante hilo que se teje y se vuelve a tejer en las diversas y continuas elaboraciones simbólicas que se articulan en las cambiantes experiencias vivenciales de las culturas mexicanas[2]. Esta línea de investigación nos permite situar los estudios galdosianos en un contexto intercultural e interdisciplinario a tono con las tendencias de los estudios culturales en el siglo XXI. Es decir, en nuestra investigación estudiamos las condiciones de la producción de los originales textos galdosianos y sus diversas adaptaciones y consumo en suelo mexicano a unos cinco mil kilómetros de distancia y, en el caso de la televisión, en pleno siglo XXI. Así, en el estudio de esta recepción y transformación de unos textos galdosianos planteamos nuevos modos de estudiar la amplitud del impacto de la obra y la figura del escritor.

Hay ocho filmes galdosianos producidos en México entre 1943 y 1997. Según nuestro rastreo en la filmografía de la Filmoteca de la UNAM, estas ocho películas basadas en obras de Galdós son el mayor número de adaptaciones de la obra de un escritor del siglo XIX en el cine mexicano[3]. En todas ellas la adaptación es siempre a un ámbito nacional, o a la época contemporánea de la obra galdosiana en México (*Doña Perfecta*, Alejandro Galindo 1950; *Nazarín*, Luis Buñuel 1958) o al pasado reciente (*El evangelio de las maravillas*, Arturo Ripstein 1997), o a la época contemporánea del rodaje (*La loca de la casa*, Juan Bustillo Oro 1950; *Misericordia*, Zacarías Gómez Urquiza 1952; *La mujer ajena*, Juan Bustillo Oro 1954; *Solicito marido para engañar*, Ismael Rodríguez 1987). Lo mismo no suele ocurrir, por ejemplo, con las adaptaciones de las obras de Charles Dickens al cine estadounidense. Aunque estas adaptaciones anacrónicas a situaciones mexicanas son frecuentemente criticadas como tales en la prensa de la época, son una buena muestra de la recurrente incorporación de los textos galdosianos en los actos de interpretar la realidad nacional en México.

Misericordia es la cuarta de estas películas mexicanas y pertenece aproximadamente a la "época de oro" del cine mexicano, el cual a su vez es un componente del llamado "milagro" mexicano que empieza en 1940 y dura, a nuestro entender, hasta la rebelión estudiantil de 1968. En 1940, después del supuesto "radicalismo" de su presidencia, Lázaro Cárdenas eligió a un sucesor conservador, el general en retiro Manuel Ávila Camacho, su Secretario de Guerra y Marina. Ávila Camacho ganó las elecciones de 1940 por abrumadora mayoría, gracias a un violento fraude (Agustín 1: 11-16), emprendió una política a favor de

los empresarios para "corregir" los "excesos" del cardenismo, y declaró que era creyente, "y los empresarios suspiraron con alivio" (Agustín 1: 16). En el contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial, comenzó una campaña de industrialización basada en el apoyo del estado a la sustitución de importaciones, la que conllevó un continuo crecimiento económico, la urbanización, grandes beneficios para los empresarios, mejoras para las crecientes clases obreras y medias urbanas y una continua alza de precios. México apoyó a Estados Unidos en el conflicto bélico, y, en 1942, después de que los alemanes hundieron el buque mexicano, Potrero del Llano, México le declaró la guerra al Eje. Fue el comienzo del "milagro mexicano" basado en la expansión económica y la estabilidad política. Para sellar el rumbo conservador en la política de la "familia revolucionaria", en 1946 Ávila Camacho y su sucesor, Miguel Alemán, el primer presidente civil, transformaron el cardenista Partido de la Revolución Mexican (PRM) en el Partido de la Revolución Institucional (PRI), con un debilitado sector obrero (Agustín 1: 60).

La época de oro del cine mexicano se inició durante el cardenismo con el gran éxito internacional de la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes en 1936, y duró más o menos hasta finales de los años cincuenta, según las estimaciones más generosas[4]. Aquella época de oro supuso una extensa producción cinematográfica en la que el gobierno, como un componente de su política económica de la sustitución de importaciones, contribuyó a la formación de una industria cinematográfica que imitó el modelo hollywoodiano—*star system*, grandes estudios y estructuras melodramáticas—y experimentó un auge a través del mundo hispanoparlante, constituyendo así el mito de origen del cine mexicano al mismo tiempo que la Ciudad de México se convirtió en un Hollywood en español[5]. Según Carlos Monsiváis, este cine busca reflejar el prisma popular—unas costumbres, unos valores, unas esperanzas—en una búsqueda de esa siempre evasiva identidad nacional mexicana en un período de transición entre un México "tradicional" y otro "moderno" (139-46). Por tanto, vemos repetidamente las representaciones de unas idiosincrasias nacionales en dos géneros fundamentales, la comedia ranchera y el melodrama familiar [6].

Misericordia en su sexenio

En 1952 el presidente Alemán eligió a Adolfo Ruiz Cortines, el secretario de Gobernación, como su sucesor. Aunque éste "procuraba distanciarse de Miguel Alemán lo más posible", siguió las conservadoras líneas generales de sus predecesores: apoyó al sector privado y a la inversión extranjera a expensas del bienestar de campesinos y obreros en lo que denominó el "desarrollo estabilizador" y se reunió con el presidente de Estados Unidos Dwight D. Eisenhower en 1953 (Agustín 1: 119-26).

El año de 1952 dio principio a:

> el sexenio (1952-1958) más nefasto para el cine mexicano. Es el sexenio que consolida la burguesía

industrial, después de su brillante principio en el periodo precedente. Pero la industria cinematográfica va a contracorriente. Es el sexenio en que el auge (cuantitativo) de las películas mexicanas empieza a decrecer. El cine no es el dorado lucrativo que los ambiciosos empresarios se esforzaban por idealizar. El imperio del cine nacional en los mercados latinoamericanos empieza a derrumbarse. Productores, argumentistas y directores comienzan a ser simples empleados de un inconcebible mecanismo basado en tabulaciones comerciales que no admiten ninguna iniciativa personal. El lento progreso del cine mexicano se detiene y el organismo genera las úlceras de su destrucción. (Ayala Blanco 209-10)

En año tan desgraciado, se destacaron tres películas de Luis Buñuel, *El bruto, Robinsoe Crusoe* y *Él*, entre las 103 producidas (García Riera 7: 157).

En el personal del film se retrata una representación internacional típica de la época: el productor Manuel Altolaguirre y tres de los actores estelares son extranjeros, los españoles Anita Blanch y Ángel Garasa y la cubana Carmen Montejo, mientras que los demás actores y el director son mexicanos. También se representa la conflictiva interculturalidad de la propia sociedad mexicana, puesto que el papel del yaqui Yuco es representado por un actor mestizo, Manuel Dondé.

El director del film, Zacarías Gómez Urquiza, es el menos conocido de los directores de las películas galdosianas mexicanas. Según Perla Ciuk (297) se desconoce el lugar y la fecha de su nacimiento y de su muerte. Después de diez años de trabajar como anotador y asistente de dirección, debutó como director en 1950 con *Flor de sangre* y después dirigió unas 40 cintas hasta su retiro en 1972; de las cuarenta, *Misericordia* es la séptima. Como actor volvió a trabajar en *Xoxontla, tierra que arde* (Alberto Mariscal, 1976). Además de *Misericordia*, en 1952 dirigió otras tres películas: *Sueños de gloria; El mensaje de la muerte,* y *El misterio del carro express* (Ciuk 297-98).

El productor Manuel Altolaguirre nació en Málaga, España en 1905, gran poeta y miembro de la "Generación del 27" en su país, destacado participante en el Congreso Internacional de los escritores en defensa de la Cultura en 1937, se refugió primero en Cuba y después en México después de la Guerra Civil. En 1943 fundó la editorial Isla y, siete años después, una productora cinematográfica con el mismo nombre. Entre 1950 y 1953 produjo 7 filmes, siendo el más famoso de ellos *Subida al cielo* de Luis Buñuel (1951). También fue guionista y director. (Su filmografía completa, como las del demás personal del film, se encuentra en imdb.com.). En 1959 regresó a España al festival de San Sebastián con su *El Cantar de los cantares* y murió pocos días después en un accidente de automóvil.

La más destacada de los actores, la que le da el tono a la cinta, es Sara García en el papel de Benina. Hija de inmigrantes españoles, nació Sara García Hidalgo en Veracruz en 1895. Maestra de profesión, atraída por el cine desde joven, trabajó de extra y debutó en el cine mudo en 1917, en *Alma de sacrificio* y *En defensa propia* (los dos de Joaquín Coss) y *La soñadora* (Eduardo Arozamena, Enrique Rosas). Durante años hizo teatro y, después de su exitoso papel maternal en *No basta ser madre* de Ramón Peón en 1937 y de su papel de abuela en *Allá en el trópico* de Fernando de Fuentes en 1940—a sus tiernos veintitrés

años de edad y con una peluca blanca —, se consagró como la emblemática madre y abuela del cine mexicano, caracterizada por su "masoquismo glorioso" (Ayala Blanco 50). Por ejemplo, es la madre abnegada en *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) y la abuela irascible y protectora en *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946) y hasta la madre grosera en *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971). Fue una de las primeras actrices de cine en hacer televisión. En *Misericordia* hace el papel de una sacrificadísima madre y abuela sin hijos, ya que todos los miembros de la familia dependen de ella. Falleció en la Ciudad de México en 1980.

Carmen Montejo (Juliana) nació María Teresa Sánchez González en Cuba en 1925. Llegó a México en 1942 y se nacionalizó mexicana. Debutó en el cine mexicano en 1943 en *Resurrección* de Gilberto Martínez e hizo su primer estelar en *No matarás* de Chano Urueta (1943). Hizo estudios en Nueva York y ha trabajado también extensamente en la televisión y en el teatro ("Semblanza"). Ultimamente apareció en dos episodios del popular programa televisivo, *Mujer, casos de la vida real*, en 2002-2003 (imdb.com).

Ángel Garasa (Carchito Ponce) nació en Madrid en 1905 y cursó estudios en Barcelona. Vino a México al finalizar la Guerra Civil Española en 1939 y debutó en el cine mexicano en 1940 en *Cinco minutos de amor* (Alfredo Patiño Gómez, 1940). Hizo 50 películas y más de 400 programas de televisión; fue el director del programa "Teatro Angel Garasa", el cual duró más de un año en la televisión. También actuó en el teatro. Falleció en la ciudad de México en 1976 (*El Heraldo* 27/8/88).

Manuel Dondé (Yuco) nació en Campeche en 1906 y debutó en el cine en 1933 en *La llorona* (Ramón Peón): "Su rostro adusto y esquivo le valió interpretar papeles de villano o de cobarde traidor . . . . Como actor de soporte llegó a ser imprescindible para filmes ubicados en la provincia mexicana" (Ortega Torres). Su filmografía en imdb.com tiene 258 títulos, siendo el último de ellos *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1958). En *Misericordia*, como un ciego y harapiento yaqui, sólo aparenta feroz en algunas escenas y es de procedencia rural, aunque actúa en un ambiente urbano. Es otro mestizo que hace el papel de un indígena.

Anita Blanch (doña Paca) nació Ana María Blanch en Valencia, España en 1910. Su primera película importante en México fue *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941). Además de trabajar en el cine, tuvo una larga carrera en la televisión donde trabajó en por lo menos 35 telenovelas entre 1960 y 1982. En esta cinta representa una Dña. Paca relativamente joven y atractiva. Falleció en México en 1983. *Misericordia* fue pasada por el canal 4, el 21 de abril de 2003 como parte de un recordatorio de su aniversario luctuoso (*La Jornada* 24 A).

Anuncios y reseñas críticas

La campaña publicitaria de *Misericordia* comienza en *Excelsior* el 10 de marzo de 1953 con el primer anuncio, sin retratos, como todos los siguientes. El lema del anuncio es "un fiel reflejo de la ingratitud humana". Se destaca el papel estelar de Sara García "en su

máxima creación", y se señala que está "Basada en la Novela de D. Benito Pérez Galdós". Se expone junto con *La Heredera Cubana* con Warren Douglas y Estelita Rodríguez en los cines Teresa y Encanto. El 16/3/1953 aparece la foto de "Un Mendigo Generoso" con un pie de foto:

En el mundo inclemente de los desheredados, surgen también historias de infinita caridad y amor al prójimo; ahí donde todo es negado, donde la vida se tiene casi de milagro, se mantiene viva, más que en otros ambientes, la llama del amor cristiano. Manuel Dondé, el extraordinario actor de carácter, es uno de los personajes principales de la película MISERICORDIA, que están exhibiendo los cines Teresa y Encanto y que está basada en la conocida obra de don Benito Pérez Galdós.

Sara García se anota un nuevo triunfo en el papel de la admirable mujer, que sin ser madre, se sacrifica por una familia a la que entrega su corazón, su vida y su esfuerzo, para recibir al final la más negra ingratitud. (24-A)

También aparece un cartel en *El cine gráfico* el 8 de marzo de 1953.

En *El Universal* el 19 de marzo de 1953, el "Duende filmo" dice más de la novela de Galdós que del filme:

El amigo Zacarías Gómez Urquiza cuya carrera como director cinematográfico va por una senda zigzagueante con éxitos y fracasos, no lo ha hecho tan mal, pero tampoco bien, con "Misericordia" . . . basada en una novela de Benito Pérez Galdós. Don Benito es una gloria de la literatura española y al escribir "Misericordia" seguramente estaba impresionado por las Bienaventuranzas, porque en su novela teje una trama para hacer objetiva de la sentencia de "Bienaventurados los pobres, porque de ellos será el Reino de los Cielos". También aprovechó la obra para hacer una condenación enérgica en contra del dinero y de los ricos, a quienes pinta con los peores colores.

Para el Anotador en "Ultimos estrenos" en *El cine gráfico* el 22 de marzo de 1953: "El drama emociona y tiene una muy buena interpretación habiendo sido realizada con acierto cuidando de la continuidad, del ritmo y acción cinematográfica. Gustará a todos los públicos". Calificaciones: Argumento 7. Dirección 7. Interpretación 8. Valor artístico 6. Valor taquilla 8. No menciona la novela de Galdós.

En una nota en *El Nacional* el 29 de marzo se critica tanto la película como la campaña publicitaria:

Basada sobre la impresionante novela de Galdós, que lleva ese mismo título, esta producción mexicana tiene dos defectos fundamentales: un diálogo excesivo y reiterado, y una lentitud, desesperante a veces. Lo mejor de ella es la actuación de Sara García y Carmen Montejo. Estrenada con una publicidad raquítica, *Misericordia* ha pasado por sus pantallas de estreno sin que el público se enterara, apenas, de su existencia, no obstante que tiene muchos aspectos positivos y estimables.

A García Riera no le gustó: "Gómez Urquiza adaptó la novela de Pérez Galdós sin

preocuparse por advertir las diferencias entre la España de finales del siglo XIX y el México actual. Así logró que ni uno solo de los personajes pareciera verosímil" (1953. 236).

De la figura evangélica a la buena madre y abuela

Inspirada en "la gran novela de don Benito Pérez Galdós", tal como rezan los primeros créditos, la *Misericordia* de Gómez Urquiza es una adaptación del argumento galdosiano a la época contemporánea mexicana de los 1950s. Mientras continúan los créditos con un fondo de música sombría, índice del patetismo que predomina a lo largo del film, en una toma de ángulo bajo se ve la imagen apacible de un árbol junto a una iglesia, índices del cobijo que ofrecen la Naturaleza y la religión a los seres humanos. Se continúa con otra toma de ángulo bajo a la torre de una iglesia seguida por un *tilt* de arriba-abajo que termina en una plana sobre una cadena de mendigos que están esperando la salida de los feligreses de la misa, entre ellos Yuco y Benina. Esta lleva un extraño vestido oscuro que se parece a un hábito monjil con una especie de rebozo grande alrededor de la cabeza. Aparece D. Carlos Moreno, pregunta por Benina y la cita para el próximo día en su casa a las 8:30 en punto de la mañana. De ahí se desenvuelven los múltiples quehaceres de esta Benina.

En su mayor parte, con las obligadas condensaciones de cualquier adaptación de una novela al cine, el argumento sigue el de la obra galdosiana y muchas de las frases son tomadas directamente del texto literario. Se destaca el protagonismo de Benina, la activa y caritativa sirvienta/mendiga/proveedora que representa el vínculo fundamental entre los demás personajes y las capas sociales que representan. Para esta Benina, la caridad tampoco conoce clases, ni razas ni géneros. El argumento de la película gira alrededor de la realización del principio de la caridad de la protagonista y del ingrato trato que recibe de la familia a la que tanto ha aportado. Igual que en la novela, la principal antagonista de la sacrificada madre/abuela es la desalmada—y aquí guapa—nuera, Juliana. En los dos textos los personajes femeninos y populares son los activos mientras los personajes masculinos están siempre en un papel pasivo y subordinado, dependiente de los femeninos.

Las diferencias comienzan con la adaptación a una actualidad mexicana de los años cincuenta, un conservador período de relativa estabilidad que contrasta con la creciente crisis de la España finisecular de la novela. La nostalgia de los tiempos de "antes de la revolución" se traslada de los años del Emperador Napoleón III y su esposa andaluza, la Emperatriz Eugenia (antes de la Revolución de 1868), en la España de la novela al porfiriato mexicano. Evidentemente tal traslación disminuye el sentido majestuoso del pasado; por ejemplo, el supuesto amor entre Frasquito Ponte y la emperatriz en la novela se convierte en un coqueteo entre el decaído galán porfiriano Carchito Ponce y una joven marquesa, la hija del Embajador español en el México de 1910, el año de la celebración del centenario de la independencia de México y del derrumbe del largo reino de Porfirio Díaz. La distinción entre una emperatriz y la hija de un embajador es emblemática de la diferencia entre los sueños del pasado imperial en España y la nostalgia de una dictadura finisecular en México.

La representación visual del México contemporáneo se limita principalmente a la ropa. Un caso llamativo de esto es el personaje de Celedonia (Ana Bertha Lepe), la vecina que también asiste a Paca. La bella joven (Miss México en 1953) se viste como otras chicas modernas del cine mexicano de la época, con la falda y los tacones indicados para que se enseñen unas torneadas piernas. Por otra parte, el papel de la mítica conciliación entre las tres culturas de la España pre-imperial representado por Almudena pasa al papel del yaqui Yuco, cuya alianza con la blanca Benina — Sara García, hija de españoles—connota el mitificado mestizaje de la raza cósmica. La diferencia entre Yuco y Almudena que más llama la atención es la lingüística, puesto que Dondé habla un mexicano mestizo de clase popular, con sus "naides" y "queros" a través del texto, pero sin connotaciones indígenas, y desde luego su habla no se aproxima ni remotamente al fascinante lenguaje del árabe-hebreo-castellano hablado por Almudena[7]. De hecho, este lenguaje fue uno de los mayores *tours de force* de la novela, y su reproducción habría sido difícil si no imposible en un ambiente mexicano, incluso en una película con mayores recursos que ésta.

A pesar de sus muchos parecidos con su homónima literaria, esta Benina es diferente. En primer lugar, la protagonista de la novela es una figura evangélica, y las citas bíblicas están presentes en todo el texto. En la película, aunque hay partes tomadas directamente de la novela, las citas bíblicas no figuran entre ellas. En cambio, Sara García está en su típico papel de una abnegada madre y abuela que vela desinteresadamente por el bien de todos los miembros de su extendida familia adoptiva. En el film, el conocido personaje de la actriz se destaca por encima de los atributos del personaje literario.

Otra notable diferencia entre los textos reside en los desenlaces. En el film el desenlace se inicia con la alucinación de la realización del conjuro propuesto por Yuco, paralelo al de Almudena en la novela. En la novela, Benina considera seriamente el plan de Almudena de sacarle a don Carlos Moreno su fortuna, recurriendo a las fuerzas del Samdai, "El rey de *baixo terra*". Aunque nunca rechaza esta propuesta, tampoco intenta realizarla (cap. 12). En el film sí lo hace en una secuencia en que el aparente realismo de la representación fílmica cede ante una onírica presentación de imágenes transparentes sobre un fondo negro, una especie de juego surrealista en medio del patético naturalismo del film. En esta representación fantasmal, Benina está sentada ante un gran recipiente de barro que emite humo, por el que la criada contempla una alucinación en que se ha convertido en una elegante dama quien, acompañada de un transparente personaje masculino, indígena, con el pecho desnudo — ¿un Yuco, sano y joven? — preside la entrada a una casa y le regala una cadena de oro a cada personaje que pasa, representantes de las diferentes clases sociales. La fantasía es interrumpida por la cavernosa voz de Bernarda, la dueña de la fonda donde se hospeda eventualmente Ponce, anunciando la enfermedad de este. Benina abandona el conjuro y regresa a la dura realidad de su vida cotidiana.

Esta llamativa ruptura representacional sigue desempeñando una función clave en el argumento, ya que Benina continuamente atribuye la aparición de D. Romualdo y de la fortuna *a este conjuro* y no a sus propios poderes creativos, tal como sucede en la novela. Es decir, la Benina fílmica nunca se atribuye a sí misma la posible "creación" del sacerdote: "— Señor don

Romualdo, perdóneme si *le he inventado* .... Y si esto de *aparecerse* usted ahora con cuerpo y vida de persona es castigo mío, perdóneme Dios que no lo volveré a hacer. ¿O es usted otro don Romualdo?" (253). En la crítica galdosiana se ha derramado mucha tinta sobre esta duda existencial/religiosa y las implicaciones metaficticias que connota en una época en que se problematizan las relaciones entre autor, personaje y público, tal como Galdós ya hiciera con *El amigo manso* en 1882. En el film la posible solución sobrenatural no viene de un cura, sino de una visión de un conjuro propuesto por un personaje indígena y, por tanto, tal solución sobrenatural pertenece a esas grandes tradiciones prehispánicas siempre presentes en la cultura mexicana.

En cuanto a los finales, el de la película parece ser más pesimista que el de la novela. En el texto galdosiano, la oposición entre Benina y Juliana, entre la caridad y la ley, entre el espíritu y la materia, parece resolverse en la última escena cuando Juliana busca la bendición de la beatífica Benina para sus niños, y Benina se la otorga con unas palabras de Cristo. En el filme esa escena no está presente. Puesto que esta Benina no es una figura evangélica, la oposición y la reconciliación entre la caridad cristiana y la ley romana no se representa, no se mencionan los niños, de modo que tampoco se manifiesta ninguna esperanza para el futuro. En su lugar están, por una parte, la oposición entre la caridad bondadosa de la abnegada madre y la avaricia autoritaria de Juliana, es decir, una oposición entre una buena madre y una mala nuera típica del melodrama familiar. Por otra parte está el contraste entre la generosidad de Ponce y la ingratitud de Paca y Obdulia que conduce a un final radicalmente diferente al de la novela. Ponce busca e intenta recuperar a Benina, ofreciéndole su parte de la herencia, oferta que pudiera haber conducido a un final conciliatorio. No es así. Benina rechaza la oferta, condena la riqueza material (algo que no ocurre en la novela) puesto que "ensucia los corazones", y ella y Yuco desaparecen por un nocturno camino[8]. Seguramente vivirá la pareja de la sacrificada madre y el discapacitado niño felizmente para siempre, pero no se representa ninguna renovación para la familia de Paca ni para las próximas generaciones. No hay ninguna reconciliación entre la protagonista y su antagonista, Juliana, Paca y Obdulia están acabadas y Antonio, a diferencia de la novela, deja su trabajo, vuelve a las andadas, no llega a casa a dormir, etc. Es decir, no se salva ninguno. En los términos de la alegoría nacional, este final cambiado podría aludir al materialismo, egoísmo y autoritarismo de las clases dominantes y medias mexicanas y de sus órganos políticos en la época del filme, y/o a la represiva división de clases del franquismo en España, un esencial punto de partida para el célebre poeta y productor exiliado, Manuel Altolaguirre En la figura de don Carlos Moreno Trujillo, las clases dominantes no ofrecen ninguna caridad efectiva a los pobres y, en la figura del policía que detiene a Benina, el Estado, supuestamente benefactor, ejerce la represión contra las bajas capas sociales. A través de este divorcio social, en la alienación familiar de esta *Misericordia* se representa, de una manera benigna y romántica, la alienación social en la España franquista y en un México en medio de unos de los mejores y más tranquilos años del "milagro".

