ANALES GALDOSIANOS



ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE GALDOSISTAS

AÑO XLIX 2014

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XLIX **2014**

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y Peter Bly

Director: Alan E. Smith
Editor de Recensiones: Toni Dorca
Redactora Asistente: Wan SonyaTang
Asistente del Director: Noemí Martín Santo

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

Joan Oleza
Universidad de Valencia

Cristina Patiño Eirin
Universidade de Santiago de Compostela

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

AÑO XLIX **2014**

Anales Galdosianos, *publicación de la Asociación Internacional de Galdosistas, difunde 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 Boston University, la Casa Museo Pérez Galdós y el Cabildo de Gran Canaria.*

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

ÍNDICE

ESTUDIOS

HEIDE BACKES. La economía del deseo: la ropa, la mujer y el mercado en *La de Bringas* y *Sister Carrie* 11
PETER BLY. Semana Santa Processions as viewed by Galdós and Alas 29
FABIO JAVIER GARCÍA SALEH. *El caballero encantado*, una obra iniciática de la Belle Époque 55
JENNIFER SMITH. Sexual Desire and the Nautical and Solar Motifs in Emilia Pardo Bazán's *Insolación* 93
WAN SONYA TANG. La princesa, el granuja y el obrero condenado: el retrato de las clases sociales en dos cuentos fantásticos de Galdós 107

RESEÑAS

ADOLFO CAMPOY-CUBILLO. *Imperial Emotions. Cultural Responses to Myths of Empire in Fin-De-Siècle Spain*, por Javier Krauel 123
MICHAEL ADAM CARROLL. *El Niño de la Bola,* por Antonio de Alarcón, edición de Ignacio Javier López 125
ELENA CUETO ASÍN. *Writing Teresa. The Saint from Ávila at the Fin-de-Siglo,* por Denise Dupont 127
THOMAS R. FRANZ. *The Cape of Don Francisco de Torquemada,* por Benito Pérez Galdós, traducción de Robert G. Trimble 129
DAVID R. GEORGE, JR. *Asia en la España del siglo XIX. Literatos, viajeros, intelectuales y diplomáticos ante Oriente, por* Joan Torres-Pou 131
MIGUEL ÁNGEL MARTÍN-HERVÁS JIMÉNEZ. *Subversive Seduction: Darwin, Sexual Selection, and the Spanish Novel,* por Travis Landry 134
LISA NALBONE. *Insolación,* por Emilia Pardo Bazán, edición de Jennifer Smith 137
SARAH SIERRA. *El escándalo,* por Pedro Antonio de Alarcón, edición de Ignacio Javier López 139
JENNIFER SMITH. *Género, nación y literatura: Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española,* por Carmen Pereira-Muro 141
WAN SONYA TANG. *"The Green Bird" and Other Tales/"El pájaro verde" y otros cuentos,* por Juan Valera, traducción de Robert M. Fedorchek 144

RESÚMENES 149

ESTUDIOS

LA ECONOMÍA DEL DESEO: LA ROPA, LA MUJER Y EL MERCADO EN *LA DE BRINGAS* Y *SISTER CARRIE*

Heidi Backes

La imagen que Benito Pérez Galdós desarrolla de Rosalía Bringas en la novela *La de Bringas* (1884) ha sido objeto de una variedad de perspectivas del papel de la mujer en la obra de Galdós. Para algunos estudiosos, el tema principal de la obra sería la caída de la mujer en desgracia y el fracaso total de su papel como esposa y madre (Aldaraca 169). Montesinos, por ejemplo, ha descrito a Rosalía como "una mujer odiosa, la más odiosa que quizá inventara Galdós" (98). Otros, como Charnon-Deutsch y Tsuchiya, han concluido que Rosalía es un modelo feminista que adquiere un sentido de auto-determinismo al final de la novela. Según Tsuchiya, las protagonistas galdosianas como Rosalía intentan socavar "the dominant discourses of power through their bodies and sexualities" *(Marginal Subjects 20)*. Críticos como Rodríguez, Bly y Labanyi, como veremos, han interpretado el texto desde una perspectiva económica, por la cual se ve la prostitución de Rosalía como un tipo de libertad y una prueba de su agencia femenina. Se llega a esta conclusión mediante una lectura feminista del capitalismo del siglo XIX. No obstante, todavía no se ha desarrollado suficientemente un estudio del gran papel del creciente sistema capitalista patriarcal y la mirada masculina que influye en las acciones de la protagonista galdosiana. Es decir, hay que preguntarse si la entrada de Rosalía en el mercado—en vez de demostrar su agencia—no es realmente una señal de su objetivación y, por eso, su falta de agencia dentro del mercado mismo.

Unos quince años después de la publicación de *La de Bringas,* Theodore Dreiser empezaba su carrera como autor estadounidense con la publicación de su primera novela, *Sister Carrie* (1900). La protagonista de esta novela, Carrie Meeber, es bastante semejante a Rosalía Bringas en varios aspectos, sobre todo en su insistencia continua en la compra de ropa como una manera de satisfacer (temporalmente) su deseo insaciable. Aunque los dos autores son de países diferentes, tienen en común el momento en que escribían—un momento que ve el desarrollo de un fundamental capitalismo patriarcal, con las concomitancias sociopolíticas que se pueden ver tanto en las obras de Galdós como de Dreiser. Una lectura comparativa de estas dos obras puede iluminar el significado socioeconómico de la ropa y, a la vez, señalar continuidades en el sistema capitalista a finales del siglo XIX a ambas orillas del Atlántico.

El presente trabajo propone una lectura económica de *La de Bringas y Sister Carrie* por la cual se puede entender las acciones de Rosalía y Carrie como resultado de las leyes del mercado de la época, hasta tal punto que ellas mismas llegan a ser objetos dentro del mercado. Utilizaré principalmente la teoría de Walter Benn Michaels y su idea de la "economía del deseo" para destacar la objetivación de las protagonistas y su consiguiente estado como maniquíes dentro de la gran ciudad capitalista decimonónica. Analizaré las acciones de las protagonistas en ambas novelas como síntomas de su participación en el sistema capitalista, prestando particular atención a la atracción de la ropa y otros artículos femeninos como ejemplos del papel decisivo del deseo en las decisiones que ellas toman. Como veremos, el

deseo inevitablemente lleva a estas dos mujeres a entrar completamente en el mercado, hasta vender sus propios cuerpos por dinero y ropa. Por eso, al contrario de lo que mantienen varios críticos, aquí veremos que la cuestión de una permanente agencia femenina (y, de manera discutible, de la agencia en general) se ve anulada por el poder sobrecogedor del mercado y la resultante e ineludible economía del deseo.

El capitalismo y el patriarcado

Antes de seguir adelante, es oportuno definir el tipo de capitalismo que se considerará aquí. Tanto Galdós como Dreiser escriben desde la perspectiva de la gran ciudad (Madrid, Chicago, Nueva York) a finales del siglo XIX. En los Estados Unidos, ésta es la época de la gran industria; en este momento, hombres como J.P. Morgan y John D. Rockefeller marcan el comienzo del capitalismo corporativo con sus enormes compañías industriales.[1] En la tierra de Galdós, como explica Rodney T. Rodríguez, "A partir de 1850 la España romántica cedió el paso a la España capitalista y financiera [… y] se dedicó a fomentar la expansión de la industria y a crear un espíritu burgués y empresarial en todo el país" (166). Aunque España experimentó un desarrollo económico más lento que el de los Estados Unidos y el norte de Europa, todavía presenciaba el mismo tipo de consumismo que marcaba la modernización del mundo occidental. Jesús Cruz, en su estudio de la burguesía decimonónica de España, hace referencia a las diferencias entre los Estados Unidos, España, y el resto de Europa, y nota "despite these differences in time and framework, and despite the variety of scenarios and results, there exists a common ground of shared experiences that gives coherence to this historical process that resulted in the formation of middle-class consumer societies" (3). En particular, la evidencia a favor de la comparación de estas sociedades decimonónicas se ve en la abundancia de semejanzas en la producción cultural: Cruz destaca los manuales de etiqueta, las revistas de moda, la importancia del culto de la domesticidad, e incluso el mito del "self-made man" (11) como aspectos fundamentales del consumismo que se desarrollaban tanto en España como en los otros países occidentales.[2] Según Cruz, todo esto resulta en un sentido de la urbanidad compartido: "In sum, in Spain, as in the rest of the Western world, urbanity inspired by the spirit of the Enlightenment and the influence of Jeremy Bentham and John Stuart Mill's liberalism was replaced by the moralistic and aristocratic concepts of the Victorian ideal" (49). El ambiente de la gran ciudad en las novelas de Galdós y Dreiser refleja fielmente el proceso de transformación que ocurría en esos centros urbanos a finales del siglo XIX. Madrid, Chicago, y Nueva York de repente bullían con tiendas, centros comerciales, grandes almacenes, y gente que los frecuentaba.[3] Sieburth destaca esta transición a la modernidad como un aspecto fundamental de la obra de Galdós, ya que el autor representa fielmente en su obra la España capitalista de esa época, donde "old and new social structures overlap, where crowds teem in Madrid as never before, where culture is changing its social base and machines flood the market with ever-new, mass-produced objects" (32).

Este espíritu empresarial también tiene otra consecuencia: la formación de un capitalismo patriarcal, en el que sólo los hombres pueden tener una relación directa con el dinero y, como resultado, tienen mucho más poder dentro de la sociedad.[4] Heidi Hartmann estudia la

relación entre el capitalismo y el patriarcado en su artículo "Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex", notando específicamente el significado de la división de labores en el sistema capitalista y la consecuente represión de las mujeres, quienes se ven limitadas a la esfera doméstica (es decir, sin ningún tipo de poder económico independiente de los hombres). Hartmann define el patriarcado como "a set of social relations which has a material base and in which there are hierarchical relations between men, and solidarity among them, which enable them to control women. Patriarchy is thus the system of male oppression of women" (138). En este pasaje se ve una conexión inherente entre el patriarcado y el capitalismo, dado su uso clave de la palabra "material" como parte fundamental de la definición del patriarcado. Hartmann explica:

> Thus, the hierarchical domestic division of labor is perpetuated by the labor market, and vice versa. This process is the present outcome of the continuing interaction of two interlocking systems, capitalism and patriarchy. Patriarchy, far from being vanquished by capitalism, is still very virile; it shapes the form modern capitalism takes, just as the development of capitalism has transformed patriarchal institutions. The resulting mutual accommodation between patriarchy and capitalism has created a vicious circle for women" (139).

El estudio de Hartmann destaca un enlace indiscutible entre el patriarcado y el capitalismo, y demuestra que para las mujeres la interacción entre estos dos sistemas crea un obstáculo en su búsqueda de independencia. Hartmann concluye: "Capitalism grew on top of patriarchy; patriarchal capitalism is stratified society par excellence. If non-ruling-class men are to be free they will have to recognize their co-optation by patriarchal capitalism and relinquish their patriarchal benefits. If women are to be free, they must fight against both patriarchal power and capitalist organization of society" (168).

Otros críticos también han comentado el papel del patriarcado en la función de la mujer dentro de la sociedad capitalista. En su introducción a *La de Bringas*, Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga destacan este aspecto del mercado: "la constante es que, para llegar a la mujer, las mercancías habían de pasar directa o simbólicamente, por el hombre, que es quien controla el dinero" (34). Bajo el pseudónimo de J.K.Gibson-Graham, Julie Graham y Katherine Gibson explican que lo opuesto del capitalismo es el Otro feminizado: la economía doméstica (7). Entienden el capitalismo como un sistema inherentemente patriarcal y masculino y notan: "Capitalism is an architecture or structure of power, which is conferred by ownership and by managerial or financial control…Capitalism is the phallus or 'master term' within a system of social differentiation" (8). Este aspecto patriarcal será importante más tarde en nuestra discusión de las acciones y decisiones de las dos protagonistas, ya que la mirada masculina y la teatralidad de las mujeres son concomitantes con las normas sociales establecidas dentro de este sistema sociopolítico.

El espíritu burgués que Rodríguez describe apunta a la función del deseo dentro del sistema capitalista patriarcal. Según Sinnigen, "El patriarcado capitalista se estaba formando, y el factor ascendente en esa esfera pública era el económico. La expansión del modo de producción capitalista suponía la generalización del mercado anónimo y de la sustitución de

relaciones económicas entre personas por relaciones entre cosas, lo que Marx describió como el fetichismo de la mercancía y la cosificación" (25). Si el nuevo capitalismo decimonónico promovía el fetichismo, entonces también tenía un gran impacto en los deseos de la gente—particularmente la gente de la clase media. Walter Benn Michaels desarrolla su noción del capitalismo como una "economía del deseo" en su libro *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. Al llamarlo así, Michaels se refiere a la obra de Dreiser y aduce la voz del narrador, que explica la perspectiva económica de Carrie: "Money: something everybody else has and I must get" (Dreiser 62). Basándose en esta definición del dinero, Michaels destaca la relación entre el dinero y el poder, y explica: "This definition of money as the desire for money has built into it the impossibility of satisfaction so central to Dreiser; the equation precisely does not balance, and out of this imbalance is generated the 'power' of the capitalist economy" (50). A diferencia de los otros críticos mencionados, quienes interpretan las acciones de Rosalía como prueba de su auto-determinación, Michaels mantiene que el capitalismo del final del siglo XIX no ofrecía tanta agencia al individuo; de hecho, "the capitalism of the late nineteenth and early twentieth centuries acted more to subvert the ideology of the autonomous self than to enforce it" (Michaels 51). Con esta premisa, podemos empezar a formar una nueva lectura de las obras de Galdós y Dreiser, basándonos en la noción de un sistema capitalista patriarcal dentro del cual la gente—particularmente nuestras protagonistas—funcionan no como individuos autónomos sino como parte de una colectividad bajo las leyes de la economía del deseo.

La ropa, objeto del deseo y el inicio del consumismo

En ambas novelas se nota enseguida que la situación inicial de las protagonistas restringe su poder económico a la vez que reprime sus deseos. Carrie se muda de un pueblo de Wisconsin para vivir en Chicago con su hermana y cuñado. Este ambiente pronto llega a ser estancado y deprimente, mayormente por la actitud tacaña de su cuñado, Hanson, quien se aprovecha del sueldo mínimo de Carrie para pagar sus propias cuentas. Su actitud mezquina hacia la economía doméstica también se manifiesta en su ropa: cuando regresa a casa después de estar fuera, se calza unas zapatillas amarillas que, según Dreiser, "he would immediately substitute for the solid pair of shoes which he wore" para no gastarlos (30). Para alejarse de este ambiente, Carrie va de compras en el centro de la ciudad (Chicago), donde siente la emoción de la compra y goza de observar a la gente burguesa a su alrededor:

> They were handsome, bustling, successful affairs, with a host of clerks and a swarm of patrons. Carrie passed along the busy aisles, much affected by the remarkable displays of trinkets, dress goods, shoes, stationery, jewelry. Each separate counter was a show place of dazzling interest and attraction. She could not help feeling the claim of each trinket and valuable upon her personally […]. There was nothing there which she could not have used—nothing which she did not long to own. The dainty slippers and stockings, the delicately frilled skirts and petticoats, the laces, ribbons, hair-combs, purses, all touched her with individual desire […]. (22)

La experiencia de Carrie en las tiendas en Chicago la motiva a emular a las mujeres ricas,

aunque sea solamente porque ellas son elegantes y pueden comprar muchas prendas. Un aspecto clave de esta cita es el uso del término "show place" para describir el lugar; veremos más tarde que esta visita a las tiendas es sólo el primer paso de Carrie en un proceso de incorporación absoluta dentro del espectáculo de la ciudad capitalista.

Por su parte, Rosalía inicialmente experimenta la insatisfacción de vivir con un esposo tacaño que la excluye de cualquier participación en las decisiones monetarias de su hogar. Aldaraca describe la situación de Rosalía como "a habit of economy sustained under duress and experienced as constant and painful deprivation" (172). Semejante al cuñado de Carrie, Francisco Bringas también expresa su personalidad mezquina al determinar el tipo de ropa que su familia ha de llevar; cuando sus hijos regresan a casa, tienen que cambiar su ropa buena por ropa vieja, y aun "reprobaba que su mujer variase de vestidos y gastase en galas y adornos" (93). Como Carrie, Rosalía empieza a salir a las tiendas—acompañada por su amiga Milagros—en busca de satisfacciones y, tal vez, cierto control sobre algún aspecto de su vida: las compras de la casa, en la forma de su propia ropa. Ambas protagonistas practican el lenguaje de la necesidad y del deseo del discurso capitalista.

Tanto Dreiser como Galdós se centran en los bienes materiales—particularmente la ropa—para destacar el aspecto socioeconómico de su obra. Desde la primera frase de su novela, Dreiser pone en evidencia su tratamiento de los humanos como seres comerciales cuando su narrador refiere que "[Carrie's] total outfit consisted of a small trunk… a cheap imitation alligator skin satchel holding some minor details of the toilet, a small lunch in a paper box and a yellow leather snap purse…" (3). Dreiser pasa entonces a la descripción de la ropa, por la cual tenemos nuestra primera vista de Drouet: "His clothes were of an impressive character, the suit being cut of a striped and crossed pattern of brown wool, very popular at that time…" (5). De hecho, describir a los personajes por su manera de vestir llega a ser algo habitual para Dreiser durante toda la obra; se supone que "men in dressy suits" son "powerful and fashionable" (17); "drabby looking *creatures*" (25, énfasis añadido) obviamente son miembros de la clase obrera y las mujeres que se visten así se consideran "bad-minded and –hearted" (27). La descripción de Hurstwood también se centra en la ropa; el narrador lo describe como un hombre "dressed in excellent, tailored suits of imported goods, several rings upon his fingers, a fine blue diamond in his necktie, a striking vest of some new pattern and a watch chain of solid gold […]" (43). Todo esto influye tanto en Carrie que pronto ella "long[s] for dress and beauty with a whole and fulsome heart" (23). Toda su ambición durante el resto de la novela se debe al deseo de adquirir.

Galdós también establece bastante temprano la importancia de los bienes materiales en *La de Bringas* y, como Dreiser, el autor español se enfoca en la ropa de sus personajes como un elemento clave de su descripción. De hecho, la imagen de Pez es bastante semejante a la de Drouet y Hurstwood: "Vestía este caballero casi como un figurín. Daba gozo ver su extraordinaria pulcritud. Su ropa tenía la virtud de no ajarse ni empolvarse nunca, y le caía sobre el cuerpo como pintada. Mañana y tarde, Pez vestía de la misma manera, con levita cerrada de paño, pantalón que parecía estrenado el mismo día y chistera reluciente […]" (107-108). Se puede entender, pues, que Drouet, Hurstwood y Pez desempeñan el papel de un dandi mujeriego cuya apariencia física (particularmente concentrada en su manera de vestir) atrae

fácilmente a las mujeres. Según Dorota Heneghan: "By placing the emphasis on Pez's dandy-like elegance, the author calls attention to the middle-class Spanish man's involvement in the excessive consumption of fashion and challenges the prevalent image of the bourgeois man as an embodiment of sartorial sobriety and uniformity" (65). Así se ve el aspecto socioeconómico de la ropa: en vez de adherirse a las expectativas de su propia clase, el burgués pretende ser y tener algo más.[5]

Esta necesidad de poseer—y, luego, de exhibir—se establece como una fuerza ineludible en la vida burguesa, y tanto Galdós como Dreiser la sitúan en el centro de su comentario crítico de la sociedad materialista de su época. De hecho, Milagros utiliza un argumento capitalista para convencer a su amiga a que se compre un vestido: "Así está el país como está, porque el capital no circula, porque todo el metálico está en las arcas, sin beneficio para nadie, ni para el que lo posee. Don Francisco es de los que piensan que el dinero debe criar telarañas" (Galdós 137)—guiño galdosiano que señala la influencia del capitalismo emergente en la novela y su relación con la crisis económica y política bajo la reina Isabel II, base histórica del texto.[6] Hay que notar que Galdós presenta este comentario por la voz de una mujer; de esta forma, entendemos que en el Madrid galdosiano, las mujeres—preocupadas por la economía del país—justifican sus compras—si bien juguetonamente—como un acto que podrá mejorar la situación sociopolítica de España (un acto que, desde luego, requiere la ayuda económica de los hombres, quienes controlan el dinero).[7]

El espectáculo de la moda

¿Cuál es el resultado de este enfoque obsesivo en la ropa de estos personajes? Al considerar la manera en que Dreiser y Galdós caracterizan a sus personajes, parece necesario entenderlos no como seres humanos sino como maniquíes, vestidos a la última moda (nótense las numerosas referencias en ambos textos a la popularidad de sus trajes)[8] y tratados como si estuvieran expuestos en un almacén. En su artículo sobre *Sister Carrie*, Richard Lehan nota: "Walter Benjamín tells us that the flaneur goes to the city to observe. But in so doing, the flaneur is also observed: the spectator becomes spectacle" (71). Aunque el *flâneur* de Benjamín siempre era masculino, Deborah Parsons ha demostrado la necesidad de reconocer una versión femenina del concepto benjaminiano, particularmente en el momento de transición a la modernidad a finales del siglo XIX, cuando las ciudades llegaron a ser centros urbanos y el ir de compras era un pasatiempo favorito de las mujeres.[9]

Galdós nos ofrece su perspectiva de este espectáculo de la calle en *La de Bringas* cuando el narrador refiere un sueño de Isabelita:

> Por todas las puertas de la parte alta del Palacio aparecían libreas varias, mucho trapo azul y rojo, mucho galón de oro y plata, infinitos tricornios […]. Delirando más, [Isabelita] veía la ciudad resplandeciente y esmaltada de mil colores. Seguramente era una ciudad de muñecas; ¡pero qué muñecas! [...] Por diversos lados salían blancas pelucas, y ninguna puerta se abría en los huecos del piso segundo sin dar paso a una bonita figura de cera, estopa o porcelana […]. Todos los muñecos tenían prisa. (89)

Este sueño se destaca por parecerse tanto a la realidad: la pequeña Isabelita sueña con muñecos que están vestidos como los adultos en su verdadera vida diaria. El comentario y la mirada de Isabelita son paralelos a la perspectiva de su madre en el sentido de que entiende y se relaciona con la gente sólo por la ropa que lleva. Esto es, sin duda, una fuerte crítica de Galdós de la corte de la época y las ilusiones grandiosas de la gente, como los Bringas, que vive allí.[10]

Dreiser también incluye varias escenas de la gente como muñecos o maniquíes, particularmente cuando están caminando en las calles del centro de Nueva York. Carrie experimenta esto por primera vez con su tutora, Mrs. Vance:

> Men in flawless top coats, high hats and silver-headed walking sticks elbowed near and looked too often into conscious eyes. Ladies rustled by in dresses of stiff cloth, shedding affected smiles and perfume […]. The rouged and powdered cheek and lips, the scented hair, the large, misty and languorous eye were common enough. With a start she awoke to find that she was in fashion's throng, on parade in a showplace—and such a showplace. (323-324)

Como en el pasaje de Galdós, aquí también vemos una alusión al sueño; cuando Carrie se despierta (metafóricamente), su experiencia verdadera es igual a la del "sueño". Estos dos pasajes destacan la línea borrosa entre el sueño (lo elegante y casi mágico, relacionado con las prendas) y la realidad de estos personajes. Al comentar el texto de Galdós, Bly hace una observación que se podría aplicar fácilmente al texto de Dreiser: "The impression left with the reader is that there is not really much difference between child and adult in this world of the Palace, or indeed between human person and doll […]. The doll imagery is just one of a number of devices Galdós uses to reduce the human dimensions of these characters" (82).[11] Estos dos novelistas utilizan la imagen del maniquí para deshumanizar, u objetivar, a los personajes y hacernos entrar en el mundo del mercado a finales del siglo XIX.

La mirada masculina y la teatralidad

El enfoque en la ropa en vez del individuo, y la consiguiente transformación de la comunidad humana en un colectivo de maniquíes objetivados, llega a ser un comentario sobre el sistema económico de ese mundo. Las calles de Madrid, Chicago y Nueva York de repente se convierten en un tipo de almacén, donde las relaciones entre personas no son más que transacciones comerciales. Dado esto, es importante pensar en la ciudad como símbolo del gran sistema capitalista patriarcal y, por eso, un ambiente bastante masculinizado. Otra vez volvemos a la economía del deseo, a la idea de que el capitalismo fomenta y hasta institucionaliza la necesidad de los bienes materiales para la mera supervivencia de la gente. De este ambiente también surge otra fuerza influyente: la mirada masculina. Para las mujeres en esta sociedad capitalista—particularmente para Carrie y Rosalía—la conciencia de una mirada omnipresente las obliga a actuar de una manera prescrita; estas mujeres están funcionando bajo la mirada masculina. Laura Mulvey considera el comportamiento de mujeres en este tipo de sociedad como *"to-be-looked-at-ness"* (837), un estado de inherente objetivación femenina bajo la mirada del hombre. La influencia masculina en *La de Bringas* y *Sister Carrie* adquiere la forma

de un ojo vigilante y crítico, una mirada que goza del espectáculo de las mujeres y que presta atención particular al cuerpo en vez del espíritu—un *voyeur*. Sinnigen comenta: "el placer de ver (la escopofilia) se transmite del observador interno al espectador: el personaje femenino contemplado es doblemente un objeto (para el personaje masculino y para el espectador)" (28). En las dos novelas, es evidente que muchas de las acciones de las mujeres no parecen tener ningún motivo sino el ver y ser visto; Montesinos nota que Rosalía "no tiene, en absoluto, nada en la cabeza. En ella no anima sino la vanidad, pero una vanidad que nada justifica" (98).

El resultado de la mirada masculina es una instancia teatral. Cuando Carrie y Mrs. Vance caminan por las calles de Nueva York, por ejemplo: "Mrs. Vance's manner had rather stiffened under the gaze of handsome men and elegantly dressed ladies, whose glances were not modified by any rules of propriety. To stare seemed the proper and natural thing. Carrie found herself stared at and ogled" (323). Rosalía también participa en el espectáculo con sus amigas: "Allí se encontraban otras personas muy calificadas de la ciudad […]. La de Bringas hacía allí público alarde de su vestido *mozambique*, y Cándida lucía el suyo de gro negro" (185). Mientras progresan las dos historias, hay más referencias a la calle y al público en general, que se corresponden con un enfoque aún más intenso en la teatralidad y el espectáculo. La cuestión de la representación llega a ser clave porque, como el sueño de Isabelita con los muñecos, el teatro es otro espacio que borra las líneas entre la realidad y el espectáculo. Dreiser alude a esto al describir una obra de teatro a la que Carrie asiste con Mrs. Vance en Nueva York: "The play was one of those drawing-room concoctions in which charmingly overdressed ladies and gentlemen suffer the pangs of love and jealousy amid gilded surroundings" (325). La imposibilidad de distinguir entre el teatro y la vida en la calle es otro resultado del sistema capitalista y del mercado de la época; el incesante espectáculo, producido por el fuerte deseo de consumir (y, en cierto sentido, de ser consumido) cambia la realidad de estos personajes a una de objetivación constante.

Tanto en *Sister Carrie* como en *La de Bringas*, la metáfora shakespeareana del teatro de la vida llega a ser el vínculo entre los deseos de las protagonistas y su valor personal. Como buenas actrices, Rosalía y Carrie se amoldan a sus alrededores y desempeñan diferentes papeles según la necesidad. Hochman nota: "the act of representation is seen to have its sources in desire" (46), y para cumplir con su deseo, estas mujeres tienen que actuar y hacer un *performance* para los hombres. Para Carrie, la metáfora es mucho más completa porque eventualmente trabaja como actriz en un teatro profesional, pero aun antes de su entrada en ese mundo, se puede ver su papel como actriz en su propia vida. La preocupación de Drouet por la ropa de Carrie sirve la función importante de dejarlo transformar a la chica en una Carrie "mejor"—una mujer que le gusta ver (e.g. su exclamación: "Got the new shoes haven't you? Stick 'em out. George, they look fine!...") (75), y con quien le gusta ser visto ("He was as much affected by this show of finery and gaiety as she. He pressed her arm warmly. […] He felt a keen wave of desire. As they were moving out, he whispered to her, 'You look lovely'") (77). Carrie continúa este *performance* para cada hombre con quien se encuentra, y en cada lugar que visita.

Rosalía desempeña dos papeles distintos que la enredan en varias mentiras: el papel de la esposa humilde y ahorradora (en casa), y el de la mujer culta y elegante (en las calles).

Cuando Bringas se queda temporalmente ciego, Rosalía tiene que mentirle sobre sus gastos exorbitantes; esconde varias prendas y artículos en la casa (como las batas de seda, los candelabros de plata y aun su propio vestido) para seguir con la apariencia de la normalidad—o sea, con la economía restrictiva de la casa. Según la perspectiva de la protagonista: "Era una estupidez que persona de tal mérito tuviera que esconder su buena ropa, ponérsela a hurtadillas e inventar mil mentiras para justificar el uso de diversas prendas que parecían ajustadas a su hermoso cuerpo por los mismos ángeles de la moda" (169). Estas mentiras son una parte clave de la teatralidad de Rosalía, y su talento para representar estos papeles se debe a la necesidad y al deseo; en general, cuando las dos protagonistas quieren algo material, tienen que cumplir con las exigencias de los hombres y de la sociedad (es decir, tienen que seguir bajo las leyes y las expectativas de las mujeres en una sociedad capitalista patriarcal).

La teatralidad en *La de Bringas* y en *Sister Carrie* se puede entender como una manifestación del deseo de los personajes femeninos. La caracterización que Michaels hace respecto de Carrie es pertinente para la novela de Galdós: "What you are is what you want, in other words, what you aren't" (42). Al aplicar esta idea a su estudio de la economía del deseo en *Sister Carrie*, Michaels comenta: "Dreiser seems to have understood the immortalization of desire as a central capitalist strategy" (54). Vemos varias veces las quejas de Rosalía en *La de Bringas* (e.g. "¡Oh!, lo que ella sufría, lo que penaba para adecentarse era cosa increíble. ¡Sólo Dios y ella lo sabían!...Porque su marido llevaba cuenta y razón de todo…") (126) y de Carrie en *Sister Carrie* ("She felt ashamed in the face of the better-dressed girls who went by. She felt as though she should be better served, and her heart revolted") (41). Si los personajes femeninos de Dreiser