ANALES GALDOSIANOS

Homenaje a

Peter A. Bly

BOSTON UNIVERSITY

AÑOS XLII y XLIII 2007 y 2008

ANALES GALDOSIANOS

Homenaje a

Peter A. Bly

BOSTON UNIVERSITY

AÑOS XLII y XLIII 2007 y 2008

ANALES GALDOSIANOS

AÑOS XLII y XLIII **2007 y 2008**

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

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

Jo Labanyi
New York University

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

Stephen Miller
Texas A & M University

Agnes Moncy
Temple University

Joan Oleza
Universidad de Valencia

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

John H. Sinnigen
University of Maryland-Baltimore County

Akiko Tsuchiya
Washington University-St. Louis

Harriet S. Turner
University of Nebraska

Diane F. Urey
Illinois State University

Noël Valis
Yale University

James Whiston
University of Dublin

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

ANALES GALDOSIANOS

AÑOS XLII Y XLIII **2007 Y 2008**

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. Agradecemos el apoyo importante de la Casa Museo Pérez Galdós y el Cabildo de Gran Canaria. Agradecemos también el apoyo del Consulado de España en Boston y de Boston University.*

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.

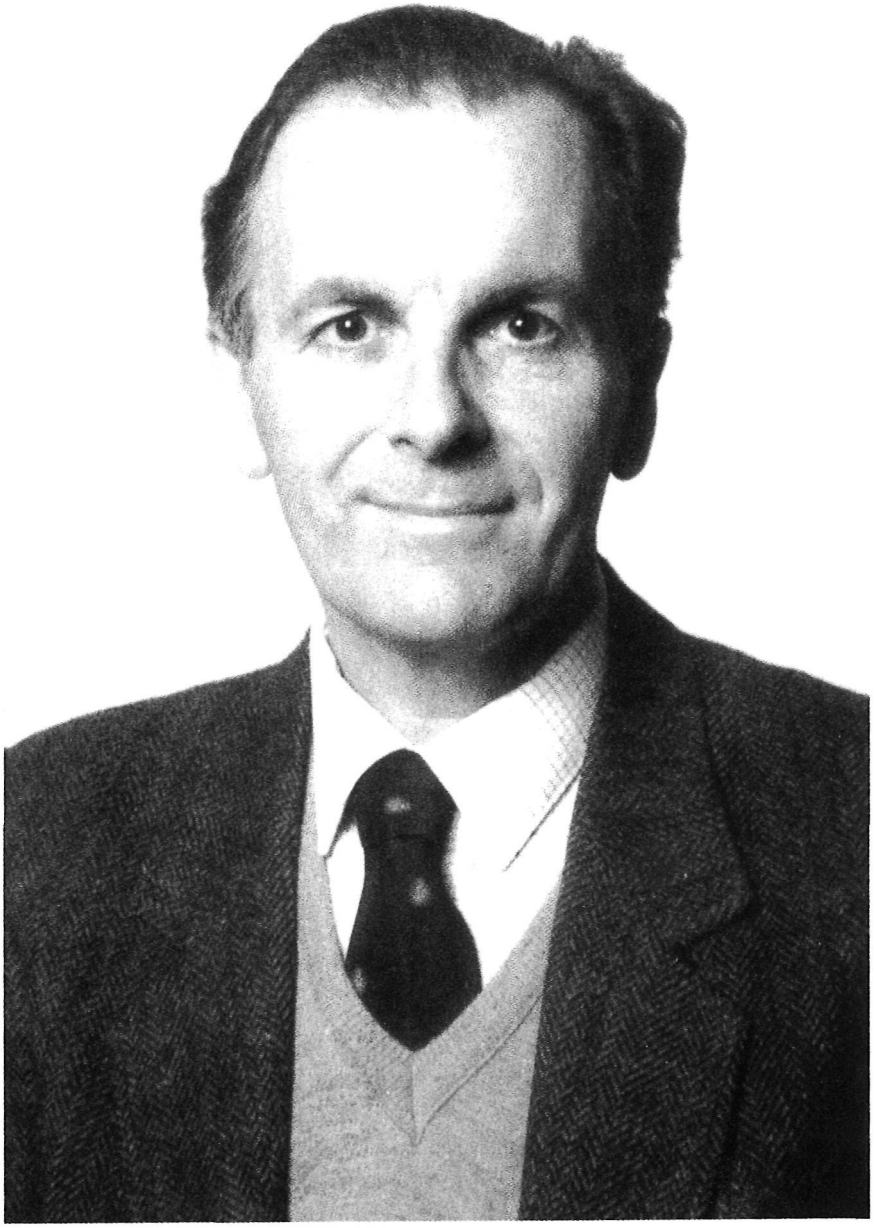
Favor de contactar para reseñas a:

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos:	US $35
Instituciones:	US $40

I.S.S.N.: 0569-9924



Peter A. Roy

Nota del Director

Cualquier estudiante que comience a conocer el panorama vasto de los estudios galdosianos muy pronto se encuentra con la presencia fundamental de Peter A. Bly. Además de sus numerosos libros y artículos enriquecedores sobre la obra de Galdós, Peter fue director de *Anales Galdosianos* desde 1991 a 2002, a la vez que ejercía el cargo de Secretario-Tesorero de la Asociación Internacional de Galdosistas. La deuda de todos los estudiosos de la obra del maestro canario con Peter es patente, y aunque no se pueda saldar, nos alegramos profundamente de brindar este número doble de *Anales Galdosianos* en homenaje a nuestro querido y admirado amigo.

ÍNDICE

RODOLFO CARDONA. Peter A. Bly 13

ESTUDIOS

YOLANDA ARENCIBIA. Galdós y Unamuno en la misma hoguera 31
VERNON A. CHAMBERLIN. Lame characters and the devil in *Fortunata y Jacinta, Miau and Ángel Guerra* 47
BRIAN J. DENDLE. Three Novels of José Selgas y Carrasco, 1882-1883 55
JO LABANYI. Time-Space Compression and Memory in *Fortunata y Jacinta* 67
STEPHEN MILLER. Pérez-Reverte as Seen from a Galdosian Perspective 77
EAMONN RODGERS. Galdós, Castelar y "la noche de San Daniel" 87
HARRIET TURNER. Mariano and Moreno: Changing Men of Fiction and Fashion 97
DIANE F. UREY. La atracción del abismo en *Cuarenta leguas por Cantabria y dos novelas de Galdós* 107

DOCUMENTOS

KARLO BUDOR. Galdós y dos conmemoraciones (de Antonio Alcalá Galiano y del general Torrijos) 121
CRISTINA PATIÑO EIRÍN. Una carta olvidada de Emilia Pardo Bazán a Luis Vidart 131
MICHAEL SCHNEPF Y MELIZA RAMÍREZ. The Graphic Component of the Original Manuscript of Galdós's *La desheredada*: Results, Relevance, and Ramifications 139

RESEÑAS

LIEVE BEHIELS. *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, edición, introducción y notas de José-Carlos Mainer, estudio de la obra de Juan Carlos Ara, ilustración de Francisco Solé 153
MARYELEN BIEDER. *Negotiating Sainthood: Distinction, Cursilería and Saintliness in Spanish Novels*, por Kathy Bacon 155
VERNON CHAMBERLIN. *Jenseits von altem Gott und <<Neuem Menschen>>: Präsenz und Entzug des Göttlichen im Diskurs der spanischen Restaurationsepoche.* (Beyond the old God and the "New Man": Presence and Withdrawl /Absence of the Divine in the Discourse of the Spanish Restoration Period), por Karimi Kian-Harald 157
MARY L. COFFEY. *Realism as Resistance. Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín and Baroja*, por Denise Dupont 160
MARK HARPRING. *Galdós's Torquemada Novels: Waste and Profit in Late Nineteenth-Century Spain,* por Teresa Fuentes Peris 164

SALVADOR OROPESA. *Retórica y cursilería. Notas a* El amigo Manso *de Galdós,* por Carlos Moreno 166
RANDOLPH POPE. *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*, por Wadda Ríos-Font 168
JENNIFER SMITH. *Doña Berta* de Leopoldo Alas ("Clarín"), edición de David R. George, Jr. 170
HARRIET TURNER. *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, traducido del español, editado con una introducción por Robert Russell 172
JAMES WHISTON. *Episodios nacionales*, primera serie, por Benito Pérez Galdós, edición de Dolores Troncoso y Rodrigo Varela 178

PETER A. BLY

Rodolfo Cardona

Although Professor Bly has deviated occasionally from his study of the works of Benito Pérez Galdós and written articles (and even a short book) on other subjects, his devotion to our author has been unswerving ever since he began his career as a scholar. In addition, this devotion has taken other forms that have made invaluable contributions to his chosen author. He began collaborating in *Anales Galdosianos* (in capacities other than as contributor) twenty nine years ago when he consented to become Review Editor in 1980, a position that he held until he became Editor of this publication in 1991. He undertook the editorship of *Anales Galdosianos* at a very difficult juncture. The generous subsidy that the Cabildo Insular de Gran Canaria had contributed to our review since 1968 began to falter. Even during Professor John Kronik's tenure as Editor the Cabildo had begun to default payments to our printer in Valencia who, at one point, refused to issue the next volume of the review. Peter Bly, under these difficult circumstances, was forced to forego all previous arrangements and establish new procedures for printing and distributing *Anales Galdosianos*, scaling down the number of copies printed of each volume and utilizing a local printer in Kingston, Ontario, where he worked as Professor at Queens University. Even so, his work as Editor was heroic and at times he was forced to make personal sacrifices to continue to bring out our publication until, finally, he felt forced to resign as Editor in 2002. The Cabildo Insular de Gran Canaria rewarded his devotion to Galdós and to *Anales Galdosianos* by bestowing on him the decoration and title of "Galdosista de Honor." So, it is only fitting that now that the review has begun again to come out under the expert editorship of Professor Alan E. Smith an issue of *Anales Galdosianos* should be dedicated to him as an overdue HOMENAJE.

I have already mentioned Professor Bly's continuous examination of Galdós's vast output that has yielded fruit in the many articles and books that appear in the list of his publications printed in this volume. It would be impossible to comment on all of his publications without having to devote the entire volume to this task and leaving no room for his many friends who wish to express their support and admiration to Professor Bly on this occasion. Therefore I shall limit myself to commenting on the originality of his scholarship as demonstrated in his books *Galdós's Novel of the Historical Imagination* (written in 1981 and published in 1983), *Vision and the Visual Arts In Galdós* (written in 1983 and published in 1986), and *The Wisdom of Eccentric Old Men: A Study of Type and Secondary Characters in Galdós's Social Novels, 1870-1897* (2004), with some mentions of the collection of essays that he edited in 1988, *Galdós y la historia*, and his most recent book *Celibato y sacerdocio: La novela española (1870-1886)* (2006), only part of which deals with Galdós's works.

Prior to my reading of his first book, *Galdós's Novel of the Historical Imagination*, a revised version of his doctoral dissertation written under the supervision of the British Galdós scholar J. E. Varey and published as a book in 1983, I had published two articles by Peter Bly in *Anales Galdosianos:* "Egotism and Charity in Marianela" (VII, 1972) and "Sallies and Encounters in *Torquemada en la hoguera:* Patterns of Significance" (XIII,

1978). I had been impressed from the beginning by the originality of his approach to Galdós's novels and by the way he always found in them "patterns of significance" in details and themes often overlooked by other critics.

His *Galdós's Novel of the Historical Imagination*, for instance, is the first full-length study of "all the contemporary historical material in the *serie contemporánea*" and "whether this material is given any special function in the narrative" (x). In doing so, Bly discovers interesting "patterns of significance" in every one of the novels that he analyzes: *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884-1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888), *La incognita* and *Realidad* (1889), the *Torquemada* tetralogy (1889-1895), *Ángel Guerra* (1890-1891), *Nazarín* (1895), *Halma* (1895), *Misericordia* (1897), *El caballero encantado* (1909), y *La razón de la sinrazón* (1915). In other words, his study examines the entire novelistic output that Galdós himself called his "segunda manera" and that goes by the term *serie contemporánea*. No one, prior to Bly, had attempted such a thorough study of the presence of Spain's contemporary history in Galdós's supposedly non-historical novels. In doing so he discovers a "subtle allegorical style" successfully used in such novels as *La desheredada, Fortunata y Jacinta,* and *La de Bringas.*

In *La desheredada*, to give one instance, when in Chapter IV of Part I Isidora and Miquis stroll down the Paseo de la Castellana, they come upon the famous anti-Amadeo demonstration by the aristocratic Bourbon sympathizers that took place in March of 1871. Although Galdós places the event at a later date of the following year, the purpose of this historical episode remains the same, and for Galdós it serves as an indication of what will happen to Isidora's character in the course of the novel. Her witnessing the coaches and fashions of the aristocratic female demonstrators serves as a "visual stimulus for Isidora's pretensions of nobility" (4). This encounter, according to the narrator, "[e]ra la realización súbita de un presentimiento. Tanta grandeza no le era desconocida. Había soñado, la había visto, como ven los místicos el cielo antes de morirse" (IV,1014). The implication, according to Bly, is that "Isidora's hold on reality [...] is suspiciously precarious, that her vivid imagination dangerously represents that reality: "Así la realidad se fantaseaba a sus ojos maravillados." But Galdós goes beyond character illustration or development, because this episode serves also to anticipate a later and important development in the novel: Isidora's descent into prostitution. The contemporaneous readers of Galdós's novel, as Bly reminds us, would have still remembered that the parade of aristocratic ladies wearing *mantillas* was followed by an unscheduled appearance of "a rival counter-demonstration of prostitutes organized by the *demócrata* deputy Felipe Ducazcal." This is a subtle point raised by Bly because Galdós does not include in his novel the counter-demonstration of prostitutes, leaving this development of the historical episode to the memory of his readers, since the episode occurred only ten years before the novel appeared. But it is important that Bly reminds *his* readers of this other part of the historical episode that Galdós almost certainly had in mind when writing the novel and that structurally pointed to future developments in the narrative.

Parallelisms of this sort are not "so strongly forged" in novels such as *El doctor Centeno, Tormento* and *Miau*, but Bly does demonstrate in his study that there is in them a general similarity of development between fiction and history. In this way these novels maintain the allegorical approach that makes them "novels of the historical imagination" in the sense that Thomas Deegan first utilized this term in dealing with the novels of George Eliot. Bly acknowledges the influence of Deegan's work in his "Introduction."

In a second group of novels Bly focuses on the life of the main protagonist as Galdós links it to national events as they happen. These novels include *Torquemada en la hoguera, La incognita* and *Ángel Guerra*. A third group of novels "contain only the barest of references, with Galdós dropping all allegorical intentions as he zones in individual attempts to escape Spanish society" (183). This is the case with *Tristana, Nazarín, Halma,* and *Misericordia*. In his fourth group of novels "allegory returns briefly, now in abstract proportions, to represent once more the *individual* Spaniard's relationship with the forces of national history" (184): *Casandra, El caballero encantado* and *La razón de la sinrazón.*

Why Galdós chose to utilize an indirect allegorical format instead of composing more traditional historical novels is a fair question to ask. For one thing, he had already tackled this type of novel in dealing with the immediate past in his five series of *Episodios Nacionales* written simultaneously as he brought out his *novelas contemporáneas*. As Bly suggests, he also wanted to be the "historical novelist of a period which has directly affected his own life, but which still could not be regarded as 'historical' in the accepted sense because it was so recent" (185). But, most of all, Galdós was concerned with the role of contemporary public history in the lives of ordinary individuals, as also Bly points out.

Bly's analysis of the entire corpus of *novelas contemporáneas* from the point of view of their historical content and the function of history within them constitutes a definitive study on this subject and a contribution to the historical imagination of one of Europe's most important novelists.

I was interested to read in one of the last volumes of *Anales Galdosianos* Professor Cristina Patiño Eirín's review of Alan E. Smith's *Galdós y la imaginación mitológica* (notice the similarity of the title to Bly's book) because it began with the following sentence:

> Que los griegos no discriminasen entre lo mitológico y lo histórico es algo que podríamos considerar válido para la escritura galdosiana. Lejos de ahincar dicotomías, el autor viene a subvertirlas, a restaurar la unión de lo escindido, a conciliar lo dividido y fragmentado.

I can find no better way to end my brief account of Professor Bly's book on "the historical imagination" than by pointing to this interesting and incisive observation.

His next book, published three years later in 1986, was even more original than his previous one because it focused, for the first time, on *Vision and the Visual Arts in Galdós*. As the reviewer of the book, Professor J. J. Alfieri, stated in *Anales Galdosianos* (XXIII, 1988), "Peter A. Bly's *Vision and the Visual Arts in Galdós* fills the need for a full-length study on this subject." Professor Alfieri himself had published an article in *Anales*

Galdosianos (III, 1968) on this subject called "El arte pictórico en las novelas de Galdós," and in the same publication (VII, 1972) Joaquín Gimeno Casalduero had also made a contribution on this subject called "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo." Both articles bordered on the subject of Professor Bly's book but fell short of the encompassing conception of vision and the visual arts that we find in his book. Again, originality is what impresses one on reading this book.

The "Introduction" deals with an account of theories on painting and poetry in the ancient world followed by statements on the subject by other authors such as Cervantes and Lessing. Then Bly states that "the only area that has been examined by the critics in some depth is that of Galdós own efforts in the visual arts" (7) and he finishes by stating that "[t]he aim of the present study is to correct some though not all, of the lacunae noted above. I have concentrated discussion on the newspaper articles and novels, although excluding the three dialogued novels of the 'contemporary series,' *Realidad, La loca de la casa* and *El abuelo*" (8).

In my view, the originality of this study consists in the fact that Professor Bly goes beyond the use of ekphrasis, that is to say, that rhetorical device in which one medium of art tries to relate to another medium, such as, for instance, when Balzac describes the heroine of one of his novels through a painting. This type of study, very useful indeed, was championed by Professor Jean Seznec in his inaugural lecture at Hull University entitled "Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France," later published under the same title by the University Press at Hull. I heard a preview of this lecture at the University of Pittsburgh where Professor Seznec talked on the use of art in Balzac's novels. Bly's approach is wider and more concerned with the way in which vision or the visual arts are used by Galdós to alert his readers about the turn of events his novel is going to take. I shall focus on two examples to illustrate.

Marianela begins with the mention of a setting whose visibility disappears after sunset. An unidentified traveler is trying to walk from the railway station at Villamojada to the zinc mines of Socartes. "[W]hat stands out in this description," writes Bly, "is the constant emphasis given to the function of the eyes in determining the advance of this gentleman's journey" (153-54). The man in question is no other than the well known eye surgeon, the ophthalmologist Teodoro Golfín. He scans the horizon with the binoculars he is carrying in search of the mine that he believes should stand out easily even at night. However, not even with the help of his binoculars is he able to see anything. When the path finally comes to a slag heap and he is unable to advance, he sits down and blames the absence of a moon for his predicament:

To show the complete uselessness of eyesight on this occasion, Galdós introduces a voice singing in the distance, which Golfín immediately associates with a fantasy creation of the imagination, and then the barks of a dog nearby. Hearing, not sight will prove to be a more substantial source of help. (154)

And Bly comments:

> For this famous eye surgeon there is the additional irony in the fact that the master of the dog who sniffs his way towards the immobile doctor is a blind boy, Pablo Penáguilas, whose infirmity Teodoro has come expressly [...] to cure in an operation. (154)

It is obvious that for Pablo looking forward to seeing the world around him, eyesight is the most precious gift. However, in Golfín's circumstances on this dark night this idea strikes one as a ridiculous notion. This fact should alert suspicion about the advisability of the operation, "a suspicion that will be confirmed by the novel's dénouement" (154).

We have here an instance in which Bly utilizes vision in its literal sense to convey to the readers early in the text the paradoxes inherent in the difference between two types of vision, the one that Pablo imagines when confronted with the descriptions that Marianela gives him of the surrounding reality and his own perceived image of the young girl through her kindness as friend and guide in his world of darkness, and the real vision that he experiences after the surgical intervention of Teodoro Golfín. This latter form of vision, however much desired by Pablo, results in a tragic outcome with the death of Marianela.

In the same novel Galdós makes use of ekphrasis but with a subversive rather than an enhancing intention as is usually the case when he chooses among several possibilities an iconological representation, Raphael's painting of the Virgin Mary, to describe the beauty of Florentina, Pablo's cousin and intended bride. But, as Bly remarks:

> Galdós chooses to pull the rug from underneath this serious-minded art study of Florentina, observing that she has a blemish [...]: she has rather fat lips that conceal the finest teeth to have ever bitten Paradise's apple.

He, furthermore, states that Raphael's painting has been revered by both pious and impious generations implying that this work appeals not through its religious importance but through its artistic excellence (or beauty). The implications are obvious, writes Bly:

> [...] she has only the surface appearance and not necessarily the holy virtues of the Mother of Jesus. Her kindness and acts of practical charity towards Nela are well-intentioned but lack a true appraisal of the girl's needs and really betray a do-goodness on Florentina's part. (157)

This is another instance in which the novelist points out, indirectly, the tragic outcome of the novel.

One more example, of a totally different type is found in Bly's account of the novel *La incógnita*. As its readers may remember, no other novel by Galdós has as many references to art, artists and paintings as those made towards the beginning of this novel. I am particularly aware of this fact after having had to annotate it for an edition. First, Manolo Infante makes use of ekphrasis when he wants to describe the appearance of his uncle, Don Carlos María de Cisneros, to X, his correspondent. Cisneros is not likened to any one particular painting but to a composite of Renaissance paintings of several celebrities such

as Bishop Acuña, the Count of Tendilla, Torquemada, and Saint Peter Alcántara. In fact, Manolo suggests that he reconstruct the appearance of all Castile in order to picture the man. In short, as Bly states it:

> If it is hard to pin one particular image onto this character, it is even more so to determine exactly which are his proper features. This pictorial confusion is, of course, symptomatic of the much wider confusion Manolo experiences when he comes to examine the character of his uncle. (182)

The same thing happens when he tries to determine whether Augusta, Cisneros's daughter, resembles a Greek goddess or the Virgin Mary. So, it seems that Galdós begins to plant seeds of doubt as to the reliability of the narrator to whom he has entrusted the writing of the facts about what is happening amongst the circle of Cisneros's friends. And this is also the case when he tries to assess the real worth of his uncle's art collection. He begins by intimating that this collection is not as perfect as his uncle claims "and that, besides the priceless gems, there are some pretty poor canvases..." (182). But, as Bly states, Manolo's ambivalent opinions are not the product of either "mature reflection" or any expertise in art connoisseurship but merely "whim and ignorance." Therefore:

> There is no way to ascertain the truth of this suspicion as the whole narration is controlled by Manolo Infante as narrator-protagonist. Therefore, confusion abounds. Whose opinion is the most correct? That of owner Cisneros, even though it may be feigned, or that of the narrator who confesses his ignorance in the matter? (182)

To make things worse, Manolo also intimates that Cisneros's affirmations concerning the authorship of certain problematic paintings is far from reliable. Augusta, further complicates matters when she denigrates the art works of her father and even makes caricatures of them in front of her friends. As Bly remarks, "[t]here is, therefore, a total opposition in the areas of art preference between father and daughter..." (183).

And, of course, there is also the discussion between Cisneros and Malibrán over the small canvas depicting Christ and John the Baptist with the former believing that it was painted by Masaccio and the latter affirming that it was by Pinturicchio. The contributions made to this discussion by Manolo and Augusta "add a further layer of absurdity because both supporters have no knowledge whatsoever of the period under discussion" (184).

Now, we ask ourselves, what is the purpose of this discussion about art in the first part of *La incognita* and what does it have to do with the real subject of this novel? The various discussions and opinions on works of art, most of them done by incompetent people "sow utter confusion in the mind of the reader: what is really going on in this debate?" According to Bly:

> The purpose of this lengthy passage on the art tastes and collections of the Cisneros circle as well as of the earlier character portraits is surely to introduce the reader at this early stage (the first quarter of the narrative) to what will be the main point of the remaining three quarters of the novel: the

impossibility of ever delving into the truth of the murder of Federico Viera [...] By presenting a prologue, as it were, in which this impossibility is successively represented by the difficulty in interpreting visual arts and visual art resemblances, Galdós is alerting his readers to the more serious and more perplexing "incógnitas" or enigmas in the human tragedies and dramas that occur in their society. (184-85)

Not to speak, of course, of the unreliability of Manuel Infante as narrator.

In all cases presented by Professor Bly in this book on the visual arts his purpose is to show us that there is nothing gratuitous in Galdós's novels. Everything contributes to guiding the narrative towards the main theme, whatever this may be in each novel.

In 1988 Professor Bly went back to history as a focus for the first volume of the Ottawa Hispanic Studies series. The book he edited is called *Galdós y la historia* and it consists of ten articles written by as many Galdós critics with a lengthy "Introducción" written by him. In his "Nota preliminar" Bly states:

El presente volumen trata de realizar varios objetivos simultáneamente. En primer lugar intenta dar un resumen global de la obra crítica ya publicada sobre el tema escogido hasta el momento actual [...] El Segundo objetivo de este volumen es indicar campos no explorados todavía por los investigadores, como se notará al final de la Introducción. Por eso, la parte más extensa del libro se dedica a la inclusión de diez trabajos originales, inéditos, escritos por algunos de los investigadores actualmente más prestigiosos del campo. (11)

The fact that the first volume of the abovementioned series was entrusted to Professor Bly is sufficient for our purposes to show the great esteem in which his earlier work on Galdós was held.

His last full-length book on Galdós is entitled *The Wisdom of Eccentric Old Men: A Study of Type and Secondary Character in Galdós's Social Novels, 1870-1897*, published in 2004. Again, the title of the book points to an original focus for a study of the novels of Galdós. After owning to the fact that several critics before him pointed out a specific type of secondary character—the eccentric old man—in Galdós's novels, starting with Clarín's review of *Doctor Centeno*, he notes that their studies are restricted to only a few examples. Consequently, Bly states:

[...] the aim of this book is to fill what I perceive as a gap in Galdós studies. I propose not only to examine in greater depth those characters reviewed by the above-mentioned critics but also to enlarge the composition of the grouping, which would have been even more extensive if the whole Galdosian corpus had been examined. (ix-x)

He means, of course, that he has excluded the *Episodios Nacionales* and focused on the social novels written between 1870 and 1897, as the title indicates. As we shall see, the originality of Bly's study stems from the way in which he relates the eccentric characters that

he writes about to the function they have in the overall structure of each novel.

In order to show the originality that I claim for this study it is again necessary to adduce one or two examples. I will start with one that is not as obvious, perhaps, to the readers of Galdós's novels: Florencio Morales y Temprado, "armchair politician and educator," as the title of the chapter that deals with him reads. Morales is a secondary figure in *El Doctor Centeno*, the caretaker of the Madrid Observatory, one of the first places where Felipe Centeno stops, not voluntarily, but because he has been overcome there by his bout of cigar puffing. As he begins to recover from his dizziness, Felipe sees don Florencio standing in the vestibule of the Observatory. The old man and the young newcomer to Madrid become immediately acquainted and then friends. The portrait of don Florencio "is given by the narrator through the eyes, if not always through the mind, of Celipín":

> Morales's tall figure is solemn, paternal, and polite, but then, on a lower level, his dark, bushy eyebrows are like two strips of tapestry and, finally, his black and white moustache is short and bristly like a scrub brush [...] He wears a silk cap [...] for indoors, as well as big shiny boots, in which his measured gait up and down the room relates him to the pendulums in the observatory's machinery [... in short] He is a confusing amalgam of pompousness and fun, like Mr. Pickwick. (84)

Bly concludes this portrait of the old man by stating that "like the other eccentrics discussed, [he] is the conduit of information for the other characters and for the reader" (85).

Don Florencio's eccentricities show up in a variety of way, for example the choice of his three contemporary European idols, Napoleon III, Cardinal Antonelli and Salustiano Olózaga, the three of them having failed in what they wanted to achieve, as Geoffrey Ribbans shows in his article in Bly's *Galdós y la historia* (117). But over and above his eccentric opinions about politics and other matters, the old man is right about some of them, as when he shows his deep feelings at the death of Calvo Asensio for, as the narrator comments, "it marked an important watershed in contemporary politics, leading to the September 1868 revolution" (86). Felipe, who listened carefully to don Florencio's eulogy of Calvo Asensio, is given advice by the old man about the future course of his own life. And Bly states: "Morales disappears after this lesson, only to resurface in the novel's penultimate chapter, where, again, like his fellow eccentrics, he is to discharge an important role, and, pertinently, face to face with the same Celipín [...]" (86). So, what is this role, we ask ourselves? Bly's answer is that "he is the character in the novel most responsible for painting the larger picture of national events, which do affect all the characters, including those who stand to gain most personally [...]" (88). Besides, he is the one who launched Celipín's career in Madrid when he invited him over to the Observatory, gave him food and found him work at the school of Pedro Polo. Unfortunately, at the novel's end, as Bly reminds us, "he repeats his gestures of personal charity and political instruction, only to have both totally unappreciated by life's pupil" (88).

Space prevents me from commenting on other eccentrics studied by Professor Bly,

more important figures than don Florencio Morales y Temprado such as José Ido del Sagrario, Plácido Estupiñá, and Francisco Ponte Delgado, all memorable characters equal to any in Dickens's novels. I chose, as I mentioned earlier, an example of one character whom one would have not dwelled upon in such detail but who indeed helped the novelist structure his novel from beginning to end.

Bly's last book, as I noted at the beginning, is not devoted solely to Galdós. It is, however, a very important short study on the problem of celibacy, one that engaged many European authors during the second half of the nineteenth century. The contribution of Bly's study is that he places those novels by Galdós, Clarín and others who wrote on this problem in a European perspective.

In addition to his scholarly contributions to the field of Galdosian studies, his invaluable job as Review Editor and later Editor of *Anales Galdosianos*, Professor Bly continues his good works in pro of Galdós as a member of the Committee in charge of organizing the Congresos Internacionales devoted to the novelist. All is done with graciousness and ease because Professor Bly is the epitome of the proverbial "gentleman and scholar."

Select List of Publications Peter A. Bly

Books

Pérez Galdós: La de Bringas. Critical Guides to Spanish Texts, 30. London: Grant and Cutler in association with Tamesis Books, 1981.

Galdós's Novel of the Historical Imagination. Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 2. Liverpool: Francis Cairns, 1983.

Vision and the Visual Arts in Galdós. A Study of the Novels and Newspaper Articles. Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 6. Liverpool: Francis Cairns, 1986.

Pérez Galdós: Nazarín. Critical Guides to Spanish Texts, 54. London: Grant & Cutler in association with Tamesis Books, 1991.

The Wisdom of Eccentric Old Men. A Study of Type and Secondary Character in Galdós's Social Novels, 1870-1897. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2004.

Celibato y sacerdocio. La novela española 1874-1886. Madrid: Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas, 27. Madrid: Ediciones del Orto & Universidad de Minnesota, 2006 [2008].

Conflicting Realities: Four Readings of a Chapter by Pérez Galdós ("Fortunata y Jacinta," Part III, Chapter IV) (with Carlos Blanco Aguinaga, John W. Kronik and Peter B. Goldman). Ed. Peter B. Goldman. London: Tamesis Books, 1984. "Ripples on the Pond: Interdependent Approaches to the Galdós Chapter." 73 94.

Editor. *Galdós y la historia.* Ottawa: Dovehouse, 1988.

Articles

Proceedings and Homage Volumes

"More Thoughts on the Dramatized Passages in Galdós's Novels, 1881 1884." *Selected Proceedings, 32nd Mountain Interstate Foreign LanguageConference.* Ed. Gregorio C. Martín. Winston Salem, N.C.: Wake Forest University, 1984. 49-5.

" 'Too Many Indians, Not Enough Chiefs': Galdós's Search for the Ideals of Leadership in Modern Spain." *Colloquium Hispanicum in Honor of Arthur M. Fox.* Kingston: Queen's University, 1984.17-36 .

"Fortunata y la Cava de San Miguel, No. 11." [Translation of single-authored article no. 3]. *Fortunata y Jacinta de Benito Pérez Galdós.* Ed. Germán Gullón. Madrid: Taurus, 1986. 94-113.

"La comitiva borbónica en la obra galdosiana: hacia una tipología." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Ed. A. David Kossoff et al. Madrid: Istmo, 1986. 1: 255-62.

"La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie 'Torquemada' de Galdós." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Ed. Sebastian Neumeister. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989. 2: 25-29.

"Galdós, Golden Age Theatre and Krausism." *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils.* Eds. Charles Davis & Alan Deyermond. London: Westfield College, 1991. 39-48.

"El caballero encantado: Galdós' Ironic Review of 'Regeneracionistas.'" *Galdós'House of Fiction. Papers Given at the Birmingham Galdós Colloquium.* Eds. A.H. Clarke & E. J. Rodgers. Llangrannog [Wales]: The Dolphin Book Co., 1991. 85-97.

"Cafés in *Fortunata y Jacinta.*" *Bulletin of Hispanic Studies. Special Homage Volume. Hispanic Studies In Honour of Geoffrey Ribbans.* Eds. Ann L.Mackenzie and Dorothy S. Severin. Liverpool: 1992. 139-46.

"Galdós, Sellés y el tratamiento literario del adulterio." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992. 2: 1213-20.

"In the Factory: Description in Galdós." *Naturalism in the European Novel. New Critical Perspectives.* Ed. Brian Nelson. New York: Berg, 1992. 210-25.

"Landscapes and Skyscapes in *La familia de León Roch." A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843 1993.* Ed. Linda Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 11-26.

"The Use of Distance in Galdós's *La de Bringas.*" [Reprint of single-authored article no 2] *Galdós.* Ed. Jo Labanyi. London: Longman, 1993. 103-15.

"La fe y Galdós." Estudios sobre Armando Palacio Valdés. Eds. Brian J. Dendle y Stephen Miller. Ottawa: Dovehouse, 1993. 62-73.

"Al perder la virginidad tres heroínas galdosianas." *Ínsula* [Special Galdós sesquicentennial number] 561 (setiembre, 1993): 11-13.

"El encanto de las artes visuales: relaciones interdisciplinarias en la novela galdosiana." *Actas del Quinto Congreso Internacional Galdosiano* (1992). Las Palmas: Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995. 2: 279-92.

"Cómo pintar en la novela la verdad del estío madrileño, según Picón y Galdós." *Realidad e imaginación en la obra de Pérez Galdós. Rumbos* 13/14 (noviembre, 1995): 61-74.

"*Don Juan Tenorio* de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas." *Actas del 1 Coloquio*

de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo. Eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona: Publicacions Univ. de Barcelona, 1998. 185-94.

"Escenas marítimas en *Lo prohibido y Sotileza.*" *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 4: Del Romanticismo a la Guerra Civil.* Ed. Derek W. Flitter. Birmingham: Department of Hispanic Studies, The Univ. of Birmingham, 1998. 100-06.

"Historia y arte en la narrativa galdosiana." *Historia de la literatura española: siglo XIX (II).* Coordinador Leonardo Romero Tobar. Madrid: Espasa Calpe, 1998. 481-93.

"Benito Pérez Galdós: noventayochista desencantado antes del 98." *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo).*). Ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid: Fundación Duques de Soria y Visor Libros, 1998. 117-38.

"Los personajes secundarios de *Nazarín.*" *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno.* Ed. Anthony H. Clarke. Exeter: Exeter Univ. Press, 1999. 166-84.

"Galdós, el 98 y sus artículos en *La Prensa* de Buenos Aires." *La independencia de las últimas colonias españolas y su impacto nacional e internacional. (Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa, Canadá, del 8 al 11 de octubre de 1998).* Ed. José M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1999. 15-37 .

"El factor *F*: Frígilis y Feijoo como figuras clave en el destino novelístico de Ana Ozores y Fortunata." *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette.* Eds. Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón. Alicante: McGill Univ. Dept. of Hispanic Studies, y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999. 39-47.

"La pobreza económica y moral: paralelos temáticos y estructurales entre *La de Bringas y Misericordia.*" *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano.*Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000. CD. 247-53.

"Más apostillas confusas sobre la confusa *Historia lógico natural de Confusio.*" *Homenaje a Alfonso Armas Ayala.* Ed. Yolanda Arencibia. 2 vols. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000. 2: 175-89.

"From Society Column to Realist Novel: Parodic Reverberations in Chapter XI, Part I of *Lo prohibido.*" *Towards a Poetic of Realism/Hacia una poética del realismo.* Ed. Harriet S. Turner. *Letras Peninsulares* 13.1 (2000): 145-60.

"Más sobre la veta fantástica de Benito Pérez Galdós: dos descripciones bélicas en la tercera serie de *Episodios nacionales.*" *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco.* Eds. María Jesús Fariña & Dolores Troncoso. Vigo: Univ. de Vigo, 2001. 139-51.

"De *La Gaviota a La batalla de los Arapiles:* el extraño caso de Miss Fly: ¿hispanófila

excéntrica? o ¿nueva diosa internacional de la abnegación individual?" *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano.* Eds. Yolanda Arencibia et al. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria [forthcoming].

Articles in Refereed Journals

"The use of *figura* in the *Libro de Alexandre*." [with A. D. Deyermond]. *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 2 (1972): 151 81.

"Egotism and Charity in *Marianela*." *Anales Galdosianos* 7 (1972): 49-66.

"The Use of Distance in Galdós's *La de Bringas*." *The Modern Language Review* 69 (1974): 88-97 .

"Fortunata and No. 11, Cava de San Miguel." *Hispanófila* 59 (1977): 31-48

"The Mysterious Disappearance of Torquemada's 'rosquilla.'" *Romance Notes* 18 (1977): 80-87.

"Beards in the *Poema de Mío Cid*: Structural and Contextual Patterns." *Forum for Modern Language Studies* 14 (1978): 16-24.

"From Disorder to Order: The Pattern of 'arreglar' References in Galdós' *Tormento and La de Bringas." Neophilologus* 62 (1978): 392-405.

"A Confused Reality and Its Presentation: Ramón Sender's *Réquiem por un campesino español." The International Fiction Review* 5 (1978): 96-102

"Sex, Egotism and Social Regeneration in Galdós' *El caballero encantado." Hispania* 62 (1979): 20-29.

"Sallies and Encounters in *Torquemada en la hoguera:* Patterns of Significance." *Anales Galdosianos* 13 (1978): 23-31.

"Lines, Shapes and Distances in 'La monja gitana.'" *García Lorca Review* 6 (1978): 111-26.

"Galdós, the Madrid Royal Palace and the September 1868 Revolution." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 5 (1980): 1-17.

"*Nazarín*: ¿enigma eterno o triunfo del arte galdosiano? *Cuadernos Hispanoamericanos* No. 224 (1981): 286-300.

"For Self or Country? Conflicting Lessons in the First Series of the *Episodios nacionales?" Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 117-24.

"On Heroes: Galdós and the Ideal of Military Leadership." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10 (1986): 339-51.

"Lo acuático en *La de Bringas*." *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1986): 45-57.

"*Marianela* de Benito Pérez Galdós et *Jack* d'Alphonse Daudet: des ressemblances intéressantes." *Iris* No. 1 (1988): 1-21.

"*La fe*: Palacio Valdés Looks Back to Alas and Forward to Unamuno." *Romance Quarterly* 35 (1988): 339-46.

"Pictorial Stasis in the Sonatas of Valle Inclán." *Romance Quarterly* 36 (1989): 261-69.

"Putting Nature's Bonds to Artistic Use: Sibling Relationships in the Contemporary Social Novels (1876 1897) of Benito Pérez Galdós." *Connecticut Review* 12 (1990): 55-68.

"Give and Take: Ironic Verbal Echoes in the Last Chapter of *Fortunata y Jacinta*." *Crítica Hispánica* 13 (1991): 69-85.

"Las idiosincrasias humanas y la estrategia narrativa en *Zumalacárregui*." *Anales Galdosianos* 21 (1986): 95-106.

"El paisajismo en *La fe* de Armando Palacio Valdés." *España Contemporánea* 6 (1993): 89-96.

"La calle vetustense y el árbol madrileño, o la estructuración paródica del escalafón de personajes de *La Regenta y Fortunata y Jacinta." Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 1 (1995): 215-21.

"Mesonero Romanos and the Pleasures of the Imagination." *Crítica Hispánica* 18 (1996): 7-14.

"La máscara del lenguaje erótico financiero en tres novelas sociales de Pérez Galdós." *Revista de Literatura* 58 (1996): 387-97.

"La puesta del sol romántica en la novela naturalista española: destellos irónico idealistas." *Foro Hispánico* 15 (1999): 49-58.

"De héroes y lo heroico en la tercera serie de *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós: ¿Zumalacárregui como modelo a imitar?" *Salina* 14 (novembre, 2000): 137-42.

"¿Un prólogo de Galdós?" *Anales Galdosianos* 38-39 (2003-04): 17-31 .

ESTUDIOS

GALDÓS Y UNAMUNO EN LA MISMA HOGUERA

Yolanda Arencibia

Entre Benito Pérez Galdós y Miguel de Unamuno existieron convergencias y divergencias cuyo interés no ha escapado a la crítica.

Más que interesantes fueron las convergencias epistemológicas, que manifiestan ambos escritores en el fondo y en las estrategias técnicas de las obras literarias respectivas: la concepción respecto a la Historia y el concepto consiguiente del término *intrahistoria*; la estrategia técnica del diálogo y su pragmática en el ámbito de la novela y hasta del ensayo (del diálogo puro al monodiálogo o al dialogo teatral); el aspecto derivado de la presencia de la metaficción y su alcance filosófico hasta llegar a una fórmula común de lo que llamó el vasco nivola; los caminos paralelos de la superación del realismo, etc. etc. Sobre ello y su amplísima bibliografía no podemos ahora entrar. Sí que repasaremos la superficie de las divergencias—un modo de hoguera diálogica común aventada siempre por la pluma o la palabra, apasionadas ambas, de don Miguel—para desembocar en una convergencia póstuma merced a la voz y la pluma de otro gran apasionado, el obispo de Canarias don Antonio Pildain y Zapiain, quien los arrojó a las llamas de una misma hoguera condenatoria.

Los protagonistas y sus relaciones

Como sabemos, vivieron don Benito y don Miguel un mismo contexto histórico:[1] compartieron foros intelectuales, cabeceras de periódicos, revistas, catálogos, empresas editoriales... Vivieron ambos el convulso fin del siglo XIX, fueron receptores del modernismo y, en su marco, pueden ser considerados noventaiochistas desde atalayas no muy distintas. En el ámbito de la filosofía, participaron en el movimiento renovador de comienzos del XX, y fueron personalidades reconocidas y prestigiosas en su tiempo. Inevitable fue, pues, el conocimiento mutuo y hasta la relación directa entre ambos. ¿Se pudieron sentir como rivales en algún momento? Indudable fue el respeto y la admiración que por el vasco sintió siempre Galdós, de quien no consta ninguna opinión en contra, aunque tal vez sí que la tuvo y no la expresó con palabras. Por parte de Unamuno, la consideración hacia Galdós fue fluctuante: casi de devoción apasionada en un primer momento, hasta 1912, poco más o menos; paulatinamente adversa en los años siguientes; hasta llegar a serlo con rotundidad tras la muerte del escritor.

La relación Unamuno-Galdós debió ser temprana; seguramente desde los años de estudiante del primero en Madrid, al calor de inquietudes socio-culturales comunes, compartidas en espacios críticos de interés general, como el Ateneo madrileño.

El fondo epistolar de la Casa Museo Pérez Galdós guarda constancia de esa relación en un legajo que publicó Sebastián de la Nuez.[2] Se trata de diez cartas fechadas entre noviembre de 1898 y diciembre de 1912, en una etapa del mayor interés tanto en el entramado histórico-social español que tanto preocupa a nuestros protagonistas como en las biobibliografías de ambos. En efecto: ese 1898 el canario había recorrido el País Vasco

para documentarse respecto a la tercera serie de *Episodios* que inicia ahora y que 1912 verá cerrar definitivamente; entre ambas fechas, don Benito ha publicado los veintiséis *Episodios* de sus tres últimas series, las novelas *Casandra y El caballero encantado* y ha estrenado *Electra, Alma y vida, Mariucha, El abuelo, Bárbara, Pedro Minio y Casandra.* Don Miguel por su parte, que se verá en el periodo Rector de la Universidad de Salamanca, desarrolla en estos años el inicio de su espléndida andadura como escritor: las novelas *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía*; las reflexiones sistematizadas de *Recuerdos de niñez y mocedad, Vida de Don Quijote y Sancho, Por tierras de Portugal y España* y *Contra esto y aquello*; se descubre editorialmente como poeta en dos libros, *Poesías y Rosario* de sonetos líricos; e inicia la andadura en el teatro con dos estrenos, *La esfinge* y *La venda.*

Mucho nos dicen estas cartas de la relación primera de Unamuno con Galdós, cuya trayectoria muestran paradigmáticamente. Se dibuja, carta a carta, el discurrir progresivo pero sinuoso, de la actitud del vasco: admiración primero, en actitud apasionada e idealizadora, casi de devota dependencia del joven escritor respecto al ya maduro autor canario; y cierta distancia luego, sin alejamiento, cierta disidencia velada que asoma en los juicios muy parcos y muy desiguales respecto de algunos títulos galdosianos.

La primera de las cartas conservadas (es posible que no la primera real) lleva fecha de 30 de noviembre de 1898, y es muy explícita respecto a aquella primera relación de connivencia que apuntamos. Contesta el joven a unas felicitaciones del escritor maduro. Tras un respetuoso "mi distinguido amigo", don Miguel añade expresiones de admiración y de cercanía:

¡Si usted supiera cuántas veces recuerdo a su amigo Manso¡ [...] Desde que fui a usted presentado [...] sentí un vivo escozor de que volviéramos a vernos, más despacio y con mayor calma. Eran muchas las cosas que tenía que decir a usted, con cuyas obras me he recreado tanto de muchacho. Aún recuerdo alguna noche en vela leyendo algunas de sus primeras novelas ¡Cuántas cosas puse en León Roch mientras lo leía! ¡Cuántas en Doña Perfecta! La serie de episodios que usted inicia ahora me interesa muchísimo [...]. Cuando leí a Nazarín se me ocurrieron muchas cosas que por esta condenada insociabilidad [...] no le escribí. [He venido a dar] en el teatro [...]. Con usted que tiene experiencia en el teatro y que de la novela ha ido a él; con usted quisiera hablar de ello. No sabe usted cuánto celebro que mi artículo haya provocado un reanudamiento de relaciones interrumpidas no bien comenzadas. ¡Es tan grato encontrar eco! (Nuez, *Cartas* 52-55)

Entre ésta y la carta que sigue, muy breve, median tres años. Don Benito ha conocido el éxito apoteósico del estreno teatral de *Electra* y don Miguel lo felicita escuetamente:

Acabo de leer en *El imparcial* la reseña de su *Electra*, así como ya ayer supe el grandísimo éxito que ha obtenido. Felicítole por ello. Volveré a hacerlo cuando lo haya leído, pues por el extracto poco se saca de estas obras de arte que todo estriba en el desarrollo. Como estos días serán para usted de parabienes y emociones no quiero distraerle. Pronto nos veremos, me parece. (Nuez, *Cartas* 57)

Las cartas que siguen de 1901, 1902 y 1905 son igualmente breves. Nacen para agradecer nuevos elogios de Galdós a escritos de Unamuno, o para pedir éste un favor a aquél.

La cuarta carta en el orden (julio de 1905) es más amplia. Respondiendo a otra de don Benito, don Miguel se expansiona hablándole con entusiasmo de proyectos políticos compartidos ("porque también yo quiero hablar con usted—y mejor a solas—muy detenidamente de ese plan de acción colectiva sobre el que tengo idea bastante claras y precisas") (Nuez, *Cartas* 61), relatando los suyos particulares y, como es en don Miguel inevitable, monologando sobre sí mismo.[3] Entre interesantes confidencias, se cuela la solicitud de una opinión:

Me gustaría saber su impresión de mi *Vida de don Quijote y Sancho* que tan mal ha caído en el cotarro literario madrileño. Pero me aquieto porque me doy cuenta que cuanto más se evita hablar de mi obra toda, más influye ésta y que son los que más protestan contra "mis cosas" los que más sufren la presión sugestiva de ellas. Y usted verá que no peco de hipócrita, quiero decir de modesto [...]. Pero soy vicaíno (sic), es decir, terco; y tengo mi dilema: o me vuelven loco o les vuelvo locos. Y ahora mi próxima obra. Estoy a prueba de fracasos [...] y el fracaso me anima a lanzar un [libro] más. (Nuez, *Cartas* 52)

Nuevos agradecimientos de don Miguel en las dos cartas que siguen, de diciembre de 1905 y diciembre de 1906: nuevos entusiasmos ante proyectos personales y hasta el adelanto del poema introductorio de *Poesías* que publicaría en 1907 y que manuscribe cuidadosamente don Miguel ("¡Id con Dios!; 60 versos"). Se cuela en estas cartas algún juicio poco claro sobre publicaciones de don Benito: de *Casandra* en la primera y de *Prim* en la segunda:

De *Casandra*:

Es ésta de sus últimas obras que conozco aquella en que encuentro más consideraciones que pienso exponer, aprovechando los artículos con que he de contestar a los que ha empezado a publicar en *La Correspondencia* mi buen Maeztu en respuesta al mío sobre Boada [...] De doña Juana y de su resurrección tengo que decir bastante. Su Dios, el Dios burocrático es horrible. Pero frente a Él, ¿qué otro Dios se nos predica? Hace falta eso, el pobre Dios sufriente, a quien amar sea compadecer; [...] Y créame amigo don Benito, no es la ciencia sólo, y ante todo no es principalmente la ciencia la que nos ha de libertar [...] En fin, dejemos esto.

De Prim:

[...] le felicito a mi vez por su *Prim*, sea este o no el histórico. Porque el histórico –no el simbólico– no acaba de convencerme; como buen catalán creo que tenía mucho de teatral y tartarinesco. (Nuez, *Cartas* 66)

La última de las cartas conservadas (diciembre de 1912) comienza con la noticia de un envío importante de don Miguel a Galdós, por entonces con mucho poder en el mundo

teatral: "Hoy mismo le envío a usted, mi querido amigo y maestro, el manuscrito de mi *Fedra*" (39). Continúa don Miguel con la defensa apasionada de ésta su versión de la Fedra mítica de Eurípides, "de la mayor sencillez y desnudez" enfrentada a "eso que llaman teatro poético en colaboración con sastres, peluqueros, tapiceros [...]". No parecen éstos comentarios de un principiante en el teatro a un veterano como Galdós, con dieciséis estrenos en su haber. En realidad (lo confirmará don Miguel más tarde) está comparando su sentido de la tragedia con el de don Benito, que no comparte, y que en futura etapa beligerante definirá como a-trágico. Sin duda este envío del drama *Fedra* viene a ser crucial en el distanciamiento de Unamuno respecto a Galdós; porque no sabemos lo que éste pudo contestar al joven dramaturgo,[4] pero debió ser evasivo; y los hechos parecen demostrar que no le mereció especial interés la obra pues la tuvo en depósito y la dejó leer a muchos, pero no se puso en escena hasta 1918 y no en un teatro comercial sino en el Ateneo de Madrid.[5] Recoge esta misma carta noticia de otra obra teatral *La venda* que—recordemos—desde un borrador había sido leída en el teatrillo grancanario de los hermanos Millares y que califica ahora su autor como: "Una cosilla simbólica en un acto y tres cuadros que deseo repasar y corregir, y así que esté repasada y corregida se la enviaré" (71).

No se conservan más cartas de don Miguel, aunque es posible que las hubiera.

La lectura de este epistolario es muy interesante; y muy explícito para aportar datos respecto a la personalidad de su remitente, Unamuno, cuya escritura es siempre apasionada, siempre en lucha impenitente "contra esto y aquello", y siempre autobiográfica. En ellas don Benito es el gran ausente.

A las alturas de 1912 y fechas inmediatamente posteriores, el distanciamiento (literario desde luego, pero también ideológico) entre Unamuno y Galdós va haciéndose evidente, aunque no de manera directa. Podría ser su materialización el contenido del combativo "Prólogo" a *Tres novelas ejemplares y un prologo* (1920) de Unamuno en que se ataca a un realismo que podría ser el galdosiano, si lo miráramos desde una superficie distanciadora. Que lo es, efectivamente, para Unamuno; como parece derivarse de una carta dirigida a Manuel Azaña y Rivas Cherif de 1917 exhumada por Ortiz Armengol en que éste se confiesa distante de Galdós, precisamente, hablando de la versión en libro de la obra teatral *Fedra*: "Realmente nunca fui un entusiasta de Galdós, era de una frialdad y de una latitud enorme. Y un espíritu a-trágico" (137).[6]

Cuando en enero de 1920 fallece Galdós, Unamuno le dedica reflexiones inmediatas, cariñosas y respetuosas, en distintos medios: en el diario El Liberal, de Madrid (5-I-1920); en la revista España (8-I-1920); y en El Mercantil Valenciano (8-I-1920). Pero semanas más tarde (el 12 de febrero), durante un homenaje que se dedica a Galdós en el teatro Bretón de los Herreros de Salamanca, organizado por el Ateneo salmantino, Unamuno toma la palabra en tercer y último lugar para lanzar lo que se considerará un ataque al novelista recién fallecido y que la prensa reprodujo a medias. El asunto causó gran revuelo y acaparó muchas

páginas de periódicos en toda España. Berkowitz dedicó a la cuestión importante espacio crítico en 1940; allí analiza lo dicho por Unamuno según distintas reproducciones de la prensa y la polvareda de prensa que despertaron los defensores de don Benito, incluida la respuesta de don Miguel. De ese trabajo, que sintetiza A. Henríquez en un marco más amplio,[7] podemos entresacar algunos de los juicios de don Miguel. Es un novelista inferior a otros de su tiempo (Pardo Bazán, Blasco Ibáñez...); el único mérito que tuvo fue la laboriosidad; pero este tampoco era mérito pues no encerraba otro fin que el beneficio económico (Henríquez 309-10):

El drama no fue el fuerte de Galdós. Con toda seguridad, se le aplaudió, aunque el aplauso iba dirigido a sus novelas, no a sus obras de teatro. Con un cierto grado de perspicacia Galdós eligió el momento preciso para utilizar el escenario con fines políticos. *Electra* fue evento político culminante, y asestó un golpe tan severo que aquellos a los que iba dirigida no lo han olvidado, no lo pueden olvidar jamás. *Casandra* asestó un golpe incluso más fuerte. Es innecesario decir que Galdós no resolvió el problema del clericalismo, por ello existe todavía hoy. Y por todo su éxito aparente el talento dramático de Galdós deja mucho que desear [...]. Yo creo que quien crea personajes muere en ellos, se entierra con ellos; todo Galdós al soñar con ellos, al crearlos, se hallaba borrado, difuminado en ellos; y este es su sacrificio, el sacrificio del escritor que se hunde con los personajes que crea. (Henríquez 309-310)

El hecho produjo casi un escándalo nacional en los círculos literarios con la polémica consiguiente, de la que nacieron muchísimos defensores de don Benito, más o menos acalorados: "¿Qué le habrá negado D. Benito a D. Miguel, cuando así lo trata?" "¿No lo creería todo lo "genio" que él se figura? ¿Acaso le dejó de citar entre los hombres por él admirados?" (E. Endériz). Hubo defensores más desapasionados y eficaces: entre muchos, el más que respetado crítico Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero) que en páginas de *La Vanguardia* refutó los cargos de Unamuno y desechó sus objeciones señalando, entre otros extremos, que descuidó el aspecto estético de las obras de Galdós y que no tenía criterios para la crítica; o Julio Cejador, que en *La tribuna* rebate con desenfado distintas afirmaciones antigaldosianas de don Miguel, para concluir calificando el asunto de "nueva pitada" de Unamuno que, a modo de traca "dejará de sonar al punto, y el nombre de Galdós seguirá resonando en la profundidad de los siglos venideros" (citado en Henríquez 329). La propia doña Emilia levanta su voz, directa e indirectamente, sobre el tema; aunque Unamuno publicó un artículo de autodefensa ("Con el palo...") en el que matiza y añade aspectos de su discurso, no se retracta; y nunca modificó sustancialmente sus opiniones.

Interludio canario

La polémica hubo de llegar a Gran Canaria y conmocionar a quienes reconocían a don Miguel como maestro incuestionable desde la convivencia intelectual de 1910, cuando don Miguel actuó como mantenedor en los Juegos Florales que dieron el laurel al poeta Tomás Morales.[9] En la isla, don Miguel hubo de conversar ampliamente con rendidos

admiradores del maestro Galdós, como lo era toda la generación de la Sociedad El Recreo de Las Palmas que lo invitara, y la interesante intelectualidad local que lo acompañó en sus paseos y excursiones, que aprendieron de sus opiniones, escucharon sus conferencias y hasta soportaron sus críticas, que le acogieron respetuosa y hasta fervorosamente respondiendo con creces al eco de la amistad y la admiración de Domingo Doreste (fray Lesco), antiguo alumno de la Universidad de Salamanca. Ya conocían los canarios la obra de don Miguel no sólo por lecturas, pues en febrero de 1909 la compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver, de paso hacia América, había estrenado en el Teatro Pérez Galdós de la ciudad capital el drama unamuniano *La Esfinge*, que se representaría posteriormente en Santa Cruz de Tenerife, Málaga, Cádiz y Salamanca. Marejada de revolución espiritual, pues, en lo social y en lo político resultó ser la presencia de Unamuno en la Gran Canaria de 1910. Inevitable, suponemos, sería hablar entre ellos de Galdós, distendida y extensamente; y explicable, por consiguiente, la sacudida que supuso la polémica desencadenada por don Miguel en 1920.

Dirigía en aquel momento el periódico *La Jornada* el poeta Alonso Quesada a quien don Miguel prologó el primer poemario; y reaccionó el canario con un artículo de fondo que, sin perder un tono de respeto hacia don Miguel, se dolía de la injusticia cometida hacia don Benito en paralelo a otras del mismo Unamuno a Rubén Darío, a D´Annunzio, a Blasco: "Es injusto, es triste, es pequeño este pensamiento [...]", indica dolido el redactor ("La pasión..."). A ese artículo respondió Domingo Doreste Rodríguez ("fray Lesco") con "Una carta al director de *La Jornada*" que fue respondida de inmediato. Discuten ambos amigos sobre versiones distintas de la noticia y, sobre todo, sobre su contenido. Doreste se muestra sorprendido, y duda de la veracidad de los cargos, mientras Quesada explica, dolido, "que si hubo dolor, fue dolor de ver cómo la integridad espiritual de Unamuno podía quedar una vez más en las llamaradas de su pasión" ("Unamuno y Galdós...").

En efecto, en Canarias, de ayer a hoy, Galdós es algo propio y Unamuno "casi un paisano" desde 1910 y tras su destierro en Fuerteventura en 1924.[10] En ningún lugar podía Unamuno pasar desapercibido ni permanecer en silencio y sus visitas canarias fueron más que fructíferas: discursos publicados, escritos sobre los paisajes y las gentes, reflexiones sobre cuestiones de geografía, de costumbres, de tipos, de lenguaje... hasta el broche de oro que significa el libro *De Fuerteventura a París*. Además—muy importante—, existe la constancia de relaciones personales y literarias determinantes expresadas mediante consejos y opiniones literarias, prólogos, correspondencia abundante y rica... Eso explica que los grandes galdosianos canarios (Pérez Vidal, De la Nuez, Armas Ayala) sólo esporádicamente hayan abordado el asunto de la polémica unamuniana respecto a Galdós. Poco concreto al respecto es Sebastián de la Nuez en la introducción a sus "Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós" de 1967 (*Cartas* 45-50). Nada dice Alfonso Armas, en su *Galdós: lectura de una vida*, aunque sí alude a ello en las páginas de "Sin pasión y con rigor. A Ventura Doreste".[11] Sin duda influyó en ellos—de la Nuez y Armas—, además del respeto por don Miguel, el temor a discrepar públicamente (que no en privado) de una opinión generalizada entre los canarios de admiración ante el gran Unamuno, apasionado y violentamente dueño de una

seguridad vasco-castellana, que conmovió a la sociedad local y revolucionó positivamente a sus escritores. Frente a él, un Galdós vulnerable por sus silencios, oscurecido por envidiejas, y perseguida su memoria en los tiempos oscuros de la historia reciente por acusaciones miopes de anticlericalismo o anticanarismo.

Pérez Galdós y Unamuno fueron personalidades muy diferentes. Sin embargo, y desde Canarias, uno como punto de partida y otro como punto de llegada, demostraron estar dotados de una mirada muy semejante, despierta, honda y sagaz, amplia y trascendente, capaz de profundizar incisivamente ante el impacto de lo ajeno. Galdós se asomó a Madrid—a España—con sus ojos ultramarinos y halló un mundo ancho y ajeno que le sorprendió, le interesó y le subyugó. Desde esos ojos lejanos, ajenos, pudo observar la nueva realidad desde arriba, "alongarse" sobre ella, para observarla, pensarla, entenderla, explicarla, metaforizarla. Ningún escritor de tierra adentro y no periférico lo pudo hacer. Unamuno se asomó a la Gran Canaria en 1910 con ojos de orgulloso vasco y de castellano sólido, y halló un mundo pequeño encerrado entre lejanía y mar. Fustigó defectos sociales, encauzó vocaciones literarias, y admiró paisajes y rincones para él asombrosos, sorprendentes, inéditos. El azar lo llevó a vivir de cerca Fuerteventura; y lo que era una desgracia, un destierro, llegó a ser para él un caudal de nuevos conocimientos, de descubrimientos, de exploraciones en hechos que los majoreros aprendieron a descubrir con él: la belleza oculta de lo rural y lo pequeño; el paisaje y sus símbolos; las palabras, el léxico "fuerteventuroso". Siempre son descubridores geniales, como Unamuno y Galdós, los que son capaces de tener ojos ajenos y amplios.

Prosigue la marejada

La tormenta de protesta que el discurso unamuniano levantó no tuvo amaine rápido. Alberto Insúa resumió la convicción de los que intentaron reivindicar la reputación y mérito de Galdós escribiendo: "En Unamuno ha predominado la rebeldía, el ademán iconoclasta y—todo ha de decirse—cierto anhelo de poder político y de hegemonía intelectual que acusan un corazón despótico" (22). Sin embargo, lenta en calmarse, la tormenta traería cola: brotó de nuevo muchos años después, cuando Antonio Espina, en un comentario de las *Fisonomías sociales* de Galdós publicadas póstumamente (*Revista de Occidente*, 1924), revivió las opiniones de Unamuno y a partir de ellas forjó las armas con las que, en lo sucesivo, los escritores de la generación de la posguerra atacarían la reputación de los novelistas fallecidos, entre ellos el del más grande, Pérez Galdós.

Calmada la marejada, el galdosiano Berkowitz protestó del asunto en carta que envía a don Miguel en 1930 y que éste contesta extensamente:

[...] era un hombre solitario, taciturno, apenas hablaba [...] Tuvo [...] que trabajar para poder vivir y esto, a que acaso debemos la vastedad de su obra, contribuyó no poco a estropear ésta. Pues no cabe desconocer que con todo su genio, y le tuvo como novelista, como hizo del novelar un oficio, cayó no pocas veces en industrialismo. Se puso a fabricar novelas. Y en serie. Y ésta es acaso la causa de que

sean leídas menos que lo merecen. Les falta concentración. Y cuando, buscando legítimamente provechos materiales se pasó al teatro—que produce económicamente más que la novela—llevó a él las notas de su novela [...]. Estando desterrado en Fuerteventura volví a leer casi todo Galdós y me dejaba arrullar, junto al mar, por su prosa sin que ésta me detuviese nunca. Leí entonces ¡por primera vez! la que creo su mejor obra *Fortunata y Jacinta* [...] ¡Aquellos inacabables monólogos de los locos o semilocos de sus novelas, llenos de estribillos, muletillas y frases hechas! Se vive, se imagina y se siente hoy muy a prisa para soportar eso. Me parece que Galdós hoy cansa a los lectores españoles. (citado en Henríquez 312)

Berkowitz sentenció el asunto diciendo que "como el Marco Antonio de Shakespeare, Unamuno aparentemente vino [al discurso post-mortem] a enterrar a Galdós, no a alabarlo. E hizo lo primero" (Henríquez 322).

Volverá Unamuno a Galdós y a su literatura durante su destierro en Fuerteventura, en 1924, en donde—confiesa—leyó detenidamente a Galdós, llevado a ella por la cercanía geográfica en el recuerdo, pero sobre todo por el estímulo y la admiración que a Galdós profesaba don Ramón Castañeyra y los eruditos locales. Así, "volviendo a leer, después de más de cuarenta años, *Doña Perfecta* de Galdós" (*De Fuerteventura* 69) nace la inspiración del soneto XXXIX del libro *De Fuerteventura a París* en el cual, desde el pretexto poético de la coincidencia de ambos mares, encierra un sentimiento común de libertad comprometida.[12]

Pero en el mismo 1924, en dos artículos de su serie *Alrededor del estilo,*[13] vuelve Unamuno a la controversia respecto a Galdós centrándose ahora en el estilo del novelista: para don Miguel "impersonal" (837) por falto de rasgos definitorios y por incapacidad para entender la novela como proyección de una autobiografía personal propia para ser recibida por un lector nacional, amplio. Analizando estos artículos unamunianos, Paolo Tanganelli indica que, "junto a la impresión, muy difusa y bastante probable, de que el pensador vasco no se adentre en la obra galdosiana, sino que la use sencillamente como pretexto para algunas consideraciones personales" (636) el fondo crítico de esta diatriba—que no es nueva en el vasco—reside en la realidad de estar considerando lo que sea el estilo desde distintos puntos de vista.

Posteriormente, en 1932 y en carta enviada a Castañeyra desde Salamanca, recuerda Unamuno a don Benito en párrafo que podría calificarse de reconocimiento y hasta de reconciliación:

Porque nunca podré olvidar que fue ahí, que gracias a usted y su librería, como releí a Galdós y aprendí a conocerlo. Pues le debo declarar que aunque yo conocí y traté a don Benito mi verdadero conocimiento de su obra data de mi estancia en esa. En la quietud y el sosiego de esa isla en donde pude darme cuenta de todo el enorme trabajo de aquel hombre recogido. Mi Galdós de hoy es el que aprendí a conocer ahí. (citado en Nuez, *Unamuno* 228).

Que la consideración de Unamuno respecto a Galdós tuvo sus altibajos es un hecho probado. Que los ataques fueron furtivos en vida del canario y más claros tras su muerte,

también. Sana y legítima es la discrepancia, la dialogía intelectual, que manifestó siempre don Miguel con lúcido y atractivo apasionamiento. Pero en pocos casos han podido ser unas opiniones más polémicas por sorprendentes que las dedicadas a Galdós por Unamuno.

Vistos los hechos desde hoy, no podemos dejar de alinearnos con los que han demostrado la miopía unamuniana en este caso concreto y que la contundente vigencia actual de ambos autores ha venido a dar la razón. Afirmaría con Joseph Schraibman que "*Unamuno no penetra en Galdós más allá de lo que su sensibilidad y personalidad le* permiten. La obra de Galdós es objeto de sus reflexiones, pero más que nada es catálisis que le sirve para sus propias ideas y preocupaciones" (citado en Tanganelli 646).

El gran don Miguel, el egotista apasionado, el inconformismo hecho metáfora humana, el paradojista singular que estuvo setenta y dos años de vida luchando "contra esto y aquello", se equivocó con Galdós. Ningún problema en afirmar lo que puede verse claro desde la distancia cronológica; una distancia que, dicho sea como argumento a favor de don Miguel, le faltó al gran escritor.

En la misma hoguera

Coincidieron Galdós y Unamuno en un anatema común: el de algunos representantes de la iglesia (en Bilbao a Unamuno; en Las Palmas a Unamuno y a Galdós). Y destacó un nombre concreto de enemigo compartido, para quien ambos escritores fueron "bestias negras": el obispo de Canarias don Antonio Pildain y Zapiáin, un vasco, antiguo diputado de la minoría vasco Navarra en las Cortes constituyentes de la República y tal vez un jelkide como indica José Martín Brocos Fernández.[14]

Pildain-Galdós

Don Antonio tuvo por Galdós una fijación adversa exagerada. Es posible que más allá de convicciones personales se alineara el pastor en una especie de cruzada antigaldosiana procedente de un sector de la clerecía grancanaria. Ese "espíritu" había intentado abortar la inauguración del monumento a don Benito que el Ayuntamiento de las Palmas de Gran Canaria había erigido en la explanada del muelle de Las Palmas: una escultura sedente del escritor sobre motivo arquitectónico, moldeada por Victorio Macho, que había sido encargada en 1920. Llegado el momento de la inauguración (septiembre 1930), ese sector de la clerecía hizo un llamamiento a los grancanarios para ignorar el acto. Pero éste se realizó con gran afluencia de público y con la presencia del escritor y amigo del novelista José Betancor Cabrera ("Ángel Guerra") que leyó un breve pero reivindicador escrito.

Más adelante, con ocasión de la propuesta de apertura de la Casa Museo Pérez Galdós y la inauguración final (de 1959 a 1964), el obispo envió veinte escritos a muy distinta e importantes instancias intentando frenar esa iniciativa: la primera en el tiempo, al Jefe del Estado español Francisco Franco (20 de julio de 1959), en que pedía la mediación del poder para impedir "una ofensa [...] a la Iglesia católica" por el honor que se le quiere hacer a "al

autor de obras cuyo sectarismo anticlerical y heterodoxo le constituyó en el portaestandarte y símbolo de las más inicuas e infames campañas [...] contra la Iglesia católica [...]" (citado en Chil Estévez 217).[15] Otros destinatarios de esta misma solicitud condenatoria fueron el Nuncio de la Santa Sede en Madrid, el Arzobispo de Toledo, el Director General de Política Interior, los ministros de Asuntos Exteriores, Justicia, Presidencia del Gobierno, Gobernación, además de las autoridades locales al completo. En esos momentos y en adelante, don Antonio Pildain dictaminó y peroró contra don Benito, intentó frenar cualquier acto en su honor; dirigió una cruzada con los párrocos para una posible quema pública de sus obras, y logró que no llegara a buen fin la Cátedra Pérez Galdós, un espacio universitario de rango internacional que se proponía en su cincuentenario (1970) para "estudiar, extender y perpetuar el nombre del novelista". Cuando se inauguró por fin la Casa Museo en 1964, intentó Pildain impedir la conferencia inaugural de Julián Marías mediante mensaje conminatorio al director del Museo Canario en donde iba a impartirse y directamente ante el conferenciante (Chil Estévez 227 y González Fernández 42)[16] dictó una pastoral con la condena de los que intervenían en el asunto[17] y, ya inaugurada la Casa, prohibió a las autoridades la asistencia oficial a ninguna función religiosa o procesión "mientras no se cierre absoluta y totalmente la referida Casa-Museo Pérez Galdós" (citado en Chil Estévez 221).

Pero el asunto antigaldosiano no era una obsesión pasajera para el Obispo Pildain. Partía de una convicción asumida que le llevó a recopilar en un libro todos los dicterios recaídos sobre don Benito, "el anticlerical e irreligioso, sectario y heterodoxo, clerófobo y enemigo implacable del catolicismo", (citado en Chil Estévez 345), como le llamaba en sus pastorales. Parte la cuestión de la propuesta de Cátedra antes citada, en 1970. El obispo, airado, expresó su protesta en cartas y sueltos enviados a diversos periódicos nacionales ("por ser Pérez Galdós uno de los personajes más nefastos de España, y autor de tantas novelas anticlericales e inmorales") (citado en Chil Estévez 345); uno de ellos (*Arriba* de 3 de enero de 1970) (Chil Estévez 346) contrarreplicó acusando al religioso de no haber leído ni los *Episodios Nacionales*. Y para demostrar que sí conocía la obra galdosiana (desde luego, todo lo negativo escrito sobre ella, pero también novelas concretas y hasta epistolario), emprendió la redacción de *Lo que Pérez Galdós representa ante los católicos conscientes y consecuentes,* libro escrito por "un católico ante todo" + Antonio de Pildain, Obispo titular de Pomaria. Madrid, 1970".

El texto nos ha llegado en un apretado manuscrito inconcluso cuyos capítulos (redactó 15 de los 22 proyectados) organizan los contenidos en títulos muy expresivos: tras una "carta preliminar", cap. II "La obra de don Benito Pérez Galdós a la luz de la doctrina católica"; III "Don Benito Pérez Galdós, portaestandarte y portavoz de una de las más infames campañas anticlericales"; IV "Don Benito Pérez Galdós *metido en el charco de la novela volteriana*, en frase contundente de don José María de Pereda", etc. etc..[18] No había de faltar Unamuno en esta relación de antigaldosianos: a la altura del cap. XVII se recopilan muchos de sus juicios contrarios a Galdós en el apartado "Lo que don Miguel de Unamuno decía de Pérez Galdós".

Pildain-Unamuno

La hoguera pildaniana respecto a Unamuno es más reducida en llamas pero no menos violenta. No le fue bien a don Miguel con la iglesia vasca, como sabemos, dada su proverbial "agonía" en las cuestiones religiosas—casi un desgarramiento trágico—, los continuos desahogos del escritor al respecto y el marco teológico desde el que fue juzgada su metafísica.[19] Tras la condena temprana del obispo de Granada, don Rafael García y de Castro (*Los intelectuales y la Iglesia*), en 1938 hizo lo propio el obispo de Salamanca, Enrique Pla y Deniel tachándole de hereje en la pastoral "Los delitos del pensamiento y los falsos ídolos intelectuales" (1938).

Pero fue la condena que le siguió en el tiempo, de don Antonio Pildain y Zapain, la más contundente. Halló expresión en la carta pastoral *D. Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejes*, publicada en el Boletín Oficial de la Diócesis con fecha de 19 de septiembre de 1953, en la que se extraen de distintas obras de Unamuno cuarenta y cinco tesis heréticas "tan apriorísticas como audaces" (citado en Chil Estévez 212). Analizándola, indica Felipe A. Lapuente que se organiza esa lista de tesis heréticas "contra el dogma o la moral y se ve un Unamuno modernista, luterano y 'cristiano sin milagros, sin dogmas y sin creencia en la divinidad de Jesucristo'". Y—añade glosando a Pildain—se acusa a los católicos intelectuales de "mimetismo o cobardía" al elegir a Unamuno como "ídolo intelectual" (Lapuente 32). Surgió el escrito de Pildain a raíz de la iniciativa de la Universidad de Salamanca de celebrar el VII centenario de su fundación, rindiendo homenaje a don Miguel mediante la inauguración de la Casa-Museo de su nombre. Pildain ataca el asunto en la pastoral aludida fundamentándose en lo que llama "la traición de los intelectuales" que se concreta en "valerse del pensamiento para atacar el orden religioso descatolizando y desespiritualizando" (citado en Chil Estévez 210-11).

Comienza el obispo de Canarias su pastoral lamentando el hecho de la iniciativa salmantina: "Con verdadero asombro acabamos de enterarnos, por la prensa diaria de [...]. Con verdadero asombro, hemos dicho. Porque si la gloriosa Universidad salmantina representa algo en la historia de las Universidades, es cabalmente, el haber sido, en sus siglos de oro, ejemplar y dechado de las universidades católicas". Y la remata reproduciendo el Decreto del obispo Pla y Deniel de 1942, ya aludido, que declaraba prohibido por las reglas del derecho canónico el libro unamuniano *Del sentimiento trágico de la vida* (Chil Estévez 210-14).

Seguiría a la de don Antonio otra pastoral en el mismo tono de don Jesús Mérida, obispo de Astorga, y dos artículos de 1954, en línea semejante: de Fray Albino G. Menéndez-Reigada, obispo de Córdoba en *El Español* de Madrid, 4-10 de abril, y del obispo de Ereso, Zacarías Vizcarra, en *Ecclesia* de 20 de febrero. El 23 de enero de 1957, la Suprema Congregación del Santo Oficio incluía en el Índice de Libros Prohibidos dos textos de Unamuno: el anteriormente indicado de *Del sentimiento trágico...* y *La agonía del cristianismo.* El Boletín Oficial que recoge estas ordenes también recoge el interesante comentario a la misma de *L'Observatore Romano*, que dice así:

Personalidades del mundo intelectual español y de otras naciones han hecho recientemente grandes elogios de Unamuno. En ceremonias y manifestaciones académicas ha sido ensalzada por algunos su grandeza, presentándolo como un alto ejemplo del que deberían inspirarse las nuevas generaciones españolas. Tales afirmaciones no se compaginan en manera alguna con la actuación del Episcopado español, que repetidamente ha denunciado la gravedad de los errores de Unamuno, entre ellos el obispo de Canarias, monseñor Pildain. (citado en Chil Estévez 214)

Dos grandes creadores, pues, Galdós y Unamuno de temperamentos muy opuestos. Fue tímido y poco hablador el primero. Desde un exterior tranquilo y reservado, fue hombre de fuertes y arraigadas convicciones, que asumió sin traumas personales externos y que "capeó" sin estridencias. Nunca gustó de los homenajes públicos. Siempre evitó hablar en público. Nunca habló de sí mismo: ni directa ni indirectamente. Tan locuaz con la palabra como con la pluma fue el segundo, cuya obra literaria aparece plagada de su opinión y de su presencia. Fue hombre profundamente atractivo por singular; por su temperamento ardiente y apasionado; agónico que hizo del sentimiento trágico y egoísta, fe de vida. Contradictorio. Torturado y torturante. Siempre inquieto. Se hizo notar en todo momento. No fue indiferente a nadie.

Don Miguel de Unamuno y don Benito Pérez Galdós, pues y a la postre, aunados en la misma hoguera que aventó un nombre concreto de obispo. Sorprendente. Considerándolo, ¿sonreirán ambos desde la lejanía? Tal vez sí y tal vez no.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

NOTAS

[1] Recordemos que Pérez Galdós vivió entre 1843-1920, y Unamuno entre 1864-1936, y que cuando el aventajado estudiante de Filosofía y Letras cursaba sus estudios en la Universidad Central (leyó su tesis doctoral en 1884) y en los años inmediatamente posteriores, Galdós era ya escritor reconocido.

[2] "Cartas de Miguel de Unamuno", en *Cartas del archivo de Galdós.*

[3] En la primera de las cartas había reconocido don Miguel esa característica determinante de su personalidad: "Y basta de mí, que debo combatir ante todo el *yoísmo*" (Nuez, *Cartas* 52).

[4] Debió existir nutrida correspondencia de Galdós a Unamuno; pero de ella sólo conserva el archivo del Museo del autor en Salamanca dos tarjetas (una de ella postal) y una carta. Las tarjetas están fechadas el 20 de Noviembre de 1900 en Madrid y el 28 de septiembre de 1907 desde Santander; la carta (un mero "saluda" para acompañar una recomendación) data del 27 de diciembre de 1913 y lleva membrete del Palacio del Congreso. Estos documentos, muy breves, tienen el interés de la especial cercanía humana que demuestran. Dicen así (agradezco la transcripción a Alan Smith):

[membrete] B. Pérez Galdós
Madrid
Areneros, 46 20 de noviembre 1900

S. D. Miguel de Unamuno
Mi querido amigo: hace dos días que ando tras de V.
Ayer dijo V. que vendría hoy á las 11, y por esperarle no he ido a su casa.
Tengo que comunicarle algo referente a su drama, que V. seguramente
[reverso] oirá con gusto.
A las 4, voy a mi admon [administración] de la calle de Hortaleza. Allí estaré hasta las 5.
Si no puede V. ir, trataré de verle en su casa más tarde.

Siempre suyo
B. PéGaldós [sic]

Santander (San Quintín)
28 de septiembre de 1907

Sr. D. Miguel de Unamuno.
Mi muy querido amigo: la mejor prueba de que su bondad no es inferior a su magna inteligencia me la dan las frases cariñosas con que Vd. ensalzó desmedidamente mi nombre y mis obras en el núm. extraordinario de la *República de las Letras*. Debo á Vd. inmensa gratitud.
Saluda a V. con entrañable afecto, queriéndole y admirándole cada día mas [sic] su constante amigo,
B. Pe Galdós

[5] P. Ortiz Armengol se refiere al tema en "La opinión de Unamuno sobre *Fortunata y Jacinta*". Y añade allí unos datos bibliográficos a los que ahora remito.

[6] Es el motivo central del artículo de Ortiz Armengol un juicio displicente (y no claro) de Unamuno sobre *Fortunata y Jacinta*, que recoge la misma carta.

[7] Henríquez Jiménez traduce y transcribe gran parte del trabajo de Berkowitz; y aunque el asunto no es el central de su trabajo, añade a las fuentes de prensa manejadas por el investigador veinte referencias más aparecidas entre el 3 de febrero y el 1 de marzo de 1920.

[8] En carta del 24-II-1920, escribe a Unamuno: "No sé si Ud. sabe que yo soy uno de sus verdaderos amigos. Tengo esa condición. Y eso no impedirá que le eche una peluca por lo que dijo de Galdós. Ya sé que lo han aumentado mucho; pero la ocasión fue pésima. De todo esto se tratará, si Ud. se nos presenta como espero, dispuesto a la plática" (Pardo Bazán).

[9] Para el tema Unamuno- Canarias hay abundante bibliografía. Valga como referencia el trabajo pionero y completo de Sebastián de la Nuez, *Unamuno en Canarias*.

[10] Cuando redacto estas páginas tengo noticias de un interesante y amplio programa de actos que prepara Gran Canaria para celebrar el centenario de la visita unamuniana el próximo 2010.

[11] "Me acuerdo ahora del propio Unamuno y de su galdofobia", indica Armas. Recuerda alguno de los juicios nada gratos que profirió Unamuno de Galdós, al que achacaba el vasco frialdad, "prosa doméstica" y lenguaje "para ir por dentro de casa", amén de falta de idealismo y de magisterio; y recuerda—una de cal y otra de arena—las repetidas palabras en la carta a Castañeyra de 1932 que acabamos de citar. "¿Galantería, halago al corresponsal?", se pregunta Armas. Y añade "Poco amigo fue él [Unamuno] de la alabanza; sí, de la verdad, 'dicha a martillazos', muchas veces. Aquí Unamuno se declara paladinamente equivocado en su juicio; y lo confiesa, sin rubor" (279).

[12] Recordemos que *Desde Fuerteventura París* se publicó por vez primera en la editorial Excelsior de París en 1925. Los tercetos finales del soneto galdosiano dicen así: "Días en que ignorante de tus males/ nací, España, a la historia oyendo el grito/ de mi Bilbao, que en las marinas sales/ de su ría recibe el don bendito/ de la mar libre, días liberales/ que me llenó de ensueño don Benito" (69).

[13] Los artículos que forman esta serie se publicaron en *El Imparcial* del 20 de abril al 30 de noviembre de 1924 (*Obras completas*).

[14] Extraigo el dato de "Los Jelkides, Monseñor Pildain y Zapiain y su defensa de la Compañía de Jesús", un artículo digital sobre separatistas vascos (de Navarra, Álava y algunos de Vizcaya) que, llegado el momento de Julio de 1936, renuncian a la independencia a cambio de servir a la Religión. Entre ellos—indica—"entra Mons. Pildain, nacido en Lezo, provincia de Guipúzcoa (17.I.1890 – 7.V.1973), prestigioso abogado en ejercicio, ordenado sacerdote el 13 de septiembre de 1913, y canónigo en la Catedral de Vitoria al inicio de la Segunda República, como figura distinguida de los Jelkides. Pildain resulta Diputado electo por la minoría vasconavarra en las elecciones de Junio de 1936, jurando su cargo el 27 de julio de 1931" (Brocos Fernández) .

[15] Aunque el asunto ha sido tocado por distintos estudiosos, son las investigaciones de Chil Estévez las más ordenadas y completas, bien en el libro citado o en un II tomo (póstumo): *Pildáin. Cartas y documentos inéditos*, aparecido en 2001.

[16] El mensaje al director del Museo habla de don Benito como "ese impío, ese moral e irreverente, indigno de llamarse hijo de Canarias"; y en la disuasión a Marías habla de no acudir a la convocatoria de "unos intelectualuchos" para homenajear "a un anticlerical inaceptable". "Mientras Marías daba su conferencia, la radio del obispado no dejó de emitir con gran hostilidad hacía Galdós y Marías" (González 42).

[17] La pastoral (B. O. agosto 1964) concluye con un decreto que dice así: "Nos, Don Antonio Piladin y Zapiain, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica. Obispo de esta Diócesis de Canarias. 1°.- Enterados de que en la Casa Museo Pérez Galdós, y conculcando abiertamente al Concordato vigente, van a exponerse ediciones de los libros del referido don Benito Pérez Galdós; 2°.- ños: 2°.- Teniendo en cuenta que entre los libros del mismo hay varios que están prohibidos 'ipso iure', por el derecho mismo, según la reglas del Código Canónico, aun cuando no figuren nominalmente en el Índice de libros prohibidos; 3°.- Considerando que los libros de referencia según las normas del propio Código de Derecho Canónico, no piden ser ni editados, ni leídos, ni retenidos o conservados siquiera, sin falta grave, DECRETAMOS que todos los que sean responsables de que en la citada casa-Museo Pérez Galdós se retengan los libros del mismo autor a que hemos hecho referencia, pecan mortalmente" (Chil Estévez 221).

[18] Remitimos a Chil Estévez, *Cartas y documentos*, que reproduce el manuscrito de Pildain (355-384).

[19] El tema posee abundante bibliografía en la que no podemos entrar. Véase, por ejemplo, como textos distintos y, tal vez, complementarios los ensayos de Felipe A. Lapuente y Luciano Egido.

OBRAS CITADAS

Armas Ayala, Alfonso. *Galdós. Lectura de una vida.* 2 tomos. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canaria, 1985 y 1989.

————. "Sin pasión y con rigor. A Ventura Doreste." *Palabras y Líneas.* Las Palmas, 1991: 277-80.

Berkowitz, Chonon H. "Unamuno's Relations with Galdós." *Hispanic Review* 8 (1940): 321-38.

Brocos Fernández, José Martín. "Los Jelkides, Monseñor Pildain y Zapiain y su defensa de la Compañía de Jesús." *Arbil. Anotaciones de Pensamiento y Crítica* 117 (agosto 2008). Revista digital editada por el Foro Arbil. *<revista-arbil.iespana.es/117jelk.htm - 33k>*

Cejador, Julio. "Cartas madrileñas. El caso Unamuno." *La Tribuna.* 18-II-1920.

Chil Estévez, Agustín. *Pildain, un obispo para una época.* Las Palmas de Gran Canaria: Caja de Ahorros de Gran Canaria, 1987.

————. *Pildain. Cartas y documentos inéditos.* Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Maphre Guanarteme, 2001.

Doreste Rodríguez, Domingo. "Una carta al director de *La Jornada.*" *La* Jornada. 27-II-1920. 2.

Egido, Luciano. *Agonizar en Salamanca,* Madrid: Alianza, 1986.

Endériz, Ezequiel. "Unamuno." *La Libertad,* 14-II-1929.

Espina, Antonio. "Libro de otro tiempo: Benito Pérez Galdós, *Fisonomías Sociales."Revista de Occidente* 1 (1924): 114-17.

García y de Castro, Rafael. *Los intelectuales y la Iglesia,* Madrid: Fax, 1934.

Gómez de Baquero, Eduardo ("Andrenio"). "Aspectos. Unamuno y Galdós." *La Vanguardia.* 26-II-1920.

González Fernández, Enrique. "El valor de la fe." *Cuenta y razón del pensamiento actual* 107 (1998): 31-39.

Henríquez Jiménez, Antonio. "Unamuno, Galdós, Rafael Romero (Alonso Quesada), y Domingo Doreste (fray Lesco). Repercusión de unas palabras de Unamuno sobre Galdós unas semanas después de su muerte." *VII Congreso Internacional Galdosiano.* Ed. Y. Arencibia, M. P. Escobar y Rosa M.Quintana. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2004. 304-75.

Insúa, Alberto. "La memoria de Pérez Galdós." *Canarias,* 16.219 (junio de 1929): 12-25.

Lapuente, Felipe A. "Unamuno y la iglesia católica: reacción crítica."*Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* A. Vilanova director. Barcelona: 1992. 25-33.

Menéndez-Reigada, Fray Albino G. *El Español.* Madrid, 10-4-1954.

Mora, José Luis. "Benito Pérez Galdós y la polémica sobre la ciencia española." *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano.* Ed. Y. Arencibia, M.P. Escobar y R.M. Quintana. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2004. 569-82.

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

Nuez, Sebastián de la. *Unamuno en Canarias.* Tenerife: Universidad de La Laguna, 1964.

OBRAS CITADAS

Ortiz Armengol, Pedro. "La opinión de Unamuno sobre Fortunata y Jacinta." *Textos y contextos de Galdós*. Ed. John W. Kronik y Harriet S. Turner. Madrid: Castalia, 1994.

Pardo Bazán, Emilia. Carta 24-II-1920. Archivo Casa-Museo Unamuno.

Pildain y Zapiain, Antonio. "Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejías." *Boletín Oficial de la Diócesis Canariens* (septiembre 1953): 50-62.

Pla y Deniel, Enrique. "Los delitos del pensamiento y los falsos ídolos intelectuales: cara pastoral que dirige a sus diocesanos del Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Enrique Pla y Deniel." Salamanca: Est. tip. de Calatrava, 1938.

Quesada, Alonso (Rafael Romero). "La pasión de Unamuno. Violenta injusticia." *La Jornada*. 24-II-1920. 1.

————."Unamuno y Galdós. Una carta de Fray Lesco." *La Jornada*. 27-II-1920. 1.

Schraibman, José. "Galdós y Unamuno." *Spanish Thought and Letters in the 20th Century*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1966. 451-82.

Tanganelli, Paolo. "Unamuno: a propósito de la inexistencia de Galdós." *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*. Ed. Y. Arencibia, M.P. Escobar y R.M. Quintana. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000. 636-45.

Unamuno, Miguel de. "Con el palo en el bombo." *El liberal*. 21-II-1920.

————."Alrededor del estilo." *Obras completas*. Ed. M García Blanco, Tomo IX. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. 787-884.

————. *De Fuerteventura a París*. Bilbao: El Sitio, 1981.

Vizcarra, Zacarías. *Ecclesia*. 20-II-1954.

LAME CHARACTERS AND THE DEVIL IN *FORTUNATA Y JACINTA, MIAU,* AND *ÁNGEL GUERRA*

Vernon A. Chamberlin

Like his European contemporaries, and his recent Spanish predecessors,[1] Galdós used many lame and crippled characters in his works. In fact, they are present from the first of his *Novelas de la primera época* to the final series of his *Episodios Nacionales*.[2] In the *Novelas Contemporáneas* these *cojos* are primarily, but not exclusively, minor, one-dimensional mendicants, who have little or no impact on more important characters. In the *Episodios Nacionales* there are additionally *cojos* who in spite of their handicaps, serve heroically in the Spanish military. Although critics may sometimes mention a *cojo* as part of an overall discussion of specific works, there has been no comparative study showing how Galdós's creativity with this character type varied from one novel to another. Therefore, the aim of the present essay is to initiate study of the *cojo* by examining and comparing four such characters, all of whom bear the symbolic marker of the devil. These characters, created within a five-year time span (1886-1891) are Sor Marcela in *Fortunata y Jacinta*, Salvador Guillén in *Miau*, and the Fausto Babel-"Maldiciones" pair in *Ángel Guerra*.

Sor Marcela in Fortunata y Jacinta

The first of these *cojos*, Sor Marcela, appears in the chapter entitled "Las Micaelas por dentro," (II, 6), where she interacts primarily with Mauricia *la Dura* and Fortunata. The most fully developed of all the convent's nuns, Sor Marcela appears initially on the occasion of Mauricia's first disruptive emotional outburst:

> En aquel instante apareció en la sala una figura extraña. Era Sor Marcela, una monja vieja, coja y casi enana, la más desdichada estampa de mujer que puede imaginarse. Su cara, que parecía de cartón, era morena, dura, chata, de tipo mongólico, los ojos expresivos y afables, como los de algunas bestias de la raza cuadrumana. Su cuerpo no tenía nada de mujer, y al andar parecía desbaratarse y hundirse del lado izquierdo, imprimiendo en el suelo un golpe seco que no se sabía si era pie de palo o del propio muñón del hueso roto. Su fealdad sólo fue igualada por la impavidez y el desdén compasivo con que miró a Mauricia (1: 613).

With a combination of firmness and empathy, Sor Marcela is able to dominate the disruptive *la Dura*, and march her off to solitary confinement in the convent's prison. Sor Marcela's repulsive appearance and her odious duty of being the convent's jailer belie her sympathetic understanding of the problems of the women undergoing attempted rehabilitation in the convent. For example, she "[s]ostenía esta tesis: que la privacíón absoluta de los apetitos alimentados por la costumbre más o menos viciosa, es el peor de los remedios, por engendrar la desesperación, y que para curar añejos defectos es conveniente permitirlos de vez en cuando con mucha medida" (1: 621). Thus she sometimes permits the inmates to dance, and on one occasion she acquiesces to the imprisoned *la*

Dura's request for alcohol.

"La coja," believing it is her Christian obligation to help Mauricia, "porque [. . . ella] sabe lo que es debilidad del estómago y cuánto hace sufrir" (1: 616-17), does return after dark and allows the imprisoned Mauricia to drink from her private bottle of "coñac muy bueno que solía usar para combatir sus rebeldes dispepsias" (1: 617). On another occasion Sor Marcela catches Mauricia smoking a cigarette that some masons had thrown over the convent wall to her. When Mauricia insolently offers her a puff, the nun accepts. "¡Cosa inaudita! Sor Marcel dio una chupada y después arrojó el cigarro, haciendo ascos, escupiendo mucho y poniendo una cara tan fea como los fetiches monstruosos de las idolatrías malayas" (1: 621).

Sor Marcela is important as the main nun interacting continually and effectively with Mauricia *la Dura*. As the narrator says, "Era buena como un ángel para conceder, y firme como una roca para detenerse en el punto que debía" (I: 617). Thus she is well matched to contend with *la Dura*, and their interactions reveal much concerning each other as they move the story forward. When she calls Fortunata and Mauricia to come and kill a mouse, Mauricia is able to steal the bottle of cognac from Sor Marcela's room, and the drinking of its contents brings on an extremely severe mental disturbance which results in her expulsion from the convent. This is Galdós's use of his "engranaje efectivo en la máquina de los acontecimientos" (1: 636) for getting Mauricia out of *Las Micaelas* and into a position for further interaction with Fortunata when the title protagonist resumes secular life outside the convent.

Because a non-handicapped character could have performed the same novelistic role, one may be permitted to ask why Galdós chose to create a *coja* at this point. There is no definitive answer. However, it is worth noting that no real-life prototype has ever been suggested for Sor Marcela. Moreover, she does not appear in the *Alpha* manuscript and was created in *Beta* shortly after Mauricia *la Dura*.[3] Given Mauricia's generally recognized role as demonic temptress to Fortunata, it would have been appropriate for *la Dura* to have a *cojera*—the most distinguishing indication of the devil (Periñán lxii-lxiii). However, Galdós chose not to do so and accomplished much more by having Mauricia resemble the young Napoleon Bonaparte.[4] Galdós sometimes displaced distinguishing aspects of one character onto another,[5] and it is possible that after presenting Mauricia and as he started creating his next important character, Sor Marcela, he displaced onto her the demonic hallmark of *cojera*, which could have been very appropriate for Mauricia. Thus, their closeness in the plot enables the metonymic shift of attributes from one character to the other, and thus it is artistically appropriate for Sor Marcela to tell the vituperative Mauricia, "[N]o eres tú que hablas sino el demonio que te anda por la boca"—and for Mauricia to reprise, "El demonio eres tú" (1: 614).

The *cojera* serves as a means of expressing emotional experiences. Let us first note that a mood change of Mauricia's may be seen in her references to Sor Marcelas's condition. Initially, as she is being herded off to the convent's "calabozo," she aggressively includes, "coja" and "pata y media" in her vituperations (1: 614). Then later, from behind bars, the

alcoholic *la Dura* now supplicates: "[C]ojita mía [. . .] cojita graciosa [. . .], tráeme nada más que una lágrimita de aquella gloria divina que tú tienes, [. . .] que recetó el médico para tu mal de barriga, [. . .] y así te coronen los serafines cuando entres en el Cielo con tu patita coja" (1: 615-16). Additionally, changes of emotion within Sor Marcela herself are communicated by her own use of the prosthesis. On her initial appearance, she is reported as merely "imprimiendo en el suelo un golpe seco" (1: 613). However, on the occasion of Mauricia's second emotional upset, Sor Marcela becomes angry, "golpeando el suelo duramente con su pie de madera" (1: 650). And when it is revealed that Maurica has secretly drunk all of her jailor's brandy, the narrator reports that "la cojita [. . .] realmente estaba furiosa, y el topetazo de su pie duro sobre el suelo tenía una violencia y sonoridad excepcionales" (1: 651).

Sor Marcela's wooden leg is utilized in the creation of humor on one occasion. This comic event occurs when the nun, who is so fearless and effective vis-à-vis Mauricia, is afraid of such a small thing as a mouse. Then this incongruity is enhanced by the additional revelation that the idea of the mouse approaching even her wooden leg is terrifying (1: 636).

A symbolic value emanates from the initial presentation of "la Coja." Here, as already noted, the reader is informed by the narrator that it is unknown whether Sor Marcela's handicap is "un pie de palo" or "el propio muñón del hueso roto" (1: 613). This question is not answered until the mouse episode, when she is afraid to have the mouse approach even her now-clearly designated "[pie] de palo" (1: 636). Lameness, according to folklore, is often indicative of the devil, and he is so depicted in visual art. The devil was popularly thought to be lame, either because he had injured his foot in the fall from heaven, or because he was, or had been changed into, a hybrid creature with a cloven hoof.[6] The introductory description of Sor Marcela suffering from a mysterious foot defect does not serve as a point of departure for delineating a demonic character, but rather, as we have seen, serves by association to suggest that nature as proper to another.

Salvador Guillén in Miau

Although lameness is a sign of evil in *Fortunata y Jacinta*, by association, it is in *Miau* both a metonymic sign and an explicit one in the figure of Salvador Guillén. Already in his first appearance, Guillén is presented in an unfavorable light, even though the narrator refers to this occasion as "aquel fausto día" (144). The choice of the word "fausto' is significant here, for it has the potential to evoke someone—like the historical prototype Faust—who is associated with the devil, the latter's telltale sign in Goethe's *Faust* (70) being that he "hinkt auf einem Fuss" (limps on one foot).[7] Subsequently, Galdós's narrator refers to Guillén as "maldito cojo" (257) and the protagonist, Ramón Villaamil, vigorously addresses Guillén as "cojitranco de los infiernos" (347).[8]

Clearly Galdós wishes the reader to think of Guillén as evil. Although the narrator had used the word "fausto" in the first appearance of Guillén, he had earlier created another, non-*cojo*, devilish character, who is more in the Germanic, Faustian tradition (whose devil

is Mephistopheles). This character is Víctor Cadalso, who not only works behind the scenes to destroy Villaamil, but more openly and with extreme cruelty plays with the emotions of Villaamil's daughter Abelarda. At three climactic moments of sadistic emotional manipulation, Galdós's narrator remarks first that Víctor "llevaba en los labios risilla diabólica" (239), and then subsequently that Víctor speaks in a "rapto de inspiración infernal" (321), and finally Víctor departs a scene "como un alma que lleva Satanás" (331).

Far from being a *cojo*, Víctor is very handsome with no physical handicap. However, Villamil warns warns his daughter:

"[Es] el más malo y traicionero que hay bajo la capa del sol. Para hacerle más temible, Dios que ha hecho tan hermosos a algunos animals dañinos, le dio a éste el mirar con que engaña a los que no le conocen, para atontarlos, fascinarlos, y comérselos después. Es el monstruo mas[...]."(269-70)

Guillén's crutches and lameness may thus be seen to signal the moral traits of another character, also physically unimpaired as had been the case with Mauricia. The two Evil Ones do inadvertently meet and, consistent with the old saw that "It takes one to know one," they provide a bit of humor for the perceptive reader, as the narrator relates that "Guillén le tenía ojeriza y como Víctor le pagaba en la misma moneda, se tiroteaban con frases de doble sentido, haciendo reír a la concurrencia" (272).

In contradistinction to the Faustian Víctor, Guillén is delineated as the jolly, prank-laying devil of the Asmodian tradition, which is seen in old Spanish ballads, Inquisition records, and Vélez de Guevarra's 1640 novel *El diablo cojuelo* (Rodíguez Marín xiii-xxxviii, Periñán lx-lxvi).[9] Accordingly, Díez de Revenga, in his edition of *Miau*, glosses the initial mention of "el cojo Guillén": "la cojera del personaje lo pone en relación con el diablo 'cojuelo,' y, en efecto, su maldad es jocosamente absoluta" (243, n. 298).

When Guillén is working at his desk, "tenia las muletas junto a sí" (245). This fact corroborates the evocation of *El diablo cojuelo's* eponymous protagonist, for that seventeenth-century *cojo* is repeatedly seen in the novel using crutches.[10] Although Galdós's characterization of Guillén is also thus reminiscent of the merry, joking, prank-playing devil of old Spanish ballads and Inquisition records,[11] Guillén is, nevertheless, an incarnation of the devil. And Christian iconography has traditionally shown the Evil One to be present at the crucifixion.[12] In this novel where the *cojo's* derogatory appellation of *MIAU* is accepted by Villaamil as his *INRI*, and the protagonist says, "Ya me han crucificado entre ladrones," it is quite appropriate for a character representing the devil to be present. However, such critics as Weber and Gustavo Correa, the latter in his "La crucifixión de Villaamil en la novela *Miau*," do not mention the symbolism of Guillén and the special appropriateness of his presence at this juncture of the novel. Ángel Iglesias, however, does link Guillén with the one who betrayed Jesus for thirty pieces of silver: "Su función de Judas se apoya en el rasgo icónico de la cojera, defecto específico del diablo" (395-96).

Fausto Babel and "Maldiciones" in Ángel Guerra

Two years after *Miau*, in *Ángel Guerra*, Galdós again created an evil *cojo* to aid in the destruction of his protagonist. This character's relationship to the forces of evil is patent, for his given name is Fausto—and he has a mysterious limp. We may be sure that the character's given name was purposefully chosen, for Don Benito knew the Faust legend, having earlier attended and reviewed a performance of Guonod's opera *Fausto*. In this review he not only comments on the appearance of the devil, but also discusses the importance of Goethe, as well as details of the latter's *Faust* ("*Fausto*" 21-24). Initially the narrator of *Ángel Guerra* says that Fausto's lameness is "semejante a la de Lord Byron, pues ni su familia ni sus amigos supieron nunca de dónde le vino aquella deformación del pie, ni él supo dar explicación razonable de ella, cuando le preguntaron" (1217). Only later does Galdós make explicit the connection between Fausto's wickedness and the onset of his *cojera*. The priest Francisco Mancebo tells Ángel Guerra that Fausto's foot was maimed while attempting to steal from the cathedral in Toledo the *palmatoria* used in Pontifical High Masses.

The author includes Fausto in his narrative plan by making him a brother to Guerra's mistress, Dulcenombre. As such, he is a member of the degenerate Babel family that encouraged Dulcenombre into prostitution, through which she became acquainted with the title protagonist. Fausto is a minor character who is seen only occasionally in the novel until the concluding pages when he reappears in relation to the protagonist as a fugitive from justice because of his counterfeiting activities. Along with his brother Arístides, he is granted asylum at Guerra's newly established charitable institution, but Fausto remains taciturn, resentful, and lurks in the background. Then, at the climax of the novel, in the company of his brother and a cousin, Fausto attacks Guerra in his study, robbing and mortally wounding him.

Unlike his admired predecessor Dickens, who was greatly interested in villainy and evil (Lane 31-35, 255), Galdós does not have the villains pursued and brought to justice. On the contrary, they escape to Portugal. The author is no longer interested in Fausto and his companions. Their function has been to end the life of the controversial protagonist. Galdós's main focus now stays on Ángel Guerra, and in the final pages of the novel, he concentrates on the "ángel" part of his protagonist's dualistic nature as he makes his generous last will and testament, all the while steadfastly refusing to name his murderers. Thus one sees that the title protagonist is the polar opposite of Fausto, whose *cojera* and name are designed to evoke strong indications of a person in league with the devil.

The stature of Galdos's eponymous protagonist is enhanced by having to deal late in the novel with a second *cojo*. Known only as "Maldiciones," this mendicant is also admitted to Ángel Guerra's charitable institution, where he and Fausto are co-residents, though they never interact. "Maldiciones" performs some fictional tasks, not appropriate or plot-wise possible for Fausto, (who, for example, could not mortally wound Ángel and then logically be provided lifetime financial care in Ángel's will). After being admitted to Ángel Guerra's charitable institution, "Maldiciones" repays his benefactor by trying to seduce the blind girl Lucía. After brazenly defending himself and being expelled, "Maldiciones" is subsequently

granted readmission, but he continues to behave ungratefully during the rest of the novel. His presence does, however, serve to stimulate the *ángel* facet of Ángel Guerra's dualistic nature and the protagonist compassionately remembers "Maldiciones" in his will, making provisions for his lifetime care. Noël Valis has reminded us that one facet of this novel concerns "the traditional dialectic between devils and angels" (223), and in this regard we will add that Ángel, Galdos's protagonist, clearly triumphs spiritually over two antagonistic *cojos*.

Conclusions

The devil motif is an important facet of Galdós's creativity in *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, and *Ángel Guerra*. Lameness is most often—but not always—an indicator of the Evil One in these novels. In *Fortunata y Jacinta* Sor Marcela is not only *coja*, but also grotesque in physical appearance. Thus she manifests two traditional folkloric indicators of the devil; yet she is not demonic at all, but rather a very good-hearted, well-intended person. The reason for her symbolic markers probably lies in the fact that because Sor Marcela interacts most importantly with Mauricia, Sor Marcela's devil-associated signifiers symbolically affect the presentation and character delineation of *la Dura*.

As Galdós explores the devil motif in *Miau*, he has recourse to lameness as the traditional signifier for one of his two devilish characters. The *cojo* is Salvador Guillén and he recalls the merry, prank-playing devil of the Asmodian tradition in old Spanish *romances*, Inquisition records, and Vélez de Guevarra's 1640 novel *El diablo cojuelo*. As in the case of the eponymous protagonist of Vélez de Guevarra's novel, crutches in *Miau* are a prime clue to the antagonist's true identity. The second evil doer, Víctor Cadalso, who also strives to destroy Villaamil and his family, is more in the Germanic, Faustian-Mephistopheles tradition. However, unlike Mephistopheles—and Guillén—he evidences no lameness at all –that characteristic having been expressed in his fellow evil-doer. It is the *cojo* Guillén, whom Galdós chooses to have, consistent with Christian iconography, present at Villaamil's symbolic crucifixion.

In *Ángel Guerra*, which contains aspects of the traditional contest between angels and devils, Galdós is not interested in playful disguises or transferred metonymic signifiers; rather, he wants his two most important evil doers to suggest the devil incarnate. Consequently, he gives both evocative names and delineates each as a *cojo*. The first of these *cojos* recalls the Germanic, Mephistopheles tradition, for his given name is Fausto. Fausto's climactic transgression is the murder of the novel's eponymous protagonist. The supplementary second *cojo*, "Maldiciones," appears late in the novel to perform fictional tasks, either inappropriate, or plot wise impossible for Fausto. Both *cojos* serve at the end of the novel as foils to enhance the goodness of the title protagonist—and to confirm Angel's spiritual triumph over not one, but two, incarnations of evil.

University of Kansas

NOTES

[1] Contemporary novelists and their *cojo* characters include Flaubert's Hippolite in *Madame Bovary*, Zola's Gervaise Maquart in *L'Assommoir* and La Teuse in *La Faute de l'abbe Mouret*, as well as Dickens's *Tiny Tim* in *A Christmas Carol*. In Spain during the Romantic Movement the *cojo* is a major character in Estébanez Calderón's novel *Moros y cristianos*, and in Angel Saavedra's drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, he is a minor character.

[2] Named *cojos* in the novels include Matías Alonso in *La desheredada*, Sor Marcela in *Fortunata y Jacinta*, Roque, Fausto Babel, and "Maldiciones" in *Ángel Guerra*, Tristana Reluz in *Tristana*, Eliseo Martínez in *Misericordia*, and Juana Samaniego (reincarnated) in *Casandra*; in the *Episodios*: "Medio-hombre" *Trafalgar*, Pepe Pallejos ("Sursum corda") *Zaragoza*, Pablo Rodríguez ("El cojo de Málaga") *Memorias de un cortesano*, Romualdo Cantera ("El Cojo de las Peñuelas") *España trágica*, and Vicente Calpena, the protagonist of the entire fifth series.

[3] In *Alpha*, Mauricia is prefigured very briefly by characters named Lorenza, Severiana, and Feliciana. Only after writing the first two parts in *Alpha* did Galdós decide to add a character named Mauricia when he outlined points for a rewrite of Part II, including: "Mauricia, Pintura de este tipo" (788).

[4] For the importance of having Mauricia resemble Napoleon, see Chamberlin (95-97).

[5] For example, Galdós uses repeated feline imagery in connection with the character José Manuel Regato in *El Grand Oriente*, but none when he reappears in *Los cien hijos de San Luis*, However, the character immediately following Regato has catlike eyes (IV, 1622-23).

[6] For visual depictions of the devil with one animal foot with a hoof and the other with a prosthesis, see Rodríguez Cepeda 29, 51, 62.

[7] When Faust and Mephistopheles enter Auerbach's tavern, Mephistopheles thinks that none of the patrons would ever suspect that he is the devil. However, one (Siebel) immediately notices that Mephistopheles limps (70).

[8] Although omitting the infernal emphasis, Doña Paca also deprecates Guillén as "cojitranco" (XXIV, 272).

[9] Rodríguez Marín was the first to discuss, in the prologue to his edition of *El diablo cojuelo*, the limping devil as he appears repeatedly in Inquisition records, where women are accused of invoking his help to obtain a lover. Those charged believed the *cojuelo* to be a friendly spirit, who could quickly deliver the specific type of mate, which each woman desired—and Spanish women performed non-Christian rituals for this purpose. Rodríguez Marín also includes an exemplary *romance* of the period, as well as a discussion of the title protagonist of Vélez de Guevarra's novel. The *prologuista* also reminds us that the Spanish *cojuelo* has his origin in the tradition of the Hebrew demon Asmodeus, rather than in that of Mephistopheles, as occurs in the Faustain tradition (xxxiii-xxxviii).

[10] The limping devil's crutches are mentioned in the Periñán edition I, 18; V, 59; VI, 67; IX, 112; X, 127.

[11] For the best post-Rodríguez Marín discussion of the merry, prank-playing *cojuelo*, see Periñán, xl-xlvi.

[12] For a visual depiction of the devil at the crucifixion, see Marx and Skey 232-35.

WORKS CITED

Chamberlin, Vernon. "Echoes from the World of Rossini and Beethoven." *Anales Galdosianos* 37 (2002): 89-101. Rpt. *The Perils of Interpreting Fortunata's Dream and Other Studies in Galdós: 1961-2002.* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002. 95-108.

Correa, Gustavo. "La crucifixión de Villaamil en la novela *Miau.*" *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Madrid: Gredos, 1962. 118-34.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust.* Herausgeber. Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1949.

Iglesias, Angel. "El simbolismo de los nombres en *Miau*: historia gatuna de Madrid." *Bulletin Hispanique* 86 (1984): 379-402.

Lane, Lauriat, Jr. "Dickens and the Archtypal Villain." Diss. Harvard U, 1953.

Marx, C.W. and M. A. Skey "Aspects of the Iconography of the Devil and the *Crucifixion." The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 42 (1979): 233-35.

Pérez Galdós, Benito. Alpha Manuscript of *Fortunata y Jacinta.* Widner Library, Harvard U.

————. *Ángel Guerra. Obras completas.* Ed. F.C. Sainz de Robles. Vol. V. Madrid: Aguilar, 1961.

————. "*Fausto.*" *Los artículos de Galdós en 'La Nación.' 1865-1866; 1868.* Ed. William H. Shoemaker. Madrid: Insula, 1972. 21-25.

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

————. *Miau.* Ed. Franciso Javier Díez de Revenga. Madrid: Cátedra, 2000.

Periñán, Blanca. "Estudio Preliminar." *El diablo cojuelo.* Ed. Ramón Valdés. Barcelona: Crítica, 1999.

Rodríguez Cepeda, Enrique. "Introducción." *El diablo cojuelo.* Madrid: Cátedra, 1984.

Rodríguez Marín, Francisco. "Prólogo." *El diablo cojuelo.*" 2ª. ed. Madrid: Ediciones de "La Lectura," 1922.

Valis, Noël. "*Ángel Guerra*, or the Monster Novel." *Galdós.* Ed. Jo Labanyi. London: Longman, 1993. 218-34.

Weber, Robert J. *The MIAU Manuscript of Benito Pérez Galdós. A Critical Study.* Berkeley: U California Press, 1964.

THREE NOVELS OF JOSÉ SELGAS Y CARRASCO, 1882-1883

For Peter Bly, in gratitude for many years of friendship, sound advice, and patience.

Brian J. Dendle

Outside his birthplace, Murcia, José Selgas y Carrasco (Murcia, 1822-Madrid, 1882) is today almost totally forgotten. The son of a humble postal official, Selgas occupied sundry positions in the civil service in Murcia and, after 1850, in Madrid, where he enjoyed the protection of José Luis Sartorius, the Conde de San Luis. He was known as a poet (*La Primavera,* 1853; *El Estío*, 1853; *Flores y espinas*, 1879), combative *moderado* journalist (attacking Espartero's rule in *El Padre Cobos* and Serrano in *La Gorda*), conservative observer of contemporary customs (*Hojas sueltas*, *Más hojas sueltas*, *Nuevas páginas, Libro de memorias, Delicias del Nuevo Paraíso, Cosas del día, Fisonomías contemporáneas, Hechos y dichos, Nuevas hojas sueltas*), and playwright (*Una mentira inocente*, 1852; *De tal palo tal astilla*, 1864, *La barba del vecino*, 1869; *El vals*, 1871). He also wrote numerous novels of varying length, published in diverse editions and collections (for a complete list of titles and editions of Selgas's novels, see Eusebio Aranda).

In his own day, Selgas was both attacked and lauded by literary critics. In an article published in 1878 notable more for heavy sarcasm than for balanced judgment, Palacio Valdés found in Selgas's novels frivolity, superficiality, ignorance, "candorosas necedades," "tonterías." Positive values were their capacity to entertain ("Todas las novelas son mejores que las del señor Selgas pero hay pocas que diviertan tanto") and their facile style ("fino, delicado, transparente, nervioso").

However, the subscription for the re-editing of Selgas's *Obras* after his death was supported by such literary figures as Alarcón, Cañete, Rodríguez Rubí, Cánovas del Castillo, Núñez de Arce, Romero Ortiz, Echegaray, Tamayo y Baus, Gabino Tejado, Menéndez y Pelayo, and Antonio Arnao, as well as prominent members of the aristocracy and of Spain's political élite. (See Alarcón, "Introducción.")

Later critics have not been kind; thus, Francisco Díez de Revenga and Mariano de Paco echo the harsh judgment of Palacio Valdés:

> De argumentos pueriles, como destacó Palacio Valdés, Selgas cultivó el melodrama sobrecargado, emocional y poético en exceso, superficial y artificioso, en lo que mucho tenía que ver su estilo de interrupciones, flirteos con el lector a la manera Karr y sus ambientes de cartón piedra, en los que lo cursi domina por todas partes [...] lo cierto es que la lectura, hoy, de sus novelas se hace insoportable por más breves que puedan ser [...]. (251)

In this article, I shall limit my discussion to three novels of Selgas published at the end of his career, some four years after Palacio Valdés's attack: *Dos rivales* (1882), *Una madre* (1883), and *Nona* (1883). Page references are to the editions listed at the end.

Dos rivales

Dos rivales (1882) appears at first sight to be little more than a lengthy anecdote, divided into three parts, treating in a light and superficial manner the upper class of contemporary Spain. Much of the novel consists of over-long conversations—often little more than bantering—that do little to advance the plot or to reveal character. The novelistic characters are simplistically portrayed, hardly more than puppets dominated by a single passion. They are identified only by first names, nicknames ("Goliat"), or profession ("el general," "el diplomático"). The absence of family names indicates that we are in a world of formulized roles, of play-acting, rather than in the hardly less fictitious imitation of "reality" of the so-called "realist" novel. The protagonist of the story, Jaime "el Vecino," although in his thirties, is a prototypical "silly young man" such as those who would feature prominently in the semi-popular British fiction of the late Victorian and Edwardian periods.

In the hundred and thirty or so pages of the first part ("Un vals íntimo"), Jaime is besotted with passion for the fair Emilia. The setting is a fashionable charity ball. As in a play, Jaime's state of mind is exposed in monologues and in a lengthy conversation with Emilia's stepmother from whom he seeks Emilia's hand. Humor is provided by the vain stepmother's initial supposition that it is she whom Jaime is courting. Further humor—that of exaggeration—is provided when Jaime's mood, always egotistical and at times cynically despising of woman, moves from his fiery wooing to horrified outrage at the indecency of the waltz, the representation of female emancipation:

> Los regeneradores de la sociedad presente se queman las cejas buscando la emancipación de las mujeres, cuando, en verdad, una mujer valsando en brazos del primero que llega es la imagen más acabada y más perfecta de la mujer libre, de la mujer emancipada de todo decoro. Estoy seguro de que mi madre no valsó nunca, y si yo tuviese una hija, le juro a usted que nunca valsaría. (102-03)

(Indeed, Emilia and her partner waltz with such abandon that they fall.) With continuing excess, Jaime meditates challenging Emilia's dancing partner to a duel in which Jaime's death would provoke Emilia's remorse. Jaime then decides to commit suicide. The reading of a letter from the "angelical," self-sacrificing, and unselfishly-loving Juana, inspires Jaime to renounce his plan. On this, the chapter ends or, rather, the curtain falls.

The second part of the novel ("El fruto prohibido") takes place three years later and is set in the thermal resort of Cestona, in the Basque Country. The bored "patients"—their maladies are non-existent—pass their time gossiping. The most amusing *tertuliano*, with his clowning and witty conversation, is Jaime, now married to the devoted and pregnant Juana (significantly, Juana never accompanies him, staying home to sew for the expected child). A mysterious and highly-secretive stranger ("Madame Albert") provokes the curiosity and speculation of the spa guests, who suspect a possible relationship between Jaime and the visitor. A minor sub-plot is provided when "Goliat" (the gigantic assistant to the general, who is also apparently the lover of the general's wife) initiates a jealous and possessive

courtship of Madame Albert.

The third part of *Dos rivales* ("Un pie en el sepulcro") is crowded with incident: a duel between Goliat and Jaime, in which Jaime is wounded in the foot, the general's terrifying of his wife by hiding in Goliat's bed, the departure of Madame Albert, followed by that of the enamored Goliat who defies the general's orders.

A lengthy letter from a friend in Paris to *el diplomático* relates Madame Albert's history. "Madame Albert" (Emilia) and her step-mother had traveled to Paris where Emilia enjoyed a dazzling social success. The two receive the protection of the millionaire Dr. Albert, a materialist and abortionist, who develops a passion for Emilia. A Russian prince courts Emilia. The highly jealous Dr. Albert prevents Emilia's elopement with the Russian by amputating her foot, which had never fully healed after her ballroom fall. Emilia—*la estatua mutilada*—had taken vengeance on Jaime (for jilting her?) by provoking Goliat to shoot him in the foot.

The general, no innocent himself, draws the moralizing conclusion:

—La historia es peregrina. Esa mujer debe odiar al género humano.... Valsa, tropieza, cae, y pierde un marido; se apea del coche, vuelve a tropezar, y pierde un pie y un amante.... Lo de siempre, señores: el primer mal paso. Se encuentra aquí con el novio perdido, y Juana le cuenta a ella misma el lance del vals..., lance que sirve de inocente diversión a la mujer y al marido.... Ella ve en Juana una rival afortunada, y en nuestro infeliz Vecino un loco que se burla de su recuerdo..., y concibe la idea de vengarse: Goliat le viene de molde, y punto redondo. Esa historia deben ustedes leérsela al herido. ¡Oh! Hermosa víbora, digna de *Monsieur Albert*. (406-07)

At the end of the novel, the conventional moral order prevails: the general's wife is confined in an asylum for the insane; Goliat is in a military prison as punishment for disobedience; and Jaime, although limping, is happily married.

Dos rivales is, I believe, a more subtle novel than a hasty reading would suggest. Admittedly, many of the conversations are tediously prolix. However, the vein of satire is pervasive. The upper-class hotel guests lead useless lives, unaware of any social order other than their own. The general is a bully and a manipulator; Goliat is a childish victim of passion; Jaime himself can be cynical and is often flippant. Women—apart from the self-sacrificing Juana—seek pleasure and self-gratification. However, the power basis of marital relations is not necessarily as it appears on the surface. In the final chapter of *Dos rivales*, *la viuda* perceptively notes the paradox of Juana's happy marriage:

—Cuando la mujer es buena y no es rematadamente tonta, los matrimonios son felices..., porque, amigo mío, a los hombres se les maneja fácilmente. (414)

Dos rivales is too obviously contrived, too "stagy," to be read as a "realist" novel. Throughout the novel, the reader (or onlooker?) is faced with a fundamental problem: what is to be believed? The opening paragraph of the novel reminds us that we are reading literature and that the tale can be read in diverse manners. Questions of interpretation are constantly

raised: the sanity of Jaime, the validity of his moral posture, the identity of Madame Albert. A further query would be: is the tale, supposedly emanating in Paris, of Madame Albert's life "true"? The information is provided in a letter to *el diplomático*. What is narrated in the letter as "truth" is, however, patently false, a fiction, for it contains information that the writer of the letter could not know (verbatim conversations between Monsieur Albert and his servant, between Monsieur Albert and Emilia, the content of a personal letter read only by Monsieur Albert). Just as the spa guests gossip and invent the secret life of Madame Albert, so also can the reader suspect that the fiction continues, that *el diplomático* has also invented his secret life of Madame Albert, a story within a story, to confound and amuse his credulous companions and also, one might add, the naïf reader. *Dos rivales*, with its unifaceted characters who quite ostensibly play roles, its *tableaux*-like settings, its teasing of the reader, suggests the stage rather than the denser "reality" of the novel of a Galdós or of a Zola.

Una madre

Una madre (1883) has as setting a village in the south of Spain (probably in the province of Murcia, to judge by the vegetation) and takes place in the period following the War with Morocco in 1859. An atmosphere of mystery is created from the beginning. The first-person narrator, temporarily stranded by the breakdown of a coach, follows a bearded man ("el difunto", as he is called by child beggars) and his dog as far as a cemetery, where the narrator meets the saintly Father Antonio, who becomes his informant. The bearded man had apparently risen from his coffin during his funeral; unnatural events accompany him (the fig tree beneath which he sits withers; a child who had stoned him dies).

From the fourth chapter, the narrative switches to the third person. The plot now revolves around the close-knit couple of the beautiful sixteen-year-old Rosalía and her widowed mother. The widow, we are told, possesses a secret; she is happy to learn that her brother has an illegitimate son, although this will probably mean that she and her daughter will not inherit the brother's wealth; bafflingly for the reader, the mother's secret is not revealed in the course of the novel. Whereas the village is rife with sordid gossip, Rosalía and her mother are beyond any calculation of self-interest. Their nobility of soul lies in their "bondad y virtud" (27). Their virtues are female and domestic:

> Dios ensalza a los hombres y humilla a los soberbios; en ninguna parte se conoce más pronto la pequeñez de los corazones ruines que en la grandeza de los palacios, y en ninguna parte brilla tanto la nobleza del alma como en la desgracia; la pobreza, pues, que rodeaba a la viuda y a la huérfana venía a ser como la majestuosa obscuridad de la noche, al través de la que resplandecen más vivamente las estrellas, que huyen de la claridad deslumbradora del día.
>
> El alma del hombre se refleja en sus acciones, en sus costumbres, en sus palabras, en sus inclinaciones y en sus deseos; y el alma de la mujer se refleja principalmente en la casa, como quiera que la casa es su verdadero centro, la atmósfera que le es propia, el elemento de su vida moral, el mundo en que verdaderamente vive. (27-28)

Rosalía is tender, affectionate, and has an inner melancholy. She resists any thought of marriage with an unsuitable suitor, however wealthy. Her interests are in her piano, the flowers, birds, and fish of the garden she lovingly tends, and in the puppy César given to her by Father Antonio. Her sadness and volatility of mood, the narrator suggests, are connected to her passage to puberty:

Hay una edad, llena de misteriosas sensaciones, en que el corazón de las mujeres pasa fácilmente de la alegría a la tristeza, y de la tristeza a la alegría.

La psicología, que pretende sorprender el secreto en que se ocultan las relaciones que existen entre el espíritu y la materia, nos haría sobre este punto una disertación probablemente indigesta, mas no por eso menos pretenciosa. Nosotros, que no aspiramos a tanta sabiduría, y que tenemos por peligroso el empeño de penetrar en el fondo de aquellas cosas que Dios ha velado a la mirada del hombre, debemos contentarnos con exponer el fenómeno, sin caer en la tentación de perdernos en las obscuridades de la substancia. La misma Rosalía no acertaría a explicarnos estos secretos cambios de su espíritu, estas transformaciones de su pensamiento, esta luz y esta sombra de su alma. (47)

In contrast to Rosalía's innocence, her forty-five-year-old uncle ("el comandante"), consumed with lust, spies on her and determines to make her his bride. The foolish and gross *comandante* is of violent temperament, is infatuated with himself, cynically despises women, and—worst of all—does not believe in God. His attempt to possess Rosalía physically is foiled by the intervention of the dog César. In the meantime, Rosalía and Gabriel (who, although neither he nor Rosalía know this, is the illegitimate son of the *comandante*) have fallen in love ("nos hemos jurado un amor eterno" [82]). Gabriel, a budding musical genius, idealistic, devoted to the memory of his saintly mother, flees in order not to compete with the *comandante*, who he mistakenly believes is betrothed to Rosalía. Rosalía takes sick and dies. Rosalía, on her death bed, forgives the *comandante*, as does also her mother. Rosalía's death is, for the mother, the will of God:

—¡Dios lo quiere! ¡Dios lo quiere! (94).

On the very same day, Gabriel dies in Madrid, after penning a letter of virtuous thoughts to his "padrino" (the *comandante*). The *comandante*, by now satanically obsessed to the point of insanity by jealousy and thoughts of vengeance (Chapter XXII is titled "Loco, loco"), has convulsions and "dies" five days after the death of Rosalía. He returns to "life" while in the coffin, but has now lost the power of speech.

The reader of *Una madre* has by now realized that the bearded man of the initial chapters is the *comandante*. One year later, the narrator returns to the village and witnesses the deathbed of the comandante, still firmly impenitent. In the last chapter ("Dos lágrimas"), the dog César intervenes (*a canis ex machina*?), bearing a roll of papers, proof of the saintly devotion and lack of self-interest of Gabriel's mother, the *comandante's* long-abandoned mistress, Jacinta. The dying Jacinta's message calls on the comandante to repent. On hearing the contents of the letter, the *comandante* struggles to sit up and is embraced by and embraces his sister.

Los ojos del enfermo, desmesuradamente abiertos, como los del ciego que empieza a ver, se fijaron primero en mí, después en el padre Antonio, y luego en la viuda; sus labios descoloridos se agitaron, y una voz semejante a un soplo salió de lo profundo de su pecho, pronunciando una palabra apenas articulada.
—¡Dios!... dijo, y cayó muerto.
En sus párpados a medio cerrar asomaron dos lágrimas, que brillaron un instante, rodando por las yertas mejillas. (107-08)

Una madre has its flaws, such as over-lengthy conversations (a shortcoming of all three Selgas's novels treated in this study) and an occasional jejune toying with the reader (for example, the suspense created by the miniature "coffin" borne by Gabriel, which turns out to be no more than his violin case). Nevertheless, the plot holds the reader until the end and the characters, although simplistic expressions of moral attributes, are credible within the context of the novel. The pathos of the ending, although easy to parody—we recall Oscar Wilde's ill-placed comments on the death of Little Nell—, is certainly not an isolated case in late nineteenth-century fiction. I quote as an example a similar "tearful" passage from *El cuarto poder* (1882), by Selgas's detractor Armando Palacio Valdés:

[The saintly Cecilia realizes that her fiancé is in love with her sister] En aquellos grandes ojos extáticos, tembló al fin una lágrima, creció, vaciló [...] desprendióse rodando, dejando húmedo surco sobre sus mejillas marchitas, y cayó como una gota de fuego sobre su mano, que se dejó quemar sin moverse. Poco después, se había evaporado. Un ángel la recogió y la llevó a Dios para que pidiese cuenta de ella a quien correspondiese. (I, 250)

Nona, an embryonic detective novel?

Nona was published posthumously in 1883; the final chapter, according to the Prologue, was written by a friend who knew Selgas's intentions. The novel is set in an unspecified period of the nineteenth century in the fictional small town of Los Remedios, in the Sierra de Espuña (Murcia). Much of the novel evokes the rhythms of country life: the passage of seasons and years, rural tasks and crops, the proverb-laden conversations of villagers. The speech and customs of the inhabitants of Los Remedios reveal no local color, save for the narrator's joking reference—the "himno de Riego"—to the age-old Murcian obsession, water: "¡Era natural!: en aquel país de tierras abrasadas por la sequía, el himno de Riego debía ser un himno de esperanza" (173).

The opposition of city life (selfish and corrupt) and country life (open and cordial) is expressed at length by the third-person narrator and is exemplified in the conduct of the pious and charitable rural couple Martín de Cañizares and María de la Paz Pacheco (noble and honorable) which is contrasted with the behavior of the *Diputado electo* (shallow, cynical, ignorant). Significantly, the *Diputado electo*, a *tipo* rather than an individual, is not given a name.

Rural life is happy: "Los labradores que guiaban las yuntas, caballeros sobre una de las mulas, iban cantando, porque el día es la alegría de los que trabajan, y el trabajo la esperanza de los pueblos" (141-42).

City life is false and superficial; country life is linked to nature and is more generous:

En las ciudades la vida es solitaria; cada uno va encerrado en el egoísmo de su pensamiento; nadie piensa más que en sí mismo; los hombres se miran con indiferencia, con desdén o con recelo; las formas exteriores del trato no son más que aspectos convenidos, detrás de los que se oculta el interés, la animadversión, el engaño, la envidia y ¡cuantas veces el odio! La sinceridad, esa gran puerta del alma, nunca se encuentra abierta.

En el campo ya es otra cosa: la naturaleza es más comunicativa, más espontánea que la sociedad; el paisaje es más alegre que la población; la sombra de los árboles es más risueña, más afable, más hospitalaria que la sombra de los palacios. Los hombres se ven, se conocen, se saludan y se hablan; las familias se mezclan, se confunden; las diferencias desaparecen ante la realidad de que es una misma la tierra que a todos los sustenta y uno mismo el cielo que a todos los cobija. En la ciudad, la casa se cierra, el dinero se esconde, la felicidad se finge. En el campo se parte el hogar, se parte el pan, se parte la alegría. En la ciudad todo es de uno, de dos, de tres; en el campo todo es de todos. En fin: las grandes poblaciones apenas tienen cielo; en el campo todo es horizonte. (166-67)

Noble sentiments are expressed in the advice given to Martín de Cañizares by his dying father:

Eres noble por los cuatro costados; pero ten siempre presente que los pobres son tus hermanos. El que tiene hambre tiene tanto derecho como tú al pan, que te comes. Esa es la ley que Dios nos ha impuesto. No adules al poderoso, porque te envileces; no ultrajes al desvalido, porque te infamas. Los que labran tus tierras, y vendimian tus viñas, y trillan tus mieses, son, como tú, hijos del que todo lo ha creado; no los oprimas, no los estreches, no los angusties, porque sus brazos son tu sustento. Los despilfarros arruinan; pero la avaricia será siempre odiosa. Eres fuerte, te sobran puños y no te falta corazón; ayuda al que trabaja, y ampara al menesteroso. La ley divina nos obliga más que las leyes humanas; primero Dios, y luego el Rey, porque antes has sido hombre que súbdito. Respeta para ser respetado. No imites jamás el ejemplo de esta nobleza opulenta que se degrada en las disipaciones de las grandes ciudades; es árbol seco que no da ya sombra; es la plebe de la antigua nobleza. (35-36)

All, of course, is not perfect in rural life. The villagers gossip, at times with malice. Villagers repeat and savor the *cuentos verdes* of the *Diputado electo*. The *alcalde* is cowardly during the wolf-hunt and is "ligero de cascos, farolón, mete-sillas y saca-muertos" (232). The *alcalde* introduces to an ignorant public the equally ignorant *Diputado* with extravagant promises of *agua, puente, canal*, and *cuenta abierta* in the tavern (116-17). Poverty exists:

Andaban a las vueltas chicos desarrapados, que al amanecer se encontraban tan vestidos como al acostarse, y, que, una manzana aquí, una naranja más allá, mal que bien, siempre encontraban algo con que desayunarse. Este era el pan de cada día. (142)

The plot, at first sight a simple morality tale, revolves around the family of Martín de Cañizares and Maria de la Paz Pacheco. Their beautiful elder daughter Aurora, her grandmother's favorite, spoilt, capricious, and imperious, defies her father's authority. Nona, the unwanted younger daughter, is affectionate, pious, and—if we use the jargon of a later age—lacks self-esteem. Thus, her humble interchange with her mother:

—¿Eres tú, hija mía?
Nona se detuvo; y con ese timbre que Dios ha puesto en la voz de los niños como recuerdo de la voz de los ángeles, contestó diciendo:
—No, madre, soy yo. (90)

Although no doubt such was not the author's intent, this reader confesses a certain sympathy for Aurora. To the *Diputado's* vapid declaration—"Yo viviría siempre en este Paraíso" (175)—as he attempts to seduce Aurora, Aurora brings the conversation down to earth as she denounces rural boredom:

Aquí es la vida muy sosa. Todos los dias iguales, las mismas caras siempre, siempre las mismas gentes, siempre las mismas conversaciones; la siega, la siembra, la vendimia; el año se pasa mirando al cielo por si llueve o si no llueve, y no hay que hablar de otra cosa. Mi padre tan brusco; mi madre tan gorda; Nona tan santa [...]. (175)

Aurora's parents have arranged for her to be married to a relative whom she has never met from a distant village. "Dicen que es un pueblo donde la gente aúlla" (176), she exclaims in despair.

The most interesting feature of *Nona* is that the novel contains a detective story. When most of the villagers are absent on a wolf-hunt in the *sierra*, precious jewels are stolen from the local church in mysterious circumstances. There are no obvious suspects; the only clue is provided by the tracking of a hunting dog, which is later poisoned. Aurora's suitor-cousin Fermín, a well-spoken lawyer and not the unwashed peasant she had feared, is dedicated to solving crime:

—Quiero decir (replicó Fermín sonriéndose), que me indigna el crimen, que me gusta sorprender la astucia de los malvados. Descubrir al culpable y defender al inocente es obligación precisa de toda conciencia honrada, porque la justicia es el primer derecho de la sociedad y el primer deber del hombre. (217)

Gradually following the few clues available and aided by an experienced judge who "no se fiaba nunca de las primeras apariencias" (290), Fermín deduces the identity of the thief, an identity which will not be revealed to the reader until the final chapter ("Drama") of the novel. A further complication to the elucidation of the mystery is provided by Fermín's mistaken belief, based on the false testimony of a servant, that Nona, with whom he has fallen in love, is the thief's accomplice.

The chapters devoted to the solving of the crime are worthy of the best detective

fiction: fast-paced creation of suspense as clues are released, alternated with delaying chapters giving the Cañizares family's reaction to events. The sensational ending—Martín shoots the *Diputado*; the dying *Diputado* reveals the thief's identity; Aurora, the *Diputado's* accomplice, enters a convent—is trite and contrived, totally out of keeping with the careful preparation of preceding chapters. The explanation for this disappointing collapse into the melodramatic banality of the *folletín*, rather than the reasoned logic of detective fiction, is, of course, that Selgas was not the author of the final chapter.

Other features of *Nona* are occasional comic elements—ill-educated servants discussing philosophical implications of death (Chapter IV); the buffoonery of flustered servants' colliding with each other (Chapter XX)—, ironic self-conscious reference to the novelistic form ("Y como se dice en las novelas cayó desplomado sobre una silla, ocultando el rostro entre las manos" ([296]), and a surprising modernity in the evocation of unconscious motivation. The "courtship" by the *Diputado*, incapable of self-knowledge, of Aurora, at one and the same time teasingly aware and exasperatingly naïve, is presented in primeval terms of Adam and Eve and of predator and prey. The narrator's use of the term *inconsciente* must be one of the first in Spanish literature: "Esta ingratitud, digámoslo a la moderna, inconsciente [...]" (51) (italics author's). On another occasion, the narrator's judgment is far more sophisticated in its penetration than one would expect in an ostensibly moralizing novel: "El cariño no suele ser ciego porque no ve, sino porque cierra los ojos por no ver" (54).

Conclusions

Flaws in Selgas's novels are evident. Conversations are often too long and can be flippant (Jaime's badinage in *Dos rivales*) or annoyingly slow to get to the point (Rosalía's prattle before she feeds the puppy in *Una madre*). The absence of detail—family names, historical setting—disconcerts the reader accustomed to the conventions of "realist" fiction. Certain elements of Selgas's novels suggest the "contamination" not of the *folletín*, as one might at first suppose, but rather of the theater: comic misunderstandings (the *madrastra's* supposition that Jaime is courting her [*Dos rivales*], the *comandante's* belief that Rosalía is enamored of him [*Una madre*]); scenes of buffoonery (Jaime's twice sitting on his own hat, the *comandante's* shrieking for his missing hat, all the while perched on his head); the ending of chapters on notes of suspense suggestive of the falling of a curtain between acts, rather than chapter breaks in a *folletín*; an over-reliance on conversation or on the reading aloud of letters to advance intrigue; and a fondness for paradox and for toying with the reader (Gabriel's violin case, for example) .

Nevertheless, Selgas's novels do not merit the contempt with which they have been treated by such critics as Palacio Valdés. Despite *longueurs* in presentation, intrigues hold the interest of the reader to the end. A sense of mystery—who is the bearded man?—pervades *Una madre*; the posthumous *Nona* contains the embryo of a detective novel. Settings, both physical and social, offer convincing backdrops: the mountains of the Basque

Country for the thermal resort of Cestona, with its bored hotel guests; the *huerta* and parched *sierras* for the small-minded gossip of Murcian rural towns. Characterization, despite the polarization between the angelic and the demonic, poses no greater problems of verisimilitude than similar struggles of good and evil in the novels of Palacio Valdés. At times, the characterization is memorable in its vividness; for example, the lunatic obsessions of the *comandante* (*Una madre*), or the pert sauciness of Aurora (*Nona*).

In his attack on the novels of Selgas, Palacio Valdés conceded in the Murcian novelist's favor his refusal to bore the reader by teaching a "transcendental" thesis. However, this very absence of overt religious or ideological commitment, which parallels Selgas's corresponding failure to ground his novels in a precise historical moment, must surely be one of the reasons why Selgas's novels suffer such total—and to my mind unjustified—neglect today.

Lexington, Kentucky

WORKS CITED

Alarcón, Pedro Antonio de. "Introducción," José Selgas. *Obras.* Vol. I. Madrid: Pérez Dubrull, 1882.

Aranda, Eusebio. *José Selgas.* Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1982.

Díez de Revenga, Francisco Javier, and Mariano de Paco. *Historia de la literatura murciana.* Murcia: Universidad de Murcia / Academia Alfonso X el Sabio / Editora Regional de Murcia, 1989.

Palacio Valdés, Armando. *El cuarto poder.* 2 vols. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1888.

————. "Don José Selgas." *Revista Europea* 12 (1878): 657-62.

Selgas, José. *Dos rivales.* Madrid: Pérez Dubrull, 1894.

————. *Nona.* Madrid: Pérez Dubrull, 1893.

————. *Una madre.* Madrid: 1893. [La novela de ahora, no. 15]

TIME-SPACE COMPRESSION AND MEMORY IN *FORTUNATA Y JACINTA*

Jo Labanyi

This essay was prompted by reflections on the relation of memory to modernity. If, on the one hand, modernity requires a break with the past, on the other hand, as Foucault (17-73) and Corbin have observed, one of the main tools for producing a modern sense of individual subjectivity is confession, which requires a review of one's past. The contradiction is only apparent, since the aim of confession—as Freud understood—is to allow the individual to "unburden" himself of the past in order to "progress" satisfactorily. I have been struck by the difference between the treatment of time in the work of Galdós and that of Alas. In the majority of Galdós's novels, time moves forward in a linear fashion (flashbacks explain the factors conditioning this forward-moving process, rather than undermining it), and interior monologues generally provide a running comment on the present rather than the past, as the character decides between alternative options for the future. There is little or no place for memory in this scenario. By contrast Alas's *La Regenta* is one of the great "memory novels" of all time, second perhaps only to Proust's *Á la recherche du temps perdu*— indeed, *Lost Time* would be an appropriate title for Alas's work. If Part I of *La Regenta* is framed by Ana Ozores's preparation for confession at its start and Fermín de Pas's review of his youth towards its end, Part II follows a complex temporal structure of overlapping loops as events are narrated via Ana's memories, ending with us back in the cathedral in October—the novel's starting point. Although the novel's end takes place three years after its start, readers are left with the sense that nothing has progressed; the only change is that the future possibilities open to Ana and to Fermín at the novel's start have by now all been closed off. Their tragedy is that they have run out of a future.

If Freud started to develop his theorization of neurosis as an affliction of memory in the 1890s (he was already working with Charcot at La Salpêtrière in 1885-86, just before *Fortunata y Jacinta's* publication in 1886-87), it was because, from the late 1870s, belief in progress started to give way to an increasing concern with decadence. Morel's seminal *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*—well known in Spain—was published in 1857. *La Regenta* (1884-85) betrays the influence of this concern, including the tendency to associate decadence with female transgression (Dijkstra). Galdós's work had been concerned with moral degeneration since at least *La desheredada* (1881), and his novels of the early 1890s—*Ángel Guerra* (1890-91), *Nazarín and Halma* (1895)—depict failed attempts at correcting social degeneration. But in none of these novels—at least, in my reading of them to date—does the subject-matter affect the representation of temporality. *Fortunata y Jacinta*, however, has always struck me as an exception to Galdós's generally forward-looking perspective. The novel ends with a sense of moral restitution, as Jacinta receives the gift of Fortunata's child by her husband Juanito and gives Juanito his come-uppance. But the last third of the novel is marked by a sense of time running out as more and more characters decline and die, and the revitalization of the bourgeoisie represented by Fortunata's newborn child is achieved at the expense of the untimely death of Fortunata herself, eclipsing the symbolic source of the natural energies

which bourgeois society has exhausted. *Fortunata y Jacinta* is also unusual among Galdós's novels in the attention it gives, at certain points in the text, to its characters' memories.

I have discussed elsewhere the novel's illustration of Herbert Spencer's principle of entropy—the progressive exhaustion of energy—which aggravated the pessimism generated by increasing concern at moral and social degeneration (Labanyi 165-208). As noted there (205), the young Don Baldomero Santa Cruz's mid-century belief in *laisser-faire* self-regulation—"La naturaleza se cura sola; no hay más que dejarla" (Pérez Galdós I: 144)[1] —is, by the novel's end in the late 1870s, replaced by a growing sense that society is a "machine" that is incapable of repairing itself. In that discussion, I was concerned with the development of a market economy, and specifically of consumerism, as the cause of this exhaustion of energies. Here, I should like to focus on another contributing factor: the time-space compression that David Harvey has seen as a consequence of accelerated capitalist development from around 1848. My argument will be that a consequence of the novel's attention to time-space compression is a turn to memory.

Harvey sees the Europe-wide capitalist crisis of 1846-47 and the ensuing wave of political insurrections that swept across Europe in 1848 as responsible for a related crisis in the perception of time and space. Harvey argues that this economic and political crisis brought home the realization that capitalism had linked broad sweeps of the world in ways that made any idea of discreet, controllable units of space untenable, at the same time introducing a sense of living under a temporal order ruled by simultaneity rather than progress. Harvey sees this as calling into question earlier Enlightenment attempts to rationalize and standardize time and space in the name of progress—attempts that were based on the notion, fundamental to Renaissance perspective, that the individual stood at the center of a world laid out for his surveillance and command (258-59). As Harvey notes: "The certainty of absolute space and place gave way to the insecurities of a shifting relative space, in which events in one place could have immediate and ramifying effects in other places" (261). One needs to add here that the Enlightenment's goal of rationalizing and standardizing time and space was never realized successfully in even the most technologically advanced Western societies, much less so in Spain; and that contradictory perceptions of time and space were thus not new in 1848. What was new was the sense that different spaces were bound up with one another, with the individual being affected by events occurring in distant places and beyond his control or understanding, decentering the individual and producing a new "flattening" of time, as well as an awareness that all this was the result of the global expansion of the capitalist market system. Spain did not have an 1848 Revolution, but the second chapter of Part I of *Fortunata y Jacinta*, subtitled "Vistazo histórico sobre el comercio matritense," makes it clear that, in the mid century, Spaniards experienced a new consciousness of their involvement in the global reach of capitalist commerce, which, thanks to the press and the availability of imported consumer goods, impacted widely on public consciousness. It might seem ironic that this global consciousness should have come into being *after* the loss in the 1820s of most of Spain's early modern

empire, but this is not so illogical: Spain's loss of control of maritime trade—a process begun in the seventeenth century as Amsterdam took over from Seville as the seat of Atlantic traffic—placed it at the mercy of international circuits of commerce, which created a sense of being enmeshed in a global order that affected Spaniards without their being able to control it.

In their book *TimeSpace*, Jon May and Nigel Thrift insist that nineteenth-century capitalist expansion, made possible by faster communications, created a simultaneous sense of space expanding and shrinking, since awareness of the interconnectedness of different parts of the world expanded geographical horizons while making distant places seem nearer (8, 10, 12). The term "time-space compression," coined by Harvey and borrowed from him by May and Thrift, is the corollary of a new awareness of geographical expansion. This expansion is experienced as a compression since the individual becomes aware of his ensnarement in global networks that are beyond his control or understanding. What interests me particularly is Harvey's observation that this time-space compression is related to the late nineteenth-century obsession with world exhibitions and museums: institutions dedicated to the production of memory. These memory-factories contributed to the new awareness of the interconnectedness of the different parts of the world which they displayed to visitors, as well as resulting from it: "The ideological labour of inventing tradition became of great significance in the late nineteenth century precisely because this was an era when transformations in spatial and temporal practices implied a loss of identity with place and repeated radical breaks with any sense of historical continuity" (Harvey 272).

Chapter 2 of *Fortunata y Jacinta* is a textbook illustration of Harvey's and May and Thrift's theorization of time-space compression.[2] It is precisely in 1848 that Juanito's father, Don Baldomero Santa Cruz, inherits his textile retail business from his father: the date that marks a shift from trade in "géneros del país" to "*géneros de fuera*" (I: 119-20; emphasis in original). Don Baldomero passes the business to his employees ("los *Chicos*") when this foreign commerce gets too complicated for him. If Don Baldomero dealt with both domestic and imported products, Madrid's other leading textile retailer, "el gordo Arnaiz," deals exclusively in imports, having banking connections in London. Don Baldomero's wife, Doña Bárbara (related to both "el gordo Arnaiz" and to the Santa Cruz family) is the daughter of Bonifacio Arnaiz, "comerciante en pañolería de la China" and owner of a textile store popularly known as "la tienda de Filipinas," since its Chinese goods are imported via Manila (hence the name "mantón de Manila" of the store's speciality) (I: 124-25, 132). It is at this point that the first reference in the novel to memory occurs, when we are told that Doña Bárbara remembered for the rest of her life the two Chinese mannequins in her father's store:

> Como se recuerda a las personas más queridas de la familia, así vivieron y viven siempre con dulce memoria en la mente de Barbarita los dos maniquís de tamaño natural vestidos de mandarín que había en la tienda y en los cuales sus ojos aprendieron a ver. (I: 126-27)

What lodges these life-size figures in Bárbara's memory, together with the portrait of the Chinese designer of the embroidered shawls, Ayún, is the loss of this oriental trade when, on her father's death, the family firm is threatened with bankruptcy. This economic crisis results from a mix of capitalist over-accumulation (her father orders more "mantones de Manila" than he can sell) and unpredictable changes of fashion. As the business passes into the hands of the next generation (Gumersindo Arnaiz, Bárbara's brother and the future father of Jacinta), Spanish trade with the Far East is thrown into crisis thanks to global geo-political changes: the growth of the British merchant navy, the establishment of the British trading port of Singapore, and the opening up of a new trade route to the East via the British-built railway across the Suez isthmus, the combination of which makes unviable the much longer and slower Spanish trade route round the Cape of Good Hope to Manila. As the narrator notes, the Arnaiz family business's contacts with China become redundant, when it is so much quicker and cheaper to buy imported Chinese fabrics from traders in Liverpool. The decline of Spain's Far Eastern trade is clinched by new fast steamship routes between Spain and northern Europe, leading to an influx in Spain of British, Belgian and French merchants, and a new taste for Parisian imports which, with faster communications, can be guaranteed to be in fashion. Gumersindo Arnaiz's wife, Isabel Cordero, is the first to realize the consequences of these geo-political shifts. The narrator comments that these changes result from processes taking place in distant places about which she has no knowledge but which impact on her family's business nonetheless: "Sin saber palotada de Geografía, [Isabel Cordero] comprendía que había un Singapore y un istmo de Suez" (I: 153). Advised by his canny wife, Gumersindo Arnaiz abandons Far Eastern imports for textiles shipped from France, England, and Switzerland (I: 150-52, 155). The result for Spaniards is a sense of geo-political contraction that is the other side of an awareness of global spatial expansion and temporal acceleration: an expansion and acceleration achieved at Spain's cost. Doña Bárbara's lifelong memory of the Chinese figures in the store in which she grew up is the result of a complex reorientation of time and space on a global scale. Harvey insists on the paradox whereby faster communications between distant places, while opening up world trade, result in a sense of compression: "as time horizons shorten to the point where the present is all there is [...] so we have to learn how to cope with an *overwhelming sense of compression* of our spatial and temporal worlds" (240; emphasis in the original). To put this slightly differently: faster capitalist turnover time, with improved communications, produces a sense of simultaneity and instant gratification which eliminates the sense of a future. Consumerist growth not only exhausts natural energies, as *Fortunata y Jacinta* illustrates so well; it also eats up the future. In Spain's case, the loss of Far East trade to British competition further aggravates this sense of the loss of the future. What is left is memory: Doña Bárbara's memory of the Chinese figures in her father's store. When her brother Gumersindo drops Far Eastern imports, Bárbara insists he keep the Chinese mannequins and portrait of Ayún in the store as material memories (I: 155-56).

Although confession does not function in *Fortunata y Jacinta* as a device for the construction of subjectivity as it does in *La Regenta*, nevertheless Galdós's novel contains

a significant number of confessions (unparalleled, I think, in Galdós's work). They are sufficiently symmetrically distributed to suggest that Galdós thought carefully about their role. In Part I, Juanito confesses his liaison with Fortunata to Jacinta; in Part II, Fortunata is interrogated about her past life by Maxi in his adopted role as "misionero"; and in Part III, Feijoo not only encourages Fortunata to tell him about her past but reciprocates with his own erotic "confessions." I do not include here Fortunata's interrogation and "absolution" by Maxi's priest brother, Nicolás Rubín, in Part II, since the focus is on Nicolás's incompetence, with Fortunata saying very little. The above-mentioned three confessions have the role of flashbacks, filling in the reader's gaps in knowledge about Fortunata's past, rather than being formative experiences for the confessant. In all three cases, the confessions are the result of prodding by another character, rather than spontaneous exercises in memory. As the equivalent of flashbacks, they largely underpin the novel's linear construction, and thus cannot be seen as a consequence of time-space compression. However, in all three cases these confessions reveal important information about the extensive spatial circuits into which the characters are inscribed. It is through Fortunata's "confession" to Maxi in Part II that we hear the story of how prostitution—a form of market exchange—took her not only to Barcelona but even to Paris, something that is quite extraordinary for an illiterate, lower-class woman. Her "confession" to Feijoo in Part III, which follows her genuinely spontaneous urge to go over her past in order to come to terms with her lapse into adultery, adds no new information for the reader (though it is new to Feijoo). It is Feijoo's erotic confessions to her that expand the novel's spatial horizons, as he tells of his amorous exploits "en las cinco partes del mundo," particularly in the Far East with "chinas, javanesas y hasta con joloanas" (II: 107). He also recalls for her his military exploits in Cuba and Rome. Juanito's confession to Jacinta in Part I takes place in the course of their honeymoon tour of Spain, taking advantage of the new railway network which makes travel both easier and faster. This nationwide tour not only serves to inscribe them (and the Spanish reader) into a national framework, teaching them (and the reader) that Madrid is merely one part of a diverse tapestry of regions making up the nation; it also introduces them to the principal industrial and agricultural products of the various regions, showing that the nation is a network of commerce. It is important that they should tour Barcelona's textile factories: May and Thrift (14) note that factory production, with its strict timetables and routines, played a key role in changing the experience of time and space. Jacinta expresses her compassion for the female factory workers trapped in the factory's mechanized rhythms; but she and Juanito are also learning that they form part of a wider system of interlocking networks, coordinated by the railway whose own timetables and mechanized rhythms alter perceptions of time and space. Jacinta pries Juanito's confession out of him at a point when they are feeling a sense of temporal dilation—"Ni Jacinta ni su esposo apreciaban bien el curso de las fugaces horas" (I: 201)—as well as an exhilarating expansion of spatial horizons as they speed through the landscape. The final and most substantial instalment of his confession occurs when Juanito gets drunk at the wedding party in Seville of some anglicized Spaniards from Gibraltar (I: 225): as his memories pour out uncontrollably, they

experience the sensation of being bound up in networks crossing international frontiers as well as past and present.

Both Fortunata and Juanito want to escape their pasts but find themselves lapsing back into it, again and again. This oscillation not only reflects the U-turns of Spanish politics of the time,[3] but also embodies the flattening of linear time that Harvey has seen as a feature of the second half of the nineteenth century. This temporal experience is related to the characters' simultaneous sensation of being caught up in networks of relationships that collapse spatial difference. The term "enredadera" is used repeatedly to refer to this simultaneous expansion and closing in of social networks. The more extensive the relationships—based on kinship and commerce—that bind the characters together, the more they (and we) are made aware of the plurality of spaces comprising Madrid society, and of their links to international banking and trade. At the same time, the characters experience the sensation of becoming ensnared in a web of lives and events beyond their control. The metaphor of the "enredadera" first occurs in the context of the convoluted cross-class family and social relationships of the Santa Cruz family, comprising a "dilatado y laberíntico árbol que más bien parece enredadera" (I: 241; see also I: 245 and I: 403). The "enredadera" is an apt metaphor, for these relationships proliferate like a fast-growing climbing plant which, the more it spreads, the more it threatens to strangle what it encompasses. The sprawling structure of the novel is itself that of an "enredadera" which, the more it grows, the more it presses in on its characters, reducing their options through the very same process that appears to open them up.

True to this structure, the last third of the novel—from the start of Feijoo's decline in Part III, Chapter 4—traces a series of deaths and snuffing out of possibilities. First Mauricia dies; then Moreno Isla; then Fortunata; then, finally, Feijoo. In Part IV, Chapter 3, titled "Disolución," Fortunata breaks first with Juanito and then with Maxi; at the end of the novel, Jacinta ends her marriage to Juanito in all but name. Harvey singles out Flaubert's *L'Éducation sentimentale* as an illustration of the new sensation of time-space compression, in which the characters' experience of multiple spaces as they "[glide] in and out of the differentiated spaces of the city" leads to a proliferation of infinite possibilities, but at the same time to ensnarement in webs beyond one's control which close off one's options. The result is an overwhelming sense of wasted opportunities, of "time lost" (to return to Proust's title). As Harvey puts is, referring to Flaubert's novel: "Action is reduced to a set of paths that might have been but were not taken" (263). Unlike *La Regenta*, not all time is lost in *Fortunata y Jacinta*, for Fortunata does give birth to a son who will continue the Santa Cruz dynasty, and she does acquire social "polish" in the course of her moves around Madrid's socially differentiated spaces. But the novel's overall spatial structure is cyclical, as she returns to the working-class quarters in the Cava de San Miguel where Juanito and the reader first met her in Part I. This return sparks-off in her memories of her past life in that space, as she draws comparisons between its state of disrepair and the household comforts she had got used to in the petty-bourgeois Rubín home and the various love-nests that Juanito and Feijoo had set up for her:

Aquel barrio y los sitios aquellos éranle tan familiares, que a ojos cerrados andaría por entre los cajones sin tropezar. ¿Pues y la casa? En ella, desde el portal hasta lo más alto de la escalera de piedra, veía pintada su infancia, con todos sus episodios y accidentes [...]. ¡Las vueltas del mundo!—decía dando las de la escalera y venciendo con fatiga los peldaños. ¡Quién me había de decir que pararía aquí otra vez!... Ahora es cuando conozco que, aunque poco, algo se me ha pegado el señorío. Miro todo esto con cariño; ¡pero me parece tan ordinario...! (II: 396)

She reflects (in free indirect style) in an eloquent recognition of time-space compression: "Era como una red que la envolvía, y como pensara escabullirse por algún lado, se encontraba otra vez cogida" (II: 398). Her return to her spatial origins means that the novel ends on a note of memory. This is not nostalgia for lost origins, but memory triggered by the unwanted return to origins resulting from failed opportunities. The narrative logic of this cyclical structure suggests that, despite the fact that she is about to give birth, there is nothing left for her but to die.

Feijoo's physical decline is experienced by him explicitly as a case of failed opportunities. On Fortunata's last visit to him, he emerges briefly from his senility to reflect: "¡Ah, qué tiempos aquellos! ¿Te acuerdas? Lástima que yo no hubiera tenido veinte años menos. Entonces sí que habríamos sido dichosos" (II: 393). Fortunata says goodbye to him for the last time with a sense of irreparable loss. The chapter devoted to Moreno Isla—Part IV, Chapter 2, the only chapter in which he appears—has the sole function of reinforcing the theme of lost opportunities which is the novel's closing note. In his late forties, Moreno comes to regret never having married. The heart attack from which he dies represents the impossibility of reconciling the contradiction between the possibility of love which Jacinta has opened up, and the impossibility of satisfying it since she is married to someone else. It seems significant that the character whose sole function is to represent failed opportunity should be an international banker based in London, whose career has been devoted to extending the global financial networks that open up opportunities while producing time-space compression. His sudden pain is that of a terrible "opresión" (II: 363). His last few days are devoted to memories—memories of what he might have done but didn't, represented by the two beggars to whom he could have been generous but wasn't—as well as fantasies about what might have happened if he had married Jacinta. He feels intense empathy with Jacinta because her life too, as a childless wife who adores children, has been one of wasted opportunities. Moreno compensates for the impossibility of fathering children with Jacinta by turning to memories of his own childhood relationship to his father (Pérez Galdós II: 347-48). Moreno's death actualizes his acute sense of loss of the future; that is, his realization that the only future he can conceive of consists of what he might have done but didn't.

Moreno's retreat into memory, as he comes to realize that the past is all he has, is echoed by the sensation of loss of the future experienced by Juanito when he finally loses his wife's love: "experimentó por vez primera esa sensación tristísima de las irreparable pérdidas y del vacío de la vida, sensación que en plena juventud equivale al envejecer [...]

y marca la hora en que lo mejor de la existencia se corre hacia atrás, quedando a la espalda los horizontes que antes estaban por delante" (II:533). This statement is every bit as desolate as the sense of wasted opportunities left by the end of *La Regenta*, or by that of Flaubert's *L'Éducation sentimentale*—the example of the literary expression of time-space compression given by Harvey. The desolation is increased by the repeated reminders that even memories do not last: as Mauricia's body is taken away in the funeral carriage, the narrator comments: "de Mauricia no quedó más que un recuerdo, todavía fresco; pero que se había de secar rápidamente" (II: 234). Feijoo's decline consists not just of loss of the future, in the form of his realization of wasted opportunities, but in his added loss of memory: "El ayer se borró absolutamente del espíritu de aquel buen caballero" (II: 392). Guillermina comforts the dying Fortunata by telling her she has left a "buena memoria de sí" by giving Jacinta her child; but, on his return from Fortunata's funeral, Segismundo Ballester (another character afflicted with a sense of lost opportunity, having never been able to express his love for Fortunata) declares: "Esta imagen [...] vivirá en mí algún tiempo; pero se irá borrando, borrando, hasta que enteramente desaparezca. Esta presunción de un olvido posible, aun suponiéndolo lejano, me da más tristeza que lo que acabo de ver [...]. (II: 535).

Perhaps the most curious feature of the novel is that it ends, not just with the evacuation of the future and the threat of loss even of memory of the past, but with the creation of false memories. Jacinta starts to "remember" her labor pains in giving birth to a son who is not her own (II: 534), at the same time as she takes to fantasizing about an "if only" world in which the baby is her child with Moreno Isla and Moreno Isla is still alive and has Juanito's good looks. Ironically, it seems that the only future left at the end of the novel is that provided by the projection of false memory. There is nothing new in signaling that this ending—together with the extraordinary depiction of Maxi's lucid derangement, not relevant to this discussion—anticipates the exploration of delusion in Galdós's novels of the 1890s. What I hope to have shown is that the novel's attention to memory, unusual in Galdós's work, is related to the bigger issue of time-space compression, whereby the expansion of global horizons simultaneously opens up limitless opportunities and creates a sense of being ensnared by events happening elsewhere. The result, to cite Harvey's phrase again, is the reduction of action to "a set of paths that might have been but were not taken": belief in the future is replaced by an acute awareness of lost opportunities. The linear time of progress—living for the future—is replaced by memory not in its usual form of living in the past, but in the form of remembering what did not happen but might have happened. The future has become an empty time whose barrenness those characters still living at the end of the novel have to face. In other words, the future has been replaced by the future perfect.

New York University

NOTES

[1] All citations of *Fortunata y Jacinta* are from the the edition indicated in the list of works cited.

[2] The historical implications of this chapter have been thoughtfully analyzed by Peter Bly (88-91).

[3] For the parallels between Juanito's oscillation between attraction to the working-class Fortunata and attraction to his wife Jacinta and the historical vicissitudes of the period 1869-76, see Ribbans and Bly (87, 91-93).

WORKS CITED

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

Corbin, Alain. "Intimate Relations." Michelle Perrot, ed. *A History of Private Life.* Vol. 4: *From the Fires of Revolution to the Great War.* Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 1990. 549-613.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture.* New York: Oxford UP, 1986.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction.* Penguin: Harmondsworth, 1987.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity.* Oxford: Blackwell, 1989.

Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel.* Oxford: Oxford UP, 2000.

May, Jon and Nigel Thrift. *TimeSpace: Geographies of Temporality.* London: Routledge, 2001.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta.* 2 vols. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 1992.

Ribbans, Geoffrey. "Contemporary History in the Structure and Characterization of *Fortunata y Jacinta.*" Ed. John E. Varey. *Galdós Studies.* London: Tamesis, 1970. 90-113.

PÉREZ-REVERTE AS SEEN FROM A GALDOSIAN PERSPECTIVE

Stephen Miller

For any reader interested in the history and reception of the Spanish novel, the work of Arturo Pérez-Reverte (APR) is noteworthy. The fictive opus now consists of more than twenty titles and its elaboration has propelled its author into the Spanish Royal Academy of the Language, onto world-wide best-seller lists, and had at least five of his novels plus his Alatriste series made into movies or television mini-series. For Galdosian scholars most striking is that more than half of APR's novels are historical. Furthermore, both Galdós and APR are socio-realists who recreate the specific reality of a particular time and place. Their plotting puts their protagonists into the situations and conflicts which typify the respective historical contexts in which their characters move.

The early twenty-first century publication of APR's Spanish War of Independence novels *Cabo Trafalgar. Un relato naval* (2004) and *Un día de cólera* (2007) marked the prelude to the bicentenary of that war and its immediate antecedents. And, as both the author and interviewers noted and sometimes commented, APR's naval story overlapped with Galdós's *Trafalgar*, the first volume of the *Episodios Nacionales*, and his 2007 novel of the 1808 uprising and reprisals in Madrid coincided with the May 2-3 actions recorded in the second episode, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Moreover, even though the Alatriste series of novels is set in the first half of the seventeenth-century and has provoked no Galdosian comparisons acknowledged by the author or the media, its first-person narrator incorporates Galdosian precedents. This narrator, over six volumes to date, is Alatriste's page and squire Iñigo Balboa. When Iñigo is thirteen his father, Alatriste's friend, is slain in combat and Iñigo's economically-pressed mother puts him into Alatriste's service. Already in *El capitán Alatriste* (1996), the first volume of the six Alatriste titles, the young Iñigo, in true cloak-and-dagger political intrigue, has killed his first man while saving Alatriste's life. Like Galdós's Gabriel Araceli, whose narration of the War of Independence in the First Series of *Episodios Nacionales* includes his first use of deadly force as an impromptu cannoneer aboard the *Santísima Trinidad* at Trafalgar, Iñigo writes a first-person narration in old age. Instead of Araceli's Napoleonic era, though, Iñigo's eventful youth transpires during the period of the Thirty Years War. He relates the personal events of Alatriste's and his lives, as well as their roles in the domestic and foreign intrigues and actions of history-shaping events during the reign of Philip IV. Both Gabriel and Iñigo's love first for a young woman, then for the woman she becomes, has a significant role; their pursuit of her who constantly eludes them simultaneously forwards the inextricably personal/public action of their respective narrations. Finally, both young men have early training in turning life into art, and specifically their lives into their multi-volume narratives. As youths in Madrid, because of their masters' select circles of friends, they have important contact with the foremost artists of their day: for Araceli the likes of Goya, Moratín and Isidoro Máiquez; for Balboa no lesser figures than Lope, Quevedo and Velázquez.

Despite these commonalities, the particular contents of Araceli and Iñigo's stories could not be more different. No matter what happened following the War of Independence, the story told by Gabriel is the epic of a rising time in the history of Spanish national consciousness: victory against a foreign invader, and discovery of constitutional government. Iñigo, on the other hand, tells of a decaying monarchy and declining national fortunes. Despite sometimes glorious episodes, Iñigo writes about what was then the world's super power; its power is declining and taking down its people apace. So it is that Araceli's personal-historical narrative is personally and nationally positive and inspiring while Balboa's is not.

The author of Alatriste has published so far five novels set in the nineteenth century. Four of these works are fully set in and centered by persons, actions and places of nineteenth-century Spain. The first of these, as well as being APR's first published novel, is *El húsar* (1986). In it a third-person, omniscient narrator tells the story of a young Belgian of means, Frederic Glüntz, who joins the Napoleonic hussars. Most interesting for us is the novel's de facto continuation of the action of Galdós's *Bailén*, the fourth volume of the *Episodios Nacionales*. As APR plots it, the young Glüntz enters into his first action in Andalusia in the days following the Battle of Bailén (19-VIII-1808). The novel characterizes the life of the young officer in the light cavalry, contrasts his dreams of glory with the tedium of being in the rear guard and then the horrors of battle, and finishes as Glüntz, exhausted and separated from his unit, is encircled by Spanish peasants.

APR's second nineteenth-century novel, *El maestro de esgrima* (1988), has the same kind of narrator as *El húsar*. Set in Madrid between December, 1866 and September, 1868, it tells the story of the fifty-something Jaime Astarola, the last grand master of fencing in Madrid. In an age of pistols that looks upon training in use of the sword as mere exercise, Astarola makes a modest living that supports an austere single life. However, as the societally-aloof Astarola, through three of his five regular clients, becomes unknowingly involved in the world of pro- and anti-monarchical machinations leading up to the 1868 September Revolution, his swordsmanship, a personal code much like Alatriste's, and luck let him survive. With all his best-paying clients dead or about-to-be jailed, Astarola has an epiphany: he can now finish his long incomplete treatise on fencing. In the climactic duel against his most able pupil, the mysterious, beautiful, treacherous Ana de Otero, Astarola has discovered the perfect movement of body and sword: an unstoppable thrust to the jugular by means of which, with a ball-tipped practice blade, he upset what she planned as her mocking killing of him.

Cabo Trafalgar. Un relato naval (2004) and *Un día de cólera* (2007) are the third and fourth volumes of APR's Spain-centered nineteenth-century novels. Their narrative innovation with respect to *El húsar* and *El maestro de esgrima* is that they are told in "the Day" style narratives popularized by Jim Bishop first in his 1955 bestseller *The Day Lincoln Was Shot*. An unnamed, not-described "selector" identifies the notable actors and narrates the significant successive, sometimes simultaneous events of a specific day that has gone down in history. Be that day the October 21, 1805 naval battle off Cadiz, or the May 2/3,

1808 popular uprisings and reprisals in Madrid, or the April 14, 1865 assassination in Washington, D.C., the selector recreates, without commentary, the scenes, words and deeds of the historical actors of the particular day.

Added to these four Spain-centered novels, there is a fifth APR nineteenth-century set novel: *La sombra del águila* (1993). The first difference from the previous four novels is that the action happens outside of Spain. A battalion of Spanish soldiers, stationed in Denmark because of a pact between Godoy and Napoleon, is pressed into the Russian campaign. Following the carnage at Borodino which produced some 90,000 casualties, the 400 Spaniards of the 326th infantry battalion decide their best course of action is to desert to the Russians. As they attempt this in the Battle of Sbodonovo, their actions, in the so called fog-of-war, are misinterpreted by Napoleon and his staff; they think it a valorous attack on the Russians during a stalled offensive. In the end the 326th, whose actions are also mistaken by the Russians, must, in order to survive, fight and kill the very Russians to whom they hoped to desert. The novel ends as the anonymous member of the 326th who had narrated in the first person the campaign itself cedes, without explanation, to the omniscient, third-person narrator of the two-page epilogue. This person relates the return to Spain in April, 1814 of the eleven surviving members of the 326th. The other obvious difference between *La sombra del águila* on one hand, and the other four nineteenth-century narrations on the other is that, like the six volumes of the Alatriste series, it is illustrated. Among the 103 pages of lexical text are intercalated twenty full-page drawings; whereas the Alatriste illustrations are realist, these are satiric, often including caricatures of Napoleon, Murat or the Imperial eagle.

By comparison with the Alatriste series, as well as with the First Series of *Episodios Nacionales*, APR's five nineteenth-century novels offer no aspect of being a series. Despite its setting in the area of 1808 Bailén, *El husar* has no Spanish main or secondary characters, and focuses more on an adventurous individual than on the Napoleonic invasion. Glüntz's dreams and inglorious end could have passed on any battlefield of the period. And while *Cabo Trafalgar* and *Un día de cólera*, because they focus on conflicts and actors from the Spanish viewpoint, can be seen by the reader of the relevant *Episodios Nacionales* as highly interesting and complementary expansions of the Galdosian narrative, two titles do not a series make. As for *La sombra del águila*, while it takes place in the Napoleonic period, the story of the 326th—the collective protagonist—is specifically set in Napoleon's Russian campaign, not in the War of Independence. *El maestro de esgrima*, for its part, has nothing whatsoever to do with the War of Independence or the Napoleonic period in general, and, therefore, has nothing but its nineteenth-century, Spanish setting to associate it with APR's other four nineteenth-century narratives. Its protagonist is a man from another time, out of place in his, who unwittingly becomes enmeshed in the political intrigues of the present in which he otherwise would never have a part. Only because those who would use him have fencing as a passionate hobby do the initiating and concluding actions of the novel take place in Astarola's anachronic world of combat by sword. In this world the plotters are out of their depth and succumb. Indeed Astarola and Alatriste have more in common then does

Astarola with Trafalgar, May 2/3, Bailén or Napoleon's Russian campaign. Marginalized men of a similar, very personal code of valor and honor followed in non-heroic times, neither Astarola nor Alatriste will flee Madrid even though all conspire against them. They point to values APR sees as essentially Spanish, and to the long tradition that forged them.

In a 2007 interview with Javier Rioyo, on the occasion of the fourth volume of the Alatriste series, *El oro del rey*, APR stated his oft-repeated complaint that the Spain of the Autonomies and attack on the Constitution of 1978 is so unsure of itself and so determined to be politically correct that the nation that has been Spain is losing its historical memory of itself, and, hence, its present reality. For APR Spain is the millennial creation of all its peoples: "España no lleva 500 años, lleva 2000 años de memoria a cuestas y cuando se niega la existencia de España como entidad . . . es olvidar nuestra historia y nuestra memoria."[1] APR acknowledges that "España hizo muchas cosas terribles y muchas cosas infames." However he insists upon remembering also the "cosas magníficas": Spain became "lo que nunca más llegó a ser otro país, ni siquiera hoy Estados Unidos." APR's Alatriste, whose drama is that "de muchos españoles en muchas épocas de su historia," has a highly symbolic dimension.[2] APR says Alatriste sees Spain as a tragic country. The tragedy is the possession of the "terrible lucidez de la conciencia de ser de un país con tan pocas posibilidades de futuro que ya se daba en el siglo XVII" (Rioyo). In an earlier interview with Javier Sampedro, while working on what came to be the second Alatriste novel, *Limpieza de sangre* (1997), APR characterized further the series and its symbolic content. Referring to the reign of Philip IV, and, in Sampedro's phrasing, this meant: "El escritor ha querido recuperar 'aquella época' peligrosa e infame, barroca y fascinante que tanto puede explicar de la España actual." In other words, as the author's many and diverse printed opinions about contemporary Spain corroborate, post-Franco, democratic Spain of the Autonomies and siege on the Constitution of 1978 shows itself to be a disintegrating "país con tan pocas posibilidades de futuro que ya se daba en el siglo XVII." APR's novels of nineteenth-century Spain and Spaniards seem only to confirm this pessimistic view, albeit as stops along the seventeenth-to-twentieth century road to less and less national future.

The thematic commonality found in *Cabo Trafalgar* and *Un día de cólera* is the shared valor demonstrated by some military officers and great numbers of common people when circumstances give them a choice: to cut-and-run, or to make the supreme sacrifice against hopeless odds. And just as the second alternative is selected by them, so do Alatriste and Astarola make their stands because of those most Spanish of motivations: "pundonor y vergüenza torera."[3] This is, I think, APR's fundamental view of Spain. That it has been great when the greatest number of individuals and their leaders have staked all on a common, worthy goal. The loss of that unity has produced the increasingly weak participation in national life that can be seen today. The result, for APR, is the loss of a national future. Moreover, there can be no doubt that APR holds the leadership of the country to blame. In virtually all interviews and in his own writing concerning *Un día de cólera* and the bicentenary of May 2/3, 1808, as well as in his role as *comisario* of the exposition "Madrid 2 de mayo 1808-2008. Un pueblo, una nación," APR has made time and again one main

point: beginning on May 4, 1808, May 2/3 has been used by politicians of all stripes to advance their particular political agenda. For the more-than-a-little anarchical APR, though, almost all, if not all politicians, in any Spanish century, are unscrupulous, manipulative individuals whose pursuit of personal gain never cedes to the commonweal. On several occasions he sums up the point by quoting from the *Cantar de Mío Cid*: "Que buen vasallo si oviese buen señor..."[4] This is a condemnation, of which the Alatriste series gives abundant instances, of both secular and religious leadership, and whose reach covers nearly 1000 years of Spanish national life as understood by APR. The "vasallos" are El Cid and his followers, soldiers like Alatriste and Iñigo's father, the officers and sailors of Trafalgar, the common people and low-ranking officers of May 2, 1808 in Madrid, and, perhaps saddest of all, the left-to-shift-for-themselves members of the 326th.

Unlike José Luis Garci who details his debts to Galdós in the making of his May 2/3 1808 film *Sangre de mayo* (2008),[5] APR has little to say about Galdós as precedent, inspiration, or guide to his own work. In an interview by "M.A.V." on the occasion of the publication of *Limpieza de sangre*, APR explained that with the Alatriste novels he wanted to create "novelas de aventuras," a genre he likes and thinks lacking in Spain. For him "Galdós es un escritor de aventuras al margen de su visión histórica o política." In what is probably a wire-service article published in *Canarias7* on November 3, 2004, in connection with the publication of *Cabo Trafalgar*, APR is quoted: "Benito Pérez Galdós es la grata sombra bajo la que se pone cualquier libro sobre la batalla de Trafalgar"; and he adds "Galdós es la referencia fundamental. Mi ventaja es contar con una información documental de la que él no dispuso." The publication of several of his novels, including *Cabo Trafalgar*, in the Punto de Lectura collection, occasioned a long interview with Juan Cruz. There APR stated: "La batalla de Trafalgar ya estaba contada por Galdós. Yo tenía que contar lo que no contaba Galdós." And this consisted in: "la batalla desde dentro de los barcos, desde el punto de vista de un marinero," something, it could be easily argued, that Galdós's Araceli does do. APR also tells Cruz that, as in the Alatriste series, he wanted to "contar lo que fue la tragedia de ser español, en manos de los mismos hijos de puta de siempre." When Cruz asks him "¿Qué le dio Galdós a la hora de escribirlo" (*Cabo Trafalgar*), APR's response, in light of our earlier discussion and some of his own comments, is surprising to say the least: "Galdós fue el que me abrió el apetito. Leído Galdós ahora, con 55 años, ya no es el mismo que fue." The only specific Galdós-related commented that I have found which the publication of *Un día de cólera* elicited comes in the seven pages of printout in an interview by Antón. APR states: "La historia [of May 2/3, 1808] ya ha sido contada, no voy a reescribir a Galdós—como hacen otros—, sería ridículo." He then goes on to talk about what he did with no further reference to Galdós.

Given the limits of space, it is not possible to enter into further exposition or discussion of APR's unwillingness to consider the important, yet unacknowledged narratological and characterological precedents in the First Series of *Episodios Nacionales* to the Alatriste series; nor, for that matter, APR's use in *Cabo Trafalgar* and *Un día de cólera* of the hour-by-hour, you-are-there techniques developed by Jim Bishop, a newspaper

reporter and columnist, in his "the Day" series of books of the mid 1950s to mid 1960s. Now no matter what the precedent may be in Bishop to APR, enough has been presented above to see in APR's references and omissions concerning Galdós a very notable case of Harold Bloom's famous "anxiety of influence."[6] And the ironies involved in APR's theme that Spain is that "puto país de la desmemoria, esa España que da pena" (M. Mora) are too many and rich even to begin to comment upon here. That said, most Galdosians, in all likelihood, do or will enjoy APR's Galdosian-influenced narratives. Moreover, a recent APR interview indicates Alatriste may become a proper (Galdosian, ten-volume) series. The Captain's seventh adventure will appear in December, 2010, and there are "planes para tres o cuatro novelas más" (Intxausti).

Texas A&M University

NOTES

[1] This quote, as well as those in the next three sentences, is found in Rioyo. I know of no statement by APR in which he explains Spain as a 2000 year old country. But on several occasions, as part of his attack on Spanish secular and religious leadership of all times, he cites, as in the Demicheli piece, from *El poema de Mío Cid*: "Que buen vasallo si oviese buen señor."

[2] Another example, among many possible ones, of APR identifying Alatriste, as well as his experience and views, with Spain can be found in M. Mora: "'Todo español lúcido y medianamente leído cae en la amargura', añade [APR]. 'Y por eso la melancolía recorre toda la novela [*Caballero del jubón amarillo*]. Quizá la ponía yo, porque Alatriste, en el fondo, es España. Ese puto país de la desmemoria, esa España que da pena, de curas ordenando quemar a la gente'."

[3] APR, "Una intifada de navaja y macetazo." This article, together with his "Cólera de un pueblo, certeza de una nación," are the definitive statements of the author's view on the reality and the manipulation of May 2/3, 1808.

[4] This quote is found in Demicheli. For a similar quote see Cruz, "Una mirada propia," 41.

[5] See Garci's "Mi abuelo Benito." Versions of the article can be found on many web sites, often incomplete and under the title of "Notas del director."

[6] See my "The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías."

WORKS CITED

Antón, Jacinto. "¡Maldito día!" *EL PAIS.com*. 1 December 2007. <http://elpais.com/articulo/semana/Maldito/dia/elpepulculbab/20071201elpbabese_3/Tes?print=1>.

[*Canarias7*]. "Pérez Reverte: 'Mi Premio Nobel es ser académico de la lengua'." *Canarias7. Cultura/Espectaculos*. 3 November 2004. <http://www.canarias7.es/20041103/p.cultura.shtml>.

Cruz, Juan. "Soy un lector que escribe libros; si fuera solo escritor estaría muerto." *EL PAIS.com*. 30 September 2007. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Soy/lector/escribe/libros/fuera/solo/escritor/estaria/muerto/elpepicul/20070930>.

————. "Una mirada propia." *El País Semanal*, Núm. 1.558 (6 August 2006): 40-41.

Demicheli, Tulio. "El Dos de Mayo es la tragedia de la inteligencia, el enfrentamiento entre la víscera y la razón." *ABC.es* 11-XII-2007. <http://www.abc.es/CommABC/imprimir/index.asp?Noticiaid=1641467835507>.

Garci, José Luis. "Mi abuelo Benito." *ABC de las artes y las letras*. Núm. 869. 27 September 2008. <http://abc.es/abcdimprimir.asp?id=10360&sec=31&num=869>.

Intxausti, Aurora. "Pérez-Reverte: 'Alatriste me llevó a la Academia.'" *ELPAIS.com* 8-V-2009. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Perez-Reverte/Alatriste/llevo/Academia/elpepucul/20090508elpepicul_7/Tes.>

M.A.V. "Arturo Pérez-Reverte asegura que 'ser lúcido y español siempre provoca tristeza.'" *El País Digital - Cultura*. 8 November 1997, No. 554. <http://www.elpais.es/p/d/19971108/cultura/reverte.htm>.

Miller, Stephen. "The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías: Tradition and Nescience, Rupture and Europeanization." *South Central Review* 18.1-2 (2001): 45-65.

Mora, M. "Pérez-Reverte admite que el desengaño de Alatriste con la patria y sus curas es el suyo." *ELPAIS.es* 18-XII-2003. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Perez-Reverte/admite/desengano/Alatriste/patria/curas/elpepucul/20031118elpepicul_5/Tes>.

Pérez-Reverte, Arturo. *Cabo Trafalgar. Un relato naval*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

————. "Cólera de un pueblo, certeza de una nación." *ELPAIS.es* 24 January 2008.<http://www.elpais.com/articulo/opinion/Colera/pueblo/certeza/nacion/elpepiopi/20080124elpepiopi_12/Tes>.

————. *Un día de cólera*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

————. *El húsar*. Madrid: Akal, 2002.

————. *El maestro de esgrima*. Madrid: Alfaguara, 1999.

————. *La sombra del águila*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.

————. "Una intifada de navaja y macetazo." *ELPAIS.es* 20 abril 2008. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/intifada/navaja/macetazo/elpepicul/20080420elpepicul_1/Tes>.

WORKS CITED

Pérez-Reverte, Arturo and Carlota Pérez-Reverte. *El capitán Alatriste.* Madrid: Alfaguara, 1997.

Rioyo, Javier. "Alatriste es un hombre sin fe pero con dignidad." <http://www.capitanalatriste.com/aventuras.html?s=articulos/art_sinfe>.

Sampedro, Javier. "Pérez Reverte enfrenta a `El capitán Alatriste' con la Inquisición." *El Pais Digital* 13 November 1997. <http.elpais.es/p/d/19970813/cultura/perez.htm>.

GALDÓS, CASTELAR Y "LA NOCHE DE SAN DANIEL"

Eamonn Rodgers

Es difícil afirmar con certeza que Galdós y Castelar se conocieran íntimamente, aunque es más que probable que coincidieran en sitios como el Ateneo, aparte del hecho de que fueran ambos personajes públicos de considerable relieve.[1] Lo que sí es indudable es el respeto y la admiración de Galdós hacia Castelar, a quien consideraba una persona caracterizada sobre todo por su racionalidad e integridad. En el capítulo titulado 'Efemérides' de *La desheredada* (1881), por ejemplo, se refiere, sin aparente ironía, a los acontecimientos del turbulento período de la Primera República de 1873: "Castelar reorganiza el Ejército. La patria da un suspiro de esperanza" (251), lo cual parece sugerir que Galdós confiaba en que el país estaba, al menos temporalmente, en buenas manos. Más tarde, en 1887, Galdós rindió tributo a la manera cómo Castelar supo manifestar su respeto personal a la Reina Regente ofreciéndole un brindis en un banquete público, sin prejuicio de mantener sus principios republicanos:

> Esta actitud de dignidad, sin prejuicio de la cortesía, esta manera de sostener las ideas de toda la vida pagando tributo a la realidad, no la comprenden los que habiendo sido monárquicos ayer, quieren hoy llevar las cosas a sangre y fuego, anhelando establecer una dictadura republicana mucho más temerosa y pesada que la tiranía de los Reyes en sus peores tiempos. (*Obras inéditas* 4: 35)

Alabar a Castelar no es el único motivo de estas palabras, sino que Galdós también quiere emprenderla con lo que consideraba la irresponsabilidad política del ala más radical del movimiento republicano, liderada por Manuel Ruiz Zorrilla, que amenazaba con conducir al país hacia un "absolutismo con gorro frigio" (*Obras inéditas* 4: 35). Al igual que la mayor parte de los intelectuales de su generación, incluyendo a Castelar, Galdós inició, a partir aproximadamente de 1870, una trayectoria intelectual que consistió en su progresivo alejamiento del radicalismo de su juventud hacia una postura más sobria y realista. La euforia acarreada por la caída de Isabel II fue pronto disipada por la imposibilidad de establecer un régimen de auténtica libertad, socavado como era por la guerra carlista y los desórdenes de la Primera República. La evolución política de Castelar fue, si cabe, todavía más dramática. En calidad de Presidente a partir del 20 de septiembre de 1873, se convirtió efectivamente en dictador, suspendiendo las garantías constitucionales y gobernando por decreto.

A pesar, sin embargo, de las semejanzas entre el desarrollo de las ideas políticas de estas dos figuras, la actuación represiva del Presidente subraya un contraste importante entre él y el escritor. La muy anodina afirmación citada arriba sobre la reorganización del Ejército sugiere cierta ingenuidad política por parte de Galdós, porque elude cualquier referencia explícita a acciones de mano dura llevadas a cabo por Castelar, como el restablecimiento de la pena de muerte, la reincorporación al Ejército de los oficiales del cuerpo de artillería, notoriamente reaccionario, la disolución del ayuntamiento de Madrid, y la supresión, por medio de cuantiosas multas, de varios periódicos izquierdistas (Carr

335). Todo esto se compagina mal con la defensa de la libertad de expresión y la independencia de la cátedra, que suelen considerarse el aspecto clave de 'la noche de San Daniel', y que fue el elemento más importante de la imagen de que gozaba Castelar en el extranjero. Por ejemplo, un biógrafo contemporáneo inglés, David Hannay, habla de "his spirited defence of the franchises of the University" (87).

Galdós, por su parte, considera el incidente de "la noche de San Daniel" desde otro punto de vista. Al comentar la violenta disolución de la manifestación en uno de sus artículos escritos para *La Nación*, empleó palabras duras para llamar la atención sobre la ironía de que este acto de represión ocurriera en Semana Santa: "Este delito de lesa humanidad no puede ser disculpado ni aun por el agua bendita de los hisopos neocatólicos" (*OC* 6: 1520). Pero sus flechas van dirigidas mayormente contra estos mismos neocatólicos, y contra el "conjunto de fanatismo y de descaro" (*OC* 6: 1520) que es la procesión de Viernes Santo. En lo que se refiere al motín, emplea una extraña mezcla de ira y de humor socarrón, que resta gravedad al relato del incidente:

> La semana que acaba de pasar ha sido una de las más fecundas en acontecimientos que nos ha presentado el turbulento año 65. Una alteración de la tranquilidad pública, una descomunal batalla, que convirtió en campo de Agramante la Puerta del Sol, liza desigual entre el inofensivo pito y la bayoneta, sangrienta broma o simulacro serio que ha levantado densa polvareda en las regiones oficiales, inauguró la semana que el mundo cristiano ha bautizado con el nombre de *Santa*. [...H]a tenido lugar una desastrosa riña, motivada por una travesura estudiantil; es decir, el Gobierno, convertido en dómine e infringiendo no sé qué Ley de Instrucción Pública que prohíbe vapulear a los chicos, ha adoptado, para poner a raya su desenvoltura, el suave correctivo de las balas. (*OC* 6: 1520)

Por supuesto, dada la severidad de la censura, Galdós no pudo explayarse más, lo cual no quita que mostrase bastante valor en ser tan explícito. Pero lo más notable es que falta cualquier referencia a lo que representaba la destitución de Castelar para la independencia de la cátedra. Tampoco parece darse cuenta Galdós de que el ejercicio de la libertad de expresión tiene límites necesarios, que excluyen la amenaza y la incitación a la violencia. Ni siquiera se refiere a este aspecto en 1906, cuando incluye el incidente en el *Episodio Nacional Prim*. El énfasis recae más bien sobre cómo los miembros del Ateneo son afectados en su libertad de movimiento por el revuelo de las calles, y sobre el entusiasmo quijotesco de Beramendi, que ve en el brote de violencia un anuncio de una posible revolución (*Episodios* 3: 565-69). En sus *Memorias de un desmemoriado*, publicadas primero en *La Esfera* en 1916, y posteriormente recogidas en las llamadas *Obras inéditas* en 1930, Galdós pasa rápidamente sobre "el escandaloso motín de la noche de San Daniel—10 de abril del 65', donde 'me alcanzaron algunos linternazos de la Guardia Veterana". A pesar de sus acerbas críticas contra la intolerancia religiosa y el autoritarismo del antiguo régimen, parece ignorar el contexto del incidente, prefiriendo, como confesó en relación con los fusilamientos de los sargentos del cuartel de San Gil en 1866, "buscar alivio a mi pena en mis amados libros y en los dramas imaginarios, que nos embelesan más que los

reales" (*Obras inéditas* 10: 36-37).

Conviene, por lo tanto, volver a examinar con más detalle el episodio de la noche de San Daniel, bastante más complejo de lo que se ha venido pensando. Veremos que no podremos descartar ciertos aspectos del carácter díscolo y combativo de Castelar, que daba un giro personal a lo que él quería representar para el público como defensa de principios.

Desde muy temprana edad, Castelar se distinguió por sus aptitudes intelectuales, obteniendo en 1851 la concesión de una beca de 4.000 reales al año, ganada por oposición, y el ingreso en la Escuela Normal de Filosofía de Madrid, sección de Literatura. Obtuvo en el curso 1855–6 el puesto de profesor auxiliar interino de latín y de Literatura Castellana, dando también clases de griego a los alumnos de primer año. A partir de este año, su ascenso en el escalafón universitario fue muy rápido, según consta en su expediente personal como catedrático.[2] Por lo visto fue un profesor excepcional. De estos años del inicio de la carrera profesional data la entrada de Castelar en la vida pública. Ya en septiembre de 1854 se señaló con un brillante discurso (su primer ensayo en la oratoria) pronunciado en el marco de una reunión democrática celebrada en el Teatro de Oriente. Los demócratas se encontraban decepcionados por el desenlace de la sangrienta revolución de julio de ese año, que había dado el poder a los progresistas, quienes, al mantener el principio monárquico, habían soslayado la cuestión, fundamental para los demócratas, de la forma de gobierno. El discurso de Castelar tuvo mucha resonancia, siendo ampliamente resumido y comentado en todos los periódicos de la capital. El Ateneo le brindó un banquete de 200 cubiertos, y el gobierno le ofreció una pensión de 50.000 reales para estudiar en Alemania.

Por extraño que parezca, este ofrecimiento fue rechazado, a pesar de que Castelar y su familia distaban mucho de ser ricos. Los motivos de este rechazo son esclarecedores, porque se enlazan con el carácter algo intransigente e idealista que ostentaba por esas fechas tanto en su filosofía política como en su ética personal. Pocos días después de su triunfo en el Oriente, escribió a su madre: "el otro día tuve en mi mano la suerte de toda la familia, y renuncié a ella por el placer de conservar pura mi conciencia." Lo que le preocupaba a Castelar era que la gente pudiera decir "que mi discurso había sido un memorial, y que yo había vendido mi conciencia".[3] Igual tendencia a la abstracción idealista, no exenta de cierta arrogancia, se encuentra en el borrador de una carta al director del periódico conservador *El Fénix*, fechado en enero de 1858. Para Castelar, el partido moderado es el partido del interés, no de "la idea, que une las conciencias, y disciplina las voluntades"; y añade que "yo he aprendido mis ideas políticas en mi corazón y en mi conciencia".[4]

Fue esta tendencia a la abstracción, junto con su personalidad combativa, que indujo a Castelar a procurar mantener una "separación de poderes" entre su actividad profesional como catedrático y las campañas a favor de la democracia que llevaba adelante como periodista. La Ley de Instrucción Pública (9 de septiembre de 1857) obligaba a los profesores de todas las ramas de la enseñanza a "justificar buena conducta religiosa y moral" (Art. 167). En lo que se refiere a las circunstancias en que un profesor podría ser separado de su cargo, dice lo siguiente:

Art. 170. Ningún profesor podrá ser separado sino en virtud de sentencia judicial que le inhabilite para ejercer su cargo, o de expediente gubernativo, formado con audiencia del interesado y consulta del Real Consejo de Instrucción Pública, en el cual se declare que no cumple con los deberes de su cargo, que infunde en sus discípulos doctrinas perniciosas, o que es indigno por su conducta moral de pertenecer al profesorado.[5]

Este artículo parece claro y razonable en lo que se refiere a los procedimientos para despedir a un profesor que, por ejemplo, hubiera cometido un crimen o hubiera incumplido sus deberes docentes. Pero al mismo tiempo está caracterizado por cierta imprecisión, dejando sin definir lo que constituirían "doctrinas perniciosas" u ofensas contra la "conducta moral". Esta imprecisión brindó a la prensa neocatólica un pretexto para la campaña que sostuvo contra Castelar a partir de 1860, solicitando al gobierno que se le quitara el puesto universitario.[6] Por su parte, Castelar hizo uso de toda la gama de su rica elocuencia.[7] *La Iberia,* comentando uno de sus discursos en el Ateneo, dice: "El señor Castelar no tuvo piedad de [los neos]; les arrancó sus plumas y sus sotanas y los arrojó como una presa al público que aplaudía".[8]

La vuelta al poder del ministerio Narváez en septiembre de 1864 dio aliento a la campaña de los neocatólicos y al mismo tiempo brindó nueva energía a la pluma de Castelar. Pero esta vez la defensa de la democracia iba aparejada con ataques personales contra Antonio Alcalá Galiano quien, habiendo sido conspirador revolucionario en 1820, había pasado a los moderados en 1837, atrayendo sobre sí la inquina de los demócratas por su "apostasía". En calidad de Ministro de Fomento, y siendo a la vez portavoz de los neocatólicos en el gobierno, Alcalá Galiano iba a ser una figura clave en la lucha por el control de la enseñanza y la consiguiente persecución de catedráticos como Castelar quien, según los periódicos neos *El Pensamiento Español* y *La Regeneración*, promovía el ateísmo en la Universidad.

La acusación era absurda, porque Castelar nunca fue ateo. En el borrador de una carta destinada al redactor del periódico conservador *El Fénix* (enero de 1858), se describió como "profundamente religioso". Es posible que no observara todas las obligaciones del rito católico, pero sus palabras en las cortes constituyentes de 1869 no dejan lugar a dudas acerca de su profunda espiritualidad:

Grande es la religión del poder, pero es más grande la religión del amor; grande es la religión de la justicia implacable, pero es más grande la religión del perdón misericordioso; y yo, en nombre de esta religión; yo, en nombre del Evangelio, vengo aquí a pediros que escribáis al frente de vuestro código fundamental la libertad religiosa. (citado por Llorca 142)

Sin embargo, en la atmósfera de crispación ideológica de la época isabelina, ninguna declaración de religiosidad, por sincera que fuese, podía ser una defensa contra la intolerancia neocatólica. Cualquier motivo era bueno para cortarle las alas a Castelar, incluso su nombramiento como socio de mérito de la Sociedad de Fundadores de la Independencia del Perú (Llorca 80-81). Por lo mismo que no se podía apelar a la Ley de Instrucción Pública

para probar que Castelar infundiera "en sus discípulos doctrinas perniciosas", sus enemigos pretendieron inferir estas doctrinas, supuestamente enseñadas desde la cátedra, de lo que escribía Castelar en los periódicos, mayormente en *La Democracia*. Para quitar validez a la separación que procuraba mantener Castelar entre sus actividades como profesor y como periodista, se promulgó en octubre de 1864 una Real Orden donde se enumeraron las incompatibilidades que podrían plantearse entre la actividad docente de un profesor y su actividad como ciudadano: "en los actos públicos...sería chocante contradicción en un catedrático la predicación de doctrinas contrarias a las leyes fundamentales del Estado" (citado por Llorca 82).

Lo más sensato quizás hubiera sido que Castelar modificara un poco su lenguaje, si no fuera más que para asegurar que su periódico no fuese cerrado por la censura. Pero como dice certeramente su biógrafa, Carmen Llorca,

> [...] el Gobierno pretendía ir contra la libertad de prensa y empezó atacando al periodista más peligroso, Castelar, pero no como periodista, pues hubiera tenido frente a sí a todos los periódicos, sino como catedrático. Es el eterno juego de la política española entre la pasión por la arbitrariedad y la afición teórica a la legalidad. (Llorca 86)

Castelar procuró poner en evidencia este juego escudándose en la ley y en la debilidad del gobierno, pero, en parte por su resentimiento personal contra Alcalá Galiano, en parte por su temperamento poco propenso a la transacción, no supo en el momento crítico mantenerse dentro de los límites del pragmatismo dictado por la enorme tensión de la situación, y atrajo sobre sí las consecuencias de su falta de cautela.

Los hechos son bien conocidos, gracias, entre otras fuentes, al relato que incluyó Chonon Berkowitz en su biografía de Galdós (Berkowitz 74-76). En febrero de 1865, para cubrir un déficit en el Tesoro, el gobierno de Narváez persuadió a la reina a que vendiese parte del Patrimonio Real, cediendo el setenta y cinco por ciento de los réditos al estado, y reteniendo para sí la cuarta parte. Este 'rasgo' de civismo fue acogido con entusiasmo por el gobierno, aliviado por una solución tan rápida al problema de las finanzas públicas. Los parlamentarios no parecen haberse dado cuenta de que el Patrimonio Real pertenecía a la nación, no a la Corona, y aceptaron con tranquilidad que la "solución" implicaba el enriquecimiento personal de la reina.

El 21 de febrero Castelar publicó en *La Democracia*[9] un artículo titulado "¿De quién es el patrimonio real?", en el cual afirmó que "el patrimonio real es patrimonio de la nación...La Casa Real vuelve al país una propiedad que es del país". Cuatro días más tarde, 25 de febrero, apareció el más famoso "El rasgo". El 8 de marzo se dictó auto de prisión contra Castelar, quien evitó ir a la cárcel sólo mediante el pago de una fianza. El 20 del mismo mes, el Ministro de Fomento, Alcalá Galiano, transmitió al Rector de la Universidad Central, Juan Manuel Montalván, una Real Orden exigiendo que procediera inmediatamente a la formulación de un expediente gubernativo contra Castelar, aduciendo como razones el que éste hubiera faltado a su juramento "de profesar siempre la doctrina de Jesucristo,

obedecer la Constitución de la Monarquía, y ser fiel á la Reina Doña Isabel II".[10] Al negarse Montalván a cumplir esta orden, fue a su vez destituido como Rector, sustituyéndole Diego Manuel Baamonde y Jaime, marqués de Zafra, a quien Castelar, desde las páginas de *La Democracia*, calificó de "neocatólico de pelo en pecho...uno de los hombres más funestos que puede haber para la enseñanza (citado por Llorca 90). La toma de posesión de Baamonde, el 10 de abril, fue lo que provocó el famoso incidente de la 'noche de San Daniel' del cual fue testigo ocular, entre otros, el joven Benito Pérez Galdós. Una manifestación de estudiantes en la Puerta del Sol fue disuelta con dureza por la Guardia Veterana a caballo, con un saldo de varios muertos y más de cien heridos.

Los disturbios del 10 de abril motivaron el establecimiento de una Comisión de asesores, quienes, en su mayor parte, adoptaron una postura poco favorable a la actuación represiva del gobierno y de las fuerzas de seguridad. Sin embargo, esta reacción crítica no impidió que el 16 de abril se hiciera efectiva la suspensión de Castelar por el nuevo ministro de Fomento, Orovio, que había de ser tristemente célebre en 1876, al provocar la dimisión de los catedráticos krausistas. En el caso que comentamos ocurrió algo semejante, porque muchos profesores renunciaron a su puesto para no tener que ocupar el de Castelar. "Ya tendrás noticias de mi destitución", escribió éste a Eusebio Rodríguez el 24 de abril. "El desalentado Gobierno que nos rige no se da punto de reposo en todo lo que sea quebrantar las leyes y tener en poco á todo lo que hay de digno en el país".[12]

Castelar calificó su suspensión como "venganza política",[13] y su biógrafa Carmen Llorca la considera "una evidente arbitrariedad" (Llorca 89). Este juicio es en parte justo, porque el tribunal que veía la causa instruida contra Castelar y el editor Joaquín Cobelo por "desacato a la Corona" no había dictado sentencia todavía. Castelar, por su parte, empleó todo el registro de su elocuencia forense para probar que el gobierno había violado el principio de la separación de competencias: "No tiene jurisdicción alguna sobre la imprenta el señor ministro de Fomento; no tiene jurisdicción alguna el Consejo de Instrucción Pública; aquí hay una usurpación de atribuciones contra la autoridad de los tribunales".[14] Semejantes distingos aparecen en una carta dirigida el 31 de marzo de 1865 al Rector de la Universidad Central, Montalván, quien al recibir la Real Orden del 20 de marzo había pedido a Castelar un pliego de descargos. Afirma Castelar que el Rector no tiene jurisdicción sobre su caso, porque sólo podría pedirle descargos si hubiera infringido alguna de las disposiciones del Art. 170 de la Ley de Instrucción Pública:

> Del uso que haga de los derechos políticos que la Constitución del Estado me concede; del uso que haga de mi derecho de escribir [...] no es V.E. ni ninguna autoridad administrativa juez competente. Me sugeto á las leyes, con arreglo á las leyes escribo, y si alguna vez falto á las leyes, á otra autoridad, y no á V.E., toca conocer del hecho, juzgarme, absolverme ó condenarme. Por consecuencia, declino la jurisdiccion de V.E. para conocer del artículo "El Rasgo", escrito bajo el amparo de las [sic][15] derechos que la Constitucion establece, y de cuya responsabilidad conocen ya los tribunales ordinarios.[16]

Hay que subrayar, sin embargo, que de haber dictado el tribunal sentencia condenatoria contra Castelar, éste habría sido separado automáticamente de su cátedra conforme a las disposiciones del Art. 170. Y era muy posible que el tribunal así sentenciara, porque no fueron las observaciones sobre la venta del Patrimonio Nacional el único motivo del enjuiciamiento de Castelar y su separación de la cátedra. Muchos de los estudiosos que han comentado este episodio han supuesto que la causa criminal y la destitución fueron motivadas por la expresión en el escrito "El rasgo" de sentimientos análogos a los manifestados en el artículo "¿De quién es el patrimonio real?", del 21 de febrero. Afirma Carmen Llorca, por ejemplo, que en el segundo artículo "no se contenían conceptos más atrevidos que los ya publicados" (Llorca 88). Este error es comprensible, dado que el número de *La Democracia* correspondiente al 25 de febrero, donde apareció "El rasgo", fue retirado por las autoridades, y es en la actualidad de difícil acceso. Falta el número del 25 en el volumen encuadernado de la Hemeroteca Municipal de Madrid, y tampoco figura siquiera el texto del artículo en el expediente personal de Castelar conservado en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares. Se puede leer, sin embargo, en el volumen encuadernado del periódico en la Biblioteca Nacional. El hecho es que Castelar no se limitó a reiterar los conceptos expresados sobre la propiedad del Patrimonio Real, sino que desarrolló un argumento sobre la decepción del público en términos que casi rayaban en una amenaza directa al monarca. Si el pueblo esperaba, escribe, que con el "donativo" de la Corona se iba a suspender el llamado "anticipo",[17] se engañaba:

> Dígasenos si al fin de todo esto, las manos que han aplaudido no amenazan, los corazones que han bendecido no maldicen, las fuerzas que se han serenado no se irritan, víctimas de un engaño....Acordaos de lo que sucedió en la revolucion francesa. Las promesas no cumplidas del ministro de Hacienda Calonne, perdieron á la monarquia. Cuando después que este prometió aliviar al pueblo y el pueblo respiró, su sucesor vino á pedir el empréstito de los cuatrocientos veinte millones de francos; el pueblo engañado y ofendido, comenzó aquella revolución que arrancó de las sienes de Luis XVI la corona, y de los hombros de Luis XVI la cabeza.

Dado el nerviosismo del gobierno de Narváez, y la amenaza de revolución que se cernía sobre la monarquía, estas palabras incendiarias no se podían pasar por alto. Pero el problema se resolvió, como ha ocurrido a menudo en la historia de España, mediante una crisis ministerial. Narváez cayó en junio, siendo sustituido por O'Donnell, quien levantó la orden de suspensión de Castelar (R.O. del 30 de junio de 1865). El gobierno se mostró no sólo deseoso de dar carpetazo definitivo al asunto de "El rasgo", sino también de compensar a Castelar por las molestias sufridas. Además de reponerle en su cátedra, le pagó el sueldo correspondiente al período de su suspensión.

Después de su vuelta a la Universidad, Castelar, lejos de estar escarmentado por su experiencia, iba tomando un rumbo cada vez más revolucionario en su actividad política. Es probable que la experiencia de ser "el obgeto de todas las iras del ministerio Narváez"[18] le haya convencido de la imposibilidad de conseguir el progreso político por vías legales. Sea

lo que fuera, las autoridades le consideraban estrechamente vinculado con la insurrección de los sargentos del cuartel de San Gil en junio de 1866. El 20 de agosto de 1866, varios oficiales y algunos civiles fueron citados ante un tribunal militar acusados de sedición y rebelión. Los militares fueron condenados a muerte por fusilamiento, y la mayoría de los civiles a garrote vil. Afortunadamente para él, Castelar, a mediados de junio, había conseguido salir de España rumbo a Francia.

El exilio de Castelar en París entre julio de 1866 y septiembre de 1868 fue una época de muchos sinsabores y apuros económicos, pero también, y en consecuencia con estas dificultades, de una intensa actividad literaria y periodística. Una carta del 13 de abril de 1867, dirigida a un tal Durand, francés residente en España, resume claramente la situación personal de Castelar por estas fechas. El motivo de la carta es pedirle a Durand que le ayude a publicar un libro que ha escrito sobre la vida cultural y social de París, titulado *El año de la Exposición en París*. Castelar insiste en que la obra se publique sin firma de autor, alegando dos razones de peso: "1ª que una obra con mi firma alli, no pasaria, aunque fuese una copia del Credo y 2ª que ciertos juicios republicanos mios tal vez me trageran una expulsion de aqui, lo cual seria el colmo de mis ya largas desdichas" [sic]. Por las mismas razones, Castelar le aconseja a Durand que al contestar no ponga sus señas en el sobre, sino que le haga llegar la carta indirectamente a través de otra persona. Con frase algo patética, termina la carta preguntando: "¿Cuanto dinero puede darle á un expatriado, pobrísimo, arruinado, hundido, que necesita su pluma para comer...?"[sic][19]

Esta etapa se cierra con la caída de Isabel II, que permite a Castelar volver a España y reintegrarse en la vida política de su país. Fue repuesto en su cátedra por el Gobierno Provisional, y elegido Diputado a las Cortes Constituyentes, con lo cual se inició una nueva fase de su vida pública. Aunque, como hemos visto al citar su discurso sobre la libertad religiosa, se mantuvo firme en sus convicciones liberal-republicanas, nunca volvió a incurrir en acciones revolucionarias ni potencialmente criminales. Al contrario, su instintiva propensión hacia la intransigencia se canalizó hacia una postura más conservadora y autoritaria, tanto en su actuación como Presidente durante la Primera República como en su dirección del partido que lideraba.

Universidad de Strathclyde (Escocia)

NOTAS

[1] La correspondencia epistolar entre los dos es escasa. No figura el nombre de Castelar en el "Indice del archivo particular de Galdós", incorporado dentro de la obra *Cartas del archivo de Pérez Galdós*, editada por Sebastián de la Nuez y José Schraibman. Tampoco aparece ninguna carta de Castelar en Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, aunque sí se hace referencia en el apartado "Cartas no incluidas en esta publicación" a cuatro cartas de Castelar, correspondientes al año 1889 (450).

[2] Archivo General de la Administración. Sección de Educación. Expediente personal de Emilio Castelar. Legajo 296/21.

[3] BN Mss. 22.452/1. Los manuscritos del archivo personal de Castelar fueron adquiridos por la Biblioteca Nacional en 1984, pero todavía (2009) no figuran en el catálogo informatizado. Sin embargo, están catalogados según el sistema normal de la BN para manuscritos. Las siglas constan en *Nuevos ingresos de manuscritos*.

[4] BN Mss. 22464/8.

[5] Compilación legislativa de Instrucción Pública, formada e impresa en virtud de Real Orden de 1° de mayo de 1876. Siendo Ministro de Fomento el Excmo. Señor conde de Toreno. Edición oficial. Tomo I. Disposiciones generales —Administración y gobierno. Madrid: Imprenta de T. Fontanet, 1876, 44–5.

[6] "[...] el periódico neo *La Esperanza* consagró a Castelar, en menos de cinco días, veintisiete columnas y no precisamente de alabanzas" (Llorca 74).

[7] Mientras un admirador inglés de Castelar, Sir Grant Duff, después de leer *La civilización durante los cinco primeros siglos del Cristianismo*, podía alabar "the rushing splendour of its rhetoric" (citado por Hannay 65), otros estaban menos convencidos de que la elocuencia de Castelar fuese una virtud. El 3 de agosto de 1892, escribe Juan Valera a Menéndez Pelayo: "Castelar [...] escribe en mi sentir peor que nunca: con un gongorismo flamante, verdaderamente ridículo" (*Epistolario* 443).

[8] Edición del 14 de marzo de 1862. Citado por Llorca 76.

[9] Berkowitz afirma erróneamente que este escrito apareció en *La Iberia*.

[10] Archivo General de la Administración. Sección de Educación. Expediente personal de Emilio Castelar. Legajo 296/21.

[11] *La Gaceta de Madrid*, 7 de abril de 1865.

[12] BN Mss. 21706/7.

[13] *La Democracia*, 28 de marzo de 1865.

[14] *La Democracia*, 28 de marzo de 1865.

[15] La palabra 'derechos' aparece en letra apretada, como si Castelar hubiera escrito primero 'leyes'.

[16] Archivo General de la Administración. Educación. Expediente personal de Emilio Castelar. Legajo 296/21.

[17] Un impuesto especial para cubrir el déficit de 600 millones en el Tesoro. Equivalía en la práctica a un préstamo obligatorio al cuatro por ciento, que podía elevarse al doce por ciento en el caso de los contribuyentes mayores.

[18] Carta a Eusebio Rodríguez, sin fecha. BN Mss. 21706/7.

[19] BN Mss. 22454/5.

OBRAS CITADAS

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

Carr, Raymond. *Spain*, 1808–1939. Oxford: OUP, 1966.

Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo 1877–1905. Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

España. *Compilación legislativa de Instrucción Pública, formada e impresa en virtud de Real Orden de 1° de mayo de 1876.* Siendo Ministro de Fomento el Excmo. Señor conde de Toreno. Edición oficial. Tomo I. *Disposiciones generales — Administración y gobierno.* Madrid: Imprenta de T. Fontanet, 1876. 44–45.

Hannay, David. *Don Emilio Castelar.* Londres: Bliss, Sands and Foster, 1896.

Llorca, Carmen. *Emilio Castelar. Precursor de la Democracia Cristiana.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1966.

Nuevos ingresos de manuscritos en la Biblioteca Nacional. Mss. 22431–22608. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.

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

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

Pérez Galdós, Benito. *Episodios Nacionales.* Tomo 3. Madrid: Aguilar, 1963.

———. *Obras completas.* Tomo 6. Madrid: Aguilar, 1963.

———. *La desheredada.* Madrid: Alianza Editorial, 1967.

———. *Obras inéditas.* Ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo. 10 tomos. Madrid: Renacimiento, 1923–30.

MARIANO AND MORENO: CHANGING MEN OF FICTION AND FASHION

"Human verisimilitude is the distinguishing mark of characters in the new novel"
Peter Anthony Bly, *The Wisdom of Eccentric Old Men*

Harriet Turner

The year 2009 features the Bicentennials of the birth of three exceptional men of the Nineteenth century: a statesman, a scientist, and a writer—Abraham Lincoln (1809-1865), Charles Darwin (1809-1882), and Edgar Allen Poe (1809-1847). To these famous names of the Anglo-American world we must add that of Mariano José de Larra (1809-1837). Larra's legacy in Spain, like those of his counterparts abroad, continues to be an innovative force in politics, the social sciences, and the arts of literature and newspaper writing.

This timeless quality, which has shaped, most recently, the *Ciclo de conferencias* that celebrates the *Bicentenario Mariano José de Larra (1809-2009)*,[1] prompts renewed attention to an age-old theme: the power of fictional recreation inherent in Larra's life and work. This essay, conceived in honor and in dialogue with Peter Anthony Bly's recent study *The Wisdom of Eccentric Old Men* (2004), focuses on the self-referential or self-reflexive aspect of Larra's writings. I want to show how the imprint of Larra's life and of his mind and imagination became recreated in two major literary works: *Fortunata y Jacinta* (1886-87), Galdós's four-part masterpiece, and *La vida contemporánea*, a series of articles that Emilia Pardo Bazán published from 1895 to 1916 in *La Ilustración Artística* de Barcelona, as well as a review in her *Crónicas de "La Nación" de Buenos Aires* (1909-1921).

Among the many newspaper articles that depict Larra as *Fígaro*, we may take "El castellano viejo" (1832) and "La Nochebuena de 1836" as preeminent examples of literary self-consciousness and of what, in our time, critics came to call "interior duplication"—fiction as metafiction.[2] In each of these articles, *Fígaro*, styled as a complex, effervescent mix of literary personae—author and narrator, character and reader—speaks, acts, and writes himself into the text; he becomes, in John Kronik's words, "simultaneously an observing and an observed object" (37). Thus, in these particular newspaper articles, Larra as *Fígaro* executes a dual, dynamic role of critique, change, and exchange in literary roles, social values, and moral meanings.

In "El castellano viejo," Braulio, whose name "brays" like a "beast" ("animal") and who accosts *Fígaro* in the street, personifies the type of man, now on the rise in Madrid's *mesocracia*, who nonetheless retains the boorishness of traditional country ways. This unsettling mix of old and new—social pretensions to refinement, undercut by boisterous, uncivilized impositions—engages, willy-nilly, *Fígaro*, critic and *literato*, who once at the party, turns himself momentarily into a *castellano viejo*: he sees his identity "buried" ("sepultado") by the huge, grossly checkered jacket of his host; he becomes "stained" by grease as trays tip and spill, by the sight of the decaying teeth of the lady to his left, and by don Leandro's dirty wine glass. Finally, recognizing his former self to be obliterated and "dead" to this chaotic world, *Fígaro* watches himself emerge "reborn," transmogrified into

a "poet" who "vomits" verses at the end of day. Gravy and cigar smoke, spills and stains, invade and contaminate the cultivated, arch isolation of his narrative persona.

While the wretched *Fígaro*, resuscitated as a *castellano viejo*, does manage to escape the "ruins" of the day and to return to his old self—to that self-same image of a pristine, disciplined gentleman, well versed and well dressed in frock coat, white handkerchief, and pearl gray trousers—and while, thus refreshed and newly attired, he may retreat to the safety and security of that "corto número de gentes que piensan," he cannot escape a tormenting insight: those "élites" of French tastes, "que viven sujetas al provechoso yugo de una buena educación libre y desembarazada," are also those who wear masks—"fingen acaso estimarse y respetarse mutuamente para no incomodarse" (133). Personal comfort, premised on social distance, social isolation, takes precedence over the expression of true feeling, "al paso que las otras hacen ostentación de incomodarse, y se ofenden y se maltratan, queriéndose y estimándose tal vez verdaderamente" (133).

"El castellano viejo" presents the intersection of two literary and social categories, the one commenting on the other. In this way, a typical "cuadro costumbrista"—an amusing "picture" of social mores—turns into a "cuento"—a kind of doubled-sided narrative that communicates a double result; in turn, this double result takes place on two interchangeable levels. On the one hand, there are the operations of *mimesis: imitation* occurs as Braulio postures as a newly-minted bourgeois gentleman and as *Fígaro* falls into the habits of his host. On the other, there is the communication of reversed social values and moral meanings: Braulio and his guests stand revealed as capable of true affection and respect, while "el corto número de gentes" only practices a mannered hypocrisy. Between them, negotiating, as it were, inside and outside the two spheres, as well as inside and outside his own identity and his own text, *Fígaro* / Larra emerges as a multiple, self-conscious *persona*: he becomes momentarily the object of his own critique as he stands divided between real and fictional worlds, reporting those differing worlds and values to *himself* as he reports them to his reading public. For Larra / *Fígaro* is always the reader of himself—of his antics, his hopes, his disillusion and opinionated views.

"La nochebuena de 1836," subtitled "Yo y mi criado. Delirio filosófico" and written hardly two months prior to Larra's suicide on 13 February 1837, presses this capacity for self-consciousness and multiple roles to extremes of mental and moral suffering. As *Fígaro* dreads the date of the 24th—the date of his birth and of utter isolation on Christmas Eve—he experiences a kind of literary psychic "split," one that breaks the reciprocal balance of *cuadro / cuento*: those *two* categories collapse into *one*—a self-styled *confesión*, while the sense of *one* becomes *two*: voices criss-cross into a dialogue that is a monologue, oriented via metaphor on *one* unforgiving vertical axis of despair. In this text, invisible numbers rise and fall. Windows streak with tears; temperatures plummet, "bankrupting" to "zero" like the nation's illusory balance of credit. Articles lie "dead" on the desk, their titles gesturing as empty niches in a cemetery; demons arise; the house is a hell, and in the street, death hovers, grimacing, behind the delights of stacked goods on display as Figaro, recalling the siege of Bilbao, envisions starving, livid mouths, blackened by bullets.

As the clock strikes midnight, the mirror speaks: "La verdad me esperaba en él y era preciso oírla de sus labios. La verdad es como el agua filtrada, que no llega a los labios sino a través del cieno" (440). This muddy filth ("cieno") infuses *Figaro* himself; his own voice accuses via his drunken manservant, a stolid Astur who nonetheless "tells" the truth of his master: *Fígaro* is "criminal" in conduct; he is a finely dressed womanizer ("calavera"), a rake who wields elegance like a weapon and who remains impervious to the damage of facile seductions. Yet *Fígaro*, famous *literato*, stands forever scorned by the only woman he loves. The scene ends with the servant in a stupor while *Fígaro* tries in vain to light a match. Day breaks and his eye caresses a yellow box in which a pistol lies—already suicide is *Fígaro's* "temptation" that soon will become a reality.

Given the complexities of these literary instances of self-referentiality, we are now positioned to perceive, in the writings and ideas of essayists and novelists later in the century, the filmy imprint of *Fígaro* and Mariano José de Larra. Well known is the affinity of the Generation of '98, particularly Azorín, for the prescience of Larra's vision of Spain, for his ideas about political reform and cultural renewal: "El 98 resucitó a Larra y, como dijo Azorín, 'la juventud actual ama a Larra cada vez más' porque el 98 y el 14, con Ortega y Azaña y la idea de la 'España como preocupación', hicieron de Larra un compañero distinguido" (Miranda de Larra 1). Less visible, perhaps, are the reasons why this complex, self-questioning and self-regarding dual *persona* inhabits so persuasively later writings, such as those by Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, and Emilia Pardo Bazán. Further, as we shall see, certain contemporary works keep returning to the Nineteenth century to select *Fígaro* / Mariano as a central character.

Fígaro (1919), the magisterial biography by Carmen de Burgos ("Colombine"), provides some clues with which to account for this sustainability, this inspiration through time, of Larra's life and works. Carmen de Burgos writes:

> Fígaro es la figura gallarda, joven, pasional, impetuosa y justiciera que se adelanta a su época; es el eslabón que enlaza a los grandes clásicos españoles con los grandes ingenios de nuestra generación; es el que en ese siglo azaroso, en el que todos andan perdidos buscando la fórmula, enciende la antorcha e ilumina el camino. Larra no se queda atrás, Larra no envejece como los otros; Larra conserva su prestigio de escritor, su prestigio de hombre y hasta su prestigio de suicida. Es eternamente joven, eternamente original. (7-8)

Her evocative description picks out three major factors: Larra's power to interconnect ("eslabón") different writers and times, the romantic impact of his "figura gallarda," and mysterious attraction of his "prestigio de suicida." First among these factors is, as we have seen, the collusion of living and writing. Newspaper articles like "El castellano viejo" and "La Nochebuena de 1836," "El casarse pronto y mal" and "La sociedad," as well as *Macías* (1834), a romantic drama, and the novel *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834) gesture as intensely autobiographical compositions. *Fígaro* / Larra experienced writing and living as a succession of intersecting, duplicating mirrors. Thus, as a supreme connector

("eslabón"), Larra not only links the literary achievements of the past to his own time; his writings forecast the future, while past and future appear to reflect each other. All told, such a dual reflection, like that of facing mirrors, represents both an inspiriting and dispiriting phenomenon that winds its way forward into later novels, such as *La Regenta* (1884-85), de Leopoldo Alas (Clarín). Early in that novel the Magistral recognizes, as *Fígaro* might have done, how any personal progress or gain through time is a delusion:

Así son las perspectivas de la esperanza, pensaba el Magistral; cuanto más nos acercamos al término de nuestra ambición, más distante parece el objeto deseado, porque no está en lo porvenir, sino en lo pasado; lo que vemos delante es un espejo que refleja el cuadro soñador que se queda atrás, en el lejano día del sueño [...]" (I, 106)

Acting as corollary to this evocation of duplicating mirrors is *Fígaro's* / Larra's capacity for *textual* self-projection. His art of narrative disguise accounts, in part, for the creation of what Menéndez y Pelayo, referring to *Fortunata y Jacinta*, was to call "la ilusion de vida" (101), communicated in his time by Galdós's new "novela moderna de costumbres" (130).[3] The achievement of this illusion, of palpable verisimilitude, of "novelar como respirar" (Gullón 120), became in the 1870s and 1880s the *sine qua non* of literary realism. Writers like Galdós, Valera, Leopoldo Alas and, to a lesser extent, Emilia Pardo Bazán already had begun registering the clever textual projections of narrators who "vacillate in their role" (Kronik 38), experimenting also with shifts of narrative focus and *style indirect libre*. Further, as a "character" in his own fictions, *Fígaro* / Larra kept infusing factual observation with the collaborative energy of partial metafictive dimensions. In this way, his "hybrids" of fact and fiction anticipated the mental and moral operations of a character like Máximo Manso (*El amigo Manso*) or Benina (*Misericordia*). The self-reflexive dualities conjured by *Fígaro* / Larra hark back, as Carmen de Burgos asserts, to "los grandes clásicos" at the same time as they look forward to those prodigious experiments in literary realism later in the century.

The enduring imprint of Larra's "figura gallarda, joven, pasional, impetuosa y justiciera" shapes another linking factor, marking in tone and intensity certain scenes and relationships that enliven later realist novels. A salient example is the tormented figure of don Manuel Moreno-Isla, a secondary, yet vivid character, whose agency, as Peter Bly has shown, becomes essential to the conflicts and conciliations of *Fortunata y Jacinta*.[4] Moreno-Isla appears in Part I as merely one of the many minor figures whose lives form the tangled branches of the Santa Cruz family tree. Moreno is closely connected to this prosperous family by birth, profession, and social standing. He is cousin and godson of don Baldomero, a distant cousin to Jacinta, nephew of Guillermina, and chairman of the board, one might say, of *Ruíz Ochoa y Compañía*, one of Madrid's most prominent financial establishments. In the long course of the story leading up to Chapter II of Part IV, Moreno appears now and again, always from intermediate distances as he mingles among the many friends and relations who congregate regularly in the Santa Cruz house.

Moreno-Isla, as his name suggests, is an isolated person—an "island" to himself. Like Mariano José de Larra, he is an expatriate, aristocratic in bearing, fashionably dressed, cosseted by servants, and schooled in social skills. After living abroad in London, hobnobbing with Prince Alfonso, later King of Spain, and speaking English fluently, in a way reminiscent of Larra's ability in French, Moreno considers his native country hopelessly backward and uncivilized. Like the acerbic *Fígaro*, he is full of "esplín" ("spleen"), retaining a peevish impatience with details of ordinary city life. Just as *Fígaro*, recording "la petulancia de este siglo" (57), complained to himself about the potholes of Madrid's streets, so Moreno complains about "boorish" street sweepers: "Eso es, bestias, encharcad bien para que haya fango y paludismo" (II, 332). A self styled "antipatriota" (332), Moreno slurs "r's" in the English way (Bly 130) and, when aging and ill, he appears on social occasions to family and friends "ya completamente trastornado" (II, 342)—in a word, "eccentric" (Bly 130). Joaquín Casalduero even defines him as caricature: "Con Moreno-Isla, se critica, es claro, al individuo de fácil caricatura que una vez salido al extranjero sólo tiene denuestos para su país" (109).

However, in a manner not unlike Larra's dual voices in "La nochebuena de 1836," the interior monologue granted Moreno-Isla in Chapter II of Part IV, together with subsequent manipulations of inside views with other ranges of narrative focus, change caricature into character—Moreno, like Fígaro, becomes "a changing man" (Bly 132). Like Larra, he is desperately in love with a married woman, an impossible, exclusive love—"el número uno, el número único" (II, 343). Further, in his suffering, passion, and struggle with approaching death, Moreno gains a measure of self-consciousness comparable to the dynamics of *Figaro's* imagined psychic split: he, too, is a "reader" of himself, taking the guise of two "players" in a game in which he comes to see himself as fatally "checkmated": "A la manera que el jugador saca las piezas del ajedrez y las va poniendo sobre el tablero de casillas blancas y negras, así fue sacando sus ideas. Teníase por pareja a sí mismo en aquel juego [...] " (II, 342).

Moreno, acutely aware of those "dualismos en el corazón humano" (II, 346), vacillates, like *Fígaro*, between illusion and despair; recognizing what, in his view, are the childish, inept, swooning responses of an adolescent, Moreno never loses a developing, mature self-consciousness, the capacity, like *Fígaro's*, of accusing himself, of seeing himself as two-in-one. Again, invisible numbers, transcoded in the text, appear to rise and fall: Moreno contemplates the light of *one* oil lamp with *two* shades that illumine a vast "penumbra manchada" (II, 345); Light, in turn, collapses into darkness. This textual gesture, a kind of dim watermark, recalls that long-ago, single match that *Fígaro* strikes to illumine *two* interlocutors collapsed within the ultimate darkness of *one* tormented thought. In Moreno's case, the more he thinks and feels and the more he lives, contravening the prescribed "plan de vida vegetativa" (336), the more he dies and the more we are made to perceive the tragedy of that aborted life, so rich in potential, so desiccated and useless in the end. High noon—"A las doce"—and midnight: for Moreno, as for *Fígaro*, life and the premonition of death are struck on the same hour.

In the chapter dedicated to Moreno, we also find, closely related to the irony polarized around the motifs of sleep and insomnia, rumor and silence, light and darkness, desire and death, a living paradox that Moreno's own "figura gallarda, joven, pasional, impetuosa y justiciera" inscribes in the text. As Moreno lives and loves, he dies; as he dies, he recovers, in remembrance, a long lost child-like self and becomes emotionally enriched; thus, as he ages, resembling San José ("Debo de parecer un San José"— II, 332), he also, like San José, is able to deliver a "child" through the imagination of his beloved Jacinta. This child, a gift from Fortunata to her rival, becomes a kind of "changling": looking at the baby's sweet face, Jacinta imagines that "bien podría tener la cara de Santa Cruz, pero cuyo corazón era seguramente el de Moreno [...] aquel corazón que la adoraba y que se moría por ella [...]. Porque bien podría Moreno haber sido su marido [...] vivir todavía, no está gastado ni enfermo, y tener la misma cara que tenía el Delfín, ese falso, mala persona [...] (II, 534).

Thus does Moreno's passion, like *Fígaro*'s, become "justiciera": it exposes the perfidy of Santa Cruz, "ese falso, mala persona," and plays no small role in placing both women—Fortunata and Jacinta—within a moral perspective that not only reconciles them but, in that reconciliation, exposes the inadequacy of social convention and religious law. Reason itself, as *Fígaro* might agree, stands exposed as a beggarly thing; even more, reason as imagined in Moreno's misery is a false friend, a "prostitute"—" '¡La razón! Buena tía indecente está', observó D. Manuel dentro de su pensamiento" (IV, 340). His thought anticipates the title "La razón de la sinrazón" (Chapter V, II, 416).

Across the years, a third factor—Larra's "prestigio de suicida—" also accounts for his identity as a connector ("eslabón"). As attested, most recently, in "Mil y una maneras de matarse", an op-ed piece by Rosa Montero in *El País Semanal* (30 November 2008), the suicide of well known writers always has attracted scholars and commentators.[5] For example, in Larra's own century, some 70 years after the event, his suicide began appearing almost obsessively in the newspaper writings of Emilia Pardo Bazán. Horrified, yet curious and compassionate, doña Emilia sensed an enigma suppurating in that terrible act, and over time she sought to capture its elusive truth—the cause of that "tremenda escena" (*La vida* 179). Some of her fictional recreations were published in *La vida contemporánea* (1895-1916), another as a contribution to her celebrated *Crónicas de "La Nación" de Buenos Aires* (1909-1921).

Doña Emilia's views of the legacy of Mariano José de Larra evolve over time as she matures through a varied range of responses. Approaching his figure with a maternal, almost patronizing attitude, initially she saw Larra and his generation as "profundamente románticos en el espíritu y en la acción, y clásicos, muy clásicos en el gusto literario" (*La vida* 179). In particular, Larra appeared to her "precoz"—"niño casí"—an impetuous adolescent who never had the chance really to live—"no se ha gustado el agenjo y la miel de la existencia" when, she asserts, "a los veintiocho años," "apoyó sobre su sien el cañón de la pistola" (*La vida* 179).[6] Writing from the easy comforts of her age at 50, doña Emilia saw Romanticism as a style appropriate only to relatively young people, from ages 24 to 35; after age 35, she declares, "la fisiología puede más que la psicología, y con el alma

despedazada se vive" (*La vida* 179).

However, Larra, like Moreno-Isla, was "a changing man," and doña Emilia changed right along with him. Although as a young woman she had loved the poetry of Zorrilla (Freire López 209), by 1901 she saw the spitefulness of Zorrilla's verses, famously pronounced over Larra's grave, and she saw in herself a new capacity to understand the extent of Larra's unrequited love. Zorrilla, she writes, "contemporáneo de Larra [...] nunca quiso convenir en que fuese el amor, el amor verdadero, quien impulsó a Larra al suicidio." Zorrilla's dismissive image of Larra as a "malvado" was, to her, a supreme insult: "no cabe decir de ningún hombre cosas peores" (*La vida* 179).

Informed by a friend—"testigo coetáneo, pariente de Zorrilla por cierto"—soon doña Emilia, writing to her reading public, felt compelled to recreate "la tremenda escena":

Fígaro había rogado a aquella dama, a la cual le unían las candentes memorias de cinco años de pasión, que antes de abandonarlo le concediese una última entrevista. ¡Doloroso ruego! Quizás no exista, en el catálogo de los sufrimientos pasionales, otro como el de pedir una hora a quien ofreció la vida entera, y que esa hora sea regateada con ávaro desdén [...]. Después de muchas cartas, *Fígaro* obtuvo ver a la señora de C . . . Pero ésta temía quizás la sugestión de la conversación a solas, y se acompañó de una amiga, que debía de ser a prueba. En el sombrío y vasto caserón en que *Fígaro* las esperaba, se desenvuelve el epílogo: ruegos, quejas, lágrimas quizás. Ella, indiferente, helada, se niega a reanudar las relaciones. Aquello se ha concluido para siempre. La amiga siéntese conmovida, y al bajar la escalera le dice algo que pudo ser esto: "Queda desesperado. Temo que haga cualquier disparate". *Ella* ríe, se encoge de hombros. Al salir de la casa, se oye un golpe sordo y profundo. La amiga se estremece. "Parece un tiro . . . –No hagas caso, responde la amada. No le conoces. Habrá pegado un portazo, por asustarme". (*La vida* 179)

The scene, evolving as twice-told story, offers the spectacle of four enlivened fictional characters—*Fígaro*, desperately pleading, the anonymous friend, pained and wondering, "la señora de C ..." cold and unmoving, even brazen in her indifference, and the romantic doña Emilia, who, faced again with the inexplicable, can only exclaim and question as *Fígaro* himself might have done: "¿Quién escruta del todo el misterio de una alma? El amor, ¿es el torrente que anega, o sólo la gota de agua por la cual rebosa la copa? Con aquella mujer o sin ella, ¿sería Larra siempre un desesperado? Imposible resolver este problema. Sólo el mismo Larra nos sacaría de dudas" (*La vida* 179). Now she sees *Fígaro* dignified by his passion, "realmente enamorado, y que la falta de aquella mujer le enemistase con la vida" (*La vida* 179). Now she acknowledges the limits of her own fiction-making enterprise:

He tratado, inútilmente, de ver un retrato de la señora de C ... , alguna de esas miniaturas de la época, con peinado de cesto, bucles y escote insolente: una figurita de abanico *restauración*, o como aquí decimos, *cristina*. No sé si existe. Acaso valdrá más que no exista, porque ¿y si era fea, bigotuda, amarillenta, chata? No nos acerquemos demasiado a la realidad. (*La vida* 179)

Like the unnamed companion of "la señora de C ..." *Fígaro* kept persisting as a writerly presence—a "companion" of doña Emilia to the end of her days. In "La gloria de Larra," published only a few months before her own death in September 1921, Emilia Pardo Bazán sketches a review of *Fígaro*, the biography of Carmen de Burgos. This review is her final attempt to grasp the cause, to perceive the meaning, of what she always saw as "un abismo y un enigma" (*Crónicas* 265). She remains captivated by Larra's "prestigio de suicida": "Yo había oído relatar la triste página a un amigo mío versado en intimidades literarias, don Antonio Bernal de O'Reilly, hijastro de Zorrilla. Según este testimonio, Larra, en la noche última, advirtió a su amada Dolores que si pasaba el umbral, él se mataría. La amiga acompañante susurró: 'Lo hará como lo dice'. Y la amada dio por respuesta: 'No hagas caso, es para asustarme'. En el portal ya, oyeron la detonación" (*Crónicas* 265).

As we have seen, some twenty years earlier doña Emilia had touched a lively nerve in herself and in the literary history of her two centuries. The reasons for Larra's suicide—"que aún se discuten hoy" she wrote in 1901 (*La vida* 179)—remain unresolved yet recreated again and again in such later works as *La detonación* (1977), a political drama by Buero Vallejo, in *Flores de plomo* (1999) by Juan Eduardo Zúniga, a novel that imagines the impact of Larra's suicide upon the mind of his contemporaries, and in the newspaper article by Rosa Montero (30 November 2008), which takes a feminist view of Dolores Armijo de Cambronero, "la señora de C ...".

Thus it is that Mariano José de Larra, like his fictional counterpart Manuel Moreno-Isla, keeps inhabiting our imagination. Each is a changing man of fiction and of fashion who never goes out of style.

University of Nebraska-Lincoln

NOTES

[1] *Bicentenario Mariano José de Larra (1809-2009)*, a conference sponsored by the Departamento de Filología Española III (Seminario Pilar Palomo) and the Departamento de Historia de la Comunicación Social of the Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense), 2 a 6 de Marzo de 2009. Other sponsors are the Museo Romántico y Amigos del Museo Romántico, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoriaciones Culturales.

The program of this "Bicentenario" featured a wide range of topics that includes biography, literary and structural analysis, history and politics of the times, as well as artistic adaptations of Larra's life and works, such as "*La detonación*," de Buero Vallejo," "Larra en Francisco Umbral," and "Sombras y máscaras de Larra en la literatura contemporánea."

[2] Leon Livingstone, in his celebrated essay (1958) on Unamuno's *Niebla* (1914), coined the term "interior duplication" to denote the mechanism that equates author and character and thus represents reality as a "mist" of fictions. See "Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel" PMLA, 73 (1958), 393-406.

Citing Livingstone's study, John W. Kronik, in his view of *Misericordia*, points up the kind of artistic self-consciousness that, "[t]hrough its dual dimension as fiction and metafiction, [...] examines the creative process itself, dramatizes the confusion of the planes of fiction and reality, and ultimately exalts the power of fiction" (38). I draw upon his analysis in order to illuminate those traces of the self-conciousness in Larra's writings that we find operative in the fictional person of Manuel Moreno Isla in *Fortunata y Jacinta*. My analysis of the figure of Moreno-Isla comes, in part, from my previous essay "Strategies of Narrative Point of View: On Meaning and Morality in the Galdós Novel."

[3] The quotation comes from Galdós's famous essay of 1870, "Observaciones sobre la novela contemporánea."

[4] *Conflicts and Conciliations. The Evolution of Galdós's* Fortunata y Jacinta is the title of Geoffrey Ribbans's indispensable study of that novel.

[5] In the *Bicentenario Mariano José de Larra (1809-2009)*, the opening address, delivered by Dr. D. Jesús Miranda de Larra, was entitled "Del nacimiento al suicidio: evolución de un español desesperado."

[6] The suicide occurred on 13 February 1837, when Larra was 27, not 28 years of age. He was born 24 March 1809 in Madrid.

WORKS CITED

Alas, Leopoldo (Clarín). *La Regenta*. Vols I, II. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia, 1981.

Bly, Peter A. *The Wisdom of Eccentric Old Men*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's UP, 2004.

Buero Vallejo, Antonio. *La detonación*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

Burgos, Carmen de ("Colombine"). *Fígaro*. Madrid: Imprenta de "Alrededor del mundo." 1919.

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

Freire López, Ana María, "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de su juventud," *Actas del XIV Congreso de la Asociación de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de Julio de 2001). Ed. Isaías Lerner et al. Tomo III. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. 209-19.

Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus, 1960.

Kronik, John W., "*Misericordia* as Metafiction." *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo. Ensayos de literatura española moderna*. Ed. Benito Brancaforte, et al. Madison: University of Wisconsin-Madison, 1981. 37-50.

Larra, Mariano José. "El café" (55-69); "El Castellano viejo" (121-133); "La nochebuena de 1836, Yo y mi criado. Delirio filosófico" (436-44). *Artículos de costumbres*. Ed. Luis F. Díaz Larios. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

Livingstone, Leon. "Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel," *PMLA* 73 (1958): 393-406.

Menéndez de Pelayo, M. "Don Benito Pérez Galdós," *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Tomo V* (Santander: Aldus, 1942): 81-103. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Web. 2008.

Miranda de Larra, Jesús, "Larra y el 98": 1. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Web. 2003.

Montero, Rosa, "Mil y una maneras de matarse," *El País Semanal* (30 noviembre 2008): 96.

Pardo Bazán, Emilia. *La vida contemporánea*. Ed. Carlos Dorado. Madrid: Fernández Ciudad, 2005.

———. *Crónicas de "La Nación" de Buenos Aires* (1909-1921). Ed. Cyrus DeCoster. Madrid: Editorial Pliegos, 1994.

Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. I, II. Madrid: Cátedra, 1983, 1985.

———. "Observaciones sobre la novela contemporánea," *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1999: 123-39.

Ribbans, Geoffrey. *Conflicts and Conciliations. The Evolution of Galdós's* Fortunata y Jacinta. West Lafayette: Purdue UP, 1997.

Turner, Harriet S., "Strategies in Narrative Point of View: On Meaning and Morality in the Galdós Novel." *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo. Ensayos de literatura española moderna*. Eds. Benito Brancaforte, et al. Madison: University of Wisconsin-Madison, 1981. 61-77.

Zúniga, Juan Eduardo. *Flores de plomo*. Madrid: Alfaguara, 1999.

LA ATRACCIÓN DEL ABISMO EN *CUARENTA LEGUAS POR CANTABRIA* Y DOS NOVELAS DE GALDÓS

Diane F. Urey

En Cuarenta leguas por Cantabria (1876), Galdós describe su recorrido por los antiguos pueblos del montañoso corazón de Cantabria y su extraordinario trayecto por las tortuosas sendas de Las Gargantas de La Hermida. Las maravillas que se le entran por los ojos y salen por la mano al papel hacen de su narración una experiencia deslumbrante y casi palpable para el lector. A pesar de su deliberado rechazo del estilo novelesco,[1] el relato evoca los viajes por pasajes oscuros y peligrosos en su ficción y subraya la intricada estratificación textual que caracteriza sus obras. Precisamente a causa de su marco de "libro de viajes", *Cuarenta leguas por Cantabria* nos ofrece una perspectiva singular sobre el arte de narrar, y quizás de pensar, de Galdós. Como pasajes análogos en sus novelas, este viaje por las entrañas de la tierra reinscribe su propia escritura y lectura. Tanto en *Cuarenta leguas por Cantabria* como en su ficción Galdós utiliza términos de exploración y excavación que espejan los abismos, cavernas y cuevas cuyas múltiples facetas se difunden por la narración. Semejantes lugares ocultos, sean literales o figurativos, son imágenes recurrentes en Galdós. La mitología asociada con estos recintos se propaga desde tiempos inmemoriales. Pueden ser antros infernales, cavidades que reflejan la bóveda celestial o microcosmos del universo.[2] Son sitios de ocultamiento o de auto-descubrimiento, de condena o de resurrección. Los pasajes profundos en *Cuarenta leguas por Cantabria* sugieren todo esto y más. En una sola imagen se puede vislumbrar el texto como un tejido de discursos heterogéneos, como los estratos geológicos de Las Gargantas.

Casi siempre que se encuentran espacios secretos en las novelas de Galdós, anuncian imprevistas y peregrinas transformaciones en el argumento o en los personajes a la vez que ponen de manifiesto los artificios de la construcción narrativa. El primer *Episodio Nacional, Trafalgar* (1873), por ejemplo, abre con la metamorfosis del octogenario Gabriel Araceli que de repente se transforma en joven protagonista y sagaz narrador de la primera serie: "Parece que en mi cerebro entra de improviso una gran luz que ilumina y da forma a mil ignorados prodigios, como la antorcha del viajero que, esclareciendo la obscura cueva, da a conocer las maravillas de la geología tan de repente, que parece que las crea" (184). En su paso por Las Gargantas, el viajero Galdós también parece crear las maravillas que ve: "el sublime espectáculo que ven los ojos se aposenta dentro del cerebro con tanta fijeza, que al fin parece que todo es obra del espectador mismo, una grande y tormentosa fantasmagoría de masas en lucha, como las que se revuelven en las angustiosas cavernas de una pesadilla" (*Cuarenta leguas por Cantabria* 147).[3] Relatos como éstos confunden los límites convenidos entre creador y creación, espectador y espectáculo, y señalan la reciprocidad arquetípica entre la vida, el viaje y la literatura. Los viajes físicos o psíquicos de Galdós y sus personajes son imágenes temporales y simbólicas de los senderos discursivos de la narración. Desde antes de *La sombra* hasta después de *Cánovas*, la obra de Galdós abarca y comprende, en un párrafo, una frase o una palabra, un laberinto de significaciones al parecer sin fin, como las cimas inalcanzables y los abismos insondables de Las Gargantas. Aquí exploro brevemente

unos paralelos notables entre *Cuarenta leguas por Cantabria* y dos novelas—*Ángel Guerra* (1891) *y La campaña del Maestrazo* (1899), con el fin de penetrar un poco más en la críptica escritura galdosiana. Las semejanzas entre las técnicas, motivos y hasta el léxico de estas tres obras iluminan, quizás, algunos de los procesos y pensamientos profundos que subyacen los propósitos fundamentales del arte de Galdós. Por mucho que se ahonda en su obra, sin embargo, siempre hay más, que yace sin descubrir o descifrar dentro de los intersticios y entre las palabras de sus textos.

En su jornada por Cantabria vemos una correlación entre el objetivo principal de Galdós—explorar las profundidades de la tierra en Las Gargantas—y el del lector que busca el sentido más profundo del texto literario. Cuando Galdós y sus compañeros[4] se aproximan al punto culminante de su expedición, el tránsito por Las Gargantas, paran en el "humilde pueblo" de Panes:

> [...] pero no podemos detenernos, **porque la atracción de la Hermida, irresistible como el vértigo de los abismos, nos llama hacia delante** [...] Parece que se acaba el camino y la tierra habitable. Enormes piedras [...] nos salen al paso, mejor dicho, nos lo cierran. Vemos frente a nosotros **una horrible boca, una grieta, cuya profundidad se ignora**. Vacilamos un instante; pero viendo que el camino entra, entramos también, llenos de asombro los ojos y con algo de miedo en el corazón. Durante largo rato los tres viajeros nos miramos en silencio. [énfasis mío; al menos que se indique de otro modo, todo lo que aparece en negrita es énfasis mío]. (145-46).

La entrada—la boca—defiende sus secretos, como las puertas del Infierno, del Cielo o de la subconsciencia. El que se atreve a entrar debe prepararse para lo que quizás no quepa en la imaginación humana, que rompe las leyes de una realidad en que basa su propio ser.

Galdós retrata el antro en palabras fantasmagóricas que dotan al portento geológico de una amenazadora vida propia:

> Llaman a esto Gargantas; debiera llamársele el *esófago de la Hermida* [sic], porque al pasarlo se siente uno tragado por la tierra. Es un paso estrecho y tortuoso entre dos paredes, cuya alta cima no alcanza apercibir la vista. El camino, como el río, va por una gigantesca hendidura de los montes resquebrajados [...]. Todo se mueve allí como si no tuviera base. La vista no puede convencerse de que aquellas ingentes baldosas que se han puesto de pie pueden permanecer así mucho tiempo. Allí, el pánico que precede a los grandes desplomes es permanente, y el viajero anda en perpetuo susto [...]. (146)

En esta pavorosa hendidura de la tierra Galdós imagina que "en el más alto pico practicable de las Peñas de Europa, donde se forja el rayo... están en acecho las tempestades, aguardando el momento en que viven más divertidos los hombres para caer sobre ellos" (151). Los viajeros imbuyen todo con un antropomorfismo que refleja sus emociones. Su mismo asombro les incita con la irresistible atracción del pavoroso abismo. Esta atracción tiene muchas analogías. Evoca los esfuerzos del arqueólogo, el geólogo o el etimólogo que busca los oscuros orígenes de la civilización, la Tierra o el lenguaje. Estos investigadores

(todos ellos mencionados en *Cuarenta leguas por Cantabria*), se valen de conocidos métodos para descubrir y descifrar lo desconocido, igual que suele hacer el lector. Galdós, viajero y escritor, es también explorador y lector. Aunque comparte con el lector fuera del texto lo que percibe, sabe que lo que intenta explicar no cabe dentro de palabras humanas; existe antes y aparte de los sistemas inventados por hombres para recrear el mundo en su propia imagen. Como dice al final de *Cuarenta leguas por Cantabria*, "no podría en manera alguna reproducir en el lenguaje escrito [...] los inmensos atractivos del país cantábrico" (151). Sin embargo, los secretos que parecen estar al acecho dentro de la tierra, o del texto, siguen provocando las búsquedas implacables de la verdad.

El afán de llegar al fondo, tan irresistible como convencional, es bien conocido, y manipulado, por Galdós en muchas maneras y con distintos efectos. En sus novelas se aprovecha del lector con frecuencia, ofreciéndole lo que parece ser un camino directo a la interpretación final. Pero esta ruta suele ser engañosa; la narración abre abismos "cuya profundidad se ignora" y erige obstáculos que cierran el paso a una fácil solución de los enigmas que crea. Si el lector se da cuenta de su error, tendrá que mirar más allá o más debajo de la superficie del lenguaje para hacer inteligible lo que lee. *Cuarenta leguas por Cantabria* también engaña. El relato no parece ser más que una crónica, por elocuente que sea, del viajero asombrado que anhela capturar en palabras la magnitud de las maravillas que ve. El hecho de no llamarse "obra de arte" puede cogernos desprevenidos, iluminando "mil ignorados prodigios." Como su ficción, crea nuevas perspectivas, otros mundos, debajo o encima de lo familiar.

El discurso galdosiano de cualquier género comprende distintos sistemas de significación al mismo tiempo. Antes de entrar en Las Gargantas, por ejemplo, los viajeros contemplan el panorama fuera de San Vicente:

> Los charcos de la marisma que rodean a San Vicente ofrecen **el más complicado mapa que puede imaginar el delirio de la geografía**. Todas las combinaciones posibles de rayas de agua, discurriendo sin orden ni tino por entre juncos; **todas las formas geométricas de islas y penínsulas** que serían posibles si estuviese en proyecto **una nueva creación del mundo**, se ven allí, y nadie puede eximirse de observar con pueril atención **tan graciosa cosmogonía**. (142)

Este cosmos que se dibuja sobre la tierra oculta otros estratos, otros mundos debajo de ella, como los múltiples niveles telúricos y textuales que se descubren o se encubren a lo largo del relato de la expedición. Como el panorama alrededor de San Vicente, este texto también crea un cosmos, un mundo entero donde se confunden una peregrina realidad y la imaginación que se esfuerza en comprenderla. De muchas maneras, no sólo implícitas, el viaje por Cantabria es una alegoría del camino físico y psíquico de la vida. Es el viajero, como el escritor o lector, que da forma y sentido al mundo que le rodea o que imagina. Lo inculca con significación natural o simbólica, lingüística o geométrica. Lo que pretende penetrar y descifrar es otra creación; el viajero por la vida o la literatura proyecta y graba en lo que ve una significación engendrada dentro de su propio cerebro. Mientras se

vislumbra un laberinto de caminos posibles por Cantabria, hay incontables intertextos artísticos y estratos geológicos que el texto abarca y esconde. Las imágenes maravillosas que encontramos en *Cuarenta leguas por Cantabria*, igual que en *Ángel Guerra y La campaña del Maestrazo*, llaman atención al proceso de creación.

Las estrechas semejanzas entre los viajes por tierra incógnita en *Cuarenta leguas por Cantabria*, *Ángel Guerra* y *La campaña del Maestrazgo* se subrayan por el léxico que Galdós emplea para describirlos. En su trayecto por Las Gargantas los pasadizos son siempre más escabrosos; se encuentran "bóvedas y grutas [...] a cada paso y monolitos inmensos, que semejan hombres gravemente sentados o dioses reunidos en corrillo" (147). En algunos lugares "las atrevidas torres, los minaretes, las chapiteles y agujas de mil facetas dejan atrás la arquitectura más variada y rica" (147). Cuando los viajeros creen haber "llegado al último punto de tan angustioso viaje [...] la angostura sin fin da una vuelta" y muestra "nuevas amenazas", murallas movibles e insondables precipicios, "peñones gigantescos colgados del cielo" y, "allá arriba, en lo más remoto, [...] alargan desnudos picos, manos convulsas que increpan al cielo con gesto terrible" (146-47). Durante una tormenta "caen chorros de agua [...] murmurando imprecaciones [...] como condenados que van camino al Infierno" (148). Entonces hace de "aquel antro una mansión de demonios"; el viento que brama "en todas las cuevas y las grietas todas daba un grito para despertar a los duendes dormidos" (149). "La magnificencia del espectáculo y la grandeza del sonido [daban] idea de los ecos del valle de Josafat en el terrible día postrero". Galdós combina imágenes geológicas, arquitectónicas, infernales y hasta apocalípticas en su esfuerzo por expresar lo que eclipsa al lenguaje humano. Invoca voces que retumban por las edades y culturas, voces del gran cataclismo: "El que no ha oído retumbar un trueno dentro de las angosturas de La Hermida no conoce el tono en que habla Jehová por boca de Isaías" (149). Apela a la imaginación arquetípica del lector para cincelar una impresión indeleble de esta gran hendidura en la Tierra tallada por sobrehumanas fuerzas primordiales.

Como Galdós y sus compañeros, en *Ángel Guerra y La campaña del Maestrazgo* ambos protagonistas se sienten atraídos—incluso contra su voluntad consciente—por los abismos literales y también espirituales. Sus historias tienen que ver con las al parecer irreconciliables contradicciones entre el bien y el mal, el cuerpo y el alma, instinto y razón. Evocan muchas obras que muestran estas luchas interiores o exteriores, luchas que pueden terminar en la salvación o la condenación. Ángel y Nelet, los dos, se encuentran en una encrucijada tanto moral como telúrica. Los senderos que les llevan a estos cruces en el camino de la vida se hacen más angostos y tortuosos conforme van penetrando en los espacios ocultos de la tierra y de la subconciencia. Estos abismos, como escribe Alan Smith de las cuevas, "implican lo más profundo de la conciencia humana, su sub-conciencia" (177). Los corredores y cavernas por donde andan Ángel y Nelet también parecen cobrar vida en una fantástica inscripción de su conciencia dividida que a la vez hace eco específico de Las Gargantas.

El nombre de Ángel Guerra encarna los dos lados del protagonista, cuyo enfoque es su amor por la monja *Leré*. En cuanto a Nelet en *La campaña del Maestrazo*, su lucha se

exterioriza en la guerra carlista donde muestra sentimientos y acciones radicalmente contradictorios, desde la violencia extremada a un estado pacífico que radica en la locura. Su lucha interna se expresa más obviamente en los tormentos infernales que sufre a causa de su amor prohibido por la penitente Marcela. Los sufrimientos de Nelet, dentro de su conciencia y en las montañas y cavernas donde los demonios y Satanás mismo le tientan, son parecidos en aspectos sumamente sorprendentes a los de Ángel Guerra en unas cuevas y grutas donde le atormentan alimañas infernales y visiones de *Leré*. Las dos novelas hacen un comentario casi universal acerca de los obstáculos que enfrenten a los hombres en su jornada al auto descubrimiento y en la del alma a la salvación.

En *Ángel Guerra*, Ángel se despeña "desde lo alto de una roca" a una "profundidad cavernosa" durante una lluvia torrencial el Domingo Santo mientras intenta coger el cabrito (no la oveja) que se escapó del pastorcillo Jesús (1483). Con términos que evocan "Las Gargantas", razón y pesadilla se confunden en un laberinto dantesco de "concavidades peñascosas" y grutas pobladas de seres míticos y monstruosos (1484). Al sonar el trueno "parecía que la bóveda del cielo se cascaba en dos"; "la repentina iluminación eléctrica pintaba en aquellas profundidades antros terroríficos, abismos que causaban vértigo, y contornos recortados, como fantásticos bocetos de animales monstruosos" (1484). Cuando cesa de llover Ángel y el cabrito penetran "en una angostura tortuosa, formada por paredes altísimas y verticales" que se abre a un "tazón o cráter de conglomeraciones caprichosas, alumbrado por claridad semejante a la de las lámparas de alcohol, azulada, incierta, volátil" (1484). Como si no tuviera voluntad propia, Ángel se deja guiar por el cabrito que le lleva a

> la boca de una gruta en cuyo interior se veía luz. Penetraron en ella el animal y el hombre [...]. **Franqueada la** cueva, **encontráronse en otro cráter mayor que el primero, y de cantiles más altos y escabrosos**, en los cuales había pasos o grietas accesibles, con peldaños tallados en la roca. Por una de estas escaleras vio descender a *Leré*, vestida de hermana del Socorro, pero toda de blanco. (1484)

La descripción de este tránsito subterráneo parece un descenso al Infierno. Cuando Ángel intenta coger violentamente a *Leré*, "el inocente y gracioso chivato" se transforma en "el más feo y sañudo carbón que es dado imaginar" (1484). Como escribe Geraldine Scanlon de esta escena, "In medieval representations of the Last Judgement and of the condemned in hell the devil is traditionally depicted as a goat who, often with assistants even more monstrous than he, torments the sinners" (103).[5] Aquí el cabrón le oprime el tórax de Ángel y "los resoplidos de la fiera infundían al pobre pecador un terror angustioso [...]. Suplicio mayor, ni en los mismos infiernos lo habría de seguro" (1484). Luego se ve

> acometido de animales repugnantes y tremebundos, culebras con cabezas de cerdos voraces, [...] perros con barbas y escamas de cocodrilo, lo más inmundo, lo más hórrido que caber puede en la delirante fantasía de un condenado. Todos aquellos bichos increíbles le mordían, le desgarraban las carnes [...]. (1485)

Ángel "aún conservaba bastante conciencia de sí" para rezar, y al fin "las infernales

alimañas" se desvanecen (1485). Cuando sus amigos le encuentran el próximo día, está "como a una legua del sitio en que [...] se había perdido", con "las ropas [...] desgarradas y su cara llena de cardenales" (1485).

En *La campaña del Maestrazgo*, unos demonios llevan a Nelet por espacios montañosos y subterráneos. En estos lugares se ve atormentado y tentado con visiones de Marcela que despiertan sus instintos violentos, como pasó con Ángel cuando vio a *Leré*. Siempre que Nelet comete actos de violencia, en la guerra o en su mente, se le aparecen "sus demonios". Su primer viaje, por ejemplo, ocurre después de obedecer la orden de ejecutar a tres mujeres. Cuenta a Beltrán cómo sintió "un frío mortal" y cayó "con tremenda pataleta y convulsiones, blasfemando [...]. Por la noche [...] vino el Demonio, y [...] me llevó a un alto monte que llaman Cretas" (1312). Allí se encontró "entre una caterva de demonios" que, después de torturarle y de mostrarle toda su historia pecaminosa, mandaron que Nelet les adorara. El no se dejó tentar y le arrojaron en su catre "medio muerto" (1312). Después de su primera tentación, Nelet se cree "Restablecido de aquel mal demoníaco". Sin embargo,

> de cuando en cuando venía por mí el diablo que quería ser mi amigo, y me llevaba [...] **al fondo de las cuevas que hay en la Portadilla** [...]. Era el mes de *Agosto* [sic], [...] cuando me encontré, sin saber cómo, **frente a una caverna, en noche cerrada**...
>
> **-De la gruta salió una luz azul, muy suave [...] y, por fin, de en medio de esta luz una mujer** [...]. No puedo dar idea ni de la luz ni de la hermosura de la señora, ni sé cuál de las dos cegaba y confundía más. (1312-13)

Igual que *Leré* sale de una gruta iluminada, Marcela aparece a Nelet. Las dos se visten de manera extraña y no se dejan aproximar, lo cual confunde más a los dos hombres que creen estar viendo la realidad.

El tercer episodio diabólico de Nelet se asemeja de modo aún más estrecho a las experiencias de Ángel. Nelet y Beltrán descienden de un alto pico[6] y cuando se sientan a almorzar Nelet cuenta que

> [...] había pasado noches horribles de insomnio y terror, pues al llegar a Calig, después de haberse batido en guerrillas un día entero [...], le cogieron por su cuenta como media docena de espíritus, a quienes primero tuvo por ángeles, y luego hubo de reconocerlos por demonios efectivos [...]. Quiso huir Nelet; mas le cogieron, y de un vuelo rapidísimo fue llevado al castillo de San Mateo, entrando por la plataforma de la torre más alta. (1325)

Beltrán cree que todo es sueño, y Nelet responde con detalles que evocan los viajes tanto de Ángel como de Galdós:

> -Lo cuento como me pasó y como lo sentí. Preste usted atención, y verá si es sueño o qué es. Pues, señor [...]. El que parecía jefe de la infernal comparsa me cogió por el brazo y me dio un rápido paseo por el interior del castillo, arrastrados él y yo de **un furioso ventarrón que por todos los huecos**

entraba y salía, llevando consigo alimañas [...]. Y con las propias voces del aire y los chillidos de las alimañas, mi demonio me hablaba [...] **llevándome a un gran sótano [...], me mostró un agujero al modo de escotillón, de donde arrancan escalones hacia lo profundo**... Como polvo, como humo se desvaneció mi acompañante, [...] y yo, **precipitándome por aquella abertura, me vi dentro de un angosto callejón labrado en la roca, y por él me lancé** [...] Seguí [...] toda la noche andando [...] y al ser de día, [...] **oí ruido de aguas que manaban de aquellas peñas y corrían por grietas y sumideros, haciendo unas como gárgaras muy imponentes [...]. Halléme por fin en una caverna, cuyo techo parecía la bóveda de una catedral**; en el fondo de ella varios hombres cavaban la tierra [...] les pregunté por dónde saldría más pronto a Traiguera, y su respuesta fue señalarme **uno de los conductos que desde allí partían, abiertos en la roca**. *Por él me metí, y a las seis horas de* camino, [...] me encontré, no en Traiguera, sino en el castillo de Cervera del Maestre. (1325)

Cuando Beltrán otra vez le insta a que reconozca "que todo eso es un desatinado sueño", Nelet le ofrece "pruebas" de su realidad:

-Lo *reconoceré si usted se empeña en ello. Pero hay algo aquí que no comprenderé si usted con su* universal conocimiento de las cosas no me lo explica, y es que al salir a Cervera del Maestre, **encontréme tan molido como si me hubieran dado carreras de baqueta; [...] en mi cuerpo no cabían ya más cardenales [...]. Y otra duda: si ello fue sueño y me dormí en Calig, ¿cómo desperté en Cervera?** (1325-26)

Las semejanzas entre las narraciones de los viajes de Nelet y de Ángel son muchas, desde los pasadizos angostos y las concavidades, los entes infernales y las alimañas, las luces azules y las visiones de sus amadas, hasta el hecho de encontrarse a la salida a bastante distancia de donde entraron, con ropa y cuerpo molidos. Lo que sucedió a Nelet y Ángel no puede llamarse sueño tan fácilmente, como demostró Nelet. En otra ocasión dijo a Beltrán: "Pues ahí está lo maravilloso, lo sobrenatural, que confunde a los que sólo creen y testifican las cosas ordenadas conforme al tiempo y a la verdad que se toca" (1313). No todo lo que se percibe, o que existe, se conforma a las normas convenidas; Ángel lo expresa así:

reconocía que en el mundo de nuestras ideas hay **zonas desconocidas, *no exploradas*, que a lo mejor se abren, convidando a lanzarse por ellas; caminos obscuros que se aclaran de improviso**; atlántidas que, cuando menos se piensa, conducen a continentes nunca vistos antes ni siquiera soñados. (1321)

Hasta manifiesta un deseo por lo sobrenatural, para aliviar "la monotonía" de lo conocido:

Una de las ansias que más me atormentan es la de lo sobrenatural, la de que mis sentidos perciban sensaciones contrarias a la ley física que todos conocemos. **La monotonía de los fenómenos corrientes de la naturaleza es desesperante**. Lo sobrenatural, lo maravilloso, el milagro, me hacen falta a mí, y por encontrarlos diera todo lo que poseo. (1458)

Las percepciones de Galdós dentro de Las Gargantas, como las de Ángel y Nelet en sus viajes infernales, son todo menos "fenómenos corrientes de la naturaleza". Sean productos de la subconciencia, sueños o auténtica sonda de lo sobrenatural como Nelet cree y Ángel espera, son, como vimos que decía Galdós en *Cuarenta leguas por Cantabria*, "una grande y tormentosa fantasmagoría [...] como las que se devuelven en las angustiosas cavernas de una pesadilla" (149).

Como ocurre con sus seres de ficción, en *Cuarenta leguas por Cantabria* Galdós también parece llegar al borde de la conciencia donde no está seguro si distingue entre lo que observa y lo que fabrica su imaginación, entre lo consciente y lo subconsciente. No sólo transforma lo que ve, sino que se encuentra transformado, como Ángel y Nelet. Vemos esto cuando sale de Las Gargantas:

> Por fin, volvemos al mundo; por fin **nos arroja de sí el formidable monstruo de piedra que nos traga** [...]. Parece, como he dicho antes, que despertamos de una pesadilla o que volvemos del letargo angustioso de una gran jaqueca. **Los derrumbaderos y horribles precipicios de nuestro cerebro se disipan**, y la dulce imagen de lo llano, de lo apacible, de lo apropiado a la planta y a la existencia del hombre, llena nuestra mente. (149)

En los abismos de la tierra como del cerebro todo es precario, indeterminado. Las profundidades de Las Gargantas revelan sublimes mundos metamórficos donde, como en *Ángel Guerra* y *La campaña del Maestrazgo*, todo está en constante metamorfosis, como la geología y la vida humana. Nelet ve interconexiones panteístas entre la naturaleza y el hombre, como insinúa a Beltrán: "Créalo usted o no lo crea, yo sostengo [...] que vivimos en estos pedruscos. Esto que aquí nos rodea no es cosa muerta; esto tiene alma, como la tienen los montes, el viento, las cavernas y los torrentes que cantan y rezan en las profundidades" (1322). En las tres obras parecen borrarse los límites corrientes entre el ser sensible, la realidad conocida y lo que desafía las leyes de la naturaleza. Lo que la imaginación no puede comprender, sin embargo, tiene tanto efecto en la existencia como los hechos más ordinarios.

Todos los viajeros cuestionan sus percepciones; lo que les sucede amenaza el equilibrio entre la razón y la alucinación. En los casos de Ángel y Nelet también amenaza su equilibrio moral. Sus tránsitos encarnan la tentación del lado instintivo, la violencia, el mal, aun cuando crean haberse trocados en benignos y pacíficos, incluso casi místicos en el caso de Ángel. Los caminos andados y mundos explorados en estas obras son inscripciones de los enormes obstáculos que siempre se enfrenten a los que emprenden el viaje de la vida, como Ulises, Dante o Gabriel Araceli. La *vía crusis* de Ángel y Nelet sugiere con bastante claridad el concepto del bivio, la encrucijada entre la virtud y el vicio. En *Cuarenta leguas por Cantabria*, Galdós también lo evoca. Viajando al lado de ese abismo que ejerce tanta atracción sobre los viajeros, Galdós describe:

> El rumor del río, lento, igual siempre, monótono, acompaña todo el tránsito, **y se le oye como la respiración de aquel abismo cuyos hondos pulmones mueven una y otra corriente de aire en las**

cañadas, angostas cual las sendas de la virtud. También allí tiene afluentes el Deva. **Mira uno a derecha o izquierda**, y se ve bajar despeñado, insensato, furioso, un arroyo, mejor dicho, un chorro que rompe su cristal espumoso contra mil peñas que a cada paso quieren detenerle. Por otros lados, los arroyos son quietos y mudos, porque son de piedras diversas y cantos rodados que en tropel descienden de las alturas. Les vemos inmóviles como catarata petrificada; pero cuando llueve, ruedan con estrépito confundidos con el agua. (146)

Este abismo personificado por el cual corre la senda de la virtud también señala dos direcciones, la izquierda y la derecha, sugiriendo unas de las múltiples fuentes del arquetipo. Como aquí, el bivio, el lugar de las decisiones trascendentes, suele encontrarse en lugares ocultos, amenazadores, incluso infernales.

En *Ángel Guerra* y *La campaña del Maestrazgo*, los protagonistas se encuentran en una encrucijada moral, tanto como física. Después de lo que le sucede en las profundidades infernales el Domingo Santo, Ángel cambia. Reconoce su deseo sexual por *Leré*, escondido debajo de su falso misticismo, y rechaza su instinto a la violencia. Se descubre por medio de sobreponerse a las tentaciones del abismo. Escoge por fin la senda de la virtud y muere "completo", reconciliados sus dos lados en lo posible; se salva. Nelet, en cambio, sufre las mismas tentaciones del amor prohibido y los instintos violentos que Ángel, pero al fin él no puede sobreponerse a sus demonios interiores, aun cuando logra escaparse de los entes infernales que le hostigan. Sus instintos triunfan y, lleno de rabia, se mata después de matar a Marcela, sabiendo que muere condenado. Estas novelas pueden leerse como viajes al fondo del propio ser, "cuyas profundidades se ignoran", donde el obstáculo más grande a la senda de la virtud es uno mismo.

En estas obras los abismos literales o figurativos, geológicos o morales, son metáforas de la mente. El viajero, como el escritor y el lector, es el que da forma a "lo que se aposenta dentro del cerebro" (*Cuarenta leguas por Cantabria* 147). La sorprendente personificación de las formas geológicas en *Cuarenta leguas por Cantabria*, *Ángel Guerra y La campaña del Maestrazgo* ejemplifican claramente cómo el hombre se proyecta y se ve reflejado en el mundo que le rodea, un mundo que significa lo que inscribe en él. De esta manera, como en otras, las obras reinscriben sus sentidos y formas autoreflexivas. Las imágenes extraordinarias que llenan estas obras llaman atención al proceso de construir "otro mundo" significativo sobre o debajo del "natural". Son imágenes del proceso creativo de la naturaleza y del arte, emblemas de la reciprocidad entre el viaje, la vida y la literatura. La autoreflexividad de estas obras, tan constante en Galdós, hasta en el "libro de viajes" *Cuarenta leguas de Cantabria*, abarca la palabra individual hasta la estructura en conjunto, atestiguando otra vez a su penetración trascendente. La mente de Galdós es un espacio profundo y misterioso lleno de maravillas que todavía no hemos descubierto ni descifrado, pero que nos sigue atrayendo.

Illinois State University

NOTAS

[1] Como escribió a Pereda en una carta del 28 noviembre 1876. Véase Carmen Bravo-Villasante, 10.

[2] Alan Smith dedica páginas agudas a múltiples ramificaciones de cuevas en la obra de Galdós, elaborando, entre otros aspectos, "la relación entre dos partes de esa simpatía universal, las estrellas y la cueva" (177). Véase su capítulo "Constelaciones, cuevas y conciencia: Galdós y el discurso del modernismo" en *Galdós y la imaginación mitológica*, 173-200.

[3].En sus valiosos comentarios sobre *Cuarenta leguas de Cantabria* en *Vision and the Visual Arts in Galdós*, 32-35, Peter Bly examina las equivocaciones perturbadoras que pueden ocurrir cuando uno contempla objetos de arte o paisajes pintorescos. Del pasaje citado en el texto escribe que "the emphasized abnormalities of the rocks induce in the viewer moments of cosmic disorientation when the regular dimensions of assumed reality appear perilously subject to confusion" (35).

[4] Viajó con José María de Pereda y el santanderino Andrés Crespo; v. Benito Madariaga, 125-6.

[5] Scanlon comenta la importancia del motivo del arte religioso en *Ángel Guerra*. Asevera que las imágenes de estas escenas evocan a Bosch y Patenier en particular.

[6] Su descenso evoca *Cuarenta leguas por Cantabria*, especialmente los panoramas: "En el descenso de la montaña, por senderos de ovejas que sorteaban la pendiente con ángulos y curvas dilatadas, pudiendo apreciar el grandioso panorama que a su vista se ofrecía; belleza incomparable de que también gozó D. Beltrán, pues si no apreciaba las menudencias y tonos medios del paisaje, percibía claramente las grandes masas rocosas, que por su coronamiento romo y achatado, en aquella formación geológica, son llamadas *muelas*. Las vertientes cubiertas de verde espesura son en algunos puntos suaves; en otros caen rápidamente, querenciosas de la vertical: todas de imponente majestad y hermosura". (1325)

OBRAS CITADAS

Bly, Peter A. *Vision and the Visual Arts in Galdós: A Study of the Novels and Newspaper Articles*. Liverpool: Francis Cairns, 1986.

Bravo-Villasante, Carmen. "28 Cartas a Pereda." *CHA* 84 (1970-71): 9-51.

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

Pérez Galdós, Benito. *Ángel Guerra*. En *Obras completas*. Vol. V. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1965. 1197-1537.

———. *La campaña del Maestrazgo*. En *Episodios Nacionales*. Vol. II. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1973. 1261-1365.

———. *Cuarenta leguas por Cantabria. En Recuerdos y memorias*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Tebas, 1975. 127-52.

———. *Trafalgar*. En *Episodios Nacionales*. Vol. I. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1979. 181-254.

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

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

DOCUMENTOS

GALDÓS Y DOS CONMEMORACIONES (DE ANTONIO ALCALÁ GALIANO Y DEL GENERAL TORRIJOS)

Karlo Budor

Entre la correspondencia de Benito Pérez Galdós se conserva cierto número de cartas intercambiadas con la familia Alcalá Galiano, condes de Torrijos.[1] El contenido de algunas de esas cartas atañe a dos españoles ilustres, importantes personajes históricos del siglo XIX.

Uno de esos personajes es D. Antonio María de Alcalá Galiano y Villavicencio (Cádiz, 22-7-1789 – Madrid, 11-4-1865).[2] El otro personaje es el general José María de Torrijos y Uriarte (Madrid, 20-3-1791 – Málaga, 11-12-1831).[3] No se sabe si y hasta qué punto pudieran haberse cruzado las trayectorias existenciales de esos eminentes personajes. Los unían históricamente la vocación política del liberalismo constitucionalista y una oposición activa al absolutismo reaccionario del rey Fernando VII. Las dos familias—los Alcalá Galiano y los Torrijos—llegarían a emparentarse posteriormente, por un capricho del azar matrimonial.[4]

En el fondo, esos dos personajes inspiran, histórica y familiarmente, a los Alcalá Galiano en su carteo con Galdós en un momento preciso de sus propias existencias. Posiblemente faltan algunas de las cartas intercambiadas por Galdós y el matrimonio Alcalá Galiano en el período comprendido entre el otoño del 1910 y la primavera del 1911. Sin embargo, a continuación se reproducen—en orden cronológico—cuatro cartas de la correspondencia mencionada. Su contenido, entre otros pormenores, aborda los tópicos temáticos anunciados más arriba. Los citados textos epistolares parecen significativos por dos razones al menos. Por un lado, muy bien reflejan el interés particular que Galdós ponía en las relaciones de amistad que lo vinculaban con aquella familia.[5] Por otro lado, esas misivas son también instructivas pues arrojan una luz diáfana sobre algunas actuaciones políticas de Galdós en su etapa de activismo republicano.[6]

1. Carta de José y Mary Alcalá Galiano, condes de Torrijos, dirigida a Benito Pérez Galdós.[7]

Lisboa
15 de Setiembre 1910

Mi siempre querido aunque ingrato amigo: Muchas son las quejas que tenemos contra Vd. Señor Don Benito por el abandono absoluto en que nos tiene por haberse hecho *republicano* sin mi permiso, por nunca, entre sus muchos asuntos literarios históricos haber hecho nada para ilustrar el glorioso nombre de Torrijos!!! ¿Es poca la lista de los agravios? Pues va Vd. a hacer ahora completa reparación de los mencionados crímenes para merecer nuestra absolución. Y voy al grano.

Como veo, que es Vd. Presidente de la Comisión para conmemorar el Centenario de las Cortes de Cádiz es Vd. sin duda alguna el personaje hecho *expreso y sur commande* para lo que nos interesa. Varias veces se ha pedido en el Senado y se ha permitido trasladar

los restos de Don Antonio Alcalá Galiano y Fernández de Villavicencio al Panteón de los Hombres Ilustres, pero cayeron los cinematográficos gobiernos [sic] de Silvela, Villaverde, Azcárraga, Moret, López Domínguez, Vega de Armijo, y con ellos el compromiso de vengarse en el del traslado.

Ahora, el momento en que van a celebrar el Centenario de las Cortes de Cádiz parece lograr el cumplimiento de esa promesa y *cuanto antes*, pues nos escriben de un lado para otro que las galerías del sepulcro de Don Antonio se derrumbaron hace tiempo, y que de no trasladar *inmediatamente* sus restos que éstos se tirarán a la fosa común.

El cementerio donde se halla enterrado es San Luis según nos aseguran y las familias de aquel cementerio están trasladando los cadáveres de sus familias.

Creo mi querido amigo que al buen entendedor... y que por *todos* conceptos se ha de apresurar sin perder un día a lograr del Ministerio (supongo de la Gobernación, si no es de Fomento) la inmediata orden del traslado a Atocha de los restos del célebre gaditano y tal es mi confianza en Vd. a pesar de esos crímenes a que aludo, que le doy en armonía con mi indolente perezoso Pepe las anticipadas gracias más expresivas por esa nueva prueba de su amistad.

Suya siempre y de todo corazón.
Un abrazo de Pepe.
Mary

[Encima del membrete figura una apostilla dispuesta verticalmente: No puede Vd. lograr algo para los descendientes de esos famosos gaditanos? Parece que vamos a *Túnez*.]

---

2. Carta de Benito Pérez Galdós dirigida a José y Mary Alcalá Galiano, condes de Torrijos.[8]

Mis queridos amigos Pepe y Mary:

Aunque no dé a Vds. noticias frecuentes de mi importante persona, yo no olvido nunca a mis buenos amigos, y me apresuro a contestar, con un pequeño retraso de tres meses a su carta del 18 de Septiembre.

Si me hice republicano sin permiso de Vds. fue por no darles un disgusto, preferí callar con la esperanza de que no se enterarían de mi resellamiento pues pensé que aquí se implantaría la república antes que en el afortunado Portugal. Sea como quiera yo estoy a disposición de Vds. para cuanto gusten ordenarme.

Tengo la desgracia de ser diputado por Madrid y además la de pertenecer a la Comisión de Gobierno Interior del Congreso. Entre lo poco bueno que he podido hacer en ambos [sic] hay algo que me complazco en manifestar a Vds.

Hace unos días acordó la Comisión de Gobierno Interior trasladar los restos del insigne orador Dn. Antonio Alcalá Galiano a un Panteón decoroso, en la Basílica de Atocha,

donde reposarán junto a los de Mendizábal, Martínez de la Rosa, Calatrava, Olózaga y otros insignes repúblicos.

Además hace poco convoqué a mis amigos para celebrar un miting [sic] en Málaga, al pie de la cruz que marca el sitio donde fue fusilado el gran Torrijos, inolvidable mártir de la libertad. Dicho acto no pudo celebrarse ayer 11 de Diciembre aniversario de aquella horrible barbarie del absolutismo, por causa del temporal que ha interrumpido la línea de Málaga, pero se celebrará muy pronto, añadiéndole otro acto solemne en el Convento de Carmelitas donde subsisten las celdas donde fueron puestos en capilla Torrijos y sus desdichados compañeros.

Con esto me despido de Vds. reiterándoles mi cordial e inalterable amistad. Si Vds. tardan en contestarme tres años largos yo les responderé a los tres meses cortos.

Mil homenajes a la insigne Doña Mary, y un fuerte abrazo al inolvidable Pepe Galiano de su inmemorial amigo

B. Pérez Galdós

Hoy 12 Diciembre 1910.

---

3. Carta de Benito Pérez Galdós dirigida a José Alcalá Galiano, conde de Torrijos.[9]

28 de diciembre de 1910

Mi querido Pepe:

Desde que, por tu postal, tuve conocimiento de que estábais en Madrid he sufrido lamentables contratiempos. Primero una desgracia de familia ocurrida en Las Palmas me trastornó tristísimamente, tanto a mí como a mi familia, durante tres días, después de esto ha sobrevenido una cuestión política entre republicanos, que me trae de cabeza: todo el santo día visitando a éste y al otro en la ardua tarea de templar gaitas.

Suponiendo que continuarán Vds. en Madrid lo que resta de año y algo más, les anuncio que tendré el gusto de visitarles antes de San Silvestre.

Mis homenages [sic] a Mary, y ya charlaremos de lo pasado, lo presente y lo futuro.

Tu amigo de corazón.

B. Pérez Galdós

---

4. Carta de José y Mary Alcalá Galiano, condes de Torrijos, dirigida a Benito Pérez Galdós.[10]

Madrid
2 de abril

Mi querido amigo:

Ayer hicimos *todo* para tratar de ir a despedirle pero se cansa Pepe por muy poco y no fue posible. Esperamos tener en San Sebastián, Calle de Prim 10, mejores noticias sobre sus ojos.

Como puede Vd. figurarlo [sic] ahora que se van [sic] a celebrar el Centenario de las Cortes de Cádiz vuelvo a suplicarle haga que no olvidan [sic] al orador de la Fontana de Oro y trasladen sus restos al Panteón de los Hombres Ilustres de la Patria. Nos dicen que hay que trabajar el asunto para que se active con Moret, Romanones y el Mayor del Congreso [sic]. De modo que cuento, querido amigo, con que Vd. ponga toda su influencia en este natural empeño, impidiendo que los restos de D. Antonio vayan al foso común puesto que las galerías están caídas y no escapará él a la ley.

De Pepe un cariñoso abrazo y, a pesar de haberse hecho *republicano* incurriendo en mi natural indignación, soy su buena amiga y fiel admiradora

Mary

Es obvio que tanto Galdós como también José Alcalá Galiano—por razones de salud, más precisamente por los problemas que a la sazón ambos tenían con la visión—en su correspondencia se valían del servicio de amanuenses. Mary Alcalá Galiano asumía el papel doble, el de corresponsal y amanuense.

Lo que Mary Alcalá Galiano en su carta le reprocha a Galdós—medio en serio, medio burlonamente—es el "haberse hecho republicano", y eso sin su permiso. En otra carta suya, doña Mary, "buena amiga y fiel admiradora" de Galdós, confiesa que lo es "a pesar de haberse hecho republicano" incurriendo así—como ella dice—en su natural indignación. Éstas no son las únicas alusiones críticas al republicanismo de Galdós que sin duda alguna le hicieran los Alcalá Galiano. Ellos desaprobaban en general el republicanismo de Galdós, aunque siempre con tono benévolo y amistoso. La prueba de ello se encuentra en varias cartas dirigidas en aquellos años al autor canario convertido en republicano militante.[11]

En su respuesta Galdós confiesa que prefirió callar su propio "resellamiento" republicano aduciendo un justificante algo bizarro; afirma haber pensado que en España "se implantaría la república antes que en el afortunado Portugal". Probablemente se quedaría Galdós un poco decepcionado, pues en Portugal—al ser destituido el rey Manuel II—la república fue proclamada el 5 de octubre de 1910. A la sazón José Alcalá Galiano mismo debía de encontrarse aún *in situ*, o sea, en Lisboa, destacado allí en su puesto consular y esperando a que se le asignara un nuevo destino.

En la apostilla añadida a su carta, doña Mary—fastidiada ya de muchos

contratiempos experimentados por su marido a lo largo de su carrera consular—alude a "los descendientes de esos famosos gaditanos" que son los propios Alcalá Galiano, y, en efecto, vuelve a actualizar las peticiones de siempre. Es que Galdós en repetidas ocasiones ya se vio en la situación de ser rogado por sus amigos José y Mary para intervenir ante los superiores del Ministerio de Estado. Lo que los Alcalá Galiano pretendían en el pasado era lograr una *combinación diplomática* mediante la cual José, muy delicado de salud, pudiera obtener un destino consular más cómodo y de mejor viso. Parece ser que el solícito amigo hacía lo posible, si bien los resultados fueron escasos, ya que los gobiernos iban sucediéndose con demasiada frecuencia mientras que Galdós se quedaba todo el tiempo en la oposición.

Lisboa era el último destino consular de José Alcalá Galiano, aunque él ya estuvo designado para Túnez, cosa que tampoco debía satisfacerlo. En efecto, D. José nunca tomaría posesión de este cargo porque se jubiló el 12 de diciembre de 1910.

En 1910 doña Mary opina que Galdós, en cuanto Presidente de la Comisión para conmemorar el Centenario de las Cortes de Cádiz, es la persona perfectamente indicada para ayudar a los Alcalá Galiano. ¿Qué es lo que ellos exigen? La intervención solicitada concierne a D. Antonio Alcalá Galiano y Villavicencio, un ancestro de su marido José. Galdós—en su novela histórica *La Fontana de Oro*, publicada en 1871—ya inmortalizó a ese orador fogoso y abuelo paterno de quien más tarde sería su buen amigo. En *La Revista de España*, José Alcalá Galiano escribe inmediatamente una reseña elogiosa de esta novela, cosa que de seguro sellaría la amistad entre los dos autores.

Antonio Alcalá Galiano, otrora un político liberal, se dejó nombrar ministro en el gobierno conservador de Narváez. Al fallecer en Madrid, fue enterrado en el Cementerio de la Sacramental de San Ginés y San Luis (galería izquierda de la capilla, sepultura IX). El epitafio rezaba: *La memoria de Excmo. Señor / D. Antonio Alcalá Galiano y Villavicencio / eminente orador, repúblico íntegro, académico celoso / que falleció a los 75 años siendo Ministro de Fomento a 11 de Abril de 1.865 / R.I.P.* Este cementerio, construido en 1831 y aparentemente uno de los más bellos de Madrid, fue clausurado el 1 de septiembre de 1884. En los próximos años, los cuerpos allí sepultados serían trasladados a otros cementerios o al osario común. El terreno del camposanto evacuado—su solar siendo luego conocido con el nombre *Campo de las calaveras*—se aprovechó para el ensanche del casco urbano de Madrid.

En contraste con las escasas y tímidas iniciativas de su marido, aquel "indolente perezoso Pepe", la enérgica esposa Mary Alcalá Galiano insta a Galdós y a las autoridades gubernamentales a que actúen cuanto antes para impedir que los restos de D. Antonio se pierdan en "la fosa común". El traslado de sus restos mortales se impone como urgente, pues hace tiempo que se derrumbaron las galerías del sepulcro. Doña Mary no tiene pelos en la lengua y sin ambajes acusa a "los cinematográficos gobiernos". Se refiere a toda una serie de gobiernos efímeros que en España se vieron suceder a un ritmo vertiginoso durante la regencia de María Cristina y en los primeros dos lustros del reinado de Alfonso XIII. Y, sin embargo, no se hizo absolutamente nada para salvar las postrimerías del célebre orador gaditano.

Confiesa Galdós que tiene "la desgracia de ser diputado por Madrid y además la de pertenecer a la Comisión de Gobierno Interior del Congreso". Entre lo poco que logró hacer allí es que esta Comisión acordara—en fin—trasladar los restos del "insigne orador" a un panteón decoroso. Manifiesta que así debería hacerse efectivo el traslado de los restos mortales de Antonio Alcalá Galiano al Panteón de los Hombres Ilustres de la Patria en la Basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid, donde—según la promesa de Galdós—"reposarán junto a los de Mendizábal, Martínez de la Rosa, Calatrava, Olózaga y otros insignes repúblicos".

En sustitución del primer Panteón, inaugurado el 20 de junio de 1869, se erigió luego otro Panteón, que debería acoger los restos mortales de los personajes considerados de especial relevancia en la historia de España. Estos personajes—en un principio—serían elegidos por las Cortes, pasados cincuenta años de su fallecimiento. En el Panteón nuevo, concluido en 1899, a partir del 1901 recibieron sepultura—entre otros—los restos de los políticos Francisco Martínez de la Rosa, Diego Múñoz-Torrero, Juan Álvarez Mendizábal, José María Calatrava, Salustiano Olózaga, Agustín Argüelles. Antonio Cánovas del Castillo, Práxedes Mateo Sagasta, Eduardo Dato y José Canalejas.

Ahora bien, resulta que—pese a la promesa hecha por Galdós—los restos mortales de D. Antonio Alcalá Galiano jamás se trasladarían a este Panteón destinado a los próceres de la patria. Se ignora el porqué; será acaso por supuestas *causas técnicas*, por negligencia, por sabotaje o, pura y sencillamente, por cualquier otro motivo inexplicado.

Otra culpa—aun más directa y más grave que la primera, que doña Mary en su carta achaca a Galdós—resume los "agravios y crímenes por nunca, entre sus muchos asuntos literarios históricos haber hecho nada para ilustrar el glorioso nombre de Torrijos". Ese reproche es rigurosamente fundado pues, en efecto, Galdós no dedicó a Torrijos ni uno solo de sus *Episodios nacionales*.

El general Torrijos y sus compañeros—al ser traicionados—fueron apresados alevosamente tras fracasar su intentona de *pronunciamiento* constitucionalista. De los 60 conspiradores en total, los 48 compañeros y Torrijos mismo fueron fusilados por orden del sanguinario monarca Fernando VII, sin juicio alguno, el 11 de diciembre de 1831, en Málaga, en las Playas de San Andrés. Una cruz recuerda el lugar de su muerte, hoy paseo marítimo de Málaga. En 1842, se celebró el undécimo aniversario del fusilamiento del general. En la Plaza de la Merced—otrora llamada Plaza del Mercado y, también, Plaza de Riego—por suscripción popular fue erigido un monumento fúnebre, en forma de obelisco, en homenaje a Torrijos y sus compañeros, cuyos restos mortales fueron trasladados allí desde el cementerio malagueño de San Miguel.

En el año 1910, para celebrar el aniversario de la muerte del general Torrijos, "aquella horrible barbarie del absolutismo", Galdós dice haber convocado un mitín republicano en Málaga, precisamente "al pie de la cruz que marca el sitio donde fue fusilado el gran Torrijos, inolvidable mártir de la libertad". Pero el dicho acto tuvo que ser aplazado, proyectándose también "otro acto solemne en el Convento de Carmelitas donde subsisten las celdas donde fueron puestos en capilla Torrijos y sus desdichados compañeros". A nadie

se le escapará aquí el entusiasmo republicano de Galdós. No se sabe si luego él participaría en esos actos. Por aquellas fechas—en efecto: unas dos semanas más tarde—Galdós mismo se queja por haber sufrido "lamentables contratiempos". El primero era, en Las Palmas, el fallecimiento de su hermana mayor María de la Soledad Pérez Galdós (Ortiz Armengol, *Vida* 699). Al segundo lo describe como "una cuestión política entre republicanos, que me trae de cabeza: todo el santo día visitando a éste y al otro en la ardua tarea de templar gaitas"; es de suponer que eso no tuviera relación con Torrijos.

Por lo demás, es muy sintomática la actitud de políticos y de diferentes gobiernos españoles respecto a Torrijos. La figura del general ha sido reivindicada por revolucionarios, así que los regímenes de tendencias democráticas, liberales o izquierdistas lo celebraban organizando actos conmemorativos. Al contrario, los regímenes políticos absolutistas, conservadores o derechistas preferían pasarlo por alto, sin mencionarlo siquiera. No deja de tener cierto interés seguir la evolución posterior de esas posturas ambiguas.

Cierta versatilidad y no poco oportunismo se detectan inluso en un descendiente directo de los propios condes de Torrijos. Fernando Alcalá Galiano y Smith (Newcastle, 1883 – Zagreb, 1958), él también conde de Torrijos, era hijo de José y Mary Alcalá Galiano. Galdós lo conocía desde niño. En 1931, al ser proclamada la República Española, D. Fernando—diplomático de carrera—se adhiere con entusiasmo a los actos conmemorativos del centenario de la muerte del general Torrijos. Sintiendo mucho el no poder personarse en Málaga, D. Fernando—a la sazón embajador de España en Yugoslavia—se disculpa ante los organizadores de la manifestación y les dirige un texto muy atildado, en el que tampoco falta la mención de "nuestro inmortal Galdós" (Budor, España y Croacia 108-14). Algunos años más tarde, el franquismo estará escudriñando la carrera diplomática de D. Fernando. Y éste ¿qué hará entonces? Para justificarse, se retractará relativizando aquel su yerro cometido en un pasado no tan lejano. Como quien dice: *Sic transit gloria mundi.*

Universidad de Zagreb (Croacia)

NOTAS

[1] En la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria se guardan unas cuantas cartas cruzadas entre Galdós y los condes de Torrijos – 66 cartas son de D. José Alcalá Galiano y 32 son de su esposa doña Mary, además de 6 cartas de Galdós, siendo estas últimas donadas por K. Budor.

[2] Sobre Antonio Alcalá Galiano existen tres libros biográficos publicados –respectivamente– en 1865, 1878 y 1886. Su obra literaria fue analizada por F. Ximénez de Sandoval y Tapia y, luego, por C. García Barrón. Su actividad política la explica R. Sánchez García.

[3] Las biografías del general Torrijos se deben a su viuda doña Luisa Carlota Sáenz de Viniegra de Torrijos, primera condesa de Torrijos, y, posteriormente, a L.Cambronero. Su actuación política fue estudiada por I. Castells.

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

[5] Las relaciones de Galdós con los Alcalá Galiano fueron comentadas por P. Ortiz Armengol y K. Budor (*Una carta inédita* 142-45).

[6] El activismo republicano de Galdós fue analizado en particular por C. H. Berkowitz, V. Fuentes y V. P. Dean-Thacker 27-30.

[7] Fechada en Lisboa el 15 de septiembre de 1910, consta de cuatro páginas en hoja doble de un pliego. Escrita con tinta, de letra de Mary Alcalá Galiano (firma autógrafa: *Mary*). El papel (tamaño 12,8 x 20 cm) con membrete impreso en el ángulo izquierdo arriba, con escudo de armas. Abajo pone: **CONSULADO GENERAL DE ESPAÑA**. Se guarda en la Casa-Museo Pérez Galdós (Signatura: EPIS 1-6-1/0189).

[8] Fechada en Madrid el 12 de diciembre de 1910, consta de cuatro páginas en hoja doble de un pliego. Escrita con tinta, de letra de un amanuense (firma autógrafa: *B. Pérez Galdós*). El papel (tamaño 12,8 x 20 cm) con membrete impreso en el ángulo izquierdo arriba, con escudo de armas. Abajo pone: El Diputado a Cortes por Madrid. Esta carta, donada por K. Budor, ahora se guarda en la Casa-Museo Pérez Galdós.

[9] Fechada en Madrid el 28 de diciembre de 1910, consta de dos páginas en una hoja doble. Escrita con tinta, de letra de un amanuense (firma autógrafa: *B. Pérez Galdós*). El papel (tamaño 12,8 x 20 cm) con membrete impreso en el ángulo izquierdo arriba, con escudo de armas. Abajo pone: El Diputado a Cortes por Madrid. Esta carta, donada por K. Budor, ahora se guarda en la Casa-Museo Pérez Galdós.

[10] La fecha de la carta es incierta, pues pone sólo: Madrid, 2 de abril. El año es posiblemente 1911. La carta consta de cuatro páginas en hoja doble de un pliego de papel (tamaño 12,8 x 20 cm). Está escrita con tinta, de letra de Mary Alcalá Galiano (firma autógrafa: *Mary*) y se guarda en la Casa-Museo Pérez Galdós (Signatura: EPIS 1-6-1/0200).

[11] En abril de 1907 Galdós fue electo diputado del Partido Republicano a Cortes por Madrid, siendo reelegido el 8 de mayo de 1910 y este cargo lo desempeñó hasta 1911. Su militancia republicana se prolongaría, ya que en 1914 fue electo diputado republicano por Las Palmas.

OBRAS CITADAS

Alcalá Galiano, Antonio. *Apuntes para la biografía del Excmo. Sr. D. Antonio Alcalá Galiano, escritos por él mismo.* Madrid: Imprenta del Colegio de sordo-mudos y de ciegos, 1865.

————. *Recuerdos de un anciano (publicados por su hijo Antonio).* Madrid: Luis Navarro editor (Biblioteca Clásica, tomo VIII), 1878.

————. *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano (publicadas por su hijo Antonio).* 2 tomos. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños, 1886.

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

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.

————. "Una carta inédita de Pérez Galdós relativa a *Electra*". *Anales Galdosianos* 38-39 (2003-2004): 141-51.

Cambronero, Luis. *Torrijos. Opúsculo biográfico de este preclaro mártir de la patria: Don José María Torrijos y Uriarte.* Málaga: Editorial Arguval, D.I., 1992.

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

Dean-Thacker, Verónica Patricia. *Galdós político.* Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, Círculo Mercantil de Las Palmas, 1992.

Fuentes, Víctor. *Galdós, demócrata y republicano: escritos y discursos, 1907-1913.* Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular, Universidad de La laguna, 1982.

García Barrón, Carlos. *La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galiano.* Madrid: Gredos (Estudios y ensayos, 146), 1970.

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.

Sáenz de Viniegra de Torrijos, Luisa Carlota, Condesa de Torrijos. *Vida del general D. José María de Torrijos y Uriarte (escrita y publicada por su viuda Doña...).* 2 tomos. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa, 1860.

Sánchez García, Raquel. *Alcalá Galiano y el liberalismo español.* Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales, 2005.

Ximénez de Sandoval y Tapia, Felipe. *Antonio Alcalá Galiano (El hombre que no llegó).* Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

UNA CARTA OLVIDADA DE EMILIA PARDO BAZÁN A LUIS VIDART

Cristina Patiño Eirín

Poco a poco, en gran medida gracias a la exhumación de cartas firmadas por la autora –menos frecuente es que aparezcan las que a ella enviaron y fueron dispersadas después –el universo pardobazaniano va completando sus perfiles no sólo biográficos, sino también literarios, siendo como es su trayectoria vital tan concomitante con la estética.

Debo al celo bibliotecario de Diego Rodríguez, eficiente custodio de los fondos de la Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, la localización, entre los documentos provenientes de Martínez Barbeito, de una carta privada firmada por Emilia Pardo Bazán, en fecha relativamente temprana de su carrera literaria: junio de 1880, y dirigida a Luis Vidart. Son los meses en que dirige la *Revista de Galicia*, tras la aparición de su primera novela el año anterior y otros bautismos publicísticos preferentemente en periódicos locales. Son años de gestación de un propósito vital y un designio literario que mancomunadamente regirán su destino ulterior, forjado por propia iniciativa pero también al socaire de amistades, maestros y mentores que, como Giner de los Ríos, serán decisivos para impregnarse de una creciente conciencia profesional de su labor.

El destinatario de la carta que aquí damos a conocer, ya que permanecía inédita hasta la fecha, es Luis Vidart (1833-1897), persona que será considerada una de sus más leales amistades por la escritora y con la que mantendrá relación desde estos inicios de su carrera hasta el fallecimiento del teniente coronel en 1897. Conocemos gran parte de ese contacto epistolar y humano a través de los comentarios y alusiones que la autora fue diseminando en diversos lugares de su obra periodística. Pero es, si cabe, más interesante tratar de reconstruir a partir de su comercio epistolar lo que fue aquel trato que trascendió lo intelectual para convertirse en una modalidad familiar de la amistad, en una suerte de *liga amistosa*, como aquí la denomina. Es muy parcial el número de testimonios recuperados: una carta de Luis Vidart dirigida a la autora, publicada por Ana Mª Freire en 1991, y ocho cartas de Pardo Bazán—una de las cuales, fechada en 1898, va dirigida a Dª Josefa Vargas Machuca de Vidart, su viuda—y dos tarjetas más, recuperadas por Maurice J. Hemingway en 1986, constituyen el magro balance documental que aquí venimos a engrosar.

Aflora en él el perfume de una amistad intelectual que se prolonga en el tiempo; no fue tan raro que doña Emilia mantuviera amistades duraderas. Probablemente se habían conocido en 1878, a través de Giner (Faus 83).[1] Ana Mª Freire, quien en la actualidad prepara con Dolores Thion Soriano-Mollá la edición del epistolario completo de la autora, antologa una carta de Vidart fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1881[2] y están datadas a partir de ese año, fecha de aparición de *Un viaje de novios*, las que en su día halló Maurice J. Hemingway, y donó generosamente a la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán en la coruñesa calle de Tabernas. La que aquí editamos pertenece a una etapa anterior, más inmediata a los inicios de una amistad que se está consolidando cómplice, no sólo mediante el expediente epistolar, sino también por la asidua frecuentación con que agasaja Vidart a doña Emilia en sus *lunes*, y que nunca declinará. Así se desprende de la sentida misiva que ésta envía, tras su muerte, a Giner de los Ríos, su mentor y quien había auspiciado la publicación lujosa y no venal de sus versos, a quien confiesa:

Sólo usted y acaso dos o tres personas más, en mi familia, comprenderán lo que es para mí la falta de Vidart. Una pena que no puedo comparar en intensidad a la muerte de mi padre, pero que en la índole se le parece. Recibí la noticia estando en alegre gira, en la torre de Figueroa, y creo que los esfuerzos que hice para dominar la primera aflicción y no descomponer el cuadro de la hospitalidad que recibíamos, me causaron horrible jaqueca que ayer y anteayer me impidió escribir a usted desahogando mi disgusto. Mucho, y siempre, he de echar de menos al amigo constante de diecinueve años y al que tanto y tanto me acompañó, con incesante comunicación intelectual y mil pruebas continuas de cariño. Vidart era tan amigo mío que había llegado a querer en mí a todos los de mi casa, y algo semejante me pasaba a mí con los de la suya, olvidado todo género de diferencias de carácter, ideal, etc. Es un pedazo de alma lo que con él se me va, y nunca lo he comprendido mejor que ahora. / A ver si podemos animar a su familia a que haga una edición de sus obras, que andan desperdigadas y qué sé yo por dónde; todos estamos dispuestos a corregir las pruebas y lo que se necesite. Deberían hacer esto más adelante (pasado el primer tiempo del disgusto), porque el pobre pensaba hacerlo si viviese: me habló de ese plan distintas veces, cuando yo, en broma censuraba el sistema de sus folletos. / Véngase por aquí y compartiremos esta impresión; hace bien que otros la sientan. Su amiga apenada y constante, Emilia. (Faus 82-83)[3]

La sentida necrológica aparecida el 4 de octubre de 1897 en *La Ilustración Artística* bajo el título de "Recuerdo" deplora la pérdida del amigo predilecto y pretende restituir a su memoria la dignidad que en justicia encarnó y que acaso no supo otorgarle su tiempo. Tal vez pensaba doña Emilia en algunas opiniones adversas emitidas por Menéndez Pelayo y Laverde o por críticos o gacetilleros que le recriminaban, cuando no su impiedad, su descosido estilo y su falta de estro. Frente a ellos, pondera Pardo Bazán que era Vidart "uno de los hombres de mayor valía, de los escritores más doctos y de los pensadores más originales que en España poseíamos". Su capacidad de modificar sus ideas, su "alegre y benigna condición", su versatilidad ideológica, visible en dedicatorias como las que más abajo se registran, sugieren autocorrección, le merecen aplauso: "no era del número de los que adoptan una posición fija, de los que no cambian ni se inquietan; lejos de esto, diríase que el espíritu de Vidart, sediento de verdad y de luz, hallábase siempre dedicado a la investigación afanosa, siempre a la descubierta, y cada año siempre encontraba nuevas comarcas que explorar, nuevas campañas que emprender". La metafísica, la ética, la historia, en cuya Academia ingresaría a instancias del estímulo de amigos como ella, eran sus intereses. Nada huraño pese a su sabiduría, franco y expansivo, vertió en folletos su pensamiento. Precisamente la forma de publicar perjudicó a la difusión y conservación de su obra y ello es algo que la autora desearía subsanar recopilándola. Honrado, de estilo "más persuasivo que galano", gran amigo de Fernán Caballero, amante de los animales y denigrador de las corridas de toros, supo allegarse al naturalismo. La autora recuenta sus polémicas, algunas tan propiciadoras del acierto posterior de Menéndez Pelayo, como la referente a la *filosofía española*, que no cabe silenciarlas. Nos da en suma el panegírico del amigo que fue casi un padre en los siete años en que sobrevivió al suyo. Del amigo que visitaba su casa y que estuvo presente, como recuerda el profesor Hemingway, cuando se

instaló la luz eléctrica en su domicilio en 1894 (264). Del amigo que le dedicaba cumplida y afectuosamente sus folletos y opúsculos, como puede comprobarse en los citados por doña Emilia en su carta y presentes en su biblioteca.[4]

El tono, el estilo, la cadencia de esta carta, su presentación y caligrafía son cuidados y amicales en función de su destinatario, persona de edad y merecedora del respeto y la confianza que desprenden ciertos toques de humor que la emisora califica de irreprimibles. Apenas hay enmiendas: la pluma discurre plácida y segura. Los trazos de escritura y su letra, no tan menuda como lo será después con la usura de los años, apuntan al *horror vacui* del pliego, aprovechando al máximo el espacio disponible. La gestión de ese espacio físico en sus márgenes y blancos responde a los cánones de época y a los que la cortesía impone.

Podríamos describir el documento en los términos de "un plieguecillo escrito por las cuatro caras en letra limpia y menuda", semejante al que entrega la beata doña Mónica a Irene, protagonista de *Nubes de estío* (1891) (Pereda 671). A diferencia de éste, escrito temblorosamente por un enamorado, el que aquí presentamos revela el rasgueo firme y autoafirmativo, asertivo pese a sus protestas de humildad, de una mujer aún joven—no ha cumplido los veintinueve años—que pugna por internarse en la república de las letras en paridad con algunos de sus representantes más conspicuos. Es el tiempo de la *Revista de Galicia*, su primera incursión en el periodismo profesional como ha estudiado Ana Mª Freire en su edición facsímil.

En el ángulo superior izquierdo figura el membrete de la *Revista de Galicia de Literatura, Ciencias y Artes. Coruña. Dirección*, como suele en las cartas de esta época (marzo-octubre de 1880). Adapto a la ortografía actual los usos pardobazanianos de datación decimonónica, desarrollo abreviaturas, restituyo tildes allí donde faltan y prescindo de las que resultan arbitrarias hoy (así las de los monosílabos), del mismo modo corrijo faltas o erratas y signos de puntuación que puedan ser anómalos. Uso cursiva allí donde la autora subraya y soslayo algún segmento tachado aunque visible.

Se trata de un documento de escritura clara y legible aún hoy que, dirigido a su corresponsal, a cuyas manos hemos de presumir que llegó, estaba listo para ser leído y entendido en la clave de una amistad con visos de asentada y propicia al estallido del humor y la camaradería, no siendo de edades similares, como no lo eran ambos. Salta a la vista el mutuo conocimiento que ambos se tenían, el tono respetuoso con que la autora se dirige al que será el *viejo* por antonomasia en su epistolario, como en reciprocidad ella era la *niña* para él, muestra de una distancia generacional que supieron salvar mediante el ejercicio de una amistad imperecedera, de un afecto inmarcesible, de cuya autenticidad no hemos de dudar. Vale decir que la posteridad puede así constatar que, como creía doña Emilia, es posible la amistad entre dos personas de distinto sexo y condición.

Cabe consignar que, hasta después de 1882, Pardo Bazán antepone a su nombre, a la hora de firmar, la inicial del nombre de pila de su marido J.(osé), homenaje marital del que prescindirá a raíz de su ruptura.

Señor don Luis Vidart,
3 Junio – 1880

Muy distinguido amigo: por la ley de las compensaciones, mientras usted se desconsolaba interiormente leyendo mi pobre *Estudio* sobre Feijoo, consolábame yo notando en su *Filosofía española*[5] la conformidad extraordinaria de nuestros modos de juzgar a Feijoo y Voltaire: conformidad tal, que parece que yo leyera su libro de usted al escribir mi *Estudio*. Y ante todo debo decir a usted, primero, que el libro sobre la *Filosofía* me parece una obra excelente, erudita, preciosa para la cultura española, y que tiene el gran mérito de haber precedido a los brillantes trabajos del docto Menéndez Pelayo; segundo, que el Panteísmo *germanofrancés*[6] *me gusta para refutación* (detesto las refutaciones). Y que en cuanto a los dramas, si bien a *Cuestión de amores*[7] perjudica un poco la falta de *unidad de tiempo* (unidad artificiosa, convencional, puesto que el drama interior de la vida no se ajusta a tales reglas; pero convencional y todo, el público es [verso] tá hecho a ella) en cuanto a *Pena sin culpa*,[8] no vacilo en creer que es un drama bello, interesante, original, y traído con naturalidad muy poco común, sin usar de grandes resortes, haciéndose la acción como por sí sola. La *donnée*... Sobre la *donnée* hay mucho que hablar. El divorcio es cosa terriblemente peliaguda, aun hablando humanamente y separándonos de lo que enseña la iglesia de Dios. No ha abordado el problema de frente; allí no hay ningún suceso extraordinario que desuna a los cónyuges, sino lo más sencillo y corriente del mundo, un marido que se cansa de su mujer y se prenda de otra. Y he aquí por qué me parece que su obra de usted tiene mérito y revela talento dramático. A tan vulgar personaje como es el marido, lo ha sabido usted hacer muy interesante. Solo la fatalidad (digámoslo así) del amor, es el resorte que usted maneja, pero con acierto, pues logra hacer, lo repito, interesantes y amables a los culpados, sin hacer odiosa a la víctima. *Pena sin culpa* me parece obra de mucho talento, y no comprendo la vacilación que usted manifiesta en llevarla a las tablas. Le proporcionaría a usted (o mucho me engaño) triunfos y plácemes de la crítica, y del público. Lo único que yo modificaría en ese drama, sería la escena final, acortándola y su [recto] primiendo, o al menos condensando muchísimo, la moraleja. Ésta debe deducirla siempre el público, no decirla el autor. Y los finales largos enfrían un poco al auditorio. Cuando Enrique parte debe caer el telón. Tal opino, y si usted consulta a actores expertos, le dirán lo mismo.

Estas obras, y los *Poetas líricos*,[9] son lo que por ahora he leído de usted; pues abrumada con trabajos mil, obligada a leer obras que vienen para ser juzgadas en la *Revista*, no puedo dedicar sino breves momentos a otras lecturas más gratas, como es la de usted. Pero, conforme las vaya leyendo, diré a usted lo que pienso de ellas. Y no hablo de ellas en la *Revista*, porque pienso concederles un puesto en mis *Estudios de literatura contemporánea*[10] (si es que usted no protesta de tan mal juez como soy yo).

Ahora contestaré a otras indicaciones que usted me hace. No me parece propio de un espíritu culto *asombrarse y semiescandalizarse* de ninguna dirección del pensamiento. Yo, que estoy en ese campo *condenado por los progresos del entendimiento humano* según usted me dice, no me asombro de casi nada. (Y digo de casi nada, porque aún la secta de los *skopsy*[11] me arrancó dos o tres exclamaciones de asombro). Hablando en serio, y rogando a usted perdone mis desahogos humorísticos, que son en mí una segunda naturaleza, diré que ya había [verso] yo prevenido a usted de que el *Estudio* sobre Feijoo era mi primer ensayo en prosa, y escrito sin libros, de suerte que aún me lisonjea mucho el que usted apruebe su forma. Una prueba de que era yo entonces muy ignorante (y no lo soy ahora mucho menos) es el concepto erradísimo que expreso acerca de las obras del ínclito mártir y sabio Raimundo Lulio, que es hoy uno de los autores que respeto más, por las referencias y exposiciones que de su filosofía conozco. De tres años a esta parte estudié mucho, y rectifiqué no pocos yerros y falsas ideas que tenía. Hasta que escribí el *Estudio crítico* no había yo escrito sino algunos versos y no había hecho sino viajar y leer sin orden. Me arrepiento, pues, de mucho de lo que allí puse, si bien en otros puntos no varió mi criterio. Usted pasó, según veo, del espiritualismo católico al racionalismo armónico krausiano: Yo respeto mucho las opiniones ajenas, y no me permitiré discutir las de usted, a menos que usted mismo me invite a ello, porque he conocido a muchas personas que no juzgaban conveniente tratar de estos asuntos con profanos y menos con individuos del sexo débil; por todo lo cual me abstengo mientras usted no se espontanee. Recientemente me aseguraron que militaba usted en las filas del positivismo, de cuya tendencia no veo rastros en sus obras de usted.

[Sobrescrito en esta cara] Me pesa de lo que puse acerca de *Madama Bovary* cuando persona tan autorizada como usted me asegura que es injusta mi apreciación. Yo, Dios lo sabe, no la he leído, y mi juicio está tomado de la *Revue Politique et Littéraire de la France*, que dice en varios largos artículos, lo que yo dije en dos renglones. Pero ya en vista de esto me decido a encargarla a Francia, a ver si rectifico.

A *pesar* de cuantos *pesares* haya, yo pienso ser amiga de usted, a quien debo reconocimiento por la espontaneidad con que me ha ofrecido el estimado bien de su trato y comunicación. Por mí, pues, no se ha de romper esta [sobrescrito verticalmente] de izquierda a derecha] liga amistosa, ni ha de estar de mi parte la intolerancia. Conste pues y no me dé usted lugar a pensar que me guarda rancune por mis funestas ideas, dilatando el contestar a su afectísima amiga

Segura Servidora que Besa su Mano,
J. Emilia Pardo Bazán

NOTAS

[1] Barrunto que pudo ser la lectura del número de la *Revista Europea* que cito en la nota 11 de este trabajo, y en el que también se daba cuenta de la marcha ateneística de la cátedra de Vidart, motivo de algún comentario –quizá sobre los *skopsy*, como se verá- que los puso en relación desde entonces.

[2] "Mi querida amiga" es su encabezamiento. Vidart dice haber estado malo y hacer un esfuerzo "por el singular placer que yo tengo en *hablar* con V. siquiera solo sea por *escrito*". Le remite un artículo en el que la ha citado y la felicita por la impresión de *Jaime*, casi tan buena "como cuando se lo oí a V. *leer*, pero V. comprenderá que me gustaba más oír leer a V. que ser yo el que *leo* las poesías que V. *leía*". Le promete, además, y pese a su contratiempo de salud, "el artículo acerca del *Viaje de novios* [sic] en cuanto me halle un poco mejor" (Freire López 91).

[3] Se puede ver la edición completa del epistolario a Giner de los Ríos en José Luis Varela.

[4] Y a los que hay que añadir los títulos siguientes, no citados en la carta, pero sí dedicados a veces conforme a un cierto código que sólo ellos comparten: *Noticias bibliográficas de D. Javier de Salas* (Madrid, Impr. de Enrique Rubiños, 1891): "A mi querida *niña* (la llamo así en *venganza*) Emilia Pardo Bazán, Luis Vidart". *Un historiador francés de la vida de Cervantes. Apuntes críticos* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1891): "A mi muy querida niña—Emilia Pardo Bazán—su ya *viejísimo* amigo, Luis Vidart". *La hija de Cervantes*, también dedicado en términos similares, *Don Álvaro de Bazán*, dedicado en dos ocasiones (una de ellas dice: "A mi querida amiga *adversaria en toros y otros ideales* (¿?)". *Un discurso inaugural del señor Cánovas del Castillo* ("A la *niña* Emilia Pardo Bazán, *mi compañera mártir en Colón*, le dedica este milésimo folleto, Luis Vidart"). *28º conferencia. Tema: Las corridas de toros y otras diversiones populares. Orador D. Luis Vidart* ("A mi *dulce enemiga en materias tauromáquicas* Emilia Pardo Bazán. Su afectísimo amigo y admirador, Luis Vidart"). *El "Quijote" y el "Telémaco", Los biógrafos de Cervantes en el siglo XVIII, Los biógrafos de Cervantes en el siglo XIX*, y algunos más que omito aquí, también están dedicados cariñosamente.

[5] En su estado actual, a falta de que algún día puedan incorporarse los fondos, cuantitativamente notables, que encierra el Pazo de Meirás, aún hoy propiedad de la familia Franco, la biblioteca de la autora, que conserva la Real Academia Galega en el edificio que fue su casa y hoy es su Casa-Museo, no contiene dicho título. La Biblioteca Filosofía en español (filosofia.org/aut/vid/1866fe.htm) ofrece la edición digital de un texto originariamente editado en Madrid, Imprenta Europea, 1866, que alguna vez manejó Pardo Bazán.

[6] *El panteísmo germano-francés. Apuntes críticos sobre las doctrinas filosóficas de Mr. Ernesto Renan* sí figura en la biblioteca de la autora hasta ahora reunida, en la edición madrileña, Est. Tip. de T. Fortanet, 1864. Este opúsculo, como la mayor parte de los que de Vidart coleccionó doña Emilia, tiene dedicatoria autógrafa muy próxima en el tiempo de su redacción a la de la carta exhumada ahora: "Al dedicar este folleto a la señora doña Emilia Pardo Bazán debo manifestarle que desde la época en que lo escribí (1864) hasta el día de hoy (14, Mayo-1880) han cambiado mucho mis ideas acerca de lo que pueda llamarse la *ciencia de la religión*. El dilema con que terminamos el capítulo IX lo resuelvo hoy de un modo contrario al que se indica en las páginas que a estas líneas siguen. Luis Vidart". Se refiere Vidart al párrafo en el que reprobaba "las contradicciones y caprichosos asertos que forman la *Vida de Jesús*" de Renan al negar la divinidad de Jesús, sin negar al propio tiempo toda verdad histórica (27). "Los racionalistas como Mr. Renan, que dudan de la eficacia de la razón para alcanzar la verdad, son los precursores de los filósofos que en las edades venideras sabrán unir armónicamente la razón que investiga y la fe que adivina" (43). Vidart es krausista, o krausiano, según prefiere la autora aquí.

[7] Pardo Bazán poseía un ejemplar dedicado de este drama en tres actos (Madrid, Est. Tip. dirigido por José Cayetano Conde, 1876), con dedicatoria de su autor: "A la discreta autora de *Pascual López*, señora doña Emilia Pardo Bazán, su amigo y admirador Luis Vidart".

[8] Drama también en tres actos (Madrid, Impr. de J. Noguera a cargo de M. Martínez, 1874), del que la Real Academia Galega conserva un ejemplar dedicado a la autora: "A la distinguida novelista e inspirada poetisa señora doña Emilia Pardo Bazán. Su afectísimo Luis Vidart". Hemos de reparar en los géneros cuya factura atribuye a la escritora en ciernes, en especial en su tratamiento de *poetisa*, palabra no muy del gusto de doña Emilia, y en la existencia de toda una poética de la dedicatoria a la que ella fue tan sensible, como revela un artículo de *La Ilustración Artística* aparecido el 31 de octubre de 1910.

[9] *Los poetas líricos contemporáneos de Portugal (Revista de España*, 10 de marzo de 1872, Madrid, Impr. de José Noguera, 1872). Con dedicatoria autógrafa: "A la inspirada poetisa doña Emilia Pardo Bazán, en testimonio de amistad y consideración distinguida, Luis Vidart".

[10] Proyecto que debió subsumirse después en otros títulos y que iniciaba su andadura con la aparición ese mismo año de 1880, el 25 de octubre, en el nº 20, en la mencionada *Revista de Galicia*, y el mismo año en la *Revista Europea* (números 316-318), de un estudio sobre Galdós.

[11] Secta rusa de los mutilados, calificada ya entonces de monstruosa por materializar el ascetismo reduciéndolo a una operación quirúrgica que exige vergonzosos y sangrientos sacrificios. Proclama que la vida es mala y conveniente agotar su origen. Es, a juicio de Erasmo María Caro, "la forma más degradada del pesimismo". Vid. "El pesimismo en el siglo XIX", *Revista Europea*, 6 de enero de 1878, nº 202, p. 5.

OBRAS CITADAS

Faus, Pilar. *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra.* Tomo II. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

Freire López, Ana Mª. *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883).* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.

————. *La 'Revista de Galicia' de Emilia Pardo Bazán* (1880). A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

Hemingway, Maurice J. "Emilia Pardo Bazán, Luis Vidart, and Other Friends: Eight Unpublished Letters and Two Cards". *Anales Galdosianos. Homenaje a Rodolfo Cardona* 21 (1986): 263-73.

Pardo Bazán, Emilia. "Recuerdo". *La Ilustración Artística.* Barcelona, 4 de octubre de 1897, nº 823: 642. Vid. Edición facsímil a cargo de Carlos Dorado. *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea.* Madrid: Hemeroteca Municipal, 2005.

Pereda, José María. *Obras Completas,* Tomo VII. Ed. José Manuel González Herrán. Santander: Ediciones Tintín, 1999.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. "El epistolario de Doña Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión". *I Simposio Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión.* Ed.J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela. A Coruña: Real Academia Galega/Fundación CaixaGalicia, 2005: 181-217.

Varela, José Luis. "E. Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 198 (2001): 327-390 y 439-506.

THE GRAPHIC COMPONENT OF THE ORIGINAL MANUSCRIPT OF GALDÓS'S *LA DESHEREDADA:* RESULTS, RELEVANCE, AND RAMIFICATIONS

Michael Schneph
Meliza Ramírez

Scholars fortunate enough to gain access to the original manuscripts and galley proofs of Galdós's many novels—housed in the Biblioteca Nacional in Madrid and the Casa-Museo Pérez Galdós in the Canary Islands—will come across a fascinating array of drawings with human subjects.[1] This eye-catching artwork becomes all the more important when we recall Galdós's surprising statement given in 1914 in an interview with the well-known reporter, José María Carretero. Referring to the graphic component involved in the creative process, the novelist made the following revelation:

> Para escribir me resulta un complemento [the graphic component] porque antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con lápiz, para tenerlos delante mientras hablo de ellos [...]. Tengo dibujados en lápiz a todos los personajes que he creado.

Together, these two vital bits of information—the existence of the manuscript and galley proof sketches along with Galdós's confession to Carretero—provide scholars with the tantalizing possibility of finding the actual starting point for the creation of memorable characters such as Isidora Rufete, Felipe Centeno, or even Fortunata. In spite of this enticing scenario, however, researchers have paid but scant attention to these drawings and, by extension, to the part they play in Galdós's creative process. Stephen Miller, a highly respected *Galdosista* who not long ago published valuable work on a separate aspect of don Benito's artistic capabilities, openly laments the lack of attention accorded the manuscripts drawings:

> Más significativos son algunos de los abundantes dibujos que adornan las páginas manuscritas de las novelas galdosianas. No se estudian aquí por requerir un tiempo y acceso a los manuscritos que no tengo. Pero la cita galdosiana dada arriba de la entrevista de 1914 con Carretero, indica la relevancia de la investigación gráfica de los manuscritos de las novelas galdosianas. (13)

The present essay, therefore, addresses what one might arguably call one of the most significant gaps in Galdosian studies: the manuscript and galley proof drawings. It focuses on a limited number of sketches found in Galdós's 1881 novel *La desheredada* for several reasons. To begin with, this manuscript contains more sketches than any other manuscript or galley proof: a total of 59 drawings with human subjects. Equally important is the fact that during the years 1879-1881 Galdós found himself deeply immersed in the Madrid art world. He was working closely with the Mélida brothers on the illustrated edition of the *Episodios Nacionales* and he was developing the famous hybrid sphinx that he would use for his title page, publishing house, letterhead, and private furniture (Miller 221-41). And, perhaps most important of all, Galdós was laying the groundwork for a new approach to the novel, an approach that he would describe in very artistic terms. The primary goal of this essay centers on the connection of sketches to characters, a task significantly more complex than one might think. We will also, however, offer commentary

on how Galdós used this artwork in the composition process as well as on why we find such an abundance of drawings in *La desheredada*, the cornerstone of the contemporary novels.

Given Galdós's rare talent for creating detailed descriptions of characters, one might conclude that the job of connecting a sketch to a character would be relatively simple. Unfortunately, such is not the case. The sketches that the novelist has left us are what we could call first versions, devoid, for the most part, of those idiosyncratic descriptors that will make the characters so memorable. If we accept the fact that Galdós drew these characters a *priori*, we must conclude that he used them as a point of departure and certainly not as a finished product. It appears to us that the novelist moved from graphic to lexical in only quasi ekphrastic fashion. That is to say, he did not attempt a detail-for-detail transformation of his drawing into textual form. Instead of copying, Galdós tended to add textual details to the original graphic until, in some cases, the difference between the finished textual description and the original drawing becomes so great that the connecting process becomes more than a little problematic. To make matters even worse, Galdós provides no identifying tags, and he frequently positions his drawings pages or even chapters away from the primary textual description of the character in question.

The first two sketches that we have selected serve as a good case in point.[2] Found in Part I (ms. 134) of the manuscript, figure #1 features a rough-edged, middle-age man with a thick moustache, and a slightly oversized nose. There is a hint of some kind of marking above the right eyebrow and the left eyeball seems somehow abnormal. The basic details of the sketch point to only one character: the brutish lithographer, Juan Bou. The sketch itself is impressive, but Galdós's textual description found deep in Part II is what makes it come alive. The beard becomes even thicker; one eye bulges and seems to rotate; and the nose grows dramatically as Bou emerges as an almost primordial being with a delicate touch and a mysterious past:

Su cara enfundada en copiosa barba negra y revuelta, mostraba por entre tanto áspero pelo dos ojos desiguales, el uno vivísimo, dotado de un ligero movimiento rotatorio, el otro fijo y sin brillo; más abajo, y puesta como al acaso, una nariz ciclópea [...]. (Part II, 292-93)

figure #I

The identification of the second sketch of a bearded man, also located in Part I (ms. 473), is somewhat more problematical. Here, we have a relatively handsome man with considerable facial hair and a not particularly small nose. Given the position of the sketch, the limited number of hirsute characters in Part I, and the average to moderate good looks of the subject, we can logically conclude that this is the initial version of Melchor Relimpio, one of Isidora's many lovers. But a curious transformation once again takes place as Galdós moves from the graphic to the lexical. Melchor—seen primarily through the eyes of his mother—becomes younger, more attractive, almost exceptional:

¿Cómo no, si Melchor era, según doña Laura, lo más selecto del orbe en hermosura, talento, y sociabilidad? [...]. Melchor [...] tenía la mejor fachada personal que pudiera desear un hombre [...] Tenía la barba negra, los ojos ídem; el pelo ídem; el entendimiento ídem [...] de modo que si este mes se le veía con barba corrida, el que entra llevaba patillas [...]. (Part I, 141)

***La desheredada*, Part I, ms. 473**

figure #2

Isidora, however, is prone to see what others do not. Her view of Melchor seems to come from the original drawing: "Aquella hermosura tan ponderada por doña Laura, parecíale a ella ordinaria, y sus modales y vestir afectados y cursis" (Part I, 147). Then, in her "Insomnio número cincuenta y tantos," she calls him "lindo ganso" (Part I, 170) or "asno bonito" (Part I, 171). Later, she refers to Relimpio's appearance as "vistoso, aunque nunca simpático" (Part II, 342).

The dense beards and the different angles of figures #1 and #2 make it difficult to identify one as Bou and the other as Relimpio. One explanation is that figure #2 is actually a second version of the lithographer. A second possibility is that we have here an example of spillage between one sketch and another. With so many characters and so many details to handle, it is certainly understandable that Galdós on occasion confused their multiple physical attributes. But whatever the explanation, the similarities between the two sketches underscore the kind of difficulties researchers can expect to find in this complex identification process.

There are only a few sketches with female subjects in the manuscript of *La desheredada* and the one selected for this essay is as problematic as the two we have just discussed. The drawing of the young handsome woman that we see in profile (Galdós

tended to face his sketches to the observer's left) appears in a circular frame. Her delicate features—from her slightly pursed lips to her tranquil eyes and enigmatic gaze—along with the nuanced shadowing give the drawing a sublime almost poetic quality. Taking into account the limited number of attractive females in the novel, the position of the sketch (early in "Tomando posesión de Madrid") and the subsequent textual descriptions, one has to conclude that this is none other than the protagonist, Isidora Rufete.

Figure #3

On several occasions the terms that Galdós uses to describe Isidora seem to derive from this drawing. Early in the work, Encarnación Guillén tells her niece that "en la cara tienes mucho de ángel" (Part I, 40). Then, when Isidora eats an orange during her frolic through the park, Galdós writes: "Isidora ponía en movimiento los dos hoyuelos de su cara, que ya se ahondaban, ya se perdían, jugando en la piel. La nariz era recta. Sus ojos claros, serenos y como velados [...] " (Part I, 73). Later on, we find additional evidence that suggests that Galdós was creating Isidora in ekphrastic fashion. The description of Isidora, as she carefully prepares for her defining visit to the Aransis mansion, hints at more than a passing connection to the sketch:

> Uno de sus mayores encantos era la gracia con que se compartía y derramaba su abundante cabello castaño alrededor de la frente, detrás de las orejas y sobre el cuello. Aquella diadema de sombra daba a su rostro no sé qué matices de poesía crepuscular, como si todo él estuviese formado con tintas y rasgos tomados de la melancolía y sosiego de la tarde. Sus ojos eran pardos y de un mirar cariñoso, con somnolencia de siesta o fiebre de insomnio según los casos; un mirar que lo expresaba todo, ya la generosidad, ya el entusiasmo, y siempre la nobleza. (Part I, 224)

Finally, when a desperate Isidora dramatically pulls aside her veil to reveal her face to the marquise, she creates a kind of impromptu portrait not unlike the sketch: "Con gentil arrogancia separó su velo para mostrar más completos el rostro y busto. Su cara se sublimaba por la fé. ¿Qué destello divino era aquel que de sus ojos emanaba?" (Part I, 232).

Isidora, of course, claims to be the "retrato vivo" (Part I, 232) of her putative mother, a contention that leads us to a second description linked to the manuscript drawing. Ironically, the

details of the sketch of Virginia that sits above the Aransis fireplace draw on the physical as well as the abstract qualities of Galdós's manuscript sketch. Consequently, figure #3 has both a graphic as well as a lexical referent within the text:

Era un retrato de mujer, en cuyo agraciado rostro hacía contraste la sonrisa de los labios frescos con la melancolía de los ojos pardos, debajo de las cejas más galanas que se han podido ver. Resultaba una doble expresión de enamorada y de burlona, y allí se echaba a ver el sentimiento hondo y fuerte, mal disimulado con la hipocresía de un carácter superficialmente picaresco. (Part I, 154)

As we can readily see, the similarities between Galdós's sketch and his subsequent lexical images of Isidora and Virginia are so convincing that it would be difficult to argue that he did not use the artwork as a model of sorts for the creation of both characters. We can also see, however, that the sketch represents a starting point, a work-in-progress so to speak, since it lacks several of the young women's key physical attributes not the least of which are Virgina's "cabello abundante" (Part I, 154) and Isidora's "abundante cabello castaño" (Part I, 224).

The identification of figure #4 offers a similar but distinct problem. Found in Part II of the manuscript, this drawing features a somewhat ineffectual looking, elderly man with a sloping nose, moustache and goatee. The subject, seen in profile facing to the left, has strands of hair but is essentially bald on the top front of his head. One notes a hint of sadness or melancholy in his eyes. But the most salient characteristic of the sketch is the one exaggeratedly large ear that seems to dominate the other details. Readers of *La desheredada* will not take long to recognize some—not all—of these traits as those of José Relimpio y Sastre, Isidora's inept but lovable shadow.

figure #4

In his initial lexical description, Galdós focuses on both the moustache and the baldness:

... no entraba en pieza alguna donde hubiese un espejillo, sin que, ya con disimulo, ya sin él, se echase una visual para examinar su empaque, y atusarse después el bigote, o poner mano en los contados cabellos que venían flébiles [sic] y pegajosos, desde la nuca, a tapar el gran claro de la coronilla. (Part I, 128)

The description of a depressed José later in Part II, however, seems somewhat closer to

what we see in figure #4:

Bien se conoce en su faz su martirio y las tristezas que está pasando. Ved su cara demacrada y lánguida, sus ojos impregnados de no sé qué melancolía de funeral; ved también sus mejillas, antes competidoras de las rosas y claveles, ahora pálidas y surcadas de arrugas. (Part II, 308)

The identification of figure #5 presents us with a different but still intriguing set of circumstances. Located in Part II, on a page where Galdós is describing Juan Bou, the sketch has nothing to do with the rough-edged lithographer. Figure #5 contains two very distinguishing features. The first has to do with the subject's eyes. Normally Galdós presents his drawings in profile and, as a result, we see only one eye. In this case, however, he provides us with a complete frontal view of an average looking, middle-aged man with a disconcerting stare, two details that suggest that vision and sight figure prominently in the make-up of this character. The second has to do with the long, drooping mustache that dominates the lower portion of the subject's face to such a degree that his mouth all but disappears behind the overabundant facial hair.

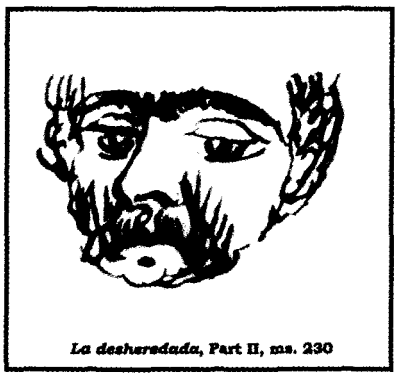


figure #5

Both the eyes and the limpid moustache indicate that this sketch represents Alejandro Sánchez Botín. He, of course, is the voyeur-cum-politician, who, when he first appears in the novel, is described largely in terms of his roving and penetrating eyes:

Una tarde [Isidora] notó que un señor la miraba mucho. Sus ojos, distraídos de cuanto en la iglesia había, pasaban por delante del orador (con no poca irreverencia) e iban derechitos a buscar a Isidora al fondo de la capilla donde ponerse solía. A la tarde siguiente observó que aquel señor de los ojos irreverentes entraba acompañando a unas damas muy guapetonas [...]. Seguía mirándola [...]. El caballero, en verdad, no tenía nada de simpático; era muy descarado, bastante feo, morenísimo, de edad entre los cuarenta y cinco y los cincuenta [...].

Tercera tarde. Cuando Isidora salió, ya anochecido, vio en la puerta al señor mirón [...].

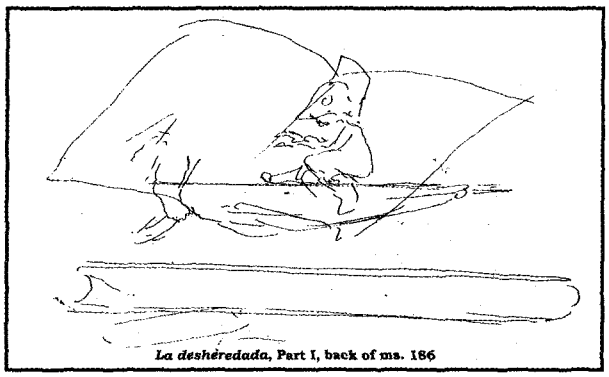
No se sabe cómo se puso al habla con Isidora el señor mirón; pero es indudable que se puso. (Part II, 288-90)[4]

Later in the novel, Galdós again centers his description on Botin's eyes as well as his drooping moustache:

Cuando palidece se pone la cara de un tinte ceniciento que causa horror. Si se quita las gafas sus ojos son tan feos, tan raros... Te digo que no se le puede mirar, porque los ojos parecen dos huevos duros, todos surcados de venillas rojas. Cuando el bigote se le desengoma y la barba negra y cana se le desordena, parece un escobillón inglés. (Part II, 326)

Galdós, then, clearly seems to have had figure #5 in mind, as he progressed through the creation of this political scoundrel. We still need to keep in mind, however, that several of Botín's defining physical and moral traits—his incipient girth, his small feet, and delicate hands along with his jealousy and pettiness—do not find their way into the sketch. And what this suggests is that while the artist in Galdós might have provided the initial mold for characters such as Botín, it was still the novelist in him that eventually came along to give them depth, breadth, and life.

In addition to these intriguing sketches of human subjects/characters, the manuscript of *La desheredada* contains one of the strangest drawings found in any of the original manuscripts or galley proofs. This bit of curious artwork is located in Part I, on the back of ms. 186 in a section that corresponds to chapter VI, "Hombres." What we see here is an almost child-like drawing that features a small man with the head of a fish. The subject seems to be seated on one side of a large open book, which seems to rest on top of a second, larger book. The sketch lends itself to several interpretations.



***La desheredada*, Part I, back of ms. 186**

figure #6

To begin with, the figure immediately reminds the reader of the infamous Pez family, described by Galdós a few chapters later as having "escamas de plata y oro" (Part I, 180). Since the patriarch of this clan, Manuel José Ramón del Pez, is known for his questionable accounting practices, one might legitimately conclude that these two books—one open and accessible, the other closed and hidden—serve as graphic references to Pez's budgetary sleights of hand.

But perhaps the most thought-provoking explanation of this sketch has to do with the

metafictional aspect that it suggests. Isidora, of course, is a *novelera* and claims to have read her own life story on more than one occasion:

'No es caso nuevo ni mucho menos,—decía. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! ¿Y qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una buhardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece, porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela a la puerta y sube una señora marquesa muy guapa, y ve a la joven, y hablan, y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera? Por lo cual de repente cambia de posición la niña, y va a habitar a palacios, y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía, y ella le amaba... Pero si se ha acabado la misa. ¿Pies, para qué os quiero?' (Part I, 119-20)

The drawing, one might legitimately conclude, hints at a similar kind of a novel within a novel. The open book in the top section of the sketch represents *La desheredada*, still a work in progress and with many possible conclusions. The book in the lower section, however, is closed and probably serves as a reference to Isidora's past reading experience with pulp fiction. The curious subject, positioned where he can observe the entire scene, might easily be taken as the reader (us?) or even the composer (Galdós).

Finally, this odd sketch of a man with the head of a fish may have ramifications that go beyond *La desheredada*. A review of the drawings done in his youth in the Canary Islands shows that Galdós had both a penchant and talent for this type of drawing.

figure #7 (Gran teatro de la pescadería 29)

Figure #8 (Gt de la pescadería 87)

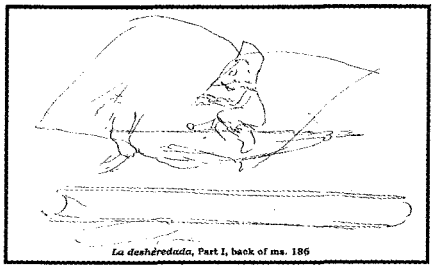


figure #9

The striking similarity between the sketch from the manuscript of *La desheredada* and the half-fish and half-man figures in *Gran teatro de la pescadería* suggests several possibilities. To begin with, it appears that Galdós used his early artwork as a point of departure for this and other subsequent sketches.[5] And this conclusion, by extension, hints at the possibility that Galdós actually created a kind of warehouse of drawings—most of which came from his days in the Canary Islands—that later served as the ekphrastic starting point for many of the characters that he created during his long literary career.[6] If this is indeed the case, then we must also ask ourselves if Galdós, in order to create his masterful Realistic and Naturalistic characters, depended more on graphic memories from an admittedly Romantic period in his life than on the firsthand observations that he frequently mentioned.[7]

In conclusion, in addition to the all-important initial publication of these sketches, the present essay draws critical attention to at least five important aspects related to artwork and *La desheredada.* (1) Future researchers need to be aware of the many pitfalls involved in the process of connecting graphic to lexical especially the fact that the position of the sketches frequently does not correspond to the primary textual description of the character in question. (2) Galdós made a bold revelation to Carretero about the existence of a series of a *priori* sketches that played a role in the creation of his characters—"tengo dibujados en lápiz a todos mis personajes"—but investigators should be aware that these sketches represent a starting point, not a finished product, and that as Galdós moved from art to text, he did so in only quasi ekphrastic fashion. Many of his characters' unforgettable idiosyncrasies would appear well after the initial artistic rendering. (3) We now have substantial evidence—from fish/men to lions, nuns, and sphinxes—to conclude that Galdós recycled his drawings and that more than likely he warehoused his early artwork and then brought it into play again during his years in Madrid. (4) Compared to the other extant manuscripts and galley proofs, *La desheredada* contains an inordinate amount of sketches, many with a level of artistic sophistication that goes beyond what we have discovered in previous manuscripts.[8] In addition to the importance of quality and quantity, we should not forget that Galdós was, at this juncture, deeply involved with the controversial question concerning the value of illustrations within a printed text.[9] What all this information—more sketches, more attention to detail, the novelist's privileged place in the art world of Madrid in 1881, and a clearly stated belief in the value of illustrated texts—seems to suggest is that at some point in the creative process Galdós at least considered the possibility of publishing *La desheredada*, the cornerstone of the Contemporary Novels, as an illustrated novel.[10] (5) Our final connecting point between the lexical and the graphic centers on the decidedly artistic bent of Galdós's famous statement to Francisco Giner de los Ríos about his goals for *La desheredada*: "Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino o inaugurar mi *segunda* o tercera manera como se dice de los pintores" (Cossío 62). For the researcher fortunate enough to have the opportunity to read Galdós's revelation to Giner, as he or she looks through the dozens of impressive sketches found in the original manuscript of *La desheredada*, the impact is, to say the least, stunning. Perhaps Galdós still felt tempted

at this juncture to make this his first illustrated novel or perhaps he was finally acknowledging the vital role of art—and ekphrasis—in his creative process.[11] Whatever the case may be, the drawings found in *La desheredada*, the pillar of the Contemporary Novels, represent a heretofore untapped pool of invaluable critical material that more than likely still has much to give.

Michael Schnepf
University of Alabama

Meliza Ramírez
Blackburn College

NOTES

[1] For specific details on the quantity and quality of the artwork in all the original manuscripts and galley proofs, see Schnepf ("The Galdós Sketches").

[2] We want to offer our gratitude to the staff at the Biblioteca Nacional in Madrid for their help during several long summer sessions. The staff in the *Sala de Manuscritos* and *Reprografía* continually went out of their way to help us with everything from documentation to glossies. The drawings we are using in this essay come from enlargements made within the library. We have obtained written consent from the Biblioteca Nacional to use them. We have slightly enlarged the sketches for the sake of clarity.

[3] All quotations from *La desheredada* are from the first edition published originally in *entrega* format. We have opted to modernize Galdós's orthography.

[4] It is worth noting that this entire chapter, "Entreacto en la iglesia," is dominated by eyes and the desire to see and be seen: "Mientras Isidora hacía estas y otras observaciones, notaba que algunas de las elegantes cofrades eran miradas tenazmente por los caballeretes, y que ellas solían mirarles también con afectada distracción, de donde vino a considerar que si tanto flechazo de ojos dejase una raya en el espacio, el interior de la iglesia parecería una gran tela de araña" (Part II, 289).

[5] The manuscript of the *La desheredada*, for example, also contains several sketches of lions that closely resemble the lions found in page 64 of the *Álbum arquitectónico*. We have also discovered in the manuscript of *La desheredada* several rough drafts related to the famous Egyptian sphinx that appears for the first time on the title page of the 1881 novel (ms. 57, 69, 120, and 492 of Part II). These sketches almost certainly have a direct connection to Galdós's *Atlas Zoológico* (1866-67, 29) where the novelist's two friends, León y Castillo and Bethencourt, are portrayed as a lion and an Egyptian sphinx respectively.

[6] We know that Galdós frequently repeated sketches. Similar versions of the nun found in the manuscript of *La desheredada* (ms. 155), for example, are found in the manuscripts of *Los Apostólicos* (Ms. 222) and *La de los tristes destinos* (galley proofs).

[7] In his prologue to the 1913 edition of *Misericordia*, Galdós mentions the long months that he spent studying and observing the beggars that lived in the poorest sections of Madrid: " [...] hube de emplear largos meses en observación y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera ó maleante que se alberga en los populosos barrios del Sur de Madrid" (Shoemaker 108).

[8] Some examples of these less sophisticated drawings can be found in: *Gloria* (1876-77), ms. 462; *Los Cien mil hijos de San Luis* (1877), ms. 363, *Un voluntario realista* (1878), ms. 346.

[9] In his prologue to the 1881 illustrated edition of the *Episodios Nacionales*, Galdós writes the following: "Hay obras á las cuales la ilustración, por buena que sea, no añade nada. Esta, por el contrario, es de aquellas que, amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda la buena voluntad no hallarías seguramente en la simple lectura" (Shoemaker 52).

[10] In *Historia de la edición en España*, Jesús Martínez Martín points out that the *novela por entregas* was especially well suited for illustration, primarily because of the economic and linguistic level of the reading public (124-27). It is worth repeating that *La desheredada* was, of course, originally published as an *entrega*.

[11] Bly has adroitly demonstrated the multiple connections to and the impact of the visual arts in *La desheredada*. In this 1881 novel we find a variety of art forms—from famous works to broadsheets to cheap reproductions—pseudo connoisseurs, low-level artists, and great museums. But the presence of the sketches in the original manuscript adds both depth and breadth to the overall impact of art in this all-important novel. For more information on the role of art in *La desheredada*, see Schnepf's essay on Isidora's visit to the Prado Museum, as described in a deleted section of the original manuscript.

WORKS CITED

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

Carretero, José M. [Caballero Andaluz]. "Nuestras visitas: Pérez Galdós." *La Esfera* 17 Jan. 1914.

Cossío, Manuel Bartolomé. "In Memorium: Galdós y Giner: Una carta de Galdós." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 44 (1920): 60-62.

Martínez Martín, Jesús A. (dir.). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons Historia, S.A., 2001.

Miller, Stephen. *Galdós Gráfico (1861-1907): Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*. Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

Pérez Galdós, Benito. *Álbum arquitectónico*. Ed. and intro. Stephen Miller. Las Palmas, Spain: Colección Galdós/Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

———. *Gloria*. Ms. Casa-Museo Pérez Galdós, Gran Canaria.

———. *La desheredada*. Madrid: Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, 1881.

———. *La desheredada*. Ms. 21783. Microfilm 12108. Biblioteca Nacional, Madrid.

———. *La de los tristes destinos*. Galley Proofs. Casa-Museo Pérez Galdós, Gran Canaria.

———. *Los apostólicos*. Ms. 21763. Microfilm 11986. Biblioteca Nacional, Madrid.

———. *Los Cien Mil Hijos de San Luis*. Ms. 21760. Microfilm 11932. Biblioteca Nacional, Madrid.

———. *Gran teatro de la pescadería*. Ed. and intro. Stephen Miller. Las Palmas, Spain: Colección Galdós/Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

Schnepf, Michael A. "Galdós's *La desheredada* Manuscript: Isidora in the Prado Museum." *Romance Quarterly* 37 (1990): 321-29.

———. "The Galdós Sketches: Quantity, Quality, and Frequency." *Romance Quarterly* 51.3 (2004): 193-99.

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

RESEÑAS

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Misericordia*. Edición, introducción y notas de José-Carlos Mainer. Estudio de la obra de Juan Carlos Ara. Ilustración de Francisco Solé. Barcelona: Vicens Vives, 2007. 338 + lxiv pp.

Lieve Behiels

La presente edición de *Misericordia* es la primera novela galdosiana que se publica en esta colección destinada a acercar los clásicos de la literatura en lengua española a un público joven. El libro contiene abundante material gráfico (fotografías, cuadros de época, más las ilustraciones de Francisco Solé), un apéndice cartográfico del Madrid de finales del siglo XIX y un estudio de la obra que puede guiar el trabajo del profesor que quiere tratar esta obra en clase.

El estudio introductorio es obra de José-Carlos Mainer, quien desde las citas de *Misericordia* que pone en epígrafe privilegia la atención a las relaciones sociales analizadas por Galdós en la novela y en las *Novelas contemporáneas* en general. Mainer parte de la problemática presente en *Misericordia* (por ejemplo, las concepciones divergentes sobre la vida religiosa, la insolvencia económica) para señalar cómo ha sido tratada en otras novelas del autor. Presenta la estructura de la novela como el desarrollo de una situación con dos elementos básicos: la pobreza y su disimulo (xix). Esboza la evolución que se produce a lo largo de medio siglo, desde la ayuda a los pobres considerada como caridad cristiana a la exigencia de justicia social y la institucionalización de la asistencia, en el contexto de unas relaciones económicas cada vez más despersonalizadas. Mainer explica muy claramente que en Galdós coexisten el aprecio por el dinero dignamente ganado y "la exaltación del desprendimiento de los bienes terrenales" (xxvii) presentes en "héroes" de nuevo cuño como Nazarín, Halma y Benina. La introducción se interesa por la construcción de los personajes: Benina, la representante del principio de realidad y al mismo tiempo la soñadora más poderosa de su universo; y Almudena, puesto en relación con otros ciegos galdosianos y reflejo de "la pasión nacionalista magrebí" (xxxix) de la época. Mainer se detiene también en las metáforas espaciales de la novela y en la manera en que Galdós "historiza" y critica la evolución de las concepciones económicas a través de personajes que viven acorde con o en contra de su tiempo. Teniendo en cuenta al público al que se destina la edición, es interesante la manera en que se explica el pacto de lectura de una novela realista: "una novela realista supone siempre la existencia de un lector tan asiduo de su lectura, como el novelista lo es de su oficio de contar: el lector no solamente se deja llevar del cuento, sino que *reconoce* en él una interpretación de la vida que la rodea y la *confronta* con la suya propia" (li-lii). A continuación, Mainer ilustra cómo el narrador galdosiano conduce al lector hacia su propósito, casi cogiéndolo de la mano. Destaca el interés por el lenguaje hablado por los personajes y la presencia cada vez más abundante del diálogo que les confiere una autonomía mayor. La introducción termina con una cronología y una selección bibliográfica de dos páginas y media.

La edición del texto se basa en la publicada por el autor en 1897 en su propia editorial.

Para la anotación se han tenido en cuenta las ediciones anotadas anteriores. Los libros de la colección "Clásicos hispánicos" tienen dos tipos de notas: de tipo léxico, destinadas a facilitar la comprensión del texto, y enciclopédicas, señaladas con llamadas rojas. Para estas últimas, Mainer se ha concentrado en "las circunstancias narrativas que valía la pena glosar con cierta extensión: creencias, trabajos, prejuicios, formas de vida, objetos de consumo, etc." (lvii). Esta opción es consecuente con el enfoque global de la introducción y lógica, teniendo en cuenta el público al que se dirige la edición. Tal vez no nos damos cuenta suficiente de que nos estamos alejando a pasos agigantados del mundo mental y material que Galdós evocaba con tanto cariño que para algunos de sus críticos velaba su penetrante análisis.

El libro termina con un "estudio de la obra" de 22 páginas, que reproduce algunos párrafos sacados de textos críticos dedicados a Galdós y otros de otras obras galdosianas. No se trata realmente de un análisis sino de unas sugerencias para trabajar en clase, a base de preguntas. Estas preguntas están directamente relacionadas con un primer nivel de comprensión del texto. No parece que tengan en cuenta la introducción. Lo que echo un poco de menos en esta parte del libro es un puente hacia el siglo XXI. Es cierto que con ello nos alejaríamos de la novela galdosiana misma, pero si tomamos en cuenta el pacto de la novela realista formulada por Mainer, *reconocer* una interpretación de la vida y *confrontarla* con la suya propia, es una pista que hay que mantener abierta si queremos convencer a los lectores nuevos de Galdós de su relevancia, que no es meramente estética.

De lo anterior se deduce que el presente libro presenta una interesante heterogeneidad. La introducción de Mainer, libre de jerga de cualquier tipo y de una gran claridad expositiva, que parte de un enfoque sociohistórico en el que va insertando los aspectos estéticos de la novela, a mí parecer se dirige más bien a los profesores (o a los estudiantes universitarios) que a los adolescentes. Se trata de un texto que podría aprovecharse a fondo por personas que ya tienen unos conocimientos básicos sobre la literatura y del siglo XIX y de los lazos indisolubles que la unen a la historia. Estimo que esta edición podría ser el punto de partida de una lectura autónoma por estudiantes de literatura, sobre todo los de fuera de España, que empiezan su camino por el universo galdosiano.

Lessius / Universidad de Lovaina

BACON, KATHY. Negotiating Sainthood: Distinction, Cursilería and Saintliness in Spanish Novels. London: Legenda, 2007. 200 pp.

Maryellen Bieder

This brilliant book tackles thorny questions raised by three problematic novels and one nineteenth-century masterpiece written by Spain's major realist authors, Galdós, Alas, and Pardo Bazán, between 1878 and 1911. It does so refreshingly by positing critical frames that draw on Pierre Bourdieu's key category of distinction, on Noël Valis's landmark study of *cursilería*, and on shifting definitions of sainthood across the centuries. Kathy Bacon's richly textured approach produces a penetrating examination of each novel and opens up profound underlying questions that resonate throughout the four texts. She begins with an exploration of saintly discourse and the apparently unrelated phenomenon of *cursilería* before undertaking an in-depth exploration of the novels.

One or more characters in each novel engages in what Bacon terms "living sainthood" by identifying with a particular canonized saint, thus creating a "complex intertextual relationship" with the stories of that saint (1). The models are San Luis Gonzaga and Santa María Egipcíaga in *La familia de León Roch*, Santa Teresa de Ávila in *La Regenta*, San Francisco de Asís in *Nazarín*, and Santa Catalina de Alejandría in *Dulce Dueño*. Each character constructs an identity which requires external validation by being recognized as linked to saintliness by other characters. Bacon rejects traditional classifications of these novels as anticlerical, spiritual, or mystical, arguing instead that Catholicism was not a dead letter during this period but an integral part of emerging Spanish modernity. She demonstrates how each novel "negotiates" sainthood by "refashioning and redesigning it" to align with the symbolic capital of modernity (177). Her first chapter proposes two additions to Bourdieu's analysis of capital: saintly capital (not equivalent to his "religious capital") and the field of saintliness. Her thesis is that sainthood is "an essentially social phenomenon" that manifests itself as a quest for distinction. She asserts that "investment in saintly capital is a high-risk strategy" involving the "rejection of economic, social and cultural capital" (11).

By incorporating Valis's insights into *cursilería* and modernity, Bacon demonstrates that "religious discourse may be understood as *cursi*" (2), so that Valis's *cursilería* and Bourdieu's distinction are coterminous: sainthood, as she concludes, is "always associated with power and with appearances, through its intimate relation with distinction and what might seem to be its opposite, *cursilería*" (179). The latter, she warns, "is the pitfall that awaits a character who aspires to saintly distinction" (4). Bacon reads Valis's work for the ways in which it intersects with saintly capital and the gendering of saintliness. If *cursilería* feminizes, so does the quest for saintliness, which tends to feminize men and masculinize, or in the case of *Dulce Dueño's* Lina, hyperfeminize, women. In Bacon's analysis, the negotiation of saintliness is linked not only to the desire for distinction and the threat of ever-looming *cursilería*, but to modernity, gender ideology, and national identity, thus

broadening out her subject to intersect with other current scholarly concerns.

In chapter two Bacon also recovers for today's readers forms of cultural production that would have been familiar to these authors and their reading public: discourses of sainthood in non-fictional hagiographic and devotional texts from 1860 to 1915, for example, the *Año Cristiano*. These predominantly neo-Catholic discourses find their way into canonical novels that "scrutinize, critique and ironize discourses of saintly distinction" (22). Each author, she contends, "is in dialogue with the traditions of sainthood" and engaged in exploring "how those traditions might intersect with modern Spain" (19), much as Valis recognizes that cursilería is both old-fashioned and specifically modern. Thus the characters manifest a constant anxiety about the potential *cursilería* of their imitative practices and the difficulties of attaining distinction (both saintliness and cursilería being imitative modes of behavior): "desired distinction is shown repeatedly to topple over into *cursilería*" (176). Ana's quest for distinction in *La Regenta*, for example, inevitably leads to *cursilería*, while Nazarín is "a *cursi* figure, caught up in a fantasy of his own distinguished identity", and in *Dulce Dueño* the virgin martyr legend reveals its "pornographic and sadistic impulses" (176-77).

Bacon makes the important point that we tend to read *Dulce Dueño* uncritically because we know that Pardo Bazán was a devout Catholic; hence the assumption prevails that Lina models exemplary Christianity. Bacon posits instead identifying saintly capital as a way to avoid the biographical imperative by embedding Lina's narrative in a web of cultural discourses. Recent criticism of *Dulce Dueño* has focused on its feminist, materialist and decadent strands and downplayed its religious discourse. Now Bacon's study foregrounds its most controversial dimension. What possessed Pardo Bazán to write a novel that opens with a life of Saint Catherine of Alexandria being read aloud to Lina by its author, a priest? How are we to process the protagonist/narrator's ultimate journey through humiliation, self-abjection, and isolation, shedding all aspects of her worldly self in the process, to her final communication with her *dulce dueño*? Is this a novel of hope–a resurrection of individual mystical experience in the new century, in opposition to Church dogma–or of despair at the failure of early twentieth-century Spanish society to incorporate fully a woman of Lina's intellect, refinement, and longing for reciprocated love, traits and desires that echo those of her patron saint? Is Pardo Bazán dramatizing a decadent individuality that resolves dissatisfaction with bourgeois materialism through retreat into mortification, mysticism, and martyrdom?

By analyzing saintly capital and the field of saintliness in these four novels, Bacon's innovative study develops a critical framework for addressing such conflicted narrative threads, making it invaluable to scholars not only of Alas, Galdós and Pardo Bazán, but beyond Hispanic Studies to the fields of cultural studies and other national literatures. She perceptively dissects the pleasures and challenges of some of these authors' least transparent, and in the case of *La Regenta*, most complex, novels. This is a stunningly well conceptualized and forcefully argued book. It is impeccably written and edited with a degree of attention to editorial practice that makes Legenda, imprint of the British Modern

Humanities Research Association, a model of scholarly publication. Bacon has made a lasting contribution to the study of all three authors.

Indiana University, Bloomington

KIAN-HARALD KARIMI. *Jenseits von altem Gott und "Neuem Menschen": Präsenz und Entzug des Göttlichen im Diskurs der spanischen Restaurationsepoche. (Beyond the old God and the "New Man": Presence and Withdrawal /Absence of the Divine in the Discourse of the Spanish Restoration Period).* Frankfort am Main: Vervuert Verlag, 2007. 785 pp.

Vernon A. Chamberlin

The main divisions of this book are I. "Einführung" (Introduction) II. "Seins —und sozialgeschichtliche Voraussetzsungen des ontotheologischen Gottesbild" (Ontology —and Socio-Historical Assumptions of the Ontotheological Image of the Divine) III. "Textanalytsicher Teil" (Text Analysis Part) IV. "Schlusskapitel" (Conclusion Chapter) V. "Bibliographie." A user-friendly Table of Contents further includes helpful subdivisions, which are too numerous to list here.

The purpose of the book is to show how the concept of and distance-relationship to the Divine changed during the period 1868-1898. The novelists of this period confirm the change that has been presented by Karmini with the aid of philosophical, historical, political, sociological, and artistic data. The purpose of the book is not to stimulate further research in the novels discussed, but rather to have them serve for further philosophical reflections.

The strength of the book consists of its meticulous, thorough, and up-to-date review of the body of critical work that has been done on the novels dealt with in the volume, and the ways Karmini links this critical overview to the changing concepts of the Divine and its earthly representatives.

Galdós receives 162 pages of continuous attention in the textual analyses, and additional references to him are scattered throughout the book. Unfortunately, these references are not designated by page number, making the task of finding them more difficult than need be for the reader. It would have been more helpful if instead of just "passim," there had been specific page numbers.

The two novelists whose works are analyzed in detail in Part III are Galdós and Valera. The novels that receive major focus there are *Doña Perfecta, Marianela, El amigo Manso, La familia de León Roch*, the *La incógnita-Realidad* pair, *Miau*, and Valera's *Las ilusiones del doctor Faustino*. Additionally Valera's *Morsamor* is examined as part of the conclusion. However, before arriving at any of these textual analyses, the author first takes us through more than 400, closely reasoned and heavily documented pages dealing with philosophy, history, politics, sociology, and the plastic arts, as he elucidates part of the

second portion of the book's title: " The Presence and Withdrawl /Absence of the Divine."

Man's concept of God, Karimi reminds us, has evolved in many cultures, changing more in some than in others. In the West this evolution is reflected in many spheres, including philosophy and the visual arts. By the second half of the nineteenth-century, in some of the more progressive and industrialized parts of Europe, the concept and depiction of an all-powerful creator and judge had softened to a more benevolent, loving, and helpful God. Correspondingly, the concept of man changed also, now with less emphasis on his sinfulness and more on the possibility of progressive perfectibility of the individual, his family, and society. Pope Pius IX steadfastly resisted these new ideas, and he had more tenacious support in Spain than in some other Catholic countries. In Spain, of all the contemporary novelists, it was Galdós who took up the challenge of defending the new concepts, which owed much to the philosophy of Karl Christian Friedrich Krause, as publicized by Julián Sanz del Río.

Influenced by Michel Foucault's "Place of the King," Karmini emphasizes an additional change related to the monarch. The latter had been, in many societies, the intermediary between God and man. Thus in Spanish Golden Age drama the King comes forth only to provide the denouement by solving the main conflict. However, as views of the Divine changed, so too the perception of his intermediary, with this change being accelerated by such events as the French Revolution, the *Constitución de Cádiz*, and the abdications of Isabel II and Amadeo I. Moreover, during the 1873-74 *Primera República*, there was, of course, no sovereign at all —until the Bourbon Restoration, with a constitutional monarch. Importantly, Karmini chooses to present the first four of his textual analyses under the general rubric "*Der Figur des Königs als Subjekt des Gottessignificanten*" (The Figure of the King as Subject of the Divinely Signified), with further qualifying specifications for each novel discussed.

In "*Doña Perfecta* und die misslungende Reterritorializierung des aufklärerisch-positivistichen Denkens" (*Doña Perfecta* and the failed Reterritorialization of Enlightenment-Positivistic Thought), Karmini shows us how the King comes forth in the "dürftige Zeit" (the time of need). Now no longer a representative of the "Old Divinity," the protagonist's Kingship is communicated by his surname "Rey," and abundant Christological imagery. Moreover, he is now not simply the monarch, but a more complex character incarnating also aspects of the "New Man,"—one who strongly evidences characteristics of both Krausista idealism and Comtian Positivism. Not only does he not represent the "Old Divinity," but he must contend with the latter's representatives on earth; and, as every reader of *Doña Perfecta* knows, he is destroyed by them. This is all well and good, except for one minor point: the notion that María Remedios is suggestive of Mary Magdalene. Because of her constant sighing and lamenting, she is better viewed as an aggressive parody by Galdós of the Virgin Mary— "*Nuestra Señora de los Suspiros*,"—lamenting the fate of her son Jesus. Here Galdós is responding to Pius IX's repeated invocation of the Virgin in his tenacious struggle against liberal ideas, as the Pontiff all the while insists that the Church is a "*societas perfecta.*"

The motif of the King coming forth in an attempt to solve human problems is continued in Karmini's section entitled "*Marianela* und die sokratische Suche nach der Erkenntnis" (*Marianela* and the Socratic Search for Knowledge). The King helps advance mankind along the Comtian trajectory to Positivism, but destroys the beauty of the mythological stage as embodied by Marianela. Leonine imagery designates Dr. Golfin as the King figure. In "*El amigo Manso* zwischen der Harmonie des Geistes und den Unstimmigkeiten der Imannenz" (*El amigo Manso* between Harrmony of the Spirit and the Inconsistencies of the Immanence), we see, in contrast to Golfín and Pepe Rey, who clearly have some King-like function, Manso as a professor of philosophy, whose opening remark, "Yo no existo," creates uncertainties that prevent him from being the sovereign of his own discourse. In "*La famila de León Roch*: Die bürgerliche Familie als Sinnbild gesellschaftlicher Repräsentation und ihre Auflösung" (The Bourgeois Family as Symbol of Societal Representation and its Dissolution), the King figure reappears and, as in the case of Dr. Golfín, again with leonine evocations. The main marker is now the protagonist's given name: León. He is in this novel a complex character, showing not only aspects of Kingship, and the Divine, but very importantly also those of the "New Man," who once again incarnates aspects of Krausian idealism and Comtian Pragmatism. Representatives of the "Old God," with their intransigence, religious fanaticism, and clerical interference in marital life prevent the protagonist from having any sovereignty in his own family. Since no compromise is possible between the two contending forces, an attempt to create new social structures must be undertaken, as illustrated by León's creating a new home, where he can validate his own beliefs and aspirations, while also enjoying the company of Pepa Fúcar and her daughter, Monina.

The final three of the major analyses are considered under the heading "Der König und die Vielfalt der Zeichen" (The King and Variety of the Signs). In the first of these, "*La incognita und Realidad* : von 'Infanten' der Repräsentation zum Verlust des auktorialen Erzählers" (From Crown Prince of Representation to the Loss of the Authorial Narrator) , the figure of the King has been replaced by the Crown Prince. Instead of *Doña Perfecta's* Pepe Rey, there is Manuel *Infante*, who in no way enjoys royal power, but rather serves within the parliamentary government of the Cortes, where he makes no positive contribution. In "Der Bruch des göttlichen Zeichens am Beispiel von *Miau*" (Rupture of the Sign of the Divine in the Example of *Miau*) one sees a fictional demonstration of the initial part of the book's subtitle, "The Presence and Withdrawl/ Absence of the Divine." Frightened by contemporary religious art, the child Luisito Cadalso creates his own God, a Divinity with whom he can converse, and receive consolation concerning his everyday problems. At the other end of the spectrum his grandfather experiences the absence of God, as he receives no help with his earthy travails, leading him to have no fear of the sin of suicide—as he ironically rises to have aspects of Kingship through the "Miau" motif, which he comes to accept as his *INRI*.

In Valera's 1875 "*Las ilusiones del doctor Faustino*: Die Erwartung einer apriorischen Sinngebung und die Leere der Significanten" (The Expectation of an Apriorital Symbol

Communication and the Emptiness of the Signifieds), the King figure, Karmini affirms, is incarnated in the character Juan Fresco, who, after extensive experiences and travel, can no longer believe in the Divinity as represented in the artistic depictions of his childhood. On the other hand, Valera's Faustino, in accord with his name, is a small-scale reincarnation of Goethe's Faust, but now one who has no Mephistopheles to help him attain earthly goals and satisfactions. Consequently, he commits suicide. Only In Valera's *Morsamor* (1899), when Spain is profoundly shaken by military defeat and loss of empire, may one perceive a possible solution to the problems presented in the seven previous novels. In *Morsamor* the eponymous protagonist travels in a dream to India, a place where there are completely different religious concepts—some of which might be helpful in the Occident.

In spite of this book's being written (and marketed) primarily for the theological and philosophicaly minded, there are indeed interesting new ways presented for looking at the Spanish Realist novel of the last quarter of the nineteenth century. Therefore, one hopes that a Spanish-language translation, or at least a republication of the present volume's textual analyses section with a new, shorter introduction could appear in the future. Until such a time, *galdosistas* may wish to consult an earlier contribution by Prof. Karmini (University of Bonn): "'El cuadro soñador se queda atrás.' La riqueza de lo divino en la pobreza del ser a través de los ejemplos narrativos de Clarín, Pérez Galdós and Valera." *Estrategias narrativas y construcciones de una 'realidad.' Lecturas de las novelas contemporáneas de Galdós y otras novelas de la época*. Eds. Stenzel, Hartmut y Friedrich Wolfzettel. Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2003.

University of Kansas

DENISE DUPONT. *Realism as Resistance. Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín and Baroja*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006. 250 pp

Mary L. Coffey

Denise DuPont's reading of works by Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas (Clarín) and Pío Baroja begins with two well-chosen epigraphs: Henry James's statement that "It is as difficult ... to trace the dividing line between the real and the romantic as to plant a milestone between north and south," and Flaubert's famous remark, "Madame Bovary, c'est moi." Both quotations point to the fundamental subjectivity faced by authors when attempting to render into fiction for their readers a recognizable portrait of a social world. This study explores the shifting terrain between romanticism and realism as two modes of discourse by examining novels with internal authors who struggle with the tension between acceding to their romantic impulses to appear heroic and producing a faithful and trustworthy account of their own history. The result, the author states, is a series of realist

novels that explore "the persistence of romanticism and the anxiety it causes" (13). Professor DuPont argues that the anxiety experienced by the novels' internal authors mirrors the struggle of the external authors to gain legitimacy with their readers by subduing romanticism's attractions in favor of realist discourse. This defense of authorial identity in turn relates to the question of national identity that was so profoundly prevalent in turn-of-the-century Spain.

But this study does not present a historical contextualization of literary works within the framework of Spain's fitful engagement with modernity; it instead presents a close reading of specific novels highlighting evidence that points to powerful intertextual relations to the *Quijote*, thereby linking romanticism with quixotic actions and thoughts and realism with the chastened Don Alonso Quijano and his return to sanity at novel's end. In this sense *Realism as Resistance* provides an original literary framework by which to understand the engagement of realist authors of the late-nineteenth and early-twentieth centuries with both romantic and realist discourses.

The book contains five central chapters of literary analysis: the first three focusing on the entire first series of Galdós's *Episodios Nacionales*, and the final two focusing on Baroja's trilogy, *La lucha por la vida*, and Clarín's *La Regenta*. The decision to devote more than half of the study to ten of Galdós's historical novels does give the book an uneven appearance. In addition, the placement of the analysis of *La lucha por la vida* before that of *La Regenta*, thus breaking with chronology, only makes sense once the study contrasts the manner in which male protagonists in Baroja and Galdós approach authorship to the path taken by the female character/author in Clarín's epic novel. Nevertheless, the expanded focus on the *Episodios Nacionales* reflects the undeniable narrative length of Gabriel Araceli's story and permits a detailed look at the process by which a internal author engages with the tensions of presenting a faithful account of history and providing a portrait of one's self as an active participant in that same history. Accordingly, the analysis of this process in Baroja's trilogy and Clarín's two-volume novel builds on the arguments presented in the early chapters.

In the first chapter, appropriately titled "Setting the Stage," the author explores the initial three volumes of the first series of *Episodios Nacionales: Trafalgar, La Corte de Carlos IV* and *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. In these novels, Galdós's protagonist and internal author, Gabriel Araceli, tells the story of his early years and his privileged position as witness to key events at the early part of the nineteenth century that would profoundly affect the direction of Spanish history. As Gabriel begins telling the story of his life he must learn to become an effective and believable narrator even as he defines himself in relation to history. This study focuses on those moments in the novels when Gabriel legitimizes his role as author by claiming superiority over others as a judge of literature and when he distinguishes between good and bad readers. For example, the book argues that the moments when Gabriel presents the masses as violent or threatening represent examples of poor readerly habits; the mob misreads the historical events it witnesses and responds in a fickle and unpredictable manner. Similarly, when the masses respond with what is presented as a

patriotic or justified response, they show themselves to be good readers of history. By extension, this chapter effectively connects the novels and their fictional representation of Spain's historical past to Galdós's own attempts to fashion a new and more discerning readership of contemporary popular fiction.

Chapter two, "The Nation Fights Back," looks closely at volumes four through seven of the first series, *Bailén, Napoleón en Chamartín, Zaragoza* and *Gerona*, linking their portrayal of a persistent romantic quixotism to the authorial selfishness implicit in Gabriel's tendency to represent himself as a romantic hero. The study argues that Gabriel must come to understand that the quixotic impulse is central and inseparable from the very project of writing such history. But Gabriel also learns that the romantic impulse, as manifested in patriotic self-defense, must be subordinated to pragmatism. From this perspective, the book argues that the sieges of Zaragoza and Gerona may be successfully cast as quintessentially patriotic moments of Spanish history, but the Spanish people's defense of their cities ultimately results in defeat. It is by means of this recognition that Gabriel begins to establish himself as a mature reader and author.

The following chapter concludes the analysis of the *Episodios Nacionales* by claiming that the three novels, *Cádiz, Juan Martín el Empecinado* and *La batalla de los Arapiles*, represent the series's most convincing examples of realism as resistance. The anxiety produced by the tension between romanticism and realism finds its release in the act of projecting quixotism onto foreign characters such as Lord Gray and Miss Fly or on extreme figures such as Mosén Antón Trijueque, against all of whom Gabriel must demonstrate his superiority. To support this victory over romantic quixotism the chapter points to the fact that by the end of the series, an older and wiser Gabriel Araceli, in recounting the moment of Wellington's victory over the French army, denies himself a heroic role and inexplicably removes himself from any further part of the War of Independence. The last chapter of *La batalla de los Arapiles* supports this reading, as an older and wiser Gabriel concludes his story by first noting his own practical nature and love of obscurity and then offering decidedly unromantic advice to his readers to achieve their dreams by means of hard work.

The fourth chapter presents a very different approach to the external/internal authorial structure in its analysis of Pío Baroja's particular brand of realism. To begin, the protagonist of *La lucha por la vida*, Manuel Alcázar, does not represent an internal author like Gabriel Araceli. Instead, the book argues, Manuel sacrifices a part of his identity by renouncing quixotic impulses and through passivity then fails to determine his own fate. By extension, the study presents this as the loss of the ability to be the author of his own character. Moreover, while Galdós's series emphasized the struggle between romanticism and realism as an essential characteristic of narrative, *La lucha por la vida* presents an unambivalent ascendancy of realism. This chapter is perhaps the least successful in the book, in part because the framework of the internal/external author is manipulated to such a degree that aspects of the reading seem forced. In addition, the analysis is largely limited to questions of plot, whereas the other chapters on Galdós and Clarín provide frequent analyses of

language that offer additional textual support. Nonetheless, Manuel Alcázar's fitful engagement with various forms of quixotism, whether in the form of romantic love or political idealism, does fit the study's basic premise. Baroja's fiction represents the essential discursive tension as an unavoidable choice between an unachievable romanticism and an intolerable reality.

Despite its weaknesses, the chapter on *La lucha por la vida* does elucidate one important point, the effeminacy that Baroja attributes to the romantic impulse. That idea is successfully integrated into the analysis of Clarín's fiction. Indeed, the fifth chapter, "*La Regenta* and the Hegemony of the Female Author" is one of the highlights of the book, presenting an entertaining reading of the competing attempts by all three protagonists, Ana de Ozores, Fermín de Pas and Alvaro Mesías, to establish themselves as definitive authors of their own narratives. In this case, gender becomes an essential element, with both Fermín de Pas and Alvaro Mesías identifying success as an author as a direct reflection of their own masculinity. As each man attempts to write the story of the Regent's wife, manipulating both events and words in order to achieve their ends, Ana de Ozores outdoes them both by taking their individual narratives and rereading and rewriting them to suit herself. Critics have recognized authorship and readership as dominant themes in the novel, and in this sense Professor DuPont is able to build on the scholarship of others to highlight aspects of Ana de Ozores's engagement with romanticism as both reader and author. What is new about this analysis is the conclusion that Ana's decisions as an author are ultimately both positive and powerful, even within the context of the novel's oft-cited and particularly gripping final image of Ana returning to consciousness, vaguely sensing the kiss of a homosexual acolyte on her lips. Also of particular interest is the original analysis of the secondary character and notoriously bad poet, Trifón de Cármenes, as a parodic double to Alvaro Mesías.

The study concludes with a recognition of the persistent attraction of romanticism to realist authors such as Galdós, Clarín and Baroja, but it does so from what appear to be contrasting points of departure. On the one hand, *Realism as Resistance* highlights the intertextual relationship between these late nineteenth- and early twentieth-century Spanish novels and Cervantes's *Quijote*, presenting the similar literary structure by which irrational romantic discourse is encapsulated within, and made manageable by, an overarching realist framework. On the other hand the book attempts to link these similarities to a more historical analysis by arguing that Galdós, Clarín and Baroja produced their works of fiction at "periods important to Spain's self-definition" (11).

Considering the frequent references to and echoes of Cervantes in their fiction, Galdós, Clarín and Baroja clearly evidence a preoccupation with their positions as novelists within the Spanish literary tradition. In addition, the novels chosen for this study present a strong argument for attributing to these three authors a belief that the struggle between idealism and pragmatism, or romanticism and realism, represents an essential part of the Spanish character. Nevertheless, what seems at least partially at stake here, but not sufficiently explored, is the very notion that "the romanticism-realism dichotomy was crucial

for the establishment of the nation's self-image..." (140).

In other words, *Realism as Resistance* does not enter into the argument of why such a tension between romantic and realist authorial impulses might result in anxiety at all. But perhaps one answer, which the study hints at but does not fully develop, has to do with the connection between the historical periods in which first Cervantes, and then later Galdós, Clarín and Baroja, wrote. Both represent moments in which Spain felt compelled to come to terms with its role in a larger community of nations and more specifically with its imperial and post-imperial status. To that end Professor DuPont's insightful reading of these texts provides ample material for further analysis. Yet, to conclude, this study offers a careful and convincing reading of the novels and weaves together an analysis of nineteenth-century literary movements, a powerful Cervantine influence and the structural element of the internal author to provide an insightful reading of three major authors of the late-nineteenth and early twentieth centuries in Spain.

Pomona College

TERESA FUENTES PERIS. *Galdós's Torquemada Novels: Waste and Profit in Late Nineteenth-Century Spain*. Cardiff: U of Wales P, 2007. 159 pp.

Mark Harpring

While many of Galdós's novels often have lent themselves to a specific (but not exclusive) type of criticism—*La de Bringas* and feminist criticism, for example—the *Torquemada* series, published between 1889 and 1895, has avoided any single thread of critical thought. In this vein, Fuentes Peris's study opens the novels to an original critical approach that brings to light the series's relationship to capitalist ideology in nineteenth-century Spain and that specifically situates the novels within popular discourse that expounded theories on utilitarianism, hygiene, material and human waste, and philanthropy.

Chapter One, "Gain and Loss: Torquemada and the Utilitarian Ethos," analyzes Torquemada in light of contemporary theories of utilitarianism that privileged the "self-made man." Works such as Samuel Smiles's 1859 *Self-Help* endeavored to guide the bourgeois man in an increasingly modern and industrialized world, and they praised the man who rises up the social and economic ranks through hard work and thrift. Throughout the series, Torquemada presents himself as the self-made man who has profited economically in the capitalist marketplace through personal initiative and hard work. The fortune that the miser has amassed is due, in part, to his obsession with preventing waste, another aspect of the utilitarian ethic. His (ultimately unsuccessful) resistance to his sister-in-law Cruz's profligate spending, or wastefulness, and even his anxiety at being in the countryside point to his utilitarian mindset which is critical of the waste of material resources

and even of time at the expense of productivity. Cruz squanders his *material* capital with her elaborate spending, yet Torquemada's utilitarian approach to the world leads him to believe that even God has wasted *human* capital, the intellect of the first Valentín who dies from meningitis. The novels' emphasis on utilitarianism is countered by Galdos's humor and irony directed towards Torquemada, leading Fuentes Peris to conclude that Galdós criticizes extreme utilitarianism in favor of a more tempered view of utility, profit, and waste.

The author draws on nineteenth-century theories of racial degeneration in Chapter Two, "Disease, Degeneration and Death: the Squandering of National Resources," emphasizing the perceived drain that diseased bodies placed on the national economy in terms of lost productivity, thus linking utilitarian theories on waste to the ongoing debate on public health and hygiene. It is not coincidental that the majority of the novels' primary characters—Torquemada, Fidela, Rafael, and the first and second Valentín—are afflicted by ailments which lead to their often premature deaths. While the majority of critics conclude that the emphasis on illness is symbolic of Spanish society's spiritual and moral decline, Fuentes Peris argues that Galdós engaged popular medical and social theories of his time and explored their different components, such as the role of hereditary degeneration, only to distance himself from accepting degeneration theory unconditionally.

Chapter Three, "Making a Personal Profit: the Trade of Philanthropy in *Torquemada y San Pedro,*" focuses on the novel's relation to contemporary ideas on philanthropy, which are examined within the waste versus profit dichotomy characteristic of utilitarian thought. The writings of public health experts and philanthropists alike underscore the ongoing debate on the indiscriminate distribution of charitable resources among Spain's lowest echelons of society. When Torquemada attempts to strike a deal with Gamborena that will guarantee his entrance into heaven if he leaves his fortune to the poor, his contention that his money will be wasted echoes popular ideas that the poor were "wasteful" in contrast to the more traditional perception of the poor (that Gaborena embraces) as "innocent" unfortunates who not only depend on, but deserve, the charity of others. As Fuentes Peris argues, Galdós distances himself from both Torquemada and Gamborena as the two work out the business-like deal involving the salvation of Torquemada's soul in the afterlife, leading her to the conclusion that "the question of charity distribution is once more problematized without any attempt to offer a solution" (116).

The primary strength of Fuentes Peris's study lies in the rich contextual material she brings into her argument. The reader is invited to read the *Torquemada* series within the context of non-literary cultural production, and Fuentes Peris effectively links the novels to the nineteenth-century debate on political economy, public health and hygiene, and philanthropy. She contends that critics have tended to offer "spiritual" interpretations of these novels (not illogical given the individual novels' religiously-themed titles); thus the demise of many of the novels' characters underscores Spain's moral and spiritual decline near the end of the nineteenth-century. Her study, however, incorporates debate circulating in intellectual, political, and medical circles that deal in some way with notions of waste and profit (on an individual and national level), and she highlights the many intersections

between these contemporary theories and Galdos's *Torquemada* novels. Nevertheless, the reader may be frustrated by the conclusions at which the author often arrives. While she goes to great lengths, and in great detail, to effectively show the interplay between the novels and their non-fictional counterparts, Galdós's view is uncharacteristically "undecided" on many of the issues her study highlights.

On a more positive note, this study should be of interest to those nineteenth-century specialists who focus primarily on gender studies. Rafael's hysterical condition (a stereotypically female malady at the time), the female enterprise of philanthropy spearheaded by the warrior/missionary Gamborena, and even the relationship between the domineering Cruz and the submissive Torquemada, implicitly emphasize the tenuous male/female gender divide in nineteenth-century Spanish society. The relationship of gender to notions of utility, profit, and material and human waste would certainly add to the line of inquiry that Fuentes Peris's work has opened.

University of Puget Sound

CARLOS MORENO. *Retórica y cursilería. Notas a 'El amigo Manso' de Galdós.* Valladolid: U de Valladolid, 2007. 156 pp.

Salvador A. Oropesa

Este libro son dos en uno. La primera parte es un estudio sobre la cursilería y la segunda sería lo que los estudiantes anglosajones conocen como un "Cliffs Notes", es decir, se toma un libro clásico y en una página se resume cada capítulo, más un breve comentario de los temas más importantes y se le pide al lector que preste atención a palabras clave o frases importantes que se destacan. Es un instrumento útil para leer textos complejos o para "releer" en un rato una novela en la que los detalles ya se nos han ido escapando de la memoria.

Para Moreno, Benito Pérez Galdós construye *El amigo Manso* (1882) a partir de materiales literarios disímiles como son *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín y la retórica de Marco Tulio Cicerón. La obra de teatro le da el modelo del hombre mayor que se enamora de la joven supuestamente ingenua. Cicerón lo usa para plantear el rol de la retórica como centro del sistema parlamentario de la Restauración. El Parlamento es el centro de la vida política y el principal cliente de la democracia es una pequeño-burguesía que exige que su ideología y sus gustos se impongan en la Cámara. De ahí que triunfe una retórica cursi, sentimentalista, edulcorada, pseudo-intelectual y liberal-conservadora. El conservadurismo español siente la necesidad de la legitimidad intelectual, pero se conforma con un sucedáneo que no ataque racionalmente sus presupuestos ideológicos.

Lo que también interesa a Moreno es la redundancia de cursis que aparecen en la

novela: Doña Cándida asociada a la Unión Liberal de O'Donnell como parte de la cursilería isabelina; doña Javiera y su hijo, Manolito Peña, que representan dos versiones de la cursilería alfonsina: el nuevo rico y la oratoria parlamentaria sentimentalista; el poetastro Sainz del Bardal, quien es la cursilería poética germánica; lo "picúo" caribeño de Lica, la cursilería colonial, un kitsch diferente al de doña Javiera; e incluso el mismo Manso no deja de tener un poso de lo que podríamos llamar cursilería krausista. Es una técnica muy galdosiana, muy zoológica, de presentar todos los tipos de una especie animal, ponerlos en su contexto madrileño y hacerlos interactuar para que los podamos contemplar en su hábitat. Galdós detecta un deje andaluz en la cursilería retórica que triunfa y que había nacido en las Cortes de Cádiz. Ortega y Gasset intentó en 1927 sistematizar "científicamente" la fisiología andaluza. También esta retórica cursilona está asociada al señoritismo. Esta retórica se refinaría en *Juan de Mairena* (1934-39) de Antonio Machado en su solución de continuidad andaluza.

Carlos Moreno parte de una premisa retadora: "el auge de la cursilería—como el del kitsch—coincide durante el siglo XIX con el progresivo declive de la retórica, sustituida en la enseñanza por el comentario de textos y la historia de la literatura" (11). Ataca estudios como el de Noël Valis *The Culture of Cursilería* porque, según Moreno, el uso de los "cultural studies", si no se hacen bien, no producen los resultados adecuados. Para él Valis parte de una premisa errónea, que es la reducción de la cursilería al mundo de lo femenino y como un fenómeno depuradamente español. Tampoco convence a Moreno el uso que hace Valis del tropo de "structure of feeling" de Raymond Williams para explicar la cursilería. Moreno hace una historia del fenómeno en *El amigo Manso* y nota un aumento de la cursilería tanto cuantitativo como cualitativo, ya que por un lado se expande el ascenso social y por otro los restos del Antiguo Régimen se resisten a morir. Según Moreno, estos residuos mueren en Europa con la I Guerra Mundial y en España no lo harán hasta la II Guerra Mundial dado el *revival* de antiguallas cursis que es el primer franquismo. En una coda final Moreno niega la cursilería que Valis ve en el entierro de Tierno Galván y en las crónicas de Francisco Umbral al respecto.

Entrando ya en el tema de lo cursi en Galdós, Moreno hace notar que el primero en estudiar el tema fue Francisco Ynduráin en 1978, aunque obvia *El amigo Manso* en su estudio. Moreno entiende que la cursilería es un común denominador a mucha de la obra galdosiana porque está en el centro del modo de vida de la Restauración. En *La desheredada* porque su primera característica es la imitación imperfecta de la clase social superior. En *La de Bringas* porque Galdós se centra en la ropa y la moda. En *Lo prohibido* porque la apariencia distorsiona el sistema capitalista que no distingue entre realidad y aspecto exterior. En *Miau* Galdós da un paso adelante en su representación de la cursilería porque introduce lo grotesco. Villaamil, como antes Manso, hace mutis por el foro (40) porque la novela no plantea soluciones, sino situaciones. Los personajes desaparecen y emerge otro capítulo de la contradictoria realidad burguesa.

La crítica literaria de Carlos Moreno es heterodoxa, con citas largas, eruditas referencias culturales, falta de linealidad, vuelta obsesiva a temas que se atacan desde

diferentes lados en diferentes capítulos y el yuxtaponer dos textos distintos para componer un libro, un estudio sobre la cursilería en Galdós y las útiles notas-resumen de *El amigo Manso*. Este libro es un sano contrapunto a mucha de la crítica universitaria que se hace ahora, extremadamente formalista, políticamente correcta y con una obsesión academicista en hipótesis, tesis y conclusión. Este es un libro recomendable en su anarquismo y las notas pueden ser muy cómodas a quienes estén enseñando *El amigo Manso* en clase.

Kansas State University

WADDA C. RÍOS-FONT. *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004. 275 pp.

Randolph Pope

La diferencia entre la literatura canónica (la que se estudia con mayor frecuencia y sobre la que se acumulan los comentarios) y el archivo literario (en el que cabe todo lo que se escribe, publica y lee), claramente existe en la práctica, aunque sea fluctuante, discutible y relativamente arbitraria. Como una consecuencia de que la crítica prefiera obras complejas, innovadoras y que requieren de un esfuerzo hermenéutico, grandes sectores de la creación literaria han recibido menos atención de la que podrían merecer con un criterio más amplio. Los sectores que Wadda Ríos-Font destaca en este valiosísimo estudio son la novela por entregas decimonónica, la obra teatral y periodística de Galdós, la novela escrita durante la Guerra Civil Española, la literatura erótica de fines de los siglos XIX y XX, y la novela detectivesca de Manuel Vázquez Montalbán. En ninguno de estos casos, vistos a través de unas pocas obras bien seleccionadas, pretende que no se hayan estudiado antes estos tópicos, pues estamos ante un libro erudito de la mejor manera, es decir, que conoce bien lo que ya se ha dicho, pero que a todo contribuye con nuevas aportaciones.

A pesar de que la novela por entregas tuvo una gran difusión en las décadas desde 1840 hasta al menos 1870, se la ha estudiado como una forma aparte de la "verdadera" literatura, tanto por lo esquemático de sus narraciones como por lo melodramático de sus planteos. Al hecho de ser popular se añade la descalificación de que fue considerada por muchos críticos como un producto femenino (semejante en su nivel a la novela rosa actual), pero Ríos-Font destaca atinadamente que muchos de los escritores y un gran sector del público lector fueron masculinos. Si considerar la novela por entregas un producto femenino pudo ocasionar una disminución de su interés para críticos de otras épocas, para algunos de tiempos más recientes la dota de un aspecto subversivo, pero, apunta Ríos-Font, esto olvida que este tipo de novelas no era marginal entonces sino la dominante de su período, lo cual no impide que contuviera aspectos críticos. El otro motivo que se ha dado para relegar estas novelas a un plano secundario es que siguen un modelo extranjero, especialmente francés, pero obviamente la presencia de Dickens o Balzac en las novelas del gran realismo no las ha disminuido de la misma manera. Mediante el análisis de *María o la hija de un jornalero*

(1845–1846) y *Pobres y ricos, o la Bruja de Madrid* (1849–1850), de Ayguals de Izco (1801–1875), y *Los desheredados* (1857) de Manuel Fernández y González (1821–1888) demuestra que estas novelas no son simplemente sobre la satisfacción de ensueños sentimentales, como subir de clase social por medio del matrimonio o la revelación de una genealogía aristocrática, sino que también cuestionan la distribución de la riqueza y los privilegios de clase. La creencia que afirman de que la movilidad social es posible puede verse como parte de la revolución que introdujo parcialmente la burguesía en la España del diecinueve. La confianza en los documentos, la celebración del valor de la virtud individual y el trabajo honrado, y el aprecio por la vida del hogar burgués, vistos desde hoy pueden parecer ingenuos, pero, como indica convincentemente Ríos-Font, fueron un asedio a la estructura social de aquel entonces.

El capítulo sobre el teatro de Galdós lo muestra como un innovador no sólo al introducir un drama más intelectual e introspectivo, sino además por el uso efectivo y didáctico de los prólogos y la amplia difusión de sus textos. En cuanto a la obra periodística, estudia los artículos publicados por Galdós en Argentina en 1888 y 1889 sobre el crimen de la calle Fuencarral. Mientras que la ciencia de ese período se esforzaba por definir el tipo del criminal, anclándolo a ser posible en características fisiológicas y por lo tanto detectables, Galdós ve una continuidad más inquietante entre el criminal y las personas "normales". Con ello no sólo se distancia de la tendencia científica, sino también del melodrama, que suele presentar el bien y el mal encarnados en personas completa y permanentemente virtuosas o malvadas. Quizás aquí, como en los otros capítulos, hubiera convenido explorar la conexión europea, ya que tanto en el uso de los prólogos (basta pensar en Víctor Hugo) como en el teatro intelectual (Ibsen), por ejemplo, Galdós, aunque notable, dista de ser único en su época.

El capítulo sobre la novela escrita durante la Guerra Civil estudia básicamente dos novelas que tienen una clara dimensión propagandística, *Madrid de corte a checa* (1938) de Agustín de Foxá (1903–1959) y *Contraataque* (1938) de Ramón Sender (1901–1982). Este tipo de narraciones, que buscan abiertamente convencer al lector de una visión de mundo que el autor considera indisputable y beneficiosa, no goza del aprecio de la crítica actual, como bien destaca Ríos-Font. Tanto el escritor de derecha (Foxá) como el de izquierda (Sender) comparten, para mayor descalificación, el uso simplista de la homosexualidad como un despreciable síntoma de error. Ríos-Font propone, sin embargo, ver estas novelas como ejemplos de una literatura de la confrontación y como ventanas a las visiones de mundo que se disputaban entonces el predominio no sólo de los campos de batalla sino de la vida intelectual. No deja de parecerme positivo que nuestra preferencia por textos más complejos nos permita estudiar éstos de Foxá y Sender como artefactos y piezas de museo, pero sin que lleguen a ocupar más que un lugar marginal en el canon. El mérito de este capítulo reside en demostrar a qué se debe su situación al margen, pero no en los más profundos recovecos del archivo del olvido.

El capítulo dedicado a la novela erótica se pregunta sobre la curiosa coincidencia de que haya un florecimiento de este género en torno a los finales de siglo, considerando

especialmente los ejemplos de Felipe Trigo (1864–1916) y Almudena Grandes (nacida en 1960). Mientras que por una parte ve la obra de Trigo y sus contemporáneos como limitada por un modelo de la sexualidad femenina decimonónica y masculina, *Las edades de Lulú* (1989) y otros textos eróticos escritos por mujeres socavan, al parecer de Ríos-Font, las oposiciones binarias y las categorías jerarquizantes, dando mayor campo y libertad al deseo. Me parece que al relegar a una nota las visiones diametralmente opuestas a la suya, es decir una menos celebratoria y más crítica, que presentan Lou Charnon-Deutsch y James Mandrell, se deja pasar la oportunidad de explorar más ampliamente la diversidad de reacciones ante este tipo de literatura.

El último capítulo está dedicado a la obra de Vázquez Montalbán, escritor que por ser popular y escribir algunas novelas detectivescas ha sido a veces marginado a la región de lo trivial. Ríos-Font presenta excelentes argumentos para demostrar el valor de su literatura. Sus consideraciones sobre cómo un autor se transforma en una marca de valor comercial (aunque no siempre de prestigio académico) son muy atinadas, al igual que su defensa de la novela detectivesca como crítica de la sociedad. Escritores como Chandler o Simenon, por ejemplo, confirmarían sus observaciones.

El libro se abre y cierra con bien pensadas discusiones sobre el canon y el archivo, completando así un texto admirable que merece y retribuye una atenta lectura.

University of Virginia

LEOPOLDO ALAS "CLARÍN". *Doña Berta.* Ed. David R. George, Jr. Newark, Delaware: Cervantes & Co.: European Masterpieces, 2007. 89 pp.

Jennifer Smith

Doña Berta tells the story of Berta Rondaliego, one of the last members of a dying aristocratic line. During the first Carlist war, she and her four brothers took in, and cared for, a wounded liberal captain, even though they themselves supported the Carlists. Doña Berta, a young woman at the time, falls for the injured officer and becomes pregnant with his child. The captain returns to battle promising to keep out of danger so that he can come back and marry Berta. While on the battlefield, however, a courageous (foolhardy?) impulse leads him into the line of fire, where he dies defending the liberal cause. Berta is never informed of the captain's death and does not know why he does not return to marry her. Fearing for the family's good name and honor, Berta's brothers sequester Berta during her pregnancy and send the child away once he is born, telling Berta that the child has died.

As the years pass, her brothers die without Berta ever discovering what really happened to her son. Berta, now an elderly woman, lives isolated on the Rondaliego estate completely removed from the changes that have taken place in the modern, industrialized urban centers. One day a painter comes to the house and tells the story behind his portrait

of a captain who had promised to stay out of the line of fire in order to pay off his debt to a man who essentially saved his life. The officer, however, is driven by a desire for glory to risk his life and consequently dies in battle; it was precisely at this moment that the painter captured him on canvas. Upon hearing this story, Berta immediately assumes, correctly, that the same thing happened to her former lover.

Shortly after he has departed, the painter sends Doña Berta a revision of one of her youthful portraits as well as a copy of the head of his famous portrait of the captain in battle. Berta is immediately struck by the resemblance of the captain to her former lover and to herself, and concludes that the man in the painting must be their son. This discovery gives Berta a new purpose in life and she decides to sell everything she owns, including the entire Rondaliego estate, and travel to Madrid in order to purchase the original portrait of the man she believes to be her son, and to pay off his debts in order to save his honor. Once in Madrid, however, Doña Berta is confronted by a dirty, hectic, and isolating urban reality completely unknown to her until this point. Robbed of her class distinction by the anonymity of city life, Doña Berta is perceived as a crazy old lady. In Madrid, she is also thwarted in her objectives to obtain the painting and plagued by doubts about whether the man in the portrait is truly her son. The denouement of Berta's story is both sad and tragic.

Doña Berta is an excellent choice for the Cervantes & Co. series: it exemplifies the styles and themes treated by Leopoldo Alas "Clarín" and by Spanish Realism and Naturalism in general. In terms of style, the text makes use of a seemingly objective, omniscient narrator who occasionally employs free indirect discourse to reveal the inner thoughts of the main character. Moreover, the novel is a character study that, according to Alas's own definition of Naturalism, appropriately studies a character within a larger social framework. This allows for both the exploration of the protagonist and the larger socio-political realities that characterized Spanish society of the time, such as the ideological struggles and contrasts between liberalism and the *ancien régime*, modernity and tradition, and urban life and rural life. Doña Berta's story illuminates all these aspects of nineteenth-century society. As the last representative of the aristocratic Rondaliego family, her strong sense of class identity is completely annihilated, first, through her seduction and abandonment by a liberal captain and, ultimately, through her journey to modern, industrialized Madrid. In typical realist fashion, *Doña Berta* parodies Romanticism by showing how the poor decisions the protagonist makes in her life (i.e., allowing herself to be seduced, selling off her entire estate in order to obtain a painting that she *assumes* to be a portrait of her long-lost son) are the result of a naïve, romantic worldview that was largely formed by reading French *feuilletons* at a young, impressionable age.

David R. George, Jr.'s edition of *Doña Berta* starts off with a six-page introduction in English in which students are given a brief biography of the author, an historical overview of Restoration Spain, a discussion of Realism and the genre of the novella, and a brief analysis of the text itself. Well written and concise, the introduction will provide students with a useful outline of the literary movement of Realism and of the socio-historical context of the novel. Nevertheless, it might have been more helpful to student readers if this

information were tied more closely, specifically the history and the characteristics of Realism, with the analysis of the text, either by making such connections more explicit in the introduction or by using footnotes to guide the reader in recognizing these elements and their importance.

The novella is accompanied by glosses and footnotes that provide English translations of Spanish vocabulary as well explanations, in English, of specific references. At the end of the book there is a 13-page Spanish-English glossary. The glosses, footnotes and glossary are excellent and will definitely be useful to students. Overall, David R. George Jr.'s edition of *Doña Berta* should prove to be an invaluable asset in undergraduate Spanish literature courses. The novella, short and accessible, is also an engaging text that is representative of late nineteenth-century prose and therefore serves as an excellent introduction to Spanish Realism as well as to the works of Leopoldo Alas "Clarín."

Southern Illinois University Carbondale

"The "Cook Ting" of Translators: Robert Russell's *Misericordia* (1897) by Benito Pérez Galdós. Translated from the original Spanish, edited, and with an introduction presented in a bilingual format. Published as an issue of *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*. No. 3 (Febrero 2007).

Harriet S. Turner

This review contemplates a magisterial translation of *Misericordia*, (1897). Robert Russell, translator and a remarkably fine scholar, has produced a bilingual edition of this great novel. His translation faces the page of the original text in Spanish. He has also divided the book further by including an "Introduction," also in English and in Spanish, and in turn, this "Introduction" divides again into sections about the text and the art of translation, the genesis of *Misericordia*, the literary career of Galdós, a list of first editions of his novels, and, finally, the very world of *Misericordia*—Madrid in the 1890s. These divisions "dismantle," as it were, the complexities of Galdós's life and work as exemplified in *Misericordia*.

The insights offered by this new translation of *Misericordia*, the third to be published in the English language, suggest a range of metaphors. Principal among them is "illumination" —of a process and of innovative ideas: "If the principal aim of literary translation is the illumination of the original text—as it surely must be," Russell writes, "then this is a kind of translation that may properly be considered to be a form of literary criticism" (6). His translation of the famous opening lines of the novel offers a compelling example of illumination and insight. Through a comparison of this part of the text, in English and Spanish, we see how Russell achieves perceptions of light and lightness, highs and

lows, a natural tone, and a dancing movement; these effects offer glimpses into the specialness of the Spanish character of the times:

(1) Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián . . . mejor será decir la iglesia . . . dos caras que seguramente son más graciosas que bonitas: con la una mira a los barrios bajos, enfilándose por la calle de Cañizares; con la otra al señorío mercantil de la Plaza del Ángel. Habréis notado en ambos rostros una fealdad risueña, del más puro Madrid, en quien el carácter arquitectónico y el moral se aúnan maravillosamente (19).

(2) The Parish of San Sebastián—more properly the church itself—has two faces, just like some people. The two faces are sure more playful than pretty: one of them looks down on a working-class neighborhood, lining up the houses along Cañizares Street: and the other surveys the mercantile dominions of the Plaza del Ángel. You may have noticed in both these faces a cheerful sort of homeliness, something quite peculiar to Madrid, a quality that unites the architectural and the spiritual in a marvelous way (18).

Spanish, inflected for person and tense, permits sentences to unwind in phrases, set off by commas; English, imbued with consonantal stops and with spaces between subject and verb, resists that easy pace. As Russell notes, translation calls for dividing sentences, reversing word order, and for delicate alliterations ("**p**layful", "**p**retty") in order to capture that ease of intervocalic assonance ("graci**o**sas", "bo**n**ita**s**"). In Spanish, a pervasive sense of class, of highs and lows, infuses ordinary words, such as "señorío" and "barrios bajos." Russell deftly captures that ingrained, hierarchical sense through the use of the word "dominion" and of "working-class" even as, in such a neighborhood, the accent in Spanish falls more on poverty than on social class.

On the other hand, the palpitation— felt like a "halo" that rises through the inimitable phrase "del más puro Madrid"— flattens out in the parsed phrase "something quite peculiar to Madrid": here translation favors meaning over evocation. At the same time, those "highs" and "lows" communicated by the original Spanish keep reappearing in his translation, as shown in the following set of passages:

(1) En la cara del Sur campea, sobre una puerta chabacana, la imagen barroca del santo mártir, retorcida, en actitud más bien danzante que religiosa; en la del Norte, desnuda de ornatos, pobre y vulgar, se alza la torre, de la cual podría creerse que se pone en jarras, soltándole cuatro frescas a la Plaza del Ángel (19).

(2) On the southern face, over a crude doorway, a baroque statue of the martyred saint stands out in relief, twisted into a posture more dance-like than religious. Above the north face—poor and plain, utterly without ornament—rises the tower, which seems to stand arms akimbo, shouting down wisecracks at the Plaza del Ángel (18).

Taking "campea" *over* ("trans") to English so that this verb becomes the verbal phrase "stands out in relief" causes translation to lose nothing of the sense of forceful, even military,

action of "campea"; we note also that the tower is not deemed "stripped" or "naked" ("desnuda") of decoration, but instead stands "utterly without ornament"—a phrase that echoes a sense of that self-same purity of being, even as the tower is seen as "poor and "plain."

Now we see through translation how the concept of "purity"—associated with both concepts of "high" ("martyred saint") and "low ("poor and plain")— has "migrated," as it were, from "del más puro Madrid" to become invested in the unadorned tower; further, this tower, standing undaunted with "arms akimbo," goes "shouting **down** wisecracks": Russell has picked up that "**low**" of "barrios bajos" and flung it "high" up to the tower, recasting connotations of "low" in a different register, for now the "low" of "barrios **bajos**" recovers a reiterated meaning and dimension through those wisecracks, shouted **down** by the tower. Translation, surely a "form of literary criticism," now discloses both the mobility and fixedness of concepts like "high" and low" in this novel and in Spanish history: linguistic remnants of empire, like "señorío" / "dominion," persist and reappear, agitating in a social world where "highs" and "lows" keep changing places.

A telling instance is the following speech of *Pulido*, a blind old beggar, burnished like "bronze" as his name implies, by years of withstanding bitter weather and an even more bitter reversals of fortune:

(1) Eran las nueve, y aún no se había estrenado el hombre. [. . .] "y me *paice* a mí—decía para sus andrajos el buen Pulido, bebiéndose las lágrimas y escupiendo los pelos de su barba—, que el amigo San José también nos vendrá con mala pata ... ¡Quien se acuerda del San José del primer año de Amadeo! . . . Pero ya ni los santos del cielo son como es debido. Todo se acaba, Señor, hasta *el fruto de la festividá*, o, como quien dice, *la probreza honrada* (21).

(2) It was nine o'clock, and the poor fellow hadn't even received his first handout.

[. . .] "And it seems to me," Pulido was saying there inside his rags, swallowing his tears and spitting out his beard hair, "good old San José will be just as bad. Just think of the great San José we had back in '71, when Amadeo was king! But these days not even the saints in heaven act the way they should. It's all just about over, *yessir*, even the fruits of the feast, or, like they say, respectable poverty" [my italics] (20).

A slight of hand has occurred in the transposition of "Señor"— "Lord"—to the colloquial and quickly mouthed "yessir," so apt according to the conversation Pulido is having with himself. At the same time, "yessir" lends to his thinking a secular note, one congruent with the many images of begging as a *business*: Pulido's speech mimics the discourse of buying and selling, lending and borrowing that characterizes the decadent bourgeois capitalism rife in Madrid at the time.

In this way, Robert Russell's translation profiles the secret mobilities of Galdós's text. We now apprehend its dance-like movement, made manifest to the eye in the contortions of that martyred saint, and felt through a series of verbal transpositions and

reversals. Of the difficulties in translating, Russell cites "distinctions in age, class, and degree of intimacy marked by the use of tú and "*usted,*" of "*vosotros*" and "*ustedes*" that have no equivalent in modern English. Further, Almudena, "a Moroccan Jew whose native language is Arabic and whose devotional idiom is Hebrew"(8), gabbles a Spanish that is "both antique and incorrect" (8). Almudena uses infinitives, speaks "in non-sentences," transposes vowels, and deletes consonants. To represent this kind of speech "without letting him sound identifiably Arabic," Russell has recreated what he terms "rough equivalents" (8). A sample:

(1)—¿No tener tú cosa que *peinar*?
--No hijo, todo empeñado ya, hasta las papeletas.
--¿No haber persona que *priestar ti*? [...]
--No llorar, *amri.* Tú ser buena *migo*; yo arremediando ti . . . Veslo ahora (45).

(2) "You got nothing for pawn?"
"No, m'dear, it's all in hock already; I've even pawned my pawn tickets."
"Nobody lending you?" [. . .]
"Not crying, *Amri.* You being good with me; I helping you . . . You see now" (46).

In the case of certain, abbreviated forms of address, like *seña* Benina, *don* Carlos, or nick-names like la *Burlada*, or bits and pieces of words, like *amri*, Russell lets them be; context communicates meaning, while the text discreetly tracks its origin in Spanish, revealing the presence of what Ben Belitt has called "the binder's seam" (119). One idiomatic expression, as common now as it was then, is the reiterated use of "hijo, hija" in conversation. Russell ingeniously translates the term as "m'dear" or "dearie"—a usage apposite in tone and social level.

Still other idiomatic and proverbial expressions, common in modern Spanish, escape literal translation, such as Galdós's use of slang, "street language," and popular terms. And yet Russell achieves some brilliant choices, such as "*divvy up*" (26) for the mangled "*repartijaban*" (27), "give-and take" (27) for "dime y direte" (28). A salient example is offered by the word "majo." The *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia gives this definition: "majo"—"Que gusta por su simpatía, belleza u otra cualidad; lindo, hermoso, vistoso; ataviado, compuesto, lujoso; Dicho de una persona: Que en su porte, acciones y vestidos afecta un poco de libertad y guapeza, más propia de la gente ordinaria." In the passage that follows, Robert Russell catches the glint, the strutting defiance of "majo," as well as its crisp composure and energetic gesture:

(1) Feo y pedestre como un pliego de aleluyas o como los romances de ciego, el edificio bifronte, con su torre *barbiana*, el cupulín de la capilla de la Novena, los irregulares techos y cortados muros, con su afeite barato de ocre, sus patios floridos, sus hierros mohosos en la calle y en el alto campanario, ofrece un conjunto gracioso, picante, *majo*, por decirlo de una vez (19).

(2) Ugly and commonplace, like a cheap religious woodcut or the song of a blind beggar, this two-faced building with its impudent tower and the little cupola over the novena chapel, its uneven roof and cut-up walls and cheap ochre paint, its flower-filled dooryards and rusty fences on the street and its belfry up above—altogether it presents an amusing, provocative ensemble, *almost brassy*, one might say [my italics] (18).

Inevitably, some slips occur. For example, one would question the following rendition: "algún clérigo que se encaminaba a la sacristía, con el manteo arrebatado del viento, como pájaro negro que ahueca las plumas y estira las alas" (21). The translation reads: "Or perhaps a priest or two heading for the sacristy, their cloaks blowing in the wind. They looked like blackbirds fluffing up their wings and stretching their feathers" (20). Would we not want to reverse the order and say "stretching their **wings** and fluffing up their **feathers**? And how does the singular "algún clerigo" become "plural"? A little further on we find a lame man—"cojo"—(31) translated as "blind"--"ciego" (32). And, to make a more calibrated adjustment of a particular linguistic, social level, we can imagine that Benina's nose "dribbled less" (30), rather than "ran less copiously"(31). We even might propose a slightly altered wording for the translation of this sentence:

(1) Eran tres las que así chismorreaban, sentaditas a la derecha, según se entra, [. . .] (27).
(2) This chatter was going on among three of the women who were sitting on the ground, to the right on the way in (26).

The phrase "on the ground" appears to have been inserted in order to denote the closeness to the entrance conveyed by "sentaditas"; however, recasting the diminutive "sentaditas" as "comfortably squatted" or as "huddled" does keep the crispness of the sentence. In chapter 3, Galdós introduces Almudena in a side-wise, ambivalent way, saying "por lo pronto, no diré más sino que es árabe, del Sus, tres días de jornada más allá de Marrakesh. Fijarse bien" (31). What are we to make of this "coletilla" "fijarse bien"? Luciano García Lorenzo suggests that such a "coletilla" communicates the author's intention to pinpoint that particular region, rife with resentment at the time (77),[1] whereas Russell's translation— "Keep an eye on him" (30)—sounds a note of suspicion–not of the region–but of Almudena himself. "Keep this in mind" seems to be a better alternative.

To be sure, the above notations are minor touches. Typographical errors on many occasions, however, do mar the text of this brilliant translation; in particular, one chafes at the sight of Robert Russell's name, posted at the end of each version of the "Introduction." The name "Russell" is missing the final letter "L"– a slip, surely, and yet perhaps an unintended ironic sign of a feature of the art of translation—knowing when to suppress a word or phrase or when to keep silent— "saber callar a tiempo."

Translators often imagine their projects through metaphor, a trope that is itself a kind of "translation," for, as often noted,[2] metaphor joins disparate things in order to offer a new vision. In his famous poem "Among School Children" (1923), William Butler Yeats "translates" himself

into the text as a "sixty-year old smiling public man" who walks through a long schoolroom, "questioning" (135). This man catches glimpses of movement, of a "sinking fire," and strives to recover that buried liveliness. In his "translating" mind he understands that, as a poet, he seeks neither *one* nor the *other* but a fusion of both, signaled by what a dancer does with the dance: "O body swayed to music, O brightening glance, How can we know the dancer from the dance?" (136). This "meta- image" translates" the haunting fusion of the act of translation itself.

On the other hand, the poet Robert Bly sees translation as a journey, undertaken in "stages," and for her part, the scholar Ann-Ping Chen, commenting on a translation of *Tao Te Ching*, finds her metaphor in the story of Cook Ting. Cook Ting had mastered the way of "carving up [literally disjoining] an ox" (41), and Ann Ping-Chen, quoting from a translation of his story,[3] gives us an exact feel for the immediacy of the act: "at every touch of his hand, every heave of his shoulder, every move of his feet, ever thrust of his knee—zip! zoop! He slithered the knife along with a zing, and all was in perfect rhythm, as though he were performing the dance of the Mulberry grove or keeping time to Ching-Chou music" (41).

Cook Ting, when asked by his lord how he had acquired his art, says that at first there was the ox, but after three years there was no ox and now "I got at it by spirit and don't look with my eyes. Perception and understanding have come to a stop and spirit moves where it wants" (41). The story-metaphor of Cook Ting, like Yeats's dancer or Bly's journey, picks out a quality essential to the art of translation: music and dance over time, over stages, allow him to dismantle the ox.

Robert Russell, through his translation of *El amigo Manso* (*Our Friend Manso*, 1987) and of *Misericordia* (2007) shows how he partakes of each of these principal metaphors. He has taken Bly's journey in stages through time and place; he has learned and lived the fusion of dancer and the dance, and he knows how to dismantle, like Cook Ting, not one "ox" but "two": that is the true art, as Ann-Ping Chen advises (41). For in translating, Robert Russell knows how to move from one linguistic system to another, across (*trans*) and to the other side (*latio*), this other side now lending a sense of latitude, of a wider field, while Galdós's great novel requires him always to return to the starting point—the original text. Eye and ear, feet and hands: Russell recognizes that he must break up sentences and shift syntax—"zip, zoop!"—while re-imagining figurative speech in order to stay close to cultural expressions. He knows he must listen, not only to a variety of voices but also to tonalities, to the lift and drop of a phrase. And as he states in his introduction, "In general terms, the translator's two requisite skills are a thorough conversance with the language, style, and background of the original, and a keen, broad-ranging awareness of the resources of the target language" (6).

The figures of a journey, the dance, and of two disjointed oxen define Robert Russell's art of translation. *Misericordia* took nine years to translate and progressed through "stages"; translation demanded a special kind of "choreography" and required, above all, a quick, keen, inspired knowledge of two, complicated structures, of "bones, joints, and ligaments" (41), in Spanish, in English !*Qué duda cabe*! Robert Russell is the "Cook Ting" of Translators!

University of Nebraska-Lincoln

NOTES

[1] In his edition of *Misericordia*, García Lorenzo notes that "Robert Ricard ('Sur le personage d'Almudena dans *Misericordia*', en *Bulletin Hispanique*, núm. 61, 1959, págs. 12-25) no explica esa coletilla de Galdós 'fijarse bien'. Conviene apuntar la intencionalidad del novelista al presentar a este ciego como procedente de la recién pacificada zona marroquí, Riff, con el consiguiente desprecio o malquerencia por parte de muchos patrioteros" (77).

[2] Willis Barnstone proposes a succinct definition: "Within the notion of metaphor is translation. But equally true, with the notion of translation is metaphor. Therefore, if we use the formula for metaphor, A=B, to express the general activity of translation as stated in 'metaphor is translation,' we can restate the equation, reversing to read B=A, and come up with the startling notion that *translation is metaphor*, or, expressed in a fuller axiom, *translation is the activity of creating metaphor*" (16).

[3] Ann-Ping Chen quotes from a translation by Burton Watson

WORKS CITED

Barnstone, Willis. *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*. New Haven: Yale UP, 1993.

Belitt, Ben. "The Translator as Nobody in Particular: Faiths and Fidelities." *The Forged Feature. Toward a Poetics of Uncertainty*. New York: Fordham UP, 1995. 19-127.

Bly, Robert. *The Eight Stages of Translation*. St. Paul, MN: The Ally Press, 1991.

Chen, Ann-Ping. "Darkness within Darkness." *The New Republic*. January 2, 1989: 38-41.

Pérez Galdós. Benito. *Misericordia*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Catedra, 1982.

Yeats, William Butler. "Among School Children." *Chief Modern Poets of England and America*. Eds. Gerald DeWitt Sanders, John Herbert Nelson, and M.L. Rosenthal. Vol I. New York: Macmillan, 1962.

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Episodios nacionales. Primera serie*. Ed. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona: Ediciones Destino, 2005. 1461 pp.

James Whiston

The edition of the *Episodios nacionales* received for review comprises the first volume, namely the first ten novels of the series, part of a complete series of all the *Episodios*, together with an Introduction and Notes, and subtitled "La guerra de la Independencia." What we get in this edition is a mixture of the classic Spanish large-format *obras completas of an autor consagrado*, printed and published in part to occupy a prominent place on the bookshelves of a cultured reader in Spain, solidly and elegantly bound, and running to nearly 1500 pages, plus an edition that is textually up-to-date, with an enlightening if very short Introduction. The various editions of the *Episodios* published

in the lifetime of Galdós have been collated – a gigantic task – and a composite edition has been produced, taking into account different readings. Galdós's two prefaces to the earlier series of *Episodios* are also included. Lastly, there is a hundred-page Appendix, which contains variant readings from the different editions, including the manuscripts. (This reviewer also coincidentally received volume three from the publisher Destino, corresponding to the Third Series, and subtitled "Cristinos y Carlistas," with approximately 50 fewer pages.) The tomes differ from the old Aguilar *Obras completas* of Galdós in that they are presented in a much more legible format, and on heavier paper. It is not finally clear, however, apart from ownership of these weighty volumes, whether they are meant to benefit the average reader of Galdós or the specialist reader, precisely because of their weight, size, and physical bulk generally. This makes them difficult and inconvenient to move and manoeuvre, which in the end will probably consign them to the status of reference works rather than that of primary texts to be studied in detail.

In the succinct Introduction, titled "Benito Pérez Galdós y los *Episodios nacionales*," a single sentence suffices to give us a revealing insight into the contribution that Galdós made to the literature of his day, particularly in the area of the historical novel: "Desde el interés arqueológico o de evasión que caracteriza la novela histórica en el romanticismo, la temática se va acercando al presente y mostrando el pasado como iluminador de la época contemporánea; aunque todas las novelas históricas de la segunda mitad contengan en diferentes dosis elementos románticos y realistas, Galdós supo captar e incorporarse a la evolución del género: cambio temático – del pasado remoto al pasado reciente –, cambio intencional – de la evasión a la afirmación histórica – y cambio estilístico – del romanticismo al realismo" (8).

There is plenty of food for thought here, but the ideas are not followed through, largely, I suspect, because of the particular format chosen by the publishers of the volume.In general, the principal intention of the publishers appears to have been to provide a reliable text that can be consulted, particularly when a variant reading is being considered and, as is claimed in the blurb, "ofrecer por primera vez al lector 'el texto ideal más próximo al original ideal.'" This, in conjunction with a printed format, suggests a "desk study" rather than an "armchair reading" of Galdós's *Episodios*. Finally, the principal editor, Dolores Troncoso, is to be commended for her labours of Hercules on the project, and especially for her tireless and assiduous textual work on each of the individual *episodios* in all the volumes of the series.

Trinity College, Dublin