University of Maryland,
Baltimore County

NOTAS

[1] Quisiera agradecer profundamente a los compañeros que han contribuido valiosas aportaciones a este trabajo, sobre todo al profesor Francisco Peredo Castro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), gran investigador del cine mexicano, quien me ha atendido con una gran generosidad, ayudando a resolver algunos asuntos de fundamental importancia, y a Lilia Vieyra Sánchez del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, la que siempre me encuentra joyas en sus continuas búsquedas.

[2] Véanse Sinnigen (*Benito*), Sinnigen ("La presencia") Sinnigen y Vieyra ("*Nazarín*") y Sinnigen y Vieyra ("La recepción").

[3] El autor decimonónico más cercano es Julio Verne con seis. Como puntos de comparación, hay once filmes galdosianos producidos en España y dos en la Argentina.

[4] El inicio de dicha época está marcado por *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes en 1936 y continúa durante los próximos veinte a treinta años, según García y Aviña (8-9). Otros la limitarían a los años 40 o hasta 1952.

[5] También supuso una relevante aportación a la economía y al auge cultural de la ciudad de México. Según Peredo Castro: "Durante la Segunda Guerra Mundial la ciudad de México se convirtió en una especie de Hollywood latinoamericano y la industria del cine nacional, además de ser la tercera más importante del país, después del petróleo y la minería, se convirtió en la más importante del mundo de habla hispana, incluso después del fin de la guerra y hasta el inicio de los años cincuenta" (148).

[6] En los primeros años de la Segunda Guerra Mundial la industria cinematográfica mexicana gozó de un amplio apoyo del gobierno de Estados Unidos, debido a la estratégica importancia de México y de su industria cinematográfica en la lucha contra los nazis y sus aparatos propagandísticos. Terminada la guerra, la colaboración entre México y los Estados Unidos se convirtió en una competencia desigual por la hegemonía fílmica en el mundo hispanohablante (Peredo Castro 425).

[7] Según Galdós: "El moro Almudena, 'Mordejai', que parte tan principal tiene en la acción de *Misericordia*, fue arrancado del natural por una feliz coincidencia. Un amigo, que como yo acostumbraba a *flanear* de calle en calle observando escenas y tipos, díjome que en el Oratorio del Caballero de Gracia pedía limosna un ciego andrajoso, que por su facha y lenguaje parecía de estirpe agarena. Acudí a verle y quedé maravillado de la salvaje rudeza de aquel infeliz, que en español aljamiado interrumpido a cada instante por juramentos terroríficos, me prometió contarme su romántica historia a cambio de un modesto socorro. Le llevé conmigo por las calles céntricas de Madrid, con escala en varias tabernas donde le invité a confortar su desmayado cuerpo con libaciones contrarias a las leyes de su raza. De este modo adquirí ese tipo interesantísimo, que los lectores de *Misericordia* han encontrado tan real" (*Prólo*gos 108-09).

[8] Según García Riera, Benina sostiene que: "la riqueza no cambia a las personas" (6: 236), pero no es así en la copia que manejo. Según la Benina galdosiana: "[La moneda] [t]ambién es de Dios, porque Dios hizo el oro y la plata... Los billetes, no sé...Pero también, también" (101).

OBRAS CITADAS

Adulterio. Dir. José Díaz Morales. México. 1943.

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana*. 3 tomos. México: Planeta, 1990 (t. 1), 1992 (t. 2), 1998 (t. 3).

Allá en el rancho grande. Dir. Fernando de Fuentes. México. 1936.

Allá en el trópico. Dir. Fernando de Fuentes. México. 1940.

Alma de sacrificio. Dir. Joaquín Cros. México. 1917.

Alucarda, la hija de las tinieblas. Dir. Juan López Moctezuma, México. 1958.

Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968.

¡Ay, qué tiempos señor don Simón! Dir. Julio Bracho. México. 1941.

El bruto. Dir. Luis Buñuel. México.1952.

El Cantar de los cantares. Dir. Manuel Altolaguirre. México. 1959.

Cinco minutos de amor. Alfonso Patiño Gómez. México. 1940.

Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Conaculta, 2000.

Cuando los hijos se van. Dir. Juan Bustillo Oro. México. 1941.

El Duende Filmo. *Misericordia*. "Nuestro cine". *El Universal*. 19/3/1953. 4.

El. Dir. Luis Buñuel. México. 1952.

Excelsior. Anuncio de *Misericordia*. 8/3/1953. s/p.

————. Anuncio de *Misericordia*. 10/3/1953. 2a sección. 3.

————. "Un mendigo generoso". 16/3/1953. 24-A.

García, Gustavo y Rafael Aviña. *Epoca de oro del cine mexicano*. México: Clío, 1997.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. 18 tomos. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.

Kronik, John. "Qué es un Galdós: Los estudios galdosianos en la posmodernidad". *Actas Del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

La heredera cubana. Cuban Fireball. Dir. William Beaudine. EEUU. 1951. imdb.com. International Media Data Base.

La Jornada. "Televisa". 21/4/2003. 24a.

La llorona. Dir. Ramón Peón. México. 1933.

Mecánica nacional. Dir. Luis Alcoriza. México. 1971.

El mensaje de la muerte. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952.

Misericordia. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952.

El misterio del carro express. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952.

Monsiváis, Carlos. "Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications". *Mediating Two Worlds*. Ed. John King, Ana M. López, Manuel Alvarado. Londres: BFI, 1993. 139-46.

Mujeres, casos de la vida real. Dir. Rubén Barajas, Adriana Barraza. México. 2002 y 2003.

El Nacional. " Misericordia". 29/3/1953. 15.

Nazarín. Dir. Luis Buñuel. México. 1958.

No basta ser madre. Dir. Ramón Peón. México.1937.

No matarás. Dir. Chano Urueta. México. 1943.

Ortega Torres, José Luis. "Manuel Altolaguirre". Cineteca nacional. Centro de Documentación e Investigación. 6/9/2000. Expediente número 00188.

————. "Manuel Dondé". Cineteca nacional. Centro de documentación e Investigación. 17/8/000. Expediente número 00168.

Peredo Castro, Francisco. "Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)". Tesis doctoral. Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Pérez Galdós, Benito. *Misericordia*. Ed. Luciano García Lorenzo. Segunda edición. Madrid: Cátedra, 1982.

————. *Los prólogos de Galdós*. Ed. William H. Shoemaker. Urbana: University of Illinois Press, 1962.

Resurrección. Dir. Gilberto Martínez. México. 1943

Robinson Crusoe. Dir. Luis Buñuel. México. 1952.

"Semblanza de Carmen Montejo". Cineteca nacional.

Sinnigen, John. *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*. Mexico: UNAM, 2005.

————. "La presencia de la obra de Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana: novela, teatro, cine, radio, televisión". *Isidora*. 2 (2006): 57-78.

Sinnigen, John y Lilia Vieyra. "*Nazarín y Halma* en *El Siglo diez y nueve.*" *Anales Galdosianos* 37 (2002): 143-83.

————. "La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México: Un estudio bibliohemerográfico en vida del autor." *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. 6.1, 2 (2001): 223-362.

Subida al cielo. Dir. Luis Buñuel. México. 1951.

La soñadora. Dir. Eduardo Arozamena, Enrique Rosas. México. 1917.

Sueños de gloria. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. México. 1952

Los tres García. Dir. Ismael Rodríguez. México. 1946.

"Ultimos estrenos". *Cine gráfico*. 22/3/1953.

Xoxontla, tierra que arde. Dir. Alberto Mariscal. México. 1976.

THE ALPHA/BETA VERSION OF THE SECOND HALF OF *TRISTANA*

James Whiston

At a decisive moment in the development of *Tristana*, most likely when Galdós had finished what would become the last paragraph of Chapter XVI (of the novel's 29 chapters), and was a little over two hundred manuscript pages into the novel, the novelist crossed out that last page number, replaced it with the number "1" and began what became a very short draft (fifteen pages) of the rest of the novel. I have called this version Alpha/Beta (AB) because it was begun in the middle of what Galdós had already written of *Tristana*, which latter would therefore qualify as the "Alpha"("A") version (although not a "draft" as such) and before its Beta version, that he composed using as a basis the few pages that he was about to write. These were separately numbered from 1 to 15, and we may call them the AB version, to distinguish them from what had been written before, and what were to be written after, when Galdós picked up again the page numbering from the A version. I have suggested that the top paragraph of the new page 1 corresponded to the old page numbering, and that Galdós began this new page 1 at the equivalent point of what would become Chapter XVII in the printed version, because there is a brief introduction here by the narrator to Tristana's extremes of character (see the text of both quotations in the following paragraph), and it would have been an appropriate moment for Galdós to have reconsidered this decisive juncture in what had been the plot development heretofore.

The fifteen pages of AB may be divided broadly into three parts, 1 to 10, 11 to 14, and then page 15 itself. The first part continues the correspondence between Tristana and Horacio, much along the lines of the printed version, but with an important structural change in the disposition of the correspondence, to be noted below. The second part of the draft, 11 to 14, brings us back to Don Lope and develops the triangular relationship, positing various scenarios, following on from the return of Horacio to Madrid on AB 12. The last page AB 15 turns on its head much of what had gone before, from AB 12 to 14, by radically altering the condition of the relationships between the three characters involved.

Chapter XVII is a significant turning point in the novel, in which Galdós will show through their correspondence the gap in sensibility that becomes manifest between Tristana and Horacio, in part due to the influence of the environment on Horacio, living by the Mediterranean, and being able, or forced, to paint out of doors and also correspond with the practical as well as the aesthetic side of nature that surrounds him on his aunt's farm where he is staying. In AB the correspondence between the lovers accounts for ten of the fifteen pages of the draft. As is common in Galdós's method of composition, he used a fair amount of the AB material for the final draft, and even the briefest perusal of the printed text will show that Galdós had the relevant AB page in front of him when he was composing the final manuscript version. And, as in many of his other manuscripts, he used the back pages of his AB draft to continue initially with this final version of his story. A fairly typical example that may serve to illustrate the way he copied from the AB draft is in the first paragraph of Chapter XVII:

AB: Tristana era tan impresionable que pasaba facilmente de una alegría desenfrenada y epileptica á una desesperación negra. [All quotations from the MS use the original orthography.]

First Edition: Tan voluble y extremosa era en sus impresiones la señorita de Reluz, que fácilmente pasaba del júbilo desenfrenado y epiléptico a una desesperación lúgubre. (139)

Although he reused the draft material, as the example shows, if one remembers that Galdós wrote only ten manuscript pages for the drafts of the letters and takes into account that these letters use up three chapters in the printed edition it will be evident that the novelist greatly expanded their content in the later version. In this way, the AB draft is very similar to drafts of other Galdós novels, in which the prototype narrative is cut down to general descriptions of what the novelist will later turn into a much more detailed presentation of the narrator's description and commentary, and of the thoughts and actions of the characters. In the draft, sentences are shorter, more staccato and repetitious in style, and more often than not limited to simple clauses. Here, for example, in AB is how Lope attempts to use a strategy of inciting Tristana in order to win her over to him, in the face of what he perceives as competition from Horacio:

Si, hija, tú has nacido para algo grande. Perdóname el abandono en que te he tenido. Reconozco mi error. Tienes libros para que apacientes el hambre de tu espíritu. No, no te ligues á ese mequetrefe. Desprecia el matrimonio. Tú has nacido para mas, para mas, sí. (AB 11)

The Don Lope of the final version is too wily at the later stage of the novel to resort to using disparaging names such as "mequetrefe" when referring to Horacio. It is a long way, too, from that usage to the one employed by Lope in his last reference to his rival in the printed edition, "Nuestro D. Horacio" (243), in which the latter is no longer conceived as a rival but is "nuestro D. Horacio," part of a shared past now far removed from both Lope and Tristana by the distancing "Don."

Accepting that Galdós used the draft as a guide for the later version, an important structural change made by him in the arrangement of the letters from earlier to later version was that in the earlier one, where Tristana's letters outnumber Horacio's, as they do later as well, Horacio does keep up the correspondence until the equivalent of the end of Chapter XIX. What Galdós did in the final version was to move Horacio's last letter, on AB 9, to make it become his first letter in the printed version in Chapter XVI (138), using the *perra chica* and *zapato viejo* images in both:

De él a ella
Tú sí que vales: me asustas con lo que te vas creciendo. A donde llegaras? Todos los tesoros del mundo son una perra chica comparados con tu valer; y toda la gloria del mundo es un zapato viejo comparada con la gloria de poseerte. (AB 9)

In the same letter in the draft Horacio pleads with Tristana to join him in Villajoyosa,

and "que me des un hijo, que vivamos felices." One further short letter from Tristana ends the exchange, in which she sends Horacio a paper doll as a child, and tells him that she is unfit for domestic life. The simple change in the positioning of Horacio's letter has important consequences for the structure of the exchange of letters in the final version, because the latter does not end with a mutual exchange but with long missives from Tristana, and no reply from Horacio, one of the implications being that the news from Tristana of the medical problems with her leg is becoming another distancing factor in Horacio's attitude to her. The early draft of the exchange of letters contains no such news. This is how Galdós composed the finishing stages of the correspondence from Tristana on AB 10:

De ella á él
Quieres un hijo? Tómalo. Ahí te mando ese munequito de papel que dice [Seño Juan te adoro. Underlined in the text and then crossed out.] Tengo que darte una mala noticia. Cada dia estoy mas torpe para las cosas pequeñas. No sé hacer nada. Saturna me da lecciones, y no aprendo nada. No sirvo mas que para quererte cada día mas.

Between this and Tristana's last letter in AB the narrator intervenes:

Poco á poco se iba forjando a un ser ideal. Amaba á Horacio; pero el Horacio se iba borrando de su mente, sustituido por otro hombre. Amaba á un hombre grande. (AB 10)

The nearest that we get to these sentiments in the printed version is in the letter of the first paragraph in Chapter XIX when Tristana reveals to Horacio that "se me ha borrado tu imagen [...] que te borras completamente [...] Te me vuelves espíritu puro, un ser intangible" (157), and also at the end of Tristana's Monday letter (161).

The last letter on AB 10 reads:

¡Ay querido mío! No me hagas sufrir. Yo te infundiré mis ideas, y seras un hombre grande. Ven: tu arte te espera. No te entristescas[sic]. ¿Pero cuando acaba esta ausencia?

While we can see from the letters in the printed edition (and the AB draft: see note 2) that Tristana wanted Horacio to paint a subject that would bring him fame and glory, the notion of Tristana "infusing" Horacio with her ideas was evidently a step too far for Galdós, and this was dropped in the final version.

With Tristana's cry of "¿cuándo se acaba esta ausencia?" comes the end of the correspondence in AB. Of course, the key omission from these letters in the draft version is any mention of the problem with Tristana's leg. The first reference to this in the printed version is in the letter dated "Lunes" in Chapter XIX, where Tristana describes to Horacio how she became aware of the problem on the previous Saturday (159).[1] One could perhaps see in the draft letters of Tristana a reference such as "Tengo que darte una mala noticia" (AB 10) that might be possible to link in a subliminal way with Tristana's serious illness yet to come, and it is in any event bad news for Horacio if Tristana is proving to be more

incompetent with regard to domestic affairs, and he is becoming more involved in practical matters of day-to-day living.

And what of the last four to five pages of the AB draft? We have seen from the quotation above that on AB 11 Lope (or "Lepe" as the narrator calls him) decides to use adulation in order to keep Tristana for himself. In AB, as John Sinnigen first discovered,[2] it is Lope who is confined to bed with a serious leg problem that will result in amputation. So Lope can also make a claim on Tristana's generosity of spirit, pleading with her not to abandon him in what he calls "mi decadencia" (AB11), "ahora que estoy rendido en esta cama," (Sinnigen reads "metido") and claiming that because he has no money he faces spending his last days in the poorhouse. AB 12 gives us Tristana's reaction to Don Lope's pleading, describing her as "conmovidísima," with a promise that she will not abandon him. At AB 12-13 Horacio returns from the Mediterranean, "in love" with Tristana but not seeing her as a marriage partner: "sus seducciones le atraen. No puede refrenar el deseo de satisfacer con ella sus apetitos locos" (AB 13). In order to satisfy his physical desire for Tristana, Horacio "incurre en el delirio de decirle me casaré contigo ó me muero." Tristana refuses marriage, opting for the life of the stage, telling Horacio in rather improbable terms that "La ambición de gloria me invade" (AB 13). This picture of Horacio's desires and how they lead him to lie to Tristana, are followed, still on AB 13, by another scene in which he gets in touch with her again, and a tearful Tristana rejects him a second time, giving as a reason on this occasion that she cannot "alejarme de D. Lepe." Thus, the following scenario was forming in Galdós's mind at this point: Tristana decides to stay with Lope because he is encouraging her fantasies of glory on the stage and because she feels obliged to care for him in his serious illness. There immediately follow "Celos horribles de Horacio, q le escribe insultandola," and Tristana "Contest[a] insultandole también." She does, however, renew the physical relationship with him, "y se vuelven á juntar." The narrative scheme considered here by Galdós was the conflict (or competition) between Horacio's physical desire for Tristana and Lope's claims for compassion, the latter used as a probable front for Lope's supposed patriarchal rights over Tristana. Once the decision was taken to amputate Tristana's leg such a conflict became irrelevant. But as Aitor Bikandi-Mejías (55) has noted, it took the Buñuel film to make the opposite suggestion: that "el impulso sexual de [Tristana] sigue vivo después de la operación."

One can readily see from these few rapidly penned notes on AB 13 that there still remained plenty of fluidity in the author's mind with regard to the plot of *Tristana*. Presumably Galdós was thinking of a plot line in which neither Tristana nor Horacio end up wanting marriage to each other, for very different reasons, and a sexual liaison follows, after some tempestuous exchanges of mutual insults between them. There still remained the issue of Don Lope's influence over Tristana, and in what ensues, Horacio comes to Lope's house one night, and from a hiding place sees Don Lope, the narrator telling us that Horacio "se va también a admirar al hombre que ha vencido tantas mujeres." Horacio's reaction is described as, "Suplicio de Horacio que la llama. Ella no quiere ir. [New paragraph] Ama á un ideal. Á un hombre extraordinario, de grandes ideas" (AB 12-13).

Tristana writes to this "ghostly lover" (see Engler for the importance given to this idea by Galdós in the printed version), then tears up the letters, but Lope finds them and uses the ideas in them to encourage Tristana to continue with that search and get rid of Horacio ("desprecia á ese mequetrefe" [AB 14]). The potential for conflict here is that Horacio is looking for sex, while Tristana is searching for "un hombre extraordinario, de grandes ideas," with Lope waiting in the wings, urging her on. What Galdós did in the printed version was to remove this erotic-platonic opposition, relegate Horacio to the "domestic" sphere, as someone seeking a conventional bourgeois marriage, and bring Lope centre stage, as both principal actor in, and manager of, Tristana's final precarious existence.

In a bizarre twist on AB 14, Lope considers murdering Tristana before the operation to amputate his leg, just to make certain of his victory over Horacio: "He vencido, dice Lope para sí. Quisiera llevarmela conmigo. No, pobrecita, que viva" (AB 14). Lope's operation follows—"le cortan la pierna"—described by the narrator as an "Escena lastimosa." Tristana remains by Don Lope's side, who for his part continues to be, or at least to speak, "en un todo de acuerdo con las ideas de Tristana." Such a scenario would at least have given Tristana the satisfaction of having subdued her old conqueror, although at the cost of having to care for him for the rest of his days. To some extent this becomes the denoument of the printed version of the novel, with Horacio defeated in some form or other, but with hugely important differences as well, because the duty of care becomes shared between the other two, through the amputation of Tristana's leg, not Don Lope's, and their subsequent marriage.

There was one other scenario on AB 14 that appears to have edged Galdós towards the denoument of the printed version. Immediately after the last quotation dealing with Don Lope's conformity in everything with Tristana's ideas, the next paragraph begins: "D. Lope se salva, y Tristana muere" (AB 14). Twice on the same page, therefore, Galdós pondered the idea of the death of Tristana, and we can perhaps assume that from that idea to a less final, but still hugely restrictive, outcome for the heroine was not a big step to take. As regards the death envisaged for Tristana at the end of AB 14, it was to happen in the following way: Lope is still wary of Horacio and is sure that he will return to the house. "D. Lope prepara su revolver, y dice: si ese mequetrefe entra aquí te pego un tiro. Eres mía, mía. Y mueren los dos" (AB 14). As I have argued in another place (Whiston 203-04), the "los dos" here have to be Tristana and Horacio, because of the phrase "te pego un tiro," and the narrator's comment "D. Lope se salva, y Tristana muere" in the previous sentence. The implications that we can draw from the earlier descriptions are that Horacio cannot resist returning to the house, because of his double obsession with Lope and with Tristana, and that Lope in true Calderonian style kills both the male lover and the now innocent Tristana, who is at the same time caring for Lope in his grave illness and has given up Horacio for an imaginary "hombre extraordinario, de grandes ideas" (AB 14). The pervasive, not to say cynical, irony of such an ending would have been unusual for Galdós, because Lope would have killed a man who was no longer his rival, since he has finally been rejected by Tristana, and he would also have killed the woman who was prepared to devote her life to caring for

him. In the printed version, the only relationship at this stage between Tristana and Horacio is that of a considerate visitor doing his best to console a former lover, now a stricken patient. In other words, all of the misunderstandings between Tristana and Horacio, between Tristana's search for the ideal man, and Horacio's need to satisfy his "apetitos locos" become diffused in the final version, in Horacio's concerned but inadequate response to Tristana's illness.

None, or nearly none, of all that Galdós wrote in AB 11 to 14 was to come to pass in the final version, however, because as we turn the page to AB 15, which number Galdós completed with one of those special artistic flourishes (the top half of the figure "5" imitates a staff and waving flag), as if to underline the importance of the page, we first see the word "Definitivo" as a species of title for it. "Definitivo" appears to relate to the huge change from the amputation of Don Lope's leg to that of Tristana's, because, like AB 11 to 14, the rest of AB 15 does not follow too closely the denoument of the printed version either; indeed it is likely that at this stage Galdós was himself not certain as to how he would finish the novel. One scenario that he definitely rejected at this final draft stage are the deaths of either Horacio or Tristana. Here is the full text of AB 15:

15 Definitivo

Cortan la pierna á Tristana.
Y en aquel trance terrible, al quedar mutilada la que soñaba con ser actriz, D. Lope dice: es mía es mía. Fuera ese pillo.
Durante su cruel enfermedad, exaltación que la lleva á decir las cosas mas sublimes Tristana sueña y delira siempre persiguiendo aquel ideal de grandeza. Ay, si me quedo coja no seré actriz, seré pintora. Sí, pintora,—le dice D. Lope.—Si te pondré un estudio precioso.
Enamorada de aquel hombre ideal, que no era Horacio. Un día que Saturna le introduce, Tristana se reconoce desilusionada, y con pena se dice: "Diós mío; que no le quiero nada..." El está loco.
Operación. D. Lope presente, valiente.
¡Coja, Dios mío!... Pediré limosna á la puerta de una iglesia? ¿Quién me [acogerá: crossed out] recogerá?
Horacio se casa.

If the page seems at first sight inconsistent with regard to Tristana's operation we should remember that in his drafts Galdós on occasion juggled his ideas, without worrying about consistency at this stage. Thus, for example, paragraph three ("Durante su cruel enfermedad") is meant to represent the stage of Tristana's illness prior to the operation, even though the operation has been mentioned already in the previous paragraph. In the same way, we can detect that of the eight paragraphs, numbers 3, 4 and 5 represent the pre-operation stage, while numbers 1, 2, 6 and 7 represent the operation itself and its immediate aftermath; the last paragraph is self-explanatory.

Paragraph five of AB 15 must give the reader of *Tristana* some pause for thought. The orthography is exactly as it is in the MS, which means that the comment on Horacio being

"loco" is made by the narrator, not by Tristana. In one sense this returns us to the narrator's picture of Horacio on AB 13 and the reference to his "apetitos locos." The phrase "El está loco" is, of course, tantalizingly ambiguous. Is Horacio "loco" in the sense of his earlier "apetitos locos"? Or does he become "loco" when he suspects, or hears from Tristana, that she does not love him? In any event what Galdós did was to shift the scene in paragraph 5 of AB 15 to *after* Tristana's operation in the final version. Given the denoument with regard to Tristana's fate in this final version, the picture that we get of Horacio in it is anything but "loco." The conflict in *Tristana* in the AB version between Tristana's love for an ideal man and the inadequate alternative that Horacio has to offer with his "apetitos locos" is greatly played down in the final version, where the former lovers do not meet until after the operation, in Chapter XXVI, as I have noted, when Tristana hardly recognizes Horacio, and there is very little talk of love of any kind, platonic or erotic. If anything is left for Tristana, the narrator comments in Chapter XXVIII, "El ser hermoso y perfecto que amó, construyéndolo ella misma con materiales tomados de la realidad, se había desvanecido [...] Si antes era un hombre, luego fue Dios, el principio y fin de cuanto existe" (247).

The narrator's description of Tristana's last love as "el principio y fin de cuanto existe" does raise the question as to how such a love transpires in the novel's final pages. It certainly does not square with a view that Tristana becomes a "beata" at the end. Her two imagined endings on AB 15 may offer some insight into this. Firstly she sees herself begging at a church door (a form of work, as in *Misericordia*). Secondly she recognizes that she will need help to continue existing. And why did Galdós change the verb "acoger" to "recoger" on AB 15? We must assume that there was sufficient difference of meaning to have prompted the author to make the change. In *Fortunata y Jacinta*, the work of active nuns, as distinct from their contemplative counterparts, is described as follows: "consiste en recoger ancianos, asistir enfermos, o educar niños" (I, 591), and the narrator calls the female inmates of Las Micaelas such as Fortunata, "las recogidas" (I, 604). Among the many differences of nuance between the two verbs, one seems relevant here: "acoger," in its meaning of "giving welcome", and "recoger," meaning "to give shelter to," point to the second verb as giving a stronger emphasis to prolonged seclusion from the world, but in Tristana's case not in a convent. The implication in Galdós's change of verb is that in the author's mind Tristana accepts that she will have to depend on Don Lope, which rendered "acoger" redundant. These two ideas, that of work, and that of a life dependent on Lope, come together in the marriage solution, in which they marry in order to secure Tristana's future after her operation, and Lope's likely predeceasing her. (We may notice, too, that Tristana's operation, unlike Don Lope's on AB 14, is not described as an "escena lastimosa,", but with emphasis on Don Lope as "valiente.") Their collaboration in the patio and kitchen of their new home may be seen in the novel's last paragraph. So, Tristana's love of "el principio y el fin de cuanto existe" is her acceptance of partnership with Lope, her love of life, in order to continue existing.

The marriage solution evidently did not occur to Galdós when he was writing AB 15, although he had left the issue open for decision in paragraph 7 with the questions as to how

Tristana will manage to survive after the amputation of her leg. There is also Don Lope's promise to equip Tristana with "un estudio precioso," when he had told her at AB 11 that he would have to end his days in the poorhouse. This large gap between Don Lope's circumstances and his plans for Tristana made it necessary for Galdós to come up with some financial arrangement, which in the final version involves considerable sacrifice of principle on Don Lope's part. Therefore the last word in AB 15 used to describe Don Lope, "valiente," is a useful pointer to the important and generally positive role in the novel that Galdós reserved for him after Tristana's operation, although his satisfaction at being successful in keeping Tristana within his domain makes for an interesting point of debate. Yet his egotistical attitude is also emphasized in AB 15 when Don Lope repeats after Tristana's operation: "es mía, es mía." If we look at the phraseology of the second sentence of that page we can see that the narrator's phrase and its subsequent clause that present Tristana's situation sympathetically ("en aquel trance terrible, al quedar mutilada la que soñaba con ser actriz") are immediately followed by Don Lope's dubious expressions of self-satisfaction. At least in this sentence structure the AB version manages to capture the mixed motives of the decadent Don Lope. When we examine the equivalent in the printed edition we can see that the bare, repetitious phrases, "es mía, es mía" are given the gloss of the master novelist, in which the earlier caricature of the decadent patriarch takes on something of the ripeness of character which he acquires towards the end of the novel:

> Ya nadie me la quita, ya no...
>
> En el fondo de estos sentimientos tristísimos que don Lope no sacó del corazón a los labios, palpitaba una satisfacción de amor propio, un egoísmo elemental y humano de que él mismo no se daba cuenta. "¡Sujeta para siempre! ¡Ya no más desviaciones de mí!" Repitiendo esta idea, parecía querer aplazar el contento que de ella se derivaba, pues no era la ocasión muy propicia para alegrarse de cosa alguna. (199)

The last-minute decision to amputate Tristana's leg also had the effect of helping towards the rehabilitation of Don Lope in the narrative, because it has come as a result of the uncertainties of life rather than from any malign influence of Lope on Tristana, even though she is inclined to blame Lope for spreading his leg illness to her.[3]

The news of Horacio's marriage ends AB 15, and in the printed edition it is given similar prominence by being placed at the end of Chapter XXVII. Mention in the latter, of the date when the news arrives, "Una mañana de Noviembre" (242), the month of the dead, is sufficient to suggest the death of Tristana's hopes where Horacio is concerned, and what the narrator in the following paragraph calls the "acabamiento definitivo de sus locos amores" (243), linking her to some extent with the "loco" Horacio of AB.

This AB manuscript is unusual in that it represented a break in the middle of Galdós's composition of *Tristana*, rather than an early Alpha version that was then revised, or involving the drafting of a smaller portion of the novel, as in other Galdós manuscripts. Much of the emphasis in the fifteen pages of the AB version is placed on the continuation of the letters

between the lovers, already begun in Chapter XVI, but at the top of AB 11 the focus shifts to Don Lope. On AB 12 Horacio returns from the Mediterranean with his erotic desires at full charge, and comes up against a Tristana who is enamoured of a different ideal, and who is being both manipulated by Don Lope to stay with him and later being pleaded with by him when Lope has to have his leg amputated. The scenario of the murder of Horacio and Tristana by Lope is rehearsed, but abandoned in favour of the "definitive" version of Tristana's operation, Lope's exultant "es mía, es mía" (AB 15) and Horacio's marriage. The "definitivo" AB 15 represented to some degree a call to order by Galdós to make the story line more in consonance with his practice of realism, getting rid of extravagant and at times outlandish scenarios, laced with Calderonian overtones (Goldin),[4] and a flirtation with melodramatic outcomes, as analysed by Sinnigen. It is therefore altogether fitting that both the AB version and the printed edition end with marriages, a solution that can then give rise to the half-reply to the question posed at the end of that final version: "¿Eran felices uno y otro?... Tal vez." Strictly speaking, the phrase "uno y otro" is unnecessary for the understanding of the question being asked, since it is obvious who is being referred to here; but the apparently redundant phrase serves to suggest, in its bipartite structure linked by the copulative, the solution of mutual aid presented by Galdós as the denoument to *Tristana*, in which the couple work together as best they know how: "¡que la vida es corta y hay que gozar de él!" (161), as Tristana had written to Horacio. This is not to lose sight of the limitations involved in the arrangement; as Engler (103) has suggested in relation to the couple at the beginning of the novel, pointing to "the limits on the ego (The Other exists)." In the last Chapter, XXIX, the shortest in the novel, Galdós will deal succinctly with the economics of the marriage arrangement, thereby providing an answer to Tristana's final question in AB, and posing one of his own for his readers, with the last seven words of the printed version.

Trinity College, Dublin

NOTES

[1]Tristana writes another letter on the following day, Tuesday, referring to one from Horacio in which he mentions her illness (161), which is plainly impossible.

[2]It is a pleasure to acknowledge the excellent pioneering work of John H. Sinnigen on the manuscript of *Tristana*. Some rectification is needed of his emphasis on Tristana's desire to be a famous artist ("se entrega a su ambición de ser artista y a su amor" [55]), as it is based on a truncated reading of AB 9. After "Ven pronto..." (Sinnigen's ellipses) and before "Tú vales más de lo que crees [sic]" on that page, with which Sinnigen finishes his quotation, Tristana had continued to Horacio (that is, within Sinnigen's ellipses): "Cultiva tu arte, haz un gran cuadro de historia, y te ve el numero I.º entre los pintores. Pinta aquel asunto de que tanto hemos hablado: Alejandro... Niño, no seas holgazan, no seas cursi, no seas gallinero. Tú vales mas de lo que creas." The emphasis at this point in the draft (and the novel) is on her view of Horacio's great potential as a painter, not her own. For differences of interpretation over Sinnigen's reading of his A14 (my AB 14), and a copy of the relevant page, see Whiston, 203-04. (It has to be borne in mind that some of Galdós's handwriting at the draft stage of his novels is very difficult to decipher with certainty.)

[3]Sinnigen writes: "En Tristana, don Lope envejece, coge un reuma, y luego Tristana se contagia. Es absurdo; el reuma no es una enfermedad contagiosa" (57). This is to accept the situation at Tristana's estimate, when she accuses Lope of communicating to her by a "mal de ojo la endiablada enfermedad que padece" (159). In a later letter Galdós has Tristana point out that the cause centres "alrededor del lunarcito, una dureza... y si me toco, veo las estrellas, lo mismo que si ando" (164). This suggests that for Galdós the cause of Tristana's illness existed in the mole ("junto a la rodilla, *do* existe aquel lunar" [159]), thereby probably pre-dating her living with Lope.

[4]Goldin makes the interesting point that *Tristana* is driven by "its Cervantine-inspired ironic distortion of Calderonian chivalric formulas and codes" (104). In the draft version Galdós considered using the Calderonian "ethos" in a more literal way, having Lope assert his patriarchal rights by killing both Horacio and Tristana (AB 14).

WORKS CITED

Bikandi-Mejías, Aitor. "El deseo en *Tristana* (filme y novela)." *Anales Galdosianos* 31-32 (1996-1997): 53-63.

Engler, Kay. "The Ghostly Lover: The Portrayal of the Animus in *Tristana*." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 95-109.

Goldin, David. "Calderón, Cervantes and Irony in *Tristana*." *Anales Galdosianos* 20. 1 (1985): 97-106.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. 2 vols. Madrid: Cátedra, 2000.

————. *Tristana* Manuscript, MS. 21791, Biblioteca Nacional, Madrid.

————. *Tristana*. Madrid: Imprenta de "La Guirnalda," 1892.

Sinnigen, John. "*Tristana*. La tentación del melodrama." *Anales Galdosianos* 25 (1990): 53-58.

Whiston, James. *Creatividad textual e intertextual en Galdós*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1999: Chapter VII, "*Tristana* y *La Prensa* de Buenos Aires."

DOCUMENTOS

UNA CARTA INÉDITA DE PÉREZ GALDÓS RELATIVA A *ELECTRA*

Karlo Budor

El ingente legado epistolar de Benito Pérez Galdós no está considerado todavía en todas sus dimensiones y con la debida atención. Es incluso muy probable que aún queden por identificar muchas de sus cartas y, por supuesto, también buena falta haría conocer mejor a sus numerosos corresponsales, es decir, la multitud de personas con las que Galdós estuvo carteándose.

A continuación se da a conocer una carta personal e inédita de Galdós. Esta carta ilumina con luz diáfana unas relaciones amistosas que merecen recordarse para el mejor aprovechamiento de quienes ahora y más adelante se sientan atraídos por la vida y la obra de tan ilustre personaje.

La mencionada carta original – pese a toda una serie de peripecias a los que debió de estar expuesta a lo largo del siglo pasado – aún se encuentra en un estado de conservación bastante satisfactorio. La lectura y transcripción de su texto no ha supuesto ningún tipo de dificultad.

[Carta autógrafa de Benito Pérez Galdós dirigida a José Alcalá Galiano, conde de Torrijos. Fechada en Madrid el 7 de mayo de 1901. Consta de dos páginas en una misma hoja. Escrita con tinta, de puño y letra de Benito Pérez Galdós (firma: *B. Pérez Galdós*). En el ángulo superior izquierdo del papel (tamaño 21 x 27 cm) con membrete, está la efigie de una musa alada y campeada sobre la cabeza de león; en el borde circular figuran las palabras: **ARS – NATURA – VERITAS**. A la derecha se lee: **OBRAS DE PÉREZ GALDÓS – HORTALEZA, 132**. Más abajo, a la izquierda, pone: **EPISODIOS NACIONALES – NOVELAS DE LA PRIMERA ÉPOCA – OBRAS DRAMÁTICAS – DISCURSOS ACADÉMICOS – NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS.**]

Madrid 7 de Mayo de 1901.

Mi querido Pepe: contesto a tu cariñosa carta del 12 de febrero con un retraso de tres meses. Yo las gasto así. No he podido, no he podido escribir antes, puedes creerlo. Y hoy, encontrando tu carta en un montón de inconmensurable tamaño, la he cogido y he jurado que no ha de pasar el día que nos alumbra sin contestarla.

Bastante me he acordado de ti y de la coronela de alabarderos, que si hubiera estado por acá en los pasados días habría tenido mil ocasiones de lucir su pericia en el difícil manejo de las masas teatrales, llevándolas a la victoria.

En fin, querido Pepe, celebraré infinito que tanto Mary como tú estéis buenos, y lo mismo deseo al joven Fernando [tachada la palabra *que*] a quien supongo hecho ya un mocetón como un roble. Aunque hace tiempo que no te he escrito, bien sabe Dios que no te olvido, y que ocupas siempre preferente lugar en mis afectos.

Aquí seguimos infestados de clérigos, y padeciendo la epidemia clerical en su más

terrible y mortífero desarrollo. Ya esto no tiene remedio. Nos devoran, nos comen, nos acaban. El prolífico *bacillus* ha invadido ya todo el organismo social.

¡Ay qué ganas tengo de irme al extranjero a respirar otros aires! Veremos si puedo hacerlo este año.

Venga pronto ese tomo de poemas en francés, inglés e italiano.

Mis homenajes más rendidos a Mary, que es *el Napoleón de la alabarda.*

Te mando *Electra.*

Ya la han representado aquí en ciento cincuenta teatros. [*Sic*] Contra todas mis previsiones, la han hecho bandera revolucionaria, y por dondequiera que va salen los obispos echando excomuniones y el pueblo gritando.

En fin, no más por hoy.

Sabes cuánto te quiere tu invariable

amigo

B. Pérez Galdós

¿Quién es el destinatario de esta carta escrita por Galdós? Aunque Galdós mismo no indica explícitamente ni el nombre ni las señas del destinatario, es posible identificar al destinatario con certeza absoluta. El corresponsal a quien Galdós trata con tan cariñosa familiaridad ("mi querido Pepe") es don José Alcalá Galiano y Fernández de las Peñas, conde de Torrijos (Madrid, 1-5-1839 – San Sebastián, 31-10-1919). Pero, en efecto, ¿qué se sabe de este personaje?

La existencia entera de José Alcalá Galiano transcurrió aparentemente medio anodina, por decir así: en casi total anonimidad. Escasísimos son los datos que se pueden hallar sobre este excelente amigo del autor canario. La mejor prueba de ello se encontrará en la entrada "Alcalá Galiano" de la *Enciclopedia Espasa.* Allí se le dedican hasta dos entradas distintas e insertadas una detrás de otra, sin que los redactores se enterasen siquiera de que ambos textos en realidad se referían a un solo y mismo personaje. Lo que sigue son estas dos referencias enciclopédicas resumidas en una sola cita, tal y como probablemente debería rezar el texto de la entrada unificada:

ALCALÁ GALIANO (José, Conde de Torrijos), funcionario de la carrera consular, escritor y poeta español; ha colaborado en los periódicos *Escenas contemporáneas* (1863), *La época* (1870), *Blanco y Negro* (1891), *El Gato Negro* (1898), *Revista Cristiana* (1898), *El Imparcial* (1903), y la *Ilustración Española y Americana*; es autor de varias obras, entre ellas: *Estereoscopio social* (1872), colección de poesías humorísticas; *El aire de una mujer* (zarzuela), *La cabeza y el corazón*, comedia, en colaboración con Fernández Grilo, y de unas traducciones, de los poemas dramáticos, de Byron, *Caín*, *Sardanápalo* y *Manfredo*, en las que, según Menéndez y Pelayo, interpreta magistralmente al poeta inglés. (218-20)

Lo que también cabe hacer constar es el hecho de que ese corresponsal de Galdós procedía de una familia muy ilustre y harto representativa de España, sobre todo en los siglos XVIII y XIX. Muchos miembros de la familia Alcalá Galiano lograron la celebridad

abrazando la tradicional carrera de las armas; algunos buscaron la fama dedicándose a las letras, a actividades artísticas, académicas e intelectuales o al periodismo; otros prefirieron entrar en servicios administrativos y diplomáticos del Estado.

Entre los ancestros de don José basta con mencionar sólo a unos cuantos personajes, todos procedentes de este gran clan familiar. El bisabuelo, Dionisio Alcalá Galiano (Cabra, 1760 – Trafalgar, 1805), caído en la batalla naval, fue insigne marino y autor de tratados teóricos sobre astronomía y ciencias de navegación. Vicente Alcalá Galiano (1758 - 1810), hermano del almirante, fue teniente del real cuerpo de artillería, comisario de guerra, profesor de matemáticas y renombrado hacendista. El abuelo, Antonio María Alcalá Galiano de Villavicencio (Cádiz, 1789 – Madrid, 1865), fue fogoso orador político y portavoz del liberalismo combativo, hombre de letras, crítico erudito, catedrático universitario, académico, diplomático, cosmopolita, traductor y tratadista. El padre, Dionisio Alcalá Galiano y Aguilar (Cádiz, 1811 – ¿?), fue funcionario de Estado, hacendista, periodista, poeta y traductor. Otros miembros del clan de los Alcalá Galiano, parientes lejanos o colaterales de don José, también descollaron en algún sector de la vida pública. Entre ellos sobresale de modo particular Juan Valera y Alcalá Galiano (1824 - 1905), sobrino del gran orador Antonio, diplomático él también y uno de los más famosos novelistas españoles de su época.

El título nobiliario de conde de Torrijos fue creado el 11 de diciembre de 1837, al conmemorarse el sexto aniversario del fusilamiento de un conspirador liberal: el general José María Torrijos y Uriarte (Madrid, 20-3-1791 - Málaga, 11-12-1831)[1]. Este título de nobleza luego quedó vacante por desaparecer herederos masculinos. Lo solicitó José Alcalá Galiano que, por relaciones de consanguinidad, el 28 de noviembre de 1899 conseguiría legalmente el título de conde de Torrijos –como tercero de este linaje– ya que su madre, Isabel Fernández de las Peñas y Torrijos, era sobrina del general[2].

Así fueron unidos los apellidos de esas dos familias nobiliarias, es decir: los Alcalá Galiano y los Torrijos. Algunos de sus portadores llegan a simbolizar muchos acontecimientos más trascendentales que marcaron la mayor parte de la historia española en la primera mitad del siglo XIX. Esos individuos y acontecimientos le pudieron haber sugerido ciertos temas a Galdós. Los hechos y hazañas de aquellos protagonistas históricos efectivamente debieron de inspirar al autor de los *Episodios Nacionales*, en particular sendos motivos de sus propias novelas, por ejemplo: *Trafalgar*, *La Fontana de Oro* y algunas más. En fin, también lo reconocía muy acertadamente doña Emilia Pardo Bazán: "Lleva V. [es decir: José Alcalá Galiano] un nombre glorioso que bastaría a recomendarlo, aun sin mediar la tarjeta de mi amigo Galdós"[3].

Ahora bien, no cabe la menor duda de que a lo largo de varios decenios entre Galdós y José Alcalá Galiano existían intensas relaciones amistosas –ya epistolares, ya personales– que también se extenderían a la familia del diplomático-literato[4]. Durante unos diez años –esto es, desde julio de 1882 hasta abril de 1893 – José Alcalá Galiano estuvo destacado en Gran Bretaña como cónsul en la ciudad de Newcastle-on-Tyne. Harto ya de permanecer tanto tiempo "anclado en carbones y nieblas" – según la descripción del propio Pepe Galiano –,

él mismo hizo gestiones para librarse de aquel ingrato destino consular. Galdós también, desde Madrid, secundaba esas tentativas de su compañero literario. En el año 1887 Galdós tuvo la oportunidad de visitar a su gran amigo y pudo conocer allí a su familia. De este viaje y del que en aquel entonces los dos hicieron juntos por los Países Bajos, Alemania y Escandinavia, algunas impresiones quedarían consignadas en unos apuntes del propio Galdós, en los que él habla de este su "inolvidable compañero de viaje y amigo queridísimo". Allí, entre otras cosas, se dice:

Es mi amigo José Alcalá Galiano, poeta eminentísimo, que hace años vive fuera de España, expatriado por la carrera consular a que pertenece. Actualmente está en Newcastle. Los servicios que mi amigo presta a su país, representándolo en esta o la otra ciudad extranjera, no debemos agradecerlos, porque con ellos Alcalá Galiano vive alejado del terreno de las letras, que es el suyo, y los beneficios de tener un buen cónsul no compensan la desventaja de tener ausente años y años a uno de los más peregrinos ingenios de la generación presente. (Shoemaker 277)

Sobre esas relaciones amistosas – a la vez personales, familiares y profesionales – se conservan varios documentos y testimonios. Durante años Galdós mantuvo con los Alcalá Galiano una correspondencia escrita con el lenguaje de confianza[5]. Ni qué decir tiene que los dos amigos asimismo se tenían al corriente de las actualidades, consultándose mutuamente e intercambiando los frutos de sus propios quehaceres literarios. De manera que, póngase por ejemplo, en 1887, Galdós le obsequia a Alcalá Galiano con su recién publicada novela *Fortunata y Jacinta*[6]. Algunos años antes, al salir *La Fontana de Oro*, Alcalá Galiano en 1871 publicó un artículo elogioso en *La Revista de España*. Al año siguiente, para desquitarse, Galdós – quien por aquel entonces ya era un novelista bien afirmado – prologaría un libro de su amigo[7]. Al expresar en su carta el voto de que "venga pronto ese tomo de poemas en francés, inglés e italiano", Galdós obviamente alude a *Facettes*, un poemario polígloto – en efecto cuatrilingüe, y compuesto por Alcalá Galiano– pues contiene poesías en francés, inglés, castellano e italiano[8].

El día 9 de enero de 1879, José Alcalá Galiano – quien por entonces ya era cuarentón– en Madrid contrae matrimonio con una católica irlandesa, mucho más joven que él. A juzgar por varios recuerdos epistolares que se conservan de su esposa, Mary Smith Graley de Alcalá Galiano, condesa de Torrijos (Dudley, 1861 – Zagreb, 24-1-1940), era persona muy decidida y dotada de mucha energía, diríase casi: una mandona. Es lo que justifica las calificaciones irónicas ("la coronela de alabarderos" y "el Napoleón de la alabarda") con las que Galdós se refiere a la esposa de su amigo. Además, Mary – a quien don Benito envía tan respetuosamente sus "homenajes más rendidos"– hispanizaba a veces su nombre de pila en María, por lo que Galdós – en algunas de sus cartas – la llama cariñosamente "mi señora doña Mariquita". Es más. El mote *la Rubia* – con el que Galdós apodaba burlonamente a una hermana de Mary – confirma lo amistosas que pudieron ser las relaciones de Galdós con toda esa familia.

En 1887 Galdós conoció también al pequeño Fernando Luis, la única prole del

matrimonio Alcalá Galiano. Por supuesto que el visitante jugó con el niño, pues – al decir de su papá José – su hijo "a cada paso nombra a Galdós". En suma, Galdós hizo la conquista de toda la familia. Unos trece años más tarde, a este "joven Fernando" Galdós lo supone "hecho ya un mocetón como un roble". Fernando Alcalá Galiano y Smith, cuarto conde de Torrijos (Newcastle-on-Tyne, 9-3-1883 – Zagreb, 4-4-1958), era diplomático de carrera y los últimos decenios de su vida los pasó exilado en Croacia, que por entonces aún formaba parte del Estado de Yugoslavia[9]. Igual que su padre, Fernando también tuvo gran afición por la literatura. Además de varias traducciones, algunas muestras de sus propias composiciones poéticas se conservan en un curioso manual de idioma castellano de su hechura[10].

Muchos años después de la muerte de don Fernando, en manos del que ahora suscribe estas líneas pararía intacta apenas una pequeña cantidad de papeles pertenecientes al desaparecido embajador y poeta. Entre esos papeles – salvados por puro milagro – se hallaron recortes de prensa, algunos documentos, una parte de la correspondencia del propio don Fernando y también del legado epistolar que él mismo había heredado de sus padres. Algunos de esos escritos son autógrafos de autores célebres (Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez, Marcelino Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, etcétera), por no mencionar a otros destacados personajes, aunque menos ilustres acaso. Así quedan explicados el origen y la procedencia del texto epistolar reproducido más arriba.

Muy lógico parece el que Galdós haya querido tener a su amigo Alcalá Galiano informado sobre *Electra*, su novísima obra teatral que acababa de estrenarse en Madrid unos pocos meses antes, esto es: el 30 de enero de 1901[11]. En esa temporada la obra galdosiana se mantuvo durante mucho tiempo en la cartelera del teatro madrileño, batiendo el *récord* con un centenar de funciones, y se representó asimismo en provincias[12]. Al público se le brindaba también la oportunidad de poder leer la misma obra[13]. Este libro suscitó inmediatamente gran interés y en unos seis meses se vendieron varias tiradas con más de 20.000 ejemplares[14]. Lo más verosímil es que el anuncio o la promesa de Galdós ("Te mando *Electra*.") se refiere precisamente a un ejemplar de esta primeriza edición. Es de suponer que el autor se lo remitiera dedicado al destinatario José Alcalá Galiano.

Al hacer mención de *Electra*, Galdós apostilla: "Ya la han representado aquí en ciento cincuenta teatros." La verdad es que tal alegato, por exagerado que fuera, sugeriría que Galdós se hubiera referido con sarcasmo al sonadísimo *exitazo* de su drama. Al lector actual tal vez le sorprenderá un tanto el hecho de que Galdós no se hubiera explayado con más detalles al comentar los acontecimientos frenéticos relacionados con la recepción de su obra que, como bien se sabe, había provocado escándalos y polémicas inmediatamente. Unos pretendían que *Electra* era "una obra de arte, carente de intención política"; otros, al contrario, afirmaban que Galdós hacía propaganda política en teatro[15]. De todos modos las resonancias de *Electra* provocaron un encrispamiento de pasiones políticas, llegando a degenerar en fenómeno de histeria colectiva, lo que resultaría en la *electrización* general causada por la obra, cosa que se refleja también en muchos comentarios literarios[16].

Todo ese tinglado político-literario debió de sorprender bastante al autor. Éste, por

cierto, lo acogería poco preparado. Por lo demás, Galdós no era persona ajena a las tentaciones de la fama y de la popularidad. Pero ¿estaba él mismo dispuesto a pagar tan alto precio como el que suponía ese tributo a su promoción personal? Eso se puede poner en duda. Los clamorosos incidentes desencadenados por *Electra* no le sentarían bien a Galdós, harto ya de las secuelas desagradables de un éxito halagador, aunque demasiado ruidoso a su gusto. Es lo que se deja intuir leyéndose su carta entre líneas. Así al menos parece sugerir aquella invocación con la que Galdós añora una actuación más enérgica, tal y como –póngase por ejemplo – la podría concebir doña Mary, aquella "coronela de alabarderos, que si hubiera estado por acá en los pasados días habría tenido mil ocasiones de lucir su pericia en el difícil manejo de las masas teatrales, llevándolas a la victoria".

Pero en su carta Galdós apenas si menciona y aún menos concretiza los ecos polémicos surgidos a raíz de ese evento a la vez literario, social y político. Es posible que este relativo silencio por su parte se debiera más que nada a la brevedad del tiempo transcurrido entre el estreno teatral y la publicación del texto por un lado, y la fecha de la carta por otro. Se diría que, en este caso, tampoco existía así llamada *distancia histórica* que al autor le permitiese formular unos juicios más objetivos. Es obvio que a Galdós aún le faltaba el tiempo necesario para poder aquilatar y analizar con mayor precisión los ecos provocados por su obra y por sus propias actuaciones en todo ese asunto. A esa posición ambigua, nada envidiable, aludía Galdós sin dejar de expresar su extrañeza ante la incorrecta interpretación del drama y frente a las inmerecidas condenas de él mismo por ser su autor: "Contra todas mis previsiones, la han hecho [es decir: *Electra*] bandera revolucionaria, y por dondequiera que va salen los obispos echando excomuniones y el pueblo gritando".

Galdós era un librepensador y no tenía ninguna simpatía ni por el caciquismo ni por el reaccionarismo en general. Un escritor de semejante estampa ideológica no pudo abstenerse de elevar, de vez en cuando, su voz también contra el clericalismo y lo que él mismo llamaba *la petrificación teocrática*. En el fondo, en sus propias actuaciones políticas, Galdós no era más que un burgués liberal que, en cierto momento de su vida, abrazaría algunas ideas progresistas, republicanas y hasta socialistas. Pero sería totalmente descaminado identificar a Galdós con el radicalismo de cualquier tipo o, incluso, tacharlo de revolucionario[17]. De ahí la justa indignación de Galdós ante sus detractores más feroces.

Ciertas reacciones de Galdós causan la impresión de que el autor mismo haya preferido guardar la relativa serenidad, sin dejarse llevar demasiado por el tono acalorado que iba cobrando toda aquella campaña de los reaccionarios dirigida contra su obra y, de rechazo, también contra él personalmente. En comparación con cuanto se pudo leer por aquellas fechas sobre Galdós en general y contra su *Electra* en particular, sus propias palabras – si se ha de juzgar por esta carta – a primera vista no parecen desmesuradas. Al contrario, parecen bastante conmedidas y como si reflejasen cierto fatalismo mezclado con indiferencia y hartazgo lleno de desdén. Es obvio que, en efecto, los términos empleados por Galdós no son nada blandos, aunque tampoco parecen excesivamente cáusticos. Pura y simplemente, reflejan su asco. Galdós, desde luego, no da muestras de estar totalmente cegado por el odio, ni mucho menos. Por tanto, su apostilla más bien suena como una simple

constatación formulada tal vez – hay que reconocerlo – sin tener pelos en la lengua:

Aquí seguimos infestados de clérigos, y padeciendo la epidemia clerical en su más terrible y mortífero desarrollo. Ya esto no tiene remedio. Nos devoran, nos comen, nos acaban. El prolífico *bacillus* ha invadido ya todo el organismo social.

Sin embargo, es sabido que Galdós no era persona insensible a los pareceres ajenos, en especial de ciertas personas de su estima. Al respecto, he aquí un testimonio inequívoco que corrobora tal alegato[18]:

Por referencia de periódicos americanos he sabido que escribió usted [es decir: Ricardo Palma] un juicio sobre *Electra*. No poseo su artículo, y quiero a todo trance poseerlo, por mucho que sea tal vez severo con esa obra que ha metido tanto ruido y sobre la que tantísimo se ha escrito. Yo colecciono el pro y el contra.

No se sabe hasta qué punto José Alcalá Galiano compartía el ideario galdosiano y si los dos literatos fueran del todo correligionarios ideológicos y políticos. La frase con la que Galdós quizá debió finalizar la carta – aunque no es precisamente tal su caso – se encuentra formulada ya un poco antes. Es cuando Galdós exclama a los cuatro vientos su propia añoranza: "¡Ay qué ganas tengo de irme al extranjero a respirar otros aires! Veremos si puedo hacerlo este año". Esta llamada aparentemente no tiene otra función sino la de buscar cierta connivencia o complicidad. Lo más normal sería acaso creer que se trata de una sugerencia o invitación insinuada. Pues este su "invariable amigo" apunta subrepticiamente como para incitar a quien – tantas veces antes – había sido ya un perfecto compañero de viaje. Así las cosas, el resto queda en suspense.

Universidad de Zagreb (Croacia)

NOTAS

[1] La actuación de Torrijos fue estudiada por I. Castells.

[2] Archivo del Ministerio de Justicia de España, Madrid – Sección de Títulos Nobiliarios, Expediente: Conde de Torrijos (Legajo 179-1, Núm. 1561).

[3] Así lo pone Emilia Pardo Bazán en su propia tarjeta de visita (s.l., s.a.), enviada a José Alcalá Galiano y que ahora obra en poder del autor, Karlo Budor.

[4] Las relaciones de Galdós con Alcalá Galiano se comentan en P. Ortiz Armengol (*Vida* 356-367, 373-376, 385-386, 420-423).

[5] Esta correspondencia –junto con algunas fotos y retratos– ahora se guarda en la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria (caja 1 – carp. 4: leg. 3; carp. 5: leg. 1, 2, 3; carp. 6: leg. 1). La constituyen 66 cartas de José Alcalá Galiano y otras 32 de su esposa Mary. Unas cuantas cartas autógrafas –inéditas aún y dirigidas por Galdós a los Alcalá Galiano– obran en poder de Karlo Budor, el autor que suscribe estas líneas.

[6] Este detalle lo reveló P. Ortiz Armengol (*De cómo*).

[7] *Estereoscópio social. Colección de cuadros contemporáneos, fotografías, acuarelas, dibujos, estampas, caricaturas, grupos, bustos, agua-fuertes, bocetos, vistas, paisages, bodegones, camaféos, etc., etc. tomados del natural y puestos en verso satírico-humorístico por Don José Alcalá Galiano.* Madrid, 1872. Imprenta de José Noguera, Bordadores, núm. 7. XXXI + 179 pp. in-8°. (*Al lector*, introducción del autor, pp. VII-XV; *Prólogo* de Benito Pérez Galdós, pp. XVII-XXVI). Véase al respecto también: W. H. Shoemaker (*Prólogos*).

[8] *Facettes. Chants de l'exil* par José de Alcalá Galiano Comte de Torrijos, Biarritz, Imprimerie Lamaignère, Rue de Château, 1901; 191 pp.

[9] Sobre Fernando Alcalá Galiano, véase K. Budor (*España y Croacia*).

[10] F[ernando] Alcalá Galiano de Torrijos, *Španjolska rije□ za Jugoslavene (Uvod u španjolski jezik i knji□evnost) – El español para los yugoeslavos* (*Introducción a la lengua y literatura españolas*). (Compuesto por F[ernando] Alcalá Galiano de Torrijos en colaboración con Lj[ubica] Wickerhauser). Edición e imprenta: "Univerzum" (Manuales de la Universidad de Zagreb), Zagreb, julio de 1957. Tirada de 600 ejemplares en multicopista; 222 pp.

[11] Sobre el estreno de *Electra* remito a: Ortiz Armengol (*Vida* 571-80); Baroja; Blanquat; Elizal; Escobar Bonilla.

[12] F. Hidalgo Fernández y B. Madariaga de la Campa dan cuenta de la recepción de *Electra* en provincias.

[13] ELECTRA / Drama en Cinco Actos / por / B. Pérez Galdós / Representóse en el Teatro Español la noche del / 30 de Enero de 1901 / Madrid / Obras de Pérez Galdós / 139, Hortaleza / 1901.

[14] G. Lenormand citado por E. Inman Fox (132).

[15] De esas controversias trata Berenguer (206).

[16] El impacto literario de *Electra* fue analizado por Casado Marcos de León.

[17] Sobre este aspecto galdosiano véase: Berkowitz y Madariaga.

[18] A. G. Andreu (159) cita una carta de Galdós (Santander, el 12 de octubre de 1901) dirigida a Ricardo Palma. Véase también Schraibman.

OBRAS CITADAS

"Alcalá Galiano". *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana (Enciclopedia Espasa)*. Vol. 4. Madrid: Espasa-Calpe, 1908 y sgtes. 218-20.

Andreu, Alicia G. "Cartas entre Benito Pérez Galdós y Ricardo Palma". *Anales Galdosianos* año 20.2 (1985): 157-62.

Baroja, Pío. "El estreno de *Electra*". *Obras completas*. Vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva, 1949. 741-42.

Berenguer, Ángel. *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid: Comunidad de Madrid, D.I., 1988.

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

Blanquat, Josette. "Au temps d'*Electra* (Documents galdosiens)". *Bulletin Hispanique* 68 (1966): 253-308.

Budor, Karlo. *España y Croacia entre diplomacia y política: El diplomático español D. Fernando Alcalá Galiano y Smith, Conde de Torrijos (1883-1958)*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (Biblioteca diplomática española – Sección estudios 26), 2004.

Casado Marcos de León, Ángel. "*Electra*: Un episodio significativo y circunstancial de la relación entre el 98 y Galdós". *Nuevos estudios sobre Historia del Pensamiento Español. Actas de las V. Jornadas de Hispanismo Filosófico (Santander, 2001)*, coord. Antonio Jiménez García, Xavier Agenjo Bullón y Rafael V. Orden Jiménez. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, Asociación de Hispanismo Filosófico, 2005. 321-38.

Castells, Irene. *La utopía insurreccional del liberalismo. Torrijos y las conspiraciones liberales de la década ominosa*. Barcelona: Editorial Crítica, 1989.

Elizalde, Ignacio. "Azorín y el estreno de *Electra*, de Pérez Galdós". *Letras de Deusto* 3.6 (1973): 67-79.

Escobar Bonilla, María del Prado. "Análisis de algunos aspectos de *Electra*: Posición de este drama en la dramaturgia galdosiana". *Philologica canariensia* 1 (1985): 61-76.

Hidalgo Fernández, Fernando. *El estreno de "Electra" de Pérez Galdós, en Sevilla. Un estudio de socio-literatura*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

Inman Fox, E. "Galdos' *Electra*: A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic Between Martínez Ruiz and Maeztu". *Anales Galdosianos* 1 (1966): 131-41.

Lenormand, Georges. "À propos de l'*Electra* de D. Benito Pérez Galdós". *Revue Hispanique* 8 (1901): 567-73.

Litvak, Lily. "Los tres y *Electra*. La creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós". *Anales Galdosianos* 8 (1973): 89-94.

Madariaga de la Campa, Benito. "La crítica de *Electra* en la prensa de Cantabria". *Galdós: Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)*. Madrid: Universidad Complutense, 1989. 325-35.

———. "Anticlericalismo y compromiso político en los textos galdosianos del siglo XX". *VII Congreso Internacional Galdosiano 2001: Galdós y la escritura de la modernidad.* Ed. Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2004. 420-27.

Ortiz Armengol, Pedro. *De cómo llegó a Inglaterra, –y a quién, y a dónde–, el primer ejemplar de "Fortunata y Jacinta", enviado por su autor.* Londres – Madrid, 1981.

———. *Vida de Galdós.* Barcelona: Crítica, 1996.

Schraibman, Joseph. "An Unpublished Letter from Galdós to Ricardo Palma". *Hispanic Review* 32.1(1964): 65-68.

Shoemaker, William H. *Los prólogos de Galdós.* Urbana: The University of Illinois Press; México: Ediciones de Andrea, 1962.

———. *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

PRESENCIA Y EVOCACIÓN DE GALDÓS POR MARGARITA NELKEN

"A John Kronik. In memoriam"

Mª de los Ángeles Rodríguez Sánchez

Introducción

Benito Pérez Galdós, hombre prolífico en su creación literaria, apenas habló de su vida, que una y otra vez, y de forma reiterada, cubrió con un velo de discreción ante el público, e incluso, ante sus amigos más íntimos. Escasas, por no decir inexistentes, son sus referencias familiares o sentimentales, y sus *desmemoriadas memorias* carecen de antecedentes personales o de noticias relativas a su infancia, a su pubertad, a su tierra natal, a sus amores y a otros aspectos de su vida; datos que, por otro lado, tampoco estaba dispuesto a proporcionar a aquellos contemporáneos que, en distintos momentos y por razones diversas quisieron realizar su biografía. Como ejemplo de este secretismo hacia todo lo relativo a su persona puede servirnos la anécdota comentada por Clarín, gran amigo y admirador de Galdós, cuando, en 1889, le insistía para que le proporcionara algunos testimonios que le permitieran realizar su retrato biográfico; ante las continuas evasivas y silencios del novelista el crítico ovetense comentaba irónicamente: "que Galdós no le vino a decir sino que había nacido en la capital de la Gran Canaria" (Ortiz Armengol 19). Tras la muerte de D. Benito esta carencia de datos biográficos se ha paliado, en parte, con los trabajos de aquellos investigadores que se han ocupado de su vida personal, sobre todo en la relación que ésta tiene con su labor creadora.

Entre las escasas semblanzas biográficas realizados sobre Pérez Galdós, en los años cuarenta del pasado siglo, hay que mencionar el breve ensayo que Margarita Nelken le dedicó, en el que la autora narra, desde su exilio mexicano, recuerdos y vivencias de momentos compartidos en Madrid y en Santander; experiencias que, nacidas de la observación que permite una gran amistad, muestran la cotidianeidad de un Galdós septuagenario y el discurrir de los días en sus últimos años, reflejando la personalidad del autor, así como la relación amistosa que unió a esta mujer singular con Don Benito.

Aproximación a Margarita Nelken (1894-1968)

Margarita Nelken[1], seudónimo de María Teresa Lea Nelken y Mansberger, nació, en Madrid en 1894, en el seno de una familia acomodada de origen judío; sus padres, alemán y francesa, eran dueños de una importante joyería situada en la Puerta del Sol madrileña, y la joven, al igual que su hermana Carmen, dramaturga conocida como Magda Donato, recibió una esmerada educación que la hizo poseedora de una amplia cultura. Margarita Nelken fue una mujer inteligente y vanguardista que, durante el primer tercio del siglo XX, ocupó un importante papel en la vida política y cultural española. Fue pintora, escritora, periodista, crítico de arte, ensayista y conferenciante y, durante la Segunda República,

desplegó una gran actividad pública, siendo elegida Diputada durante las tres legislaturas republicanas. Su actividad política se desarrolló primero como militante del Partido Socialista; posteriormente pasaría al Partido Comunista, del que sería expulsada en 1942, por mantener posturas críticas a la dirección del Partido. Durante la Guerra Civil española ocupó diversos cargos, luchando siempre a favor de la causa republicana. Cuando finalizó la contienda pasó, con su familia a Francia y, desde allí, se trasladaría a México, donde residiría hasta su muerte en 1968.

Esta mujer, adelantada a su época, de gran formación y fuerte personalidad, siempre estuvo preocupada por los más débiles, sobre todo por las mujeres y los niños, como se puede comprobar en sus escritos y en sus diversas actividades. Como ejemplo de su interés por los más desfavorecidos, puede servir su libro *La condición social de la mujer en España* (1921), texto reivindicativo sobre el papel que la mujer debía ejercer en la sociedad de la época. Esta publicación fue muy polémica y causó un gran escándalo, siendo prohibida por el Obispo de Lérida, aunque, a pesar de ello, su autora obtuvo una gran popularidad, que la haría ser solicitada en numerosas ocasiones como conferenciante sobre feminismo y los derechos femeninos. Su preocupación por los niños se hace patente en el pequeño orfanato que fundó en Madrid en 1918, "Las Casa de los Niños de España", establecimiento que acogía a niños ilegítimos y que, a la vez, servía de guardería para madres trabajadoras. Según Preston, "[f]ue la primera guardería no religiosa de Madrid", aunque Margarita se vio obligada a cerrarla en 1920 (269).

Estas son, tan sólo, algunas breves pinceladas que ponen de manifiesto la personalidad de Margarita Nelken, así como la diversidad de sus ocupaciones e intereses, detalles que ayudan a comprender cómo esta joven culta y vanguardista, ideológica y estéticamente, se integró en el entorno de Galdós en los últimos años de su vida, participando en su tertulia y visitando al escritor tanto en Madrid como en Santander. Esta relación amistosa está avalada por varios documentos que la confirman, como algunas cartas de Margarita a Don Benito, que se conservan en La Casa-Museo de Las Palmas, en las que se manifiesta la admiración de la joven autora por el gran escritor; consideración respetuosa y afectiva que será aún más patente en el texto que, tiempo después, escribiría Margarita evocando la figura de Galdós en su faceta más personal. En él podemos observar como la admiración inicial se había convertido en profunda amistad, y cómo esta mujer joven, sugestiva y excepcional, formaba parte del círculo de amigos del escritor, al que visitaba con asiduidad, hecho que le permitía conocer la cotidianeidad del hogar familiar de Don Benito.

Es comprensible que un hombre como Galdós, que siempre estuvo atraído, literaria y personalmente, por mujeres inteligentes y cultas, que se diferenciaban del modelo social vigente y que buscaban su propio espacio en la sociedad de su tiempo, se sintiera interesado por una joven que reunía esas cualidades y características, y que ésta formara parte de sus amistades. El aliento mostrado por el autor consagrado hacia una joven que comienza en la literatura será recordado con gratitud por Margarita Nelken en el ensayo biográfico que

escribió en el exilio mexicano.

Galdós a través de la pluma de Margarita Nelken

Hacia 1947, en Mexico, Margarita Nelken preparó un libro titulado *Presencias y Evocaciones*[2], en el que quiso recoger sus recuerdos sobre personas que había conocido o que, por razones diversas, le habían impresionado, y con el que pretendía, entre tanta pérdida como había sufrido — muerte de su hijo, alejamiento de su hogar, abandono de su país, exilio —, retener, al menos, momentos, presencias y perfiles de unas vidas que habían enriquecido la suya. Este libro de recuerdos personales en el que aparecen semblanzas de grandes figuras — escritores, pintores, músicos filósofos y políticos — que formaban parte de la cultura española y europea, se abre con un trabajo titulado "Una vida española: Don Benito Pérez Galdós", en el que, fijando sus vivencias en la distancia temporal y espacial, dibuja, varios años después de la muerte del escritor, una entrañable y vívida evocación de Don Benito, que se centra más en la persona que en la figura literaria, aunque parte de la relevancia de la obra, *gigantesca por todos los conceptos,* creada por Galdós.

En este ensayo biográfico, Margarita, como explica en el texto, no quiere comentar ni glosar la obra del escritor, ni desea analizar la importancia de su figura literaria, ni siquiera en su faceta de catalizador emocional *de un pueblo que por él cobró nuevas grandezas*, sino que pretende recordar a don Benito a través de los aspectos cotidianos, anecdóticos e incluso aparentemente nimios de su vida, detalles que le servirían "para aproximar mejor al lector a la significación de quien supo encerrar en sus páginas buena parte del alma de su patria. Buena parte del alma de su tiempo" (*Presencias* 6). Como he apuntado, y como señala la autora, este trabajo es un esbozo de la persona de Pérez Galdós, en el que, a partir de pequeñas referencias a lo diario, a lo corriente, llegamos a aproximarnos al universo cotidiano que habitaba don Benito, y, a la vez, podemos conocer algunos de sus gustos, como su afición por su huerto santanderino y lo que en él se producía, así como la devoción por los animales; su respeto por el hogar familiar, su profundo sentido de la amistad y la amplitud y variedad ideológica de sus amigos; sus metódicas costumbres, sus horarios de invierno en Madrid y de verano en Santander, que permiten entrever su capacidad de trabajo; también podremos vislumbrar al Galdós republicano, pero sobre todo tolerante; al autor teatral, nervioso en los estrenos a pesar de su reconocido prestigio; al hombre que amaba a los niños y a la gente sencilla y que se interesó por todo lo que le rodeaba hasta sus últimos días. A partir de los detalles evocados por Nelken, de esas pequeñas anécdotas cotidianas que narran momentos divertidos u otros llenos de ternura, a través de los cuales la autora rememora múltiples aspectos de una vida, recuperamos a un gran escritor, pero, fundamentalmente a un ser humano de grandes cualidades, sobrio en sus costumbres, amante de la música y el dibujo, republicano, liberal y sobre todo respetuoso con los otros, aunque mantuvieran ideas contrarias y opuestas a las suyas. Esta cualidad de Galdós, que siempre había sido destacada por aquellos que le conocieron, incluso en vida del autor, es subrayada por Margarita en este texto, hecho que es fácilmente comprensible, si tenemos

en cuenta que está escrito en los años cuarenta, período en el que en España, país que ella había tenido que abandonar, escaseaban valores como la comprensión y el respeto al que pensaba de forma diferente, mientras que prevalecían la intolerancia y la intransigencia más absolutas.

En resumen, Margarita Nelken, con un estilo rápido, conciso y ameno, que podríamos definir como periodístico, ofrece en su evocación una imagen viva y a la vez cercana del autor canario, una instantánea casi fotográfica de don Benito, que hace que los lectores se aproximen a él y a la significación de su figura como deseaba su autora. El relato de Nelken permite que casi podamos estar en compañía de Galdós, e incluso verle, como alguna de sus visitas, en su domicilio madrileño o en su finca santanderina, y, por lo tanto, imaginar cómo era su cotidianeidad en los últimos años, época dura y difícil, porque a la ceguera y a los achaques, debidos a la edad, se sumaba una difícil situación económica. Esta etapa, de la que el autor nada comenta en sus memorias, es la que conoció Margarita Nelken, que, partiendo de la admiración, el respeto y la amistad, nos cuenta algunos de aquellos momentos entrañables o divertidos, insignificantes o trascendentes, pero siempre vivos y plenos de vitalidad y fuerza, por mediación de los cuales nos aproximaremos al hombre, origen del creador de tantos obras extraordinarias que perviven en el tiempo.

Este texto inédito, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid[3], está compuesto por ocho holandesas de papel de copia, mecanografiadas, aunque numeradas a mano desde la página 6 a la 13. El papel, dada su fragilidad, se encuentra deteriorado, sobre todo en los bordes laterales, debido a lo cual algunas palabras, muy pocas, son de difícil lectura. El texto que publicamos aquí es literal, ya que no se han introducido cambios salvo la actualización de la acentuación y la corrección de alguna errata.

"UNA VIDA ESPAÑOLA: DON BENITO PÉREZ GALDÓS" por Margarita Nelken

De Don Benito Pérez Galdós nos gustaría decir solamente que, para cuantos tuvimos la dicha — dicha inmensamente acrecentada en el recuerdo — de haber sido admitidos en su intimidad, e incluso para todos los españoles, para todos lo que, por el mundo, de habla española, saben de las letras y del espíritu de España, el autor de los *Episodios Nacionales* fue, y quedará por siempre, "Don Benito".

Sin Más.

No es nuestro propósito aquí el analizar, ni siquiera el glosar cumplidamente, la obra, gigantesca por todos los conceptos, hasta por el de su fecundidad, de quien supo sentir y expresar las reacciones emocionales, desde las más heroicas del Dos de Mayo, hasta las más cotidianas de *Fortunata y Jacinta* o *El amigo Manso*, de un pueblo que por él cobró nuevas grandezas. Nada es nimio en lo que sobrepasa la medida común y todo contribuye: por ello, deshilvanadamente, al correr de la evocación, vamos a ceñir nuestro pensamiento a algunos de los aspectos, no de la obra, sino de la vida que a compás suyo se fue deslizando. Y, al

hacerlo, seguros estamos de que estas aparentes nimiedades, de que estas pequeñas anécdotas, servirán para aproximar mejor al lector a la significación de quien supo encerrar en sus páginas buena parte del alma de su patria. Buena parte del alma de su tiempo.

La vida de Don Benito, cuando él ya llegó a ser "don Benito", presentaba, año tras año, dos fases netamente distintas: la madrileña, de los meses de invierno y la de "San Quintín", la finca de Santander, o sea, el veraneo.

San Quintín llevaba este nombre porque la instalación en ella había coincidido con la salida al mundo de la famosa obra del mismo título. Poco a poco, y cada año más, la casa de Madrid, "la casa de los Hurtado", como familiarmente se la llamaba, en donde don Benito habitaba en el hogar de su sobrino, fue perdiendo importancia: la verdadera existencia de don Benito, su existencia de meditación, acopio de datos y creación, transcurría en la quinta de orillas del Cantábrico.

En Madrid, recibíanse más visitas. La calle, también, ocupaba más tiempo. Las jornadas, casi invariablemente, eran así: don Benito se hacía llamar entre siete y media y ocho; leía — o, en los últimos años, se hacía leer — la prensa, (la de todos los matices y colores); a las diez y media u once menos cuarto pedía el coche — su berlina, tirada por un caballo— y regresaba puntualmente a las dos para el almuerzo. Por la tarde, trabajaba algo, sin gran empeño. Recibía algunas visitas, o volvía a pedir el coche a eso de las cuatro y media, para regresar, también muy puntualmente, antes de las ocho. De su madre, mujer extremadamente rígida en sus principios — (gustaba él de contarnos, como al enterarse de que a "Benitín", cual le llamó siempre, le habían dado un banquete con ocasión de su primer triunfo: el de *La Fontana de Oro* había exclamado con disgusto: "¿Qué es eso de un banquete? Benitín, lo que tiene que hacer es trabajar. Y dejarse de frivolidades.") — de su madre, pues, había adquirido, y no lo perdió jamás, un gran respeto para "la casa" y, muy principalmente, para "las señoras", es decir las señoras de la familia, a cuyo cargo estuviere el orden de la casa y el mantenimiento y renombre de esta familia. En tanto vivieron sus hermanas — él era el menor de nueve hijos —, habitó con ellas, más tarde, cual ya queda apuntado, con su sobrino, y nunca se permitió faltar, ni siquiera retrasarse, a la hora de las comidas.

Sin embargo, en los últimos años, la cena la tomaba en la cama. Siempre lo mismo: una sopa de ajo, dos huevos duros y un té con leche.

Su verdadera vida era en San Quintín, y era San Quintín.

Por largo tiempo había estado madurando los planos: uno de sus álbums de dibujo nos muestra, entre recuerdos de viajes, apuntes de paisajes diversos y de figuras, una y otra fachada primitivamente ideada para la que había de ser realmente "su casa".

Le gustaba dibujar, y lo mismo agarraba el lápiz para hacerle un retrato a un amigo, reproducir, de memoria, el Partenón o una catedral española o italiana, que un objeto cualquiera, el más corriente, que de momento entretuviera mecánicamente su atención, mientras la imaginación vagaba en torno a los protagonistas de una novela o de un drama. Así nos ha quedado constancia de la prolongada "maduración" de San Quintín.

Aquí, la existencia de trabajo era intensísima. Despertar: a las cinco y media. Se le

subía a la alcoba el desayuno (un jarro grande de café y otro de leche; primero, llenaba la taza de café negro, y, a medida que la iba apurando, a sorbos, la iba llenando con la leche); hojeaba la prensa, y bajaba al despacho, de donde no salía hasta las dos, para el almuerzo. Este prolongábase en una pequeña sobremesa con los familiares. Después, otro rato al despacho, a corregir las cuartillas escritas en la mañana y a despachar la correspondencia. Por fin, a eso de las cinco, don Benito salía a la huerta hasta la hora de la cena — en verano, las nueve o nueve y media — que tomaba en el comedor; tras lo cual, de inmediato, subía a acostarse.

La huerta era, con el despacho, el centro medular de San Quintín. Don Benito ni siquiera llevábase a ella un libro: paseaba, cuidaba personalmente de sus frutos; los contemplaba embelesado, amorosamente pudiérase decir. Se le interrumpía únicamente a media tarde, para llevarle un gran jarro de leche, de esos jarros de cocina, de peltre con tapa, del cual bebía a chorro, sin emplear vaso. Y los frutos eran su orgullo. Acerca de cualquiera de sus obras aceptaba la discusión: nunca se dio autor menos pagado de si mismo. Pero los tomates o repollos que él cultivaba eran inmejorables. ¡Cuantas veces, en los últimos años, en que las cataratas no le permitían advertir los gestos de los circunstantes, éstos, para no apenarle, hubieron de asentir a sus ingenuas exclamaciones sobre la dulzura de unas frutas a las que era preciso colmar de azúcar para poderlas hincar el diente!

Su amor infinito, un amor realmente panteístico por todo lo creado, le impulsaba a descubrir bellezas incógnitas en la flor más humilde —siempre tenía, en toda estación, que haber flores en la casa — y en cualquier bichejo. Tuvo siempre hermosos perros; en particular recordamos un mastín al que, por ser toledano, le puso por nombre: "Tajo", y del cual decía que llevaba dentro el alma de San Francisco de Asís. Pero no tuvo menos cuidados para un ratoncito que, en uno de los silencios de una tertulia vespertina de San Quintín, cruzó tranquilamente por en medio del despacho. A la noche siguiente, hacia la misma hora, don Benito impuso silencio: "A ver si pasa nuestro huésped". En efecto, el huésped tornó a pasar. Y, desde entonces, don Benito, por espacio de semanas, preocupose de dejar unas miguitas de pan y un platillo de leche para el ratoncito, y, llegada la hora de la aparición de éste, todos debían callar y evitar el menor ruido, a fin de no asustarle.

También tuvo dos patos, que andaban sueltos por la huerta, y a los que llamaba "Rinconete" y "Cortadillo".

Ejemplarmente sobrio — bebía sólo agua y café puro; mucho café, y, después de las comidas su taza de hierba-luisa — nada inclinado a los placeres de la mesa, si bien gustaba extraordinariamente del dulce llamado "Glorias de Portugal" (unas yemas bañadas en azúcar, que en Madrid frabricábanse únicamente en la confitería de Martinho, en la calle del Arenal, y de las cuales sus amigos le obsequiaban grandes bandejas, el día de su santo), sentía, en cambio, una predilección, en cierto modo, casi sensual por la música — Bach y Beethoven eran sus dioses — y, con frecuencia, los interpretaba él mismo, en un armonio, de esos que se llaman "portátiles". A Rafaelita, la hija de Machaquito, a la que tuvo consigo desde antes que anduviera sola, como si fuera su propia hija, apenas levantó unos palmos, la aficionó a Bach y al Quijote — las dos bases de la Cultura, decíale — y él mismo le guió

los primeros intentos pianísticos, haciéndole tocar, con un dedo, "La Marsellesa".

Y es que, republicano, lo era hasta el tuétano. Republicano y liberal, enemigo acérrimo de todos los fanatismos y tolerante para con todas las convicciones, con tal de que fuesen sinceras y generosas.

Nunca quiso saber nada de lo se entiende por vida de sociedad; pero recibía con agrado las visitas, y él, por lo general reservado, poco comunicativo, se entusiasmaba haciendo hablar a las gentes sencillas, a los jóvenes, a los niños. Cuando se edificó, en Madrid, la casa vecina a la de los Hurtado, a menudo pedía le trajeran a los hijos del guarda de la obra: una niña y un niño, dicharacheros y vivos, dos pilluelos en los que veía como una representación espontánea de la esencia del pueblo madrileño. El niño se llamaba Julián, y don Benito gustaba de esta broma: tan pronto entraba el rapaz, le espetaba: "Julián ¡que TIÉS madre!" A lo cual el chiquillo, ignorante de "La Verbena de la Paloma", respondía, muy serio: "Si señor; está en casa." Respuesta que a don Benito le inundaba de júbilo.

Recuerdo también de un verano en Santander, en que cada tarde recibía la visita de una señora extranjera con sus dos niños. La señora era pedantuela si jamás las hubo, y se creía en la obligación de hacer gala, ante el escritor ilustre, de sus conocimientos literarios. A don Benito, su charla remilgada e insulsa le sacaba de quicio. Y un día en que su petulancia de "bas-bleu" había resultado más enfadosa aún que de costumbre, al preguntarle yo después a don Benito como tenía paciencia bastante para aguantarla tan de seguido y si era que la tomaba de modelo para algún personaje de una obra en curso, me explicó: "Es que, sí ella no viene, no vienen los niños."

(Y tampoco me resisto a recordar este lance, emotivo sobre todo para mí: me pidió don Benito una foto mía para tenerla en su despacho de San Quintín, entre las de aquellos a quienes más quería."Pero, que sea con la niña, no se le olvide", especificó. Mi hija tenía entonces dos años. En la foto, en mis brazos, salió enfurruñada, y esa carita malhumorada de [la] niña a don Benito le entusiasmó. La foto no abandonó ya nunca la repisa de la biblioteca cercana a su mesa).

Los niños, la gente del pueblo, los jóvenes, cuantos dejan fluir sin trabas convencionales sus sentimientos en palabras, servíanle de manantial, para renovar o acuciar su inspiración. Él fue joven, y hasta, por muchas facetas, niño hasta los últimos cinco meses, en que la dolencia le privó de serlo. Después de la visita — en Madrid — de una periodista francesa, una muchacha que había creído, sin duda, representar ante don Benito un papel interesante mostrándose en la conversación escéptica e indiferente a todo y para con todos, me dijo: "Esa señorita, de espíritu tan viejo, ¿qué hace ya en este mundo? Si nada la apasiona ¡que se muera de una vez!"Él, por entonces, pasaba ya de los setenta y estaba casi ciego.

Fue una de las muy contadas veces en que le vi a punto — sólo a punto — de encolerizarse. Porque su comprensión le impulsaba a encontrar siempre disculpas para los yerros ajenos; más exacto: a no detenerse en ellos. Jamás nadie, verbigracia, ni aún la tertulia más íntima, le oyó la más leve crítica a uno de sus intérpretes: por el contrario, siempre exteriorizaba su gratitud hacia cuantos representaban sus obras. Por cierto que, incluso en la cúspide de su gloria, cuando cualquier reestreno de Galdós era un acontecimiento de

antemano ensalzado, sin discusión posible, la comunicación con el público seguía produciéndole la misma ingenua alegría de los primeros tiempos. Me veo junto a él, en aquel clásico "saloncillo" del Teatro Español con sus paredes cubiertas por los retratos de las "glorias" que a lo largo de los lustros habían dado esplendor al antiguo "Corral de la Pacheca". Don Benito, que ya apenas veía, sobresaltándose en su sillón y agarrándome trémulamente el brazo cada vez que hasta nosotros llegaba el rumor, atenuado por la lejanía de la sala, de una ovación que irreprimiblemente interrumpía o terminaba una escena, se incorporaba a medias y preguntaba: "¿Ya?... ¿Ya?..." en espera febril del final del acto, en que habíamos de bajar hasta el escenario, en el cual su altísima silueta, presentada con reverencia por los dos principales intérpretes, sería acogida por las aclamaciones delirantes de un público que no se cansaría de vitorearle.

Muchos de sus estrenos, por la valentía de las opiniones expuestas y por las circunstancias en que tuvieron lugar, provocaron la exasperación de las pasiones.

Tal, en particular, el estreno de *Electra*. Coincidió con una de esas "affaires" cuyo escándalo, desde la prensa salpica, en mas o en menos, al mundo oficial, al régimen que necesita de determinadas fantasmagorías para ocultar la miseria de su realidad, y a la "gente bien" que provee al mundo oficial y sostiene al régimen. Era todavía la regencia de Doña María Cristina, cuyas virtudes personales, pese al remoquete que la caricaturizaba (se la llamaba "Doña Virtudes") eran innegables, pero cuya autoridad, para España, no podía ser más calamitosa. Los desastres de la pérdida de las Colonias, con los lamentables regresos de los supervivientes convertidos en ex–hombres, sangraban aún, con su actualidad reciente, en todas las memorias... La influencia vaticana, demasiado presente y demasiado patente... Y, como flor del ramo que pretendía ocultar tanta desdicha y tanta lacra, ese escándalo del "rapto" — la prensa liberal decía: secuestro — de una señorita, hija de familia conocida, encerrada a fuerza en un convento en una disputa feroz de intereses, convento del cual había escapado de milagro... Las primeras planas de los diarios de izquierda no hablaban de otra cosa.

La noche del estreno de *Electra* fue, a un tiempo, apoteosis y batalla campal. El caballo del coche de don Benito fue desenganchado y el carruaje arrastrado, llevado casi en volandas, por una muchedumbre que convertía un triunfo dramático en válvula de escape de su indignación. Y, por espacio de semanas, la frase con que el protagonista de *Electra*, en el colmo de la desesperación en que le han sumido ciertas maquinaciones clericales, habla de prenderle fuego a un convento, veía de inmediato el escenario llenarse de cajas de cerillas arrojadas por el público del "gallinero" enardecido, que prometía su ayuda y alentaba a actuar sin demora.

Y, sin embargo, el anticlericalismo de don Benito, por firme y consecuente que fuese, mantúvose siempre distante de cuanto oliese a demagogias antirreligiosas. Nada tenía de creyente, desde luego, pero ya hemos dicho que las convicciones sinceras, las que fueren, le inspiraban profundo respeto: prueba de ello, su larga amistad con el obispo de Jaca, que no faltaba nunca a visitarle cada vez que venía a Madrid. Por cierto que el autor de *Doña Perfecta* le llamaba donosamente — y a él mismo por supuesto — "Machaquito", porque

decía que llevaba el manteo en forma "muy torera", lo cual al prelado antes parecía halagarle que disgustarle.

Y, a propósito de "Machaquito", la estrecha amistad con éste (tan estrecha que don Benito se hizo cargo de la hija del torero) tuvo su inicio en un episodio que pone al descubierto la exquisita sensibilidad de Pérez Galdós. El que había de llegar a ser uno de los más renombrados toreros de su época, por entonces era todavía un oscuro novillero. Aquel domingo, en la plaza de Santander, el santo se le había vuelto de espaldas, y el fracaso de la tarde prolongábase inmisericordiosamente, por una muchedumbre que le seguía insultando, a boca llena, frente a los balcones de su modestísima casa de huéspedes.

Don Benito y Hurtado acertaron a pasar por allí en el momento álgido de los improperios. "¡Pobre chico! — dijo don Benito — vamos a intentar consolarle." Y ambos sin pensarlo más, abriéronse paso entre el gentío vociferante y subieron la empinada escalera de la pensión, en donde permanecieron un rato, dirigiéndole, al novillerito de la mala tarde, unas frases de buen augurio para el porvenir. Ni siquiera se dieron a conocer. "Machaquito"; o, mejor dicho, el futuro "Machaquito", hallabase demasiado acongojado para pensar en preguntar quiénes eran esos dos señores.

A la vuelta de unos años — "Machaquito" era ya "Machaquito" — el torero se encontró un día, en Madrid, en la calle, con Hurtado: "¿Usted es uno de aquellos dos señores que aquel mal día, en Santander, subieron a mi cuarto, a darme ánimos? ¡Poco que me alegro de poder darle a usted las gracias! Pero quisiera ir a dárselas también al que iba con usted". Y así empezó una amistad que había de durar toda la vida de don Benito, y que tuvo perfiles tan delicados como el de las cartas que "Machaquito", de joven, le escribía a don Benito, y que don Benito le devolvía corregidas de su puño y letra, para que el torero, que no había podido instruirse fuera aprendiendo a escribir con sintaxis y con ortografía.

Fue, don Benito, por antonomasia, amigo dilecto de todos sus amigos, y supo mantener el sentido humano de la cordialidad por encima de las más estridentes diferencias de criterio. Amigo de Pablo Iglesias, el creador del movimiento obrero español, fundador de la Unión General de Trabajadores y del Partido Socialista, y amigo, por igual, de don Antonio Maura, el político conservador; de Dato, el estadista que había de atraerse los odios populares hasta el asesinato, y de don Gumersindo Azcárate, el político liberal. Sus íntimos: Pereda, con quien cruzó, durante años, una correspondencia que es joya inestimable, y Menéndez Pelayo; el doctor Manuel Tolosa Latour, que compaginaba el ejercicio de la medicina con clientela "de moda" con un diletantismo literario que le tenía al tanto de cuanto se publicaba en Madrid y en París, y don Francisco Giner de los Ríos, cuya sincera austeridad repugnaba también de los sectarismos, por lo general disfraz de actitudes concionales y convencieras, y en quien el autor de los *Episodios Nacionales* admiraba el sentir hondamente español. Porque él, que había hecho largos viajes por Francia, Bélgica y Alemania, y que tenía su casa de Santander convertida en museo de todos los países, con los obsequios que le llegaban de todos los ámbitos de la tierra (ofrendas hasta de admiradores del Japón y de Filipinas: únicamente en Iasnaia Polaina, la casa de Tolstoi, nos fue dado ver tal cantidad de regalos procedentes de los más diversos lugares); él había

recorrido España palmo a palmo. Aunque nacido en Canarias, se sentía, más aún que español, madrileño, y comentaba, a menudo con enojo, la costumbre que iba imperando, de ponerles a los comercios letreros en francés.

Don Benito, antes que como escritor genial, antes que como a uno de los nombres señeros de nuestras Letras, al que siempre torna el lector ansioso de buena prosa castellana y de contacto con las palpitaciones del pueblo español expresado en su médula, sus amigos le recordaremos siempre, y en esta hora crucial de exacerbación de fanatismos y egoísmos con más fuerza todavía, como al hombre que supo hacer de la comprensión y de la efusión cordial preceptos fundamentales de conducta. Republicano inveterado, le quedaba agradecido a Isabel II, que le había recibido con especial deferencia cuando, por tres veces, y presentado por Canovas, la había visitado, en su destierro de París, para recabar de ella ciertos datos y precisiones necesarios a los *Episodios*. Ajeno en absoluto a toda práctica religiosa, jamás permitió que en su casa, en donde algunos de sus familiares eran creyentes, se rozara el tema de la religión. Y, en fin, ¿cómo olvidar que él, habituado como a cosa natural, a las más rendidas muestras de respeto de las más altas personalidades, tuvo, para nuestros primeros pasos juveniles en la literatura, el aliento incomparable de su benevolencia?

Entre las escasas pérdidas materiales a cuya desaparición jamás habremos de resignarnos, están aquellas cartas, de letra incierta, temblorosa, en que don Benito, ya casi totalmente ciego, cuando dejábamos transcurrir varios días sin visitarle, se nos quejaba por ello, y preguntaba si sus Margaritas (la otra era Margarita Xirgu, con quien muchos días íbamos a la casa madrileña de la calle Hilarión Eslava, y, algunos veranos, a *San Quintín)*, si sus Margaritas ya le habían olvidado.

NOTAS

[1] Para profundizar en la biografía de Margarita Nelken, ver Paul Preston, *Palomas de guerra.* También realiza una semblanza biográfica Ángela Ena en su edición de la novela de Nelken, *La trampa del arenal*, donde recoge una amplia bibliografía de y sobre la autora.

[2] Este libro, junto a otros fondos y papeles personales de Margarita Nelken se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. En la introducción de esta obra figura la fecha de abril, 1947, aunque desconozcamos en que momento exacto fue escrito el ensayo relativo a Galdós.

[3] Quiero agradecer al Archivo Histórico Nacional de Madrid y a su personal las facilidades que me han dado para la consulta de los fondos de Margarita Nelken, y por la autorización para la publicación de su ensayo sobre Benito Pérez Galdós.

OBRAS CITADAS

Nelken, Margarita. *Presencias y evocaciones*. Manuscrito. México, abril, 1947.

————. *La trampa del arenal*. Ed. Ángela Ena Bordonada. Madrid: Castalia, 2000.

Ortiz Armengol, Pedro. *Vida de* Galdós. Barcelona: Crítica, 2000.

Preston, Paul. *Palomas de guerra*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.

RESEÑAS

ENRIQUE RUBIO CREMADES. *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española.* Madrid: Editorial Castalia, 2001. 717 pp.

Mary L. Coffey

Recent years have witnessed a revival of Spanish literary history, most notably in the latest volumes on XIX-Century Spanish literature written by J.L. Alborg (1996) and directed by V. García de la Concha and L. Romero Tobar (1998). Such renewed interest in this particular period of Spanish literature should not come as a surprise, considering the literary value of the works themselves and the relationship they evidence in regard to processes of nation-building, transatlantic relations and the advent of modernity. Professor Rubio Cremades's detailed monograph is an important addition to these areas of study, one that focuses specifically on the realist-naturalist novel in Spain. As a more specialized volume, it includes detailed information for scholars of Spanish narrative. Nonetheless, many young scholars may find it a difficult introduction to late XIX-Century and early XX-Century Spanish prose.

In this lengthy work, Professor Rubio Cremades has attempted to synthesize a wide range of critical materials relative to the realist-naturalist novel in Spain, but he avoids establishing a hierarchy of value. In addition to information about the novels themselves, mainly written in the last half of the XIX century, he also summarizes critical analyses of the texts. This is an ambitious task, and there is much about this book that deserves praise. To begin, the volume offers information on letters written to, from and between important novelists of the period. The epistolary research is an invaluable tool for any specialist of the Spanish novel. In addition, the bibliographic sections relative to individual authors and those at the end of each chapter are generally excellent, providing a single source for information regarding the various editions of the novels, letters, collective critical works and other critical studies. There are, however, a few shortcomings to this book, not the least of which is its occasional refusal to provide a clear focus relative to its own approach to literary history.

The writing of historical surveys of literature has always been a tricky business, complicated by changing perspectives about history and influenced by contemporary theoretical approaches and aesthetic preferences. In his book, *Is Literary History Possible?* (1992), David Perkins explores the theoretical issues involved in any attempt to represent the past and explain it, and cites Walter Benjamin, "As flowers turn their heads to the sun, the past turns to the sun that is rising in the heaven of history" (14). This questioning of historical perspective is relevant to an analysis of Professor Rubio Cremades's book in that it points to the need to identify the assumptions underlying any approach to organizing and presenting the past.

By choosing an encyclopedic form of literary history, Professor Rubio Cremades has opted for a structure that attempts to avoid distorting the past or misrepresenting facts. Yet at the same time it becomes difficult to place one noted fact in relation to another. In this

sense the *Panorama crítico* is a text directed to those scholars already well versed in nineteenth-century Spanish literature. It allows researchers to check dates, titles and critical works with relative ease. But this is not the best volume for the novice. There is simply too much information and little guidance on how to process it.

As a critical overview, this book would have benefited from a section exploring in greater detail the complex nature of the very definition of the realist-naturalist novel and its rather idiosyncratic manifestations in Spain. Such a section might have provided a critical introduction in order to frame the study itself. The section detailing the theoretical model for naturalism written by Yvan Lissorgues and included in Romero Tobar and García de la Concha's volume, *Historia de la Literatura Española Siglo XIX (II)* (1996), is a case in point. Considering Professor Rubio Cremades's extensive knowledge of the period, such a section would have no doubt been insightful, helping to explain the volume's focus on the novel. Yet the introductory chapter offers little more than bibliographic information about early analyses (beginning with Pardo Bazán's *La cuestión palpitante* in 1883 and Juan Valera's *Crítica literaria* in 1887), important general studies by Wellek, Lázaro Carreter, Lissorgues among others, and ending with references to both Alborg's and Romero Tobar's recent literary histories. As the author notes, the plethora of new studies on the realist-naturalist novel "es una prueba evidente de la vigencia y actualidad del periodo histórico-literario al que hacemos alusión"(15). What is not addressed, however, is the fact that much of this interest stems from the unresolved academic struggle to define and explain the various manifestations of naturalism.

What the volume does do is provide an overview of recent studies dealing with the evolution of European and specifically Spanish naturalism and critical analyses of "el peculiar naturalismo que subyace en la gran novela española de la segunda mitad del siglo XX" (17). By loosely identifying naturalism as a literary sub-current evident in the best known examples of the XIX-Century Spanish novel, Rubio Cremades justifies his inclusion of certain authors not generally identified with naturalism. In this sense the volume also reflects a generally accepted approach to the nineteenth-century Spanish novel. Chapters 2 through 8 focus on canonical authors (Fernán Caballero, Alarcón, Valera, Pereda, Galdós, Clarín, Pardo Bazán), and chapters 9 and 10 address several other late nineteenth-century naturalist novelists Jacinto Octavio Picón, Luis Coloma, José Ortega Munilla and lesser-known figures Eduardo López Bago and Alejandro Sawa. Chapter 11 concludes with an analysis of the novels of Palacio Valdés and Blasco Ibáñez as clear examples of naturalist narrative. Canonical authors merit individual chapters while less-known writers are grouped, and the order of chapters is generally determined by chronology, beginning with Fernán Caballero and ending with Blasco Ibáñez. The historical ordering implies a chronological development in the realist-naturalist novel, but the study itself does not present such an argument. Each author's connection with naturalism is presented as individual, without extensive comparisons or in-depth critical analysis.

Among the highlights of this study are the chapters on Alarcón, Valera and Pereda. These sections provide a thorough analysis of the respective authors' works, their letters

and the various critical approaches to their novels. In the chapter on Alarcón, Professor Rubio Cremades explores in some detail the rationale for the placing Alarcón more firmly within the ranks of realist authors as opposed to romantics. In addition, the chapter concludes that Alarcón deserves to be considered a more important writer of the period than has been the case up to now. The chapter on Valera offers valuable information regarding the publication of his novels and also includes a thorough section detailing the many contributions to Valera scholarship published outside Spain. The chapter on Pereda begins with a thoughtful analysis of why the novelist has lost a good deal of his literary prestige since the nineteenth century and also offers interesting insight into Pereda's own obsessive concern with the reception of his work during his lifetime.

While the lack of an organizing introductory essay is not overly problematic, the footnotes constitute a distinct shortcoming to the volume. There are no identifiable guidelines for what information might logically be placed in notes and what should appear in the main body of the text. Notes are of such a routinely extensive length and depth that on numerous occasions there is little room on the page for regular text. In addition, there are instances in which information appears in a note only to be repeated with nearly identical wording on a subsequent page in the regular text (608, 611). The notes appear at times to constitute a separate but equal narrative, with little attention paid to their more appropriately subordinate role. This is an error of editing that might have been avoided. The result is that the notes assume as much importance as the main text, making the already challenging task of sorting through information even more so.

There are a number of typographical errors in the volume. The majority are either with individual names of scholars (Tsuchiya, Brownlow, Schmidt) or the titles of critical studies published in English. Considering the critical approbation the author affords the excellent scholarly work of Brian Dendle, it is ironic that his name should be misspelled consistently throughout the volume. Some titles are misplaced in the various bibliographical sections (for example Hazel Gold's book on Galdós, *The Reframing of Realism*, ought not to be placed under "volúmenes colectivos"), while others are missing altogether (for example, Alison Sinclair's *Dislocations of Desire: Gender, Identity and Strategy in 'La Regenta'*). Yet these are minor problems that do not compromise the text's overall usefulness. In short, while the *Panorama crítico* epistolary review constitutes an original contribution, the volume assumes a largely traditional approach to the study of the realist-naturalist novel. Nonetheless, the fact that so much information has been collected into one volume makes the *Panorama crítico* a valuable tool for established scholars of nineteenth-century Spanish literature.

Pomona College

PETER ANTHONY BLY. *The Wisdom of Eccentric Old Men. A Study of Type and Secondary Character in Galdós's Social Novels, 1870-1897*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's UP, 2004. 237 pp.

Toni Dorca

En *The Wisdom of Eccentric Old Men*, el profesor Bly analiza un tipo de personaje secundario, *el viejo excéntrico*, recurrente en las novelas sociales de Galdós publicadas entre 1870 y 1897. Estos viejos excéntricos, cuya edad oscila entre los cuarenta y los setenta años, tienen nombres o apodos de resonancias simbólicas y comparten un rasgo físico, un modo de vestir, un habla y un tic distintivos. Galdós los concibe en principio como personajes unidimensionales para que el lector los reconozca fácilmente. A los ojos del narrador y demás personajes aparecen como extraños o incluso locos, suscitando generalmente la risa más que la piedad. Aunque su excentricidad pueda sugerir lo contrario, no rehúyen el trato con sus semejantes y en muchas ocasiones se convierten en guías espirituales del protagonista. Su comportamiento anómalo revela, en fin, la locura del mundo en que viven.

El libro se abre con una introducción en la que se resumen las teorías actuales acerca del personaje novelístico. Se define lo que cabe entender por personaje secundario y por tipo, al par que se plantea la pregunta de hasta qué punto los viejos excéntricos de Galdós rebasan la categoría de tipos para elevarse a la de personajes complejos. La sección da cuenta igualmente de la preferencia de Galdós por los personajes a medio camino de lo cómico y lo raro, cerrándose con la mención de los artículos costumbristas y cuentos en que el autor canario introduce a aquéllos por primera vez.

Los capítulos 1-10 se centran en las figuras excéntricas que recorren las novelas de Galdós desde *La sombra* (1871) hasta *Misericordia* (1897): el doctor Anselmo (*La sombra*); Cayetano Polentinos y Juan Tafetán (*Doña Perfecta*); Caifás (*Gloria*); José de Relimpio, Tomás Rufete, Canencia y Santiago Quijano-Quijada (*La desheredada*); Florencio Morales y Temprado y Jesús Delgado (*El doctor Centeno*); José Ido del Sagrario (*El doctor Centeno, Tormento, Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta*); Plácido Estupiñá, José Izquierdo y Manuel Moreno-Isla (*Fortunata y Jacinta*); Luis Agapito Babel (*Ángel Guerra*); Pedro de Belmonte y Ujo (*Nazarín*); finalmente, Frasquito Ponte Delgado (*Misericordia.*) Aunque las limitaciones de espacio de una reseña no me permiten ahondar en el comentario pormenorizado de cada capítulo, he de decir que los juicios del profesor Bly no sólo revelan un profundo conocimiento de las novelas, sino que en muchos casos proponen una novedosa y estimulante lectura de las mismas. Así pues, el libro va más allá del propósito inicial de describir y catalogar a un tipo para convertirse en un penetrante ejercicio de *close reading* al alcance de muy pocos galdosistas.

Siguiendo y ampliando algunas de las conclusiones del profesor Bly, es más que posible la influencia de Dickens en la configuración galdosiana del viejo excéntrico, en particular el personaje de Mr. Dick en *The Personal History of David Copperfield* (1850).

A medida que se suceden las novelas, el tipo se va afianzando gradualmente a medida que adquiere un papel más relevante en el desenlace de la trama. Dicha evolución comporta no sólo el paso de un personaje plano a otro de más redondo, sino también el engrandecimiento artístico de una figura concebida originalmente como cómica. La individualización del viejo excéntrico se encuadra en el propósito realista que guía la construcción de los personajes galdosianos, al par que pone de manifiesto la cuidadosa elaboración del material novelístico por parte del autor canario. En este sentido, la superación de las técnicas de caracterización propias de Fernán Caballero y demás novelistas costumbristas configura uno de los logros supremos del realismo moderno en España, que como sabemos tiene en Galdós a su máximo exponente. Los viejos excéntricos se inscriben. pues, dentro de la categoría híbrida que Balzac denominaba "types individualisés", en la cual se agrupan unos rasgos comunes alrededor de un tipo para conferir luego a éste unas características propias que no comparte con los de su especie.

Tal como el profesor Bly advierte en el prefacio de su libro, alguien podría cuestionar la relevancia de un estudio centrado en un grupo de personajes secundarios en la narrativa galdosiana cuando este tipo de aproximaciones narratológicas ha perdido hoy en día buena parte de su vigencia. Bien haríamos, sin embargo, en valorar esta monografía por lo mucho que aporta al conocimiento de la obra de Galdós más que por su presunta falta de adecuación a los parámetros críticos del presente. Todo amante del realismo decimonónico sabe perfectamente que los personajes, tanto los principales como los secundarios, tienen una función decisiva a la hora de dotar de coherencia y tupidez al relato. ¿Quién no ha experimentado en más de una ocasión la fascinación e identificación con alguna de las extraordinarias criaturas que pueblan el universo literario de un Balzac, un Dickens o un Galdós? Las contradicciones e intrincada psicología de los personajes constituyen un elemento esencial al que no puede renunciar una novela realista que se precie de tal, así como tampoco un crítico de novela realista que se precie de tal. En caso de que lo hubiéramos puesto en olvido, el profesor Bly se encarga en fin de demostrarnos que los personajes de Galdós siguen estando más vivos que nunca en nuestra imaginación de lectores del siglo XXI. Lo hace además sirviéndose de una erudición tan ingente como modesta, de un espíritu crítico infatigable y de una voluntad de estilo que aúna armoniosamente la elegancia, la claridad y la precisión del lenguaje.

Macalester College

RODOLFO CARDONA. *Del heroísmo a la caquexia: los 'Episodios Nacionales' de Galdós*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004. 94 pp.

David R. George, Jr.

Rodolfo Cardona analiza en este librito la visión de la Restauración que da Galdós en los *Episodios nacionales*. El estudio parte de la idea de que, a pesar de no tener el escritor en mente un plan fijo para la evolución de sus narraciones históricas, presentan en conjunto, "una visión global" de un progresivo decaimiento de la nación que arrancaría en el momento de máximo heroísmo durante la Guerra de la Independencia, y se desvanecería en la caquexia o estado de desnutrición del que habla Mariclío, la Musa de la Historia, al final de la última novela de la quinta serie, *Cánovas* (22). Cardona empieza citando un discurso de José Ortega y Gassett, pronunciado en 1914 y recogido en *Meditaciones del Quijote*, en el cual se define la Restauración como hiato en el dinamismo marcado por la vida nacional hasta la mitad del XIX. La idea de que Galdós en *Cánovas* anticipa la visión de Ortega ya ha sido apuntada por Vicente Llorens. No obstante, Cardona no sólo cita el discurso a fin de situar al novelista como precursor de la actitud pesimista del filósofo y otros miembros de las Generaciones del 98 y del 14 ante la grave situación de la nación en la segunda década del siglo XX; también establece un armazón crítico que le permite plantear la tesis de la visión regresiva de la historia de España que da unidad a los *episodios* como prueba de la opinión esencialmente negativa que Galdós tiene, quizás desde el principio, de la Restauración y su sistema político a partir de 1876.

El objetivo fundamental del libro, respetando el peculiar formato de la colección a la que pertenece (Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas), es pues trazar la evolución de dicha trayectoria a lo largo de las cinco series, indicando cómo éstas se adhieren a la visión de la historia que Ortega presenta, y ofrecer al lector un banco de textos extraídos de las novelas como apoyo. El libro también incluye un amplio cuadro cronológico que contrasta los datos biográficos del escritor con los eventos históricos y culturales más sobresalientes de su época.

En los capítulos que siguen a la breve introducción, Cardona aborda cada una de las series de *episodios* con cierto detalle. En los capítulos dos y tres, dedicados a la primera y segunda series respectivamente, el autor concuerda con la mayoría de los críticos en cuanto a las diferencias importantes que existen entre estas novelas escritas antes de 1879 y las que vienen más tarde, cuando Galdós decide reanudar el ciclo en 1898. Ve en ellas evidencia de la tesis de Ortega, sobre todo en la primera serie, y hace hincapié en la manera en que la narración de Gabriel Araceli de la epopeya nacional que le toca vivir se ajusta al "espíritu indomable" con el que el pueblo español inicia el siglo XIX (30). El espacio que dedica a la segunda serie se centra en explicar la lucha fratricida que sirve de trasfondo a los diez volúmenes en torno al conflicto entre Salvador Monsalud, el héroe liberal de la serie, y su hermanastro reaccionario, Carlos Navarro, ya que en este presagio de las guerras carlistas se pueden ver los primeros indicios del proceso de estancamiento histórico.

Los capítulos cuatro y cinco ofrecen un breve recorrido por la tercera y cuarta series. La decisión de Galdós de volver a la narrativa histórica en 1898, no se debe tanto a la necesidad económica como a la fuerte desilusión que seguramente siente ante los malos resultados de la Restauración. La desastrosa guerra con los Estados Unidos sólo aumenta su frustración: como demuestran los textos citados, el autor parece canalizar este sentimiento en la tercera serie insertando un mensaje pacifista y enardeciendo su crítica del sistema capitalista, uno de los pocos logros de la Restauración. En sus comentarios sobre la cuarta serie, se apunta a la multiplicación de voces narrativas que caracterizan estas novelas, para insistir en que ninguna de ellas refleja "ni el talante ni las opiniones del escritor" (49). Solo es al final de la serie, en *La de los triste destinos*, momento en que reaparece Juan Santiuste en el papel de historiador para redactar la Historia de España como debió ser en lugar de cómo fue, cuando asoma por completo el pesimismo que Cardona atribuye a Galdós.

En el estudio de la quinta serie, que ocupa los dos últimos capítulos, se empieza por señalar las cuestiones que ha sugerido la crítica con respeto a la posibilidad de que Galdós la dejara inconclusa, y a su aparente falta de unidad. A la luz de la acertada opinión de Diane Urey de que esta serie "desorienta al lector que trata de encontrar conexiones significativas", Cardona propone que el desorden narrativo no es otra cosa que un disfraz para encubrir el pesimismo (49). De manera desproporcionada, la mayor parte del capítulo está dedicado a *Cánovas*. Cierto que allí yace la mayor evidencia para apoyar su tesis, pero cabe preguntar quién en 1912, o en 1906 cuando inicia la serie, no veía con pesimismo la Restauración y no miraba con cierto desaliento la trayectoria política y social recorrida en la segunda mitad del siglo XIX.

Del heroísmo a la caquexia pretende ser una introducción a un problema histórico-estético en un espacio reducido y de manera condensada, y en este sentido el libro cumple una función interesante dentro de la crítica de los *episodios*. No obstante, se podría decir mucho más sobre un tema tan importante y tan poco explorado como es la visión de Galdós del sistema político-social en el que produce su vasta obra. La carencia de profundidad, a mi ver, no se debe tanto al formato y el propósito de la colección de Ediciones del Orto, como a la manera en que está planteada la tesis y estructurado el análisis. La lectura de los *episodios* parece estar hecha como si Galdós, al iniciarlos, ya hubiera escrito *Cánovas* y supiera lo que iba a pasar a principios del nuevo siglo. Las novelas que no se adhieren al gran esquema que Cardona traza, se tachan de interludios o simplemente no se mencionan. Llama la atención que no se detenga más en examinar los *episodios* escritos en los años formativos de la Restauración para comprobar si Galdós tenía o no en mente la obra política de Cánovas o, por el contrario, el reciente fracaso del liberalismo español en la Revolución Gloriosa, por ejemplo. Al echar mano a la misma táctica de "retrovisión" usada en *Cánovas*, se pierde una oportunidad interesante para volver sobre un periodo clave para el escritor y para España, y para esclarecer con más precisión la relación tripartita entre este cuerpo de novelas tan popular entre los lectores, Galdós y la Restauración.

Bates College

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA. *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878).* Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004. 367 pp.

José Manuel González Herrán

Es lugar comúnmente aceptado entre historiadores y estudiosos de las letras españolas del siglo XIX la fundamental relevancia de la prensa periódica en el ejercicio profesional de sus autores; muchos de ellos vieron impresos sus primeros escritos en las columnas de los diarios y revistas de su entorno más inmediato, de modo que, antes de ser poetas, dramaturgos o novelistas apreciados en todo el reino, habían sido colaboradores habituales en la prensa local y regional, donde con su firma (o sus siglas, o sus diversos seudónimos) alcanzaron el reconocimiento que les animaría a buscar más amplio público y prestigio. Cambio de aires que frecuentemente les llevó también al cultivo de modalidades literarias más ambiciosas: quien se había dedicado a la crítica teatral, a la crónica de salones o al costumbrismo eminentemente local, se convertía en comediógrafo, poeta o novelista; algunos (Pardo Bazán, Alas...) nunca abandonaron la dedicación periodística, que siguió siendo abundante y simultánea a sus ensayos, novelas o cuentos; otros (Galdós, Valera, Pereda) la mantuvieron de modo ocasional o esporádico, volcados más en otros campos de su creación.

Aunque estemos persuadidos de que fue en la narrativa donde los autores recién citados nos dieron sus mejores obras, desde hace algunos años se viene dedicando especial atención a la parcela periodística de su producción; y no sólo como dimensión secundaria o ancilar, que ayuda a entender y valorar sus relatos, sino por el valor intrínseco de tales textos, como aportaciones fundamentales en el periodismo español del XIX.

Como saben bien quienes alguna vez se han acercado a estas cuestiones, la dificultad principal a que ha de enfrentarse el investigador es el carácter disperso de esa producción; cuyo inventario, por otra parte, no siempre conocemos en su totalidad. Por ello son especialmente meritorias las aportaciones de ciertos estudiosos, a quienes debemos la recuperación de la ingente producción periodística de, por ejemplo, Leopoldo Alas o Emilia Pardo Bazán (por citar los dos nombres que últimamente están siendo objeto de tal rescate).

En esa línea cabe situar la tarea emprendida por Salvador García Castañeda en relación con la obra periodística de José María de Pereda; tarea cuyo primer fruto es la fundamental monografía que nos ocupa, dedicada a estudiar la ingente producción que aquel autor dio a conocer, preferentemente en la prensa santanderina, en unos años que sólo relativamente podemos considerar como "juveniles", pues abarcan desde los 21 a los 45 de su biografía. No he dudado en escribir "ingente producción", hasta ahora casi desconocida u olvidada, porque conozco los materiales--recuperados también por García Castañeda—en se que basa este libro y que constituirán el volumen IX (en prensa cuando redacto esta reseña) de las *Obras Completas* peredianas.

Cuando A. H. Clarke y yo comenzamos los preparativos de la edición de esas *OC* (que desde 1989 vienen publicando las Ediciones Tantín, de Santander), no tuvimos ninguna

duda respecto a quién habría de estudiar, editar y anotar los cuatro libros (*Escenas montañesas, Tipos y paisajes, Tipos trashumantes, Esbozos y rasguños*) que se recogen en los volúmenes I y II: textos tan complejos como escasamente estudiados --y nunca bien editados--hasta entonces. El riguroso trabajo de García Castañeda le confirmó como uno de los más cualificados peredistas; dedicación que desde entonces ha continuado cultivando con aportaciones ineludibles.

Como lógica consecuencia del excelente cumplimiento que dio a aquel primer encargo, le propusimos asumiese la más difícil tarea pendiente en esas *Obras completas*: la recopilación, ordenación, edición, anotación y estudio de la abundante "obra dispersa" de Pereda, hasta ahora olvidada o desconocida en su mayor parte. Lo que ninguno de los tres sabíamos—ni sospechábamos—era la cantidad, calidad e interés de esos materiales, que vienen entreteniendo a nuestro colega desde hace varios años. A la espera de que, al fin, podamos verlos reunidos, editados y anotados, García Castañeda nos adelanta en esta monografía una sugestiva aproximación a ese territorio de la producción perediana.

Pese a los años transcurridos desde la muerte del autor de *Sotileza* (cien se cumplieron en 2006), todavía desconocemos una buena parte--no lo mejor, claro, pero sí mucho--de lo que escribió y publicó en su dilatada carrera literaria, iniciada en 1854 y clausurada en los primeros años del siglo XX. Además de los diez y siete libros que dio a conocer entre *Escenas montañesas* (1864) y *Pachín González* (1896), todos ellos bien conocidos, editados y estudiados, hay otros muchos textos del escritor polanquino que aún duermen en el olvido de las hemerotecas y los archivos: para que el lector pueda hacerse una idea aproximada del alcance de esta investigación baste señalar que el inventario confeccionado por García Castañeda para ese volumen de *obra dispersa* sobrepasa ampliamente los seiscientos textos, de muy diversa extensión: desde breves gacetillas o mínimas notas de prensa hasta piezas teatrales, discursos, ensayos y relatos no pequeños; todo lo cual ocupará dos nutridos tomos, que superarán las mil cuatrocientas páginas.

A lo largo de los capítulos del libro que ahora reseño, se describe, estudia y comenta lo más significativo de esa amplísima producción: así, tras el capítulo inicial (titulado como el libro, pues plantea cuestiones de carácter general), pasa revista a "La vocación teatral" (II), "La crítica teatral" (III), "La obra en verso" (VI), "Las polémicas" (VII). Con todo ello--y, más aún, con la esperada recopilación de los textos aquí estudiados—se explica, además, uno de los más curiosos aspectos de la carrera literaria de Pereda: su muy tardío inicio (cuando contaba más de treinta años) como autor de libros. Ahora podemos conocer ya lo mucho que escribió y publicó en los diez años transcurridos desde su regreso de Madrid en 1854 y la aparición de su primer libro, *Escenas montañesas*; pero también alcanzamos a entender que su aparente abandono de las letras entre 1864 y 1878 (14 años en los que solo publica tres libros) se compensa con una intensísima labor periodística, que en su mayor parte desconocíamos. Todo lo cual ayuda también a entender la notable acogida—preferentemente, pero no sólo santanderina—que obtuvo aquel su primer libro; cuyo autor no era un desconocido, sino una de las firmas más atendidas y discutidas en la prensa local.

Una prensa local, por cierto, a la que el libro de García Castañeda dedica una atención mayor de la que su título anuncia. En efecto, casi un tercio de su contenido (los capítulos IV, "Las revistas literarias del tiempo" y V, "Un periódico político, *El Tío Cayetano*") se ocupa del marco en el que se producen esas primeras incursiones periodísticas del primer Pereda; quien no sólo fue colaborador en tales publicaciones (*El Almanaque de las dos Asturias*, *La Tertulia*, la *Revista Cántabro-Asturiana*), sino uno de sus principales impulsores (especialmente en *El Tío Cayetano*, el periódico contrarrevolucionario que mantuvo prácticamente con su solo esfuerzo). Con ello, la monografía que hoy presentamos amplía su campo de interés, pues no sólo importa a los lectores y estudiosos del autor de *Pedro Sánchez*, sino también a quienes quieran conocer mejor esta interesantísima etapa de la historia de Santander y de Cantabria.

No es exagerado, pues, considerar como un verdadero acontecimiento en la bibliografía perediana la publicación de este libro. Por importantes que hayan sido las aportaciones histórico-críticas aparecidas en los últimos treinta y cinco años, le corresponde a esta de García Castañeda el mérito de haber incrementado sustancialmente el objeto mismo de la dedicación de los peredistas. En consecuencia, no me parece exagerado afirmar que todo lo hasta hoy escrito sobre aquel autor habrá de revisarse (acaso en nada fundamental, pero sí en múltiples aspectos y dimensiones), en la medida en que desconocíamos muchos de los escritos dispersos aquí considerados. Pero también porque buena parte del Pereda maduro (el de *Pedro Sánchez, Sotileza, La puchera, Peñas arriba*) está ya esbozado en la abundante producción periodística que publicó entre 1854-1878, hasta ahora casi totalmente ignorada. Es obligado, pues, felicitar al autor de este espléndido libro; pero también a quienes hemos tenido alguna mínima intervención en que abordase tan difícil, compleja y seductora investigación. He aquí algunos de sus primeros resultados, pero no todos: con ser mucha su valía, aún lo será más la que esta monografía anuncia y promete: esa *Obra dispersa* de José María de Pereda, que -como aquí se muestra- nadie mejor que García Castañeda podría editar, anotar y estudiar.

Universidad de Santiago de Compostela

LINDA M.WILLEM. Ed. *Dona Perfecta*. By Benito Pérez Galdós. 2nd edition. Cervantes & Co. Spanish Classics 12. Newark, DE: LinguaText, 2005. 276 pp.

Joan M. Hoffman

With Linda M. Willem's edition of Benito Pérez Galdós's *Doña Perfecta*, Cervantes & Co. continues its tradition of providing fine volumes of Spanish literary classics prepared by experts in the field with the specific goal of making difficult works accessible for non-native student readers. To this end, the 25 volumes currently available are presented in affordable quality paperback editions, all currently under $30.00, with the vast majority

costing just $12.95. Titles are as varied as *El Abencerraje*, *Un drama nuevo*, *Celestina*, *Libro de buen amor*, and *La Barraca*; see the Cervantes & Co. Web page [http://www.lingua.peachhost.com/ ct_CGcervantes_co_.htm] for more information and a complete list of offerings.

Willem's *Doña Perfecta* perfectly suits the mission of the Cervantes & Co. imprint by integrating a number of useful pedagogical features into the complete and original text, so as to make it user-friendly for non-native speakers of Spanish—mainly undergraduates at the 300-or 400-level of literary study—who lack the linguistic, cultural, or socio-political background of native speakers. Willem offers a concise and informative 20-page "Introduction to Students," written in English, that includes background information on "Galdós's Life and Works," "Nineteenth-Century Spain," "The Realist Novel, "*Doña Perfecta*," and "Editions" of *Doña Perfecta*. Herein Willem does a fine job of explaining a complex historical and political period and Galdós's place within that period. She clarifies such concepts as the Carlist Wars, Krausism, *latifundios*, *desamortización*, and *la novela tendenciosa* in a manner that neither offers extraneous information nor talks down to students.

As her point of departure, Willem uses the 1902 La Guirnalda edition of *Doña Perfecta* because it bears the distinction of being the last version corrected by Galdós himself. This is, of course, the same edition used by Rodolfo Cardona in his respected offering published by Cátedra in 1984; like Cardona, as well, Willem includes the original 1876 ending to *Doña Perfecta*. Hers can be found in an appendix accompanied by explanatory notes. As Willem points out, her choice of the 1902 edition affords a professor a great deal of flexibility as both her pedagogically-enhanced version and Cardona's more critical volume can be used in the same course to serve a wide variety of student abilities (xvi-xvii).

In addition to her informative introduction and appendix, Willem's student edition includes several pedagogical features common to all Cervantes & Co. offerings. As is the case with most student editions, this one includes an extensive glossary geared to the text at hand. More innovative, perhaps, are the margin glosses of troublesome vocabulary, found in close proximity to the problematic word and precisely defined in English. Although this use of English may seem controversial, the technique allows a student to glance to the margin, immediately understand the word, and move on; thus eliminating both the interruptions caused by paging through the book to the glossary in the back and the sometimes overly-generalized approximations of meaning when a word is redefined in Spanish (defining *paloma* as *pájaro* or *naranjo* as *árbol*, for example).

In her introduction, Willem details the rather ingenious method she employed to gather the words to be glossed in the margins. That is, she called upon the aide of her own 400-level literature students, using the Cardona edition, to determine for themselves which words presented difficulty. Not surprisingly in this day and age, her class consisted of non-native speakers of Spanish who were native speakers of English, Hispanic heritage speakers, and non-native speakers of both Spanish and English. The words that caused the most difficulty for the widest variety of students, from their own distinct perspectives, were glossed in the margins; others were placed in the glossary at the end of the volume, result-

ing in a truly student-centered text fit for the cultural diversity of the twenty-first century classroom. It is worthy of note, as well, that Willem took the time to thank, by name, each of the students who helped in the preparation of this text.

Furthermore, as with all Cervantes & Co. editions, Willem's *Doña Perfecta* includes both linguistic and explanatory footnotes. The first type contains definitions that are too lengthy to fit in the margin glosses. The second type explains concepts presented in the text—such as mythological, historical, or literary references or ecclesiastical or monetary vocabulary—with which students may be unfamiliar. Herein lies the great advantage of the Cervantes & Co. editions in my view, speaking as someone who has used other student editions of Spanish classics in my own teaching. These explanatory footnotes are just that and nothing more. That is, they in no way enter into the territory of literary analysis; the footnotes, then, only aid and do not impede classroom discussion in a frustrating effort (at least for the professor) to answer every question or analyze every concept before the students have the opportunity to do so on their own.

A perusal of all of the pedagogical features provided by Willem—the introduction, the appendix, the vocabulary glosses and footnotes—confirms that the editor does a good job of offering necessary information to uninitiated undergraduates without defeating the satisfying challenge of reading a difficult classic of world literature in its original language; the second edition also corrects a number of errors found in the first. The result is a version of *Doña Perfecta* that is extremely accessible, necessary, and highly recommendable; that is not watered down and fills the inevitable gap between critical editions prepared for native speakers or graduate students and student editions that do not challenge undergraduates to think enough for themselves.

Western Washington University

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Santander: Año LXXXII, Enero-Diciembre 2006. 550 pp.

Cristina Patiño Eirín

Que una revista fundamentalmente de Historia y Crítica de la Literatura Española publique el segundo número de una nueva época es un hecho digno siempre de celebración. Que ese segundo número sea, además, como lo fue el primero, un modelo de pulcritud editorial y científica no es tan frecuente. Tal sucede con el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* en su salida correspondiente al año 2006. Dividida en dos amplias secciones, rinde homenaje a dos centenarios: el primero, justo, de la muerte de José María de Pereda y el segundo, largo de medio siglo más, del nacimiento del que fuera poseedor de la Biblioteca que da nombre al *Boletín*, Marcelino Menéndez Pelayo. Ambas efemérides encuentran *a fortiori* en el origen cántabro de los dos próceres de las letras justificación

más que sobrada para acomodar sus dictados en un número que revisa sus contribuciones literarias y eruditas. Pocas veces tendrá el lector un prontuario más exacto del latido último de las investigaciones generadas en torno a la trayectoria de ambos hombres de letras.

Esa savia vivificante –que la palabra de los homenajeados evidencia también- nutre cada página del *Boletín* y establece cadenas de trabazón interna al poner de manifiesto el estrecho y recíproco vínculo que unió a Menéndez Pelayo y a Pereda, como bien señala en su Presentación el Director de la revista, José Manuel González Herrán. Más frecuentado el predio perediano, que se abre con la transcripción del Discurso que su mentor y amigo pronunció el 23 de enero de 1911, con motivo de la erección póstuma del monumento a Pereda en Santander. En él se erige asimismo una forma de leer al autor de *Sotileza*, que después se retomará cerrando la sección, como vidente de la realidad, ingenio lego, depositario de las reliquias de la tradición y de la sabrosa emanación de la lengua viva, símbolo de la región y de la raza...

Y, sin embargo, las páginas sucesivas matizarán categorías tan abruptas. Porque Pereda es capaz de sugerir, por ejemplo, una lectura en diálogo con F. Bret Harte, como demuestra Laureano Bonet en audaz experimento crítico basándose, en la senda de H. Lynch, en algunas sutiles afinidades estilísticas y en escrutinios diversos, como el que, plausiblemente, reúne en un haz inventivo a Melissa, la protagonista de uno de los *Bocetos californianos*, "Mliss", y a Silda, la heroína de la novela que don Marcelino siempre prefirió y tal vez inspiró, *Sotileza*.

Un Pereda que entabla con Manzoni, en el artículo que firma Anthony H. Clarke, otro coloquio abierto y apasionante en virtud de "esa mirada distintiva" (41) que singulariza una capacidad inusitada: la de novela meteorológica. *I Promessi sposi* y *Peñas arriba* aparecen así emparentadas: la tormenta, la exaltación y purificación de Renzo por la crecida del río Adda, y la concomitante conversión de Marcelo a orillas del Nansa y su estertor, son otras tantas poderosas imágenes simbólicas que metaforizan la eficacia estructural del factor meteorológico dando pábulo a la tesis de su autor.

Pero también los límites de la invención pueden verse subsumidos en el cañamazo histórico e individual como se echa de ver en el trabajo de Toni Dorca, en su concepción de *Pedro Sánchez* en tanto que cruce de episodio nacional y episodio personal: sin "las fobias revolucionarias" (72) de títulos como *Don Gonzalo González de la Gonzalera* o incluso *Peñas arriba* (espléndidamente editada, por cierto, por otro colaborador del número, e ilustre peredista, Laureano Bonet), y ya con un caso individual a cuestas.

Demetrio Estébanez Calderón recuerda la referencia de la Septembrina como eje fundacional de un camino hacia la regeneración política y novelística. Incluso para Pereda, antiliberal feroz, supuso "una verdadera conmoción personal" (84) que hubo de incidir en su escritura, que se torna crítica y caricaturesca con el Sexenio ya en *El Tío Cayetano* y en la creación de Patricio Rigüelta, figura que se prodigará después en las novelas. Publicaciones posteriores patentizarán la parodia burlesca de la práctica parlamentaria, la antipatía hacia "los chicos de la prensa" (que Pereda comparte con don Marcelino, detractor de la baja ralea periodística), y la necesidad de proyectar una evasión consoladora hacia un

mundo antiguo ya periclitado.

El más aquilatado conocedor del periodismo juvenil de Pereda, Salvador García Castañeda, que le ha dedicado un libro fundamental, rastrea aquí la Fiesta Montañesa que a iniciativa del periódico católico *La Atalaya* exaltó el folklore provincial el 12 de agosto de 1900 en la plaza de toros de la capital cántabra, y cuya presidencia compartieron, con Jesús de Monasterio, Wunsch, Ruperto Chapí y Tomás Bretón, los dos entrañables amigos Pereda y Menéndez Pelayo conformando un grupo que, a juicio de quienes quedaron fuera de él, "monopolizaba y controlaba la cultura en Santander" (118-19). La polémica que se desató en los periódicos es minuciosamente estudiada bajo el antetítulo de "Regionalismo y resquemores".

Si, como ha llegado a sostenerse, la necrológica constituye en sí misma todo un género retórico, el trabajo de Raquel Gutiérrez Sebastián a propósito del tratamiento que mereció el fallecimiento del polanquino en los tres meses siguientes nos ofrece la materialización de la taxonomía completa de casi dos centenares de textos exhumados en la prensa santanderina (como apunta en nota la autora ninguno de esa índole firmado por don Marcelino) e internacional (sobre todo en Cuba, donde una nutrida colonia de montañeses recibió la fatal noticia), en la prensa conservadora no montañesa, en la regionalista y en la madrileña. Las conclusiones que se derivan del demorado análisis revelan hasta qué punto estaban esbozadas ya a la muerte del novelista las líneas interpretativas de su obra transitadas después.

Valiéndose de un concepto bien moderno, el de ecofilia (respeto a la casa y morada de la armonía), y de su correlato, la ecocrítica de raíces alemanas (Humboldt, Goethe, Hermand), José Manuel López de Abiada efectúa una innovadora lectura del personaje perediano del sordo de Provedaño, trasunto de Ángel de los Ríos y personaje secundario de *Peñas arriba*, amén de verdadero promotor ecológico en la medida en que se enfrenta al desarrollismo irresponsable y al culto al progreso tecnológico que ya entonces iba en detrimento de la vida tradicional. Eslabón decisivo, auténtico heraldo en el "viaje a la semilla de Marcelo" (162) viene a ser dicho personaje.

Benito Madariaga de la Campa propone, en su contribución a este número del *Boletín*, la contraposición de los que considera dos modelos de religiosidad en la novela decimonónica española: el Padre Apolinar y Nazarín. El personaje de *Sotileza*, donde su encarnadura se adensa más, ejerció en su vida real de exclaustrado labores pedagógicas entre los hijos de los mareantes de los dos Cabildos, en una de cuyas calles, la de la Cuesta del Hospital, residió el escritor. El insigne biógrafo de Pereda ha sabido rastrear testimonios que, como el de un monaguillo, ilustran una forma de vivir fijada desde entonces como característicamente propia de los personajes de Pereda. El sacerdote manchego de Galdós, autor que visitó Santander por vez primera en el verano de 1871, revela por su parte una religiosidad *sui generis*, acorde con el misticismo español.

"Simpatías y antipatías literarias de Pereda" es el título de la colaboración de Enrique Miralles en este volumen. En ella explora, a partir del mutismo crítico del autor (otros escritores como Alas han hecho más fluido este cauce indagatorio, como bien sabe Joan

Oleza), cuáles fueron "sus lecturas, gustos y opiniones literarias" (183), manifestados en sus libros y artículos sueltos. Costumbristas como Antonio de Trueba, Mesonero y Flores, además de Balzac, al que prestó "especial interés" (p. 186), el teatro de su tiempo, de cuyo catálogo da cuenta en *Pedro Sánchez*, donde también se da laudatorio repaso a la narrativa de Navarro Villoslada a Fernán Caballero en España, los adocenados folletinistas franceses... son otras tantas calas del autor ficcionalizado. El registro de los escritores del pasado, espigado en referencias dispersas, facilita una nómina mucho más numerosa, no en vano es Pereda irredento admirador del mundo antiguo y de los valores tradicionales y piadosos. En el capítulo de las antipatías y animadversiones, de la alteridad, están críticos, eruditos, ensayistas y filósofos.

En "El costumbrismo como motivo de desprecio", Francisco Pérez Gutiérrez examina este tópico –o dardo envenenado- tantas veces esgrimido contra Pereda. Asumiendo el capítulo de Juan Luis Alborg, aparecido en el volumen V de la *Historia de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1996) como "el trabajo mejor documentado y razonado, sobre nuestro escritor" (210), se aviene a aseverar que no hay novela del siglo XIX sin costumbrismo y a reflexionar acerca de cómo definir conceptualmente el costumbrismo decimonónico y cómo entender que pasara a ser "el fondo del cuadro, por así decirlo; o, como dijo gráficamente Pereda en el prólogo de *Sotileza*, 'el jugo y la pimienta del guisado'" (217) y convertido después en una dimensión de la novela que permitía situar a los personajes en su ambiente. Si la novela va a devenir crítica sin paliativos de la sociedad burguesa rehuyendo el lastre individualista, habría de recurrir a él ya no como fondo sino como determinante de la acción. Nunca sabremos cuánto leyó a los naturalistas Pereda, tan amante como fue de la espesa realidad concreta, pero tan consciente también de la rebeldía del individuo.

La sección monográfica no podía tener mejor colofón que el estudio de Borja Rodríguez Gutiérrez, eminente transición también hacia la segunda y menéndez-pelagiana o menéndezpelayina parte del número, a la vez que meticuloso análisis del discurso –transcrito al comienzo del bloque perediano- pronunciado por don Marcelino el 23 de enero de 1911 ante el recién inaugurado monumento de Santander. La lúcida vejez de don Marcelino formula no ya un juicio sobre Pereda, "sino de cómo quería que fuese el novelista Pereda" (231). Funda el calculado mito de Pereda, a quien quiere y admira, pero ¿no es eso inmovilizarlo, acaso destruirlo? Apoyarse en circunstancias como su presunta falta de cultura literaria, su ausencia de preparación, su carencia de estudios, dista de ofrecer otra imagen del polanquino que no sea la del genio inspirado, primitivo y sincero, inconsciente de su arte y extático ante la revelación profética cuasi mesiánica de un potente exterior. La lectura entre líneas de este singular discurso no tiene secretos para Borja Rodríguez: su amigo hace de él el prototipo del genio romántico y extrae de su inspiración ossiánica su mayor talento, pero también experimenta posiblemente la frustración de no poder crear como él. Mitificar y mistificar a Pereda, crear a su imagen y semejanza a *su* Pereda, eso hizo don Marcelino.

El artículo-reseña que, con motivo de la publicación de las *Obras Completas* de

Pereda, bajo la dirección de A. H. Clarke y J. M. González Herrán, firma Enrique Rubio Cremades proporciona al lector un solvente recuento de sus valiosas aportaciones tomo a tomo. Es un excelente recorrido y recordatorio a la vez de los logros de una obra ingente y definitiva, aunque no concluida del todo aún y aún promisoria.

El díptico otorga a Menéndez Pelayo una presencia ligeramente menor en número de páginas, pero también presidida por una certera selección de trabajos críticos. Como advierte Borja Rodríguez en la Presentación, se ofrece al lector una perspectiva múltiple de un sabio contradictorio y "siempre fascinante" (288). La palabra cedida a Pereda, cuya reseña de *La Ciencia Española* es muestra del diálogo que mantuvieron ambos autores *oscurantistas*, es al tiempo tributo a un tercero, Gumersindo Laverde. Pondera Pereda "el inmenso campo de su erudición asombrosa" (292), su condición de católico a machamartillo y de debelador de escuelas de ultrapuertos, así como sus insuperables dotes de polemista.

La revisión de la lectura que del siglo XVIII hizo Menéndez Pelayo viene siendo tarea urgente desde hace tiempo. Fue la suya una mirada sesgada que dañó la intelección de una centuria a menudo marginada en las historias de la literatura. José María Ridao ha recordado recientemente el anatema devaluador que impuso, por vía de ejemplo, a las *Cartas marruecas* como mero y mecánico traslado de Montesquieu y Goldsmith, ajeno a una veta cervantina que el erudito ignoró conscientemente en la escritura cadalsiana (Vid. *Elogio de la imperfección*, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2006, 83-98). El estudio de Joaquín Álvarez Barrientos contribuye a la demolición del enérgico y cadencioso constructo dieciochesco perpetrado por Menéndez Pelayo y sus discípulos según la apropiación que el franquismo propició y perpetuó hasta hace bien poco. Es preciso hacer distingos y matizaciones que parten del examen atento de la propia fuente: no es equivalente el autor que defiende la ciencia española y discrimina heterodoxias, en la identificación de las cuales por cierto no yerra nunca, el autor que no obstante salva del donoso escrutinio a los jesuitas y a cierto Feijoo, al autor de la *Historia de las ideas estéticas* o al que firma la segunda edición y el prólogo de la *Historia de los heterodoxos*, menos acre con los filósofos alemanes (y con poetas como Heine, ¿sería esta una inconsciente influencia pardobazaniana?) y con el Setecientos. Las circunstancias han cambiado, el monolitismo misoneísta ultramontano tiene alguna fisura, la perspectiva cambia debido a la menor presión eclesiástica. Álvarez Barrientos destaca el que dé entrada a los periódicos y a Nifo, en inocultable propósito abarcador pero también ideológico-cultural. La conciencia de la caducidad de las ideas expuestas en el pasado explica el proceso corrector que, queda probado, asumió.

Florencia Calvo estudia la clasificación que don Marcelino instituyó para las obras dramáticas de Lope de Vega en la edición que la Real Academia Española inició en 1890: su voluntad taxonómica, cimiento todavía de la que actualmente se lleva a cabo, la cristalización de las ediciones que patrocinó, la clasificación genérica en círculos centrales y periféricos, la guía cronológica y, sobre todo, la noción ideológica concéntrica que los sustenta (centralidad de Castilla y su historia, esencia del teatro lopeveguesco).

Por su parte, Fernando Durán López se detiene a observar la obsesión por el estilo y

la técnica literaria que, a su juicio, dominaba a Menéndez Pelayo y le condujo a elaborar "una estructura narrativa de la heterodoxia" (355). Determinar la etiología de esa heterodoxia es fruto del dominio omnisciente de las motivaciones y los pensamientos de sus figuras-personajes. El malévolo desbordamiento calificativo que teje Menéndez Pelayo en las etopeyas de los autores aislados reconstruye datos íntimos que no pudo manejar, vicios o flaquezas que, sostiene, inducen a la heterodoxia. Sólo así puede explicar la heterodoxia. El modo biográfico a lo Sainte-Beuve razona un automatismo falso, siendo para él la heterodoxia una "incapacidad para la grandeza del pensamiento". La prueba: la hipertrofiada biografía de Blanco White, narrativamente dispuesta a partir de su supuesta debilidad de carácter. Otras veces serán la lujuria o la codicia el mejor asiento para el extravío heterodoxo y la conspiración. Concluye el estudio evidenciando su patologización de la heterodoxia.

Muy singularmente esclarecedor es el trabajo de Xoán González Millán que el *Boletín* acoge a título póstumo, "Menéndez Pelayo y su proyecto historiográfico de una 'Nacionalidad literaria' española plurilingüe". Muchas de las claves que difirieron la redacción de la siempre proyectada *Historia de la literatura española* son aquí sometidas a riguroso examen gracias al rastreo epistolar (Laverde y Valera) y a otros testimonios, así como a la existencia de algunos trabajos previos. Libro de texto universitario, libro de cátedra, la *Historia* vendría a colmar un clamoroso vacío. Concebida como síntesis, hubiera cuajado en los años juveniles; vigentes los métodos analíticos de la escuela alemana, la labor se presentaba ardua incluso para el polígrafo santanderino. Máxime si acariciaba la idea de registrar el perímetro todo de la historiografía de las literaturas hispánicas, "con la inclusión de las lenguas de la Península y la representación de las nacientes literaturas hispanoamericanas" (409). Sin poder dar cima a tan ciclópeo proyecto, obras como *Horacio en España* no vendrían a ser sino pequeños anticipos de algo inmenso. Transacciones como la de comenzar en el siglo XVI o continuar la labor de Amador de los Ríos aligeraron la carga, pero los senderos seguían bifurcándose. Es lástima que no llegara a articular un plan que le diese la pauta para su fallida *Historia* panhispánica, como la llama Xoán González Millán.

Calderón como icono de la identidad nacional, otra de las apropiaciones de Menéndez Pelayo, es el objeto del trabajo de Marta Manrique-Gómez y Jesús Pérez-Magallón. Vinculado a los sectores conservadores dieciochescos en su visión de Calderón, el santanderino acuñará definitivamente, mediante una labor de reelaboración, el mito nacional católico y monárquico por antonomasia. Ambas adscripciones son epítome de la nacionalidad española en virtud de una capciosa manipulación ideológica que hace del siglo XVI y de los Austrias el genuino compendio de las señas de identidad españolas. El famoso Brindis del Retiro, de mayo de 1881, hace visible la postergación del catolicismo calderoniano y, consecuentemente, el desapego de la Iglesia y de don Marcelino ("no me adhiero al centenario en lo que tiene de fiesta semipagana...", 444).

Finalmente, el estudio de Kurt Spang acerca del discurso pronunciado por Menéndez Pelayo al ingresar en la Real Academia de la Historia en 1883, "La Historia como *arte bella*", va desgranando pormenorizadamente los componentes de la literatura: conceptuales

(tema y fondo), formales (substrato, modalidad y genericidad) y funcionales (comunicación y ficcionalización) y comparándolos con la percepción de Menéndez Pelayo y su noción (discutible a todas luces) de la literariedad de la historiografía.

A tenor de lo expuesto, difícil sería imaginar que este número del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* haya podido dejar flanco por cubrir en el estudio crítico de la obra de dos autores hermanados por la amistad y la mutua admiración y, a partir de ahora, también por ser protagonistas de tan cuidado y bien vertebrado volumen.

Universidad de Santiago de Compostela

LISA P. CONDÉ. *Tristana*. London: Grant & Cutler Ltd., 2000. 94 pp.

John H. Sinnigen

My work on this review was interrupted by the news of Lisa's death, news that left me numbed and deeply saddened. I knew Lisa from her outstanding work, especially its strong contribution to feminist analysis in Galdós studies, and from personal encounters at several conferences. Of course, I did not know Lisa as well as Nicholas Round, and I can add little to the eloquent testimony to her life and work that he wrote for the *Boletín* de la Asociación Internacional de Galdosistas (2002, vol. XXIII, Numbers 1 & 2, 19-20). As he states, we *galdosistas* will miss Lisa's perspicacity, the depth of her knowledge, her wit, and her productive and pleasant interactions with colleagues. Personally I will also miss the debates she and I sustained, and which are part of this review. In fact, as I was writing the review, I was looking forward to discussing our disagreements at some conference in the near future.

Lisa Condé's *Tristana* is the seventh of the Grant & Cutler Critical Guides to Spanish Texts dedicated to Galdós's novels, and it is the first since Peter Bly's excellent *Nazarín* (1991). It is based on a careful analysis of the novel —narrative structure, characters, problems treated, style and imagery—, and it includes an explanation of sources and influences, a brief history of the period of its publication as well as of current interest in it, a review of the relevant criticism, and an annotated bibliography.

Condé defines her major concern early: an explanation of the role of *Tristana* in feminist studies and the polemics related to the novel and to Buñuel's 1970 film, and she points out rightly that "The woman question is a highly pertinent one in Galdós studies" (11). Condé believes that the novel is "distinctly pro-feminist" (85) and that it "does subtly seed and potentially serve to change ideas about women and their position in society" (86). This focus is the unifying thread of her analysis of the novel, of the Buñuel 1970 film, and of *Tristana* criticism.

Condé situtes the publication of the 1892 novel in the contexts of the importance of the woman question and the "new woman" in Europe and North America at the time, as well

as in the well-documented links between the text and Galdós's relation with Concha Ruth Morell. She then ties the period of publication in the 1890s to the beginning of current critical interest, with its roots in the early 1970s when the release of the Buñuel film coincided with the heady beginnings of the second wave of feminism. Condé's feminist focus also informs her analysis of the novel's imagery, arguing that it is "highly provocative, particularly in feminist terms" while focusing on images of masculine objectification of women, female rebirth and flight, and images of mutilation. In terms of the relations among the characters, she stresses Horacio and Don Lope's need for control over the female object and the protagonist's search for an identity, her ambitions, her rebellion and her defeat. In her analysis of Buñuel's film, she focuses on the ways in which the woman question is represented: "Although the result was a work which dealt less directly with feminist issues, it is one which might be viewed as more satisfying by some feminist spectators" (71) because of the power and control asserted by Tristana in the melodramatic ending. Condé dedicates the conclusion to the argument that the novel is a pro-feminist text.

If feminist concerns are the unifying thread of this book, the exclusive focus on gender, at the expense of other social issues, is its major flaw, and Condé is at her weakest in her critique of Catherine Jagoe's 1994 *Ambiguous Angels*, a book firmly grounded in feminist scholarship in which links between gender and other social issues, such as social class, are consistently established. In her critique, Condé does not do justice to Jagoe's analysis of the ways in which such various social issues are interwoven in historical and textual tapestries. Condé's insistence on matters of gender in *Tristana* is appropriate and perceptive, but one wishes she had not limited her analysis to the representation of that major social concern at the expense of others.

University of Maryland

TONI DORCA. *Volverás a la región: El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Madrid y Francfort: Iberoamericana y Vervuert, 2004. 167 pp.

Alan E. Smith

A veces, una determinada perspectiva nos puede brindar toda una organización de tal escala y productividad que se hace indispensable para la aprehensión de un fenómeno amplio y variado. Tal es el caso del libro de Toni Dorca que aquí reseñamos: el cronotopo idílico que el autor define y aplica ayuda al estudioso a ver de manera congruente la dilatada y cambiante trayectoria de la novela española del siglo XIX. La naturaleza y posición del realismo se evidencian bajo esta luz, así como muchos aspectos particulares de gran interés en cada uno de los seis autores estudiados en este libro.

Organizado en una introducción, seis capítulos sobre determinados autores, y una conclusión, el tomo tiene, además, un índice onomástico y de obras que es de gran utilidad.

Los tres primeros capítulos, sobre Fernán Caballero, Valera y Pereda, forman una "Primera Parte" titulada "La novela idilio". La "Segunda Parte", con el título de "La destrucción del idilio", contiene tres capítulos restantes, dedicados a Galdós, Narcís Oller, y Pardo Bazán. La amplitud de miras de esta obra se manifiesta en esta inclusión de dos autoras y de un autor que escribe en catalán.

La introducción define los términos teóricos y críticos que se han de usar como verdaderos ejes de la obra, y otea el campo a cubrir en cuanto a los autores y obras específicas que serán analizados. La base teórica de este libro, como se habrá podido colegir, es Bajtin, específicamente su ensayo "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela: Ensayos de poética histórica". El concepto de cronotopo, interrelación de espacio y tiempo en una narración, aplicado al género o modo llamado idilio, da la categoría teórica en que se basa este libro: el cronotopo idílico, que a su vez se divide en cinco tipos, entre ellos, según Bajtin, la novela regional. Según la tesis de Virgil Nemoianu, aducida por Dorca, haría falta discernir la literatura pastoril del idilio. En cuanto a la historia de la novela, la primera cede al segundo, y sufre importantes cambios: la novela pastoril, señala Dorca, "presenta un espacio imaginario poblado de falsos pastores, contiene elementos de lo fantástico y se sustenta en una concepción neoplatónica del amor. La novela idilio, por su parte, es una respuesta artística a la industrialización y el auge del capitalismo compuesta de 1750 en adelante con un propósito eminentemente realista: los escenarios son reales, así como los campesinos y pastores que los habitan, el folclore sustituye a la fantasía y la trama amorosa comparte, en ocasiones, protagonismo con la ardua labor de las faenas agrícolas" (17).

Un aspecto quizás sorprendente del concepto del novelista idílico que Dorca señala, haciendo suyas las definiciones de Nemoianu, es su admisión de elementos que amenazan la armonía: "[...] Fernán Caballero, Juan Valera o Pereda [...] no se retraen a la hora de exponer la crudeza de la vida cotidiana. Sus novelas están repletas de episodios cargados de excesos de comida y bebida, parasitismo, violencia, robo, adulterio, mendicidad o corrupción" (19). Sin embargo, según este libro explica, la novela idilio acaba de manera feliz, aunque a veces no sin ambigüedad, mientras que las novelas "realistas" o "de destrucción del idilio" (25) acaban con infelicidad, y hasta muerte. Podríamos pensar que la novela-idilio está emparentada con la comedia clásica, y la novela realista, con la tragedia. Recordemos que Dorca nos indica que "[a] medida que el capitalismo hace imposible la fusión del individuo en la naturaleza, el cronotopo idílico cede su posición de privilegio a la confrontación del protagonista con su entorno". Insiste este autor en la presencia de elementos foráneos en la novela-idilio: "[...] en ella la sublimación de un mundo feliz se combina con una descripción de la sociedad contemporánea teñida de matices críticos. Se trata [...] no tanto de una despreocupada evasión de una realidad hostil cuanto de una abierta confrontación con la misma" (24-25). De hecho, la figura del hijo de la región que vuelve a ella, que informa el título del libro y su contenido, es fundamental para la creación del cronotopo estudiado, pues es la que trae la conflictiva modernidad capitalista al lugar aún mejido en brazos de un vaivén cíclico natural. Como nos indica el autor, "con el desarrollo

del realismo moderno, se empieza a cuestionar [...] la vigencia del ideal armónico" (31) y las obras de Fernán Caballero, Valera y Pereda (aunque hay que tomar en cuenta la condición anacrónica de *Peñas arriba* y de *Juanita la* larga, ambas de 1895) ceden la voz a las de Galdós, Oller y Pardo Bazán.

En la primera parte del libro (capítulos 1-3) se estudian, principalmente, *Un verano en Bornos* 1853) de Fernán Caballero, *El comendador Mendoza* (1876), *Juanita la larga* (1895) y *Pepita Jiménez* (1874) de Valera, y *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879) y *Peñas arriba* (1895) de Pereda. Quisiera destacar de esta parte, entre muchas valiosas observaciones, las que el autor ofrece respecto a la novela no tan conocida de Fernán Caballero. Por una parte, señala la innovación formal, que se manifiesta en su juego metaficticio, y por otra, el hecho, quizás más sorprendente aún, de que "lo revolucionario de la forma se engarza en un discurso sobre la tolerancia y la libertad individual que sotierra la imagen autoritaria que tenemos de la escritora" (43). También es de especial interés la relación que el autor destaca entre las dos novelas de Pereda, separadas por dieciséis años, en la que la segunda recoge el final ambiguo de la primera, y lo resuelve definitivamente, para concluir: "En *Peñas arriba*, [...] las convenciones de la novela de tesis alcanzan su plenitud". Efectivamente, este estudio nos muestra que la novela-idilio como género entra en el siglo XIX en una constante relación con dos otras formas: la novela del retorno al campo y la novela de tesis.

En la segunda parte del libro (capítulos 4-6), se consideran principalmente las siguientes novelas: *Doña Perfecta* (1876) de Galdós, *Vilaniu* (1885) de Oller y *La madre naturaleza* (1887) de Pardo Bazán. Quisiera destaca las observaciones que hace el autor sobre la novela de Galdós, especialmente el desvelar una muy plausible motivación psicológica en el antagonismo de Perfecta ante su sobrino: su propia experiencia matrimonial amarga, el "infierno que doña Perfecta debió de pasar en Madrid aguantando las infidelidades de un esposo manirroto y mujeriego" (104). Concluye Dorca: "Al dar mayor peso a las motivaciones de carácter económico, sentimental, psicológico que a las meramente ideológicas añade Galdós verosimilitud a la obra" (105). Con este comentario Dorca incide en la consideración de un aspecto fundamental de la buena novela decimonónica, la relación entre sus dos propósitos principales: el mimético y el simbólico. El estudio de la novela de Oller es de agradecer dentro de la relativa escasez de crítica sobre este autor, novela que parece compartir con *Los Pazos de Ulloa* la naturaleza nerviosa y atribulada de sus protagonistas masculinos (Albert y Gabriel), que al ir a buscar el bálsamo de una vida rural idealizada encuentran cizaña y hasta veneno; no es posible el idilio dentro de una novela realista que parece oponerse, desde lo más profundo de su forma, al final feliz, según deja ver este libro de Toni Dorca, lleno de finas y útiles observaciones, que nos ayudan a organizar nuestra mirada al vasto campo de la novela española decimonónica, y, así, percibirla con mayor sentido.

Boston University

VERNON A. CHAMBERLIN. *"The Perils of Interpreting Fortunata's Dream" and Other Studies in Galdós: 1961-2002.* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002. 310 pp.

Linda M. Willem

This retrospective of selected published works on Galdós by Vernon Chamberlin contains 29 essays: ten on *Fortunata y Jacinta*, five on *Misericordia*, three on *Doña Perfecta*, two on *Lo prohibido*, one each on *Tristana* and *Miau*, and the remainder dealing with multiple novels. The greatest advantage of having these essays compiled together in one volume is the overview it provides of the contribution made to Galdosian studies by one of its most eminent scholars. When read together as an interconnected set of observations, these essays show Chamberlin's multi-faceted approach toward the study of Galdós's novelistic art. In his introduction, Chamberlin mentions the origins of the individual essays, and in so doing, he describes how his career-long engagement with people, places, ideas, and texts resulted in the wide range of interests reflected in his publications. Above all, this introduction reveals the extent to which intellectual curiosity can transform the encounters of everyday life into scholarly pursuits.

The bulk of the articles focus on characterization devices: tag phrases, names, nicknames, physical descriptions, sexual symbolism, and imagery involving water, colors, food, animals, birds, and machines. Chamberlin links these devices to such concepts as phrenology, physiognomy, Social Darwinism, Naturalism, Platonism, etc. and discusses the degree to which Galdós subscribed to or subverted the prevailing views on those concepts. Galdós's reversal of Jewish stereotyping is especially dealt with in various studies. Significantly, Chamberlin also shows how these characterization devices are reflections of observable reality and thereby serve the tenets of 19th-century Realism. The connection to quotidian reality is also evident in the articles which posit real-life models for Galdosian characters: Rossini (Estupiñá), Valera (Juanito), Beethoven (Moreno Isla and Feijoo) and Maximilian Franz von Hapsburg (Maxi). Throughout these studies Chamberlin pays special attention to the subtleties of language usage (word play, puns, malapropisms, slang, colloquialisms, modes of speech, etc.) and closely examines small details of plot and description in order to help elucidate the richness of Galdós's characterizations. The role of humor is also addressed. In addition, some articles show the development of these characterization devices as they progressed from the manuscript and/or galley stages to their final form.

Interdisciplinary and intertextual connections form the basis of another fruitful area of investigation for Chamberlin. His long-standing interest in correspondences between musical and fictional structures, for example, is seen in his essay on *Tristana* and the sonata form. Several other essays deal with Galdós's novels in dialog with each other (such as *La Desheredada* and *Fortunata y Jacinta*), as well as with the novels of other writers: *Misericordia* and Gómez de Avellaneda's *El artista barquero* and Rodrigo Soriano's *Moros y cristianos*; *Fortunata y Jacinta* and Goethe's *Die Wahlverwandtschaften* and Aristophanes's *The Birds*; and *Doña Perfecta* and Valera's *Pepita Jiménez* and Turgenev's *Fathers and Sons*.

Two essays in this volume are dedicated to the reception of Galdós's novels in Russia, another interest for which Chamberlin is well known. In them he documents the translation of Galdós's work into Russian and minority languages of the Soviet Union, and he discusses how particular novels chosen for translation were connected to the social, political, or military situation of the Soviet Union at different time periods. For example, in the 1970's the Torquemada series and *El amigo manso* were translated, the first for its portrayal of capitalistic greed, and the second for its exposé of Spain's political corruption and betrayal of Cuban interests. But in the 1980's the translations of *Misericordia* and *Nazarín* became part of the Soviet "Compassion Movement" and the celebration of the millennium of Christianity in Russia, respectively. Overall, these reception studies provide a fascinating glimpse at how one country can use the foreign literature of another for its own purposes.

Each essay in this volume is well argued, clearly written, and meticulously documented. Particularly striking is the breadth of Chamberlin's research sources, which draw from not only the Humanities but also from the Sciences (both natural and social), and the Fine Arts. These articles represent over forty years of scholarship based on solid investigative research combined with a thorough knowledge of primary texts. Chamberlin's work is not grounded in literary theory—as he himself admits—but this can be viewed as an advantage because the insights and wealth of information contained in these studies can be profitably adapted to the needs of other Galdosistas regardless of their own theoretical orientation, both now and in the years to come.

Butler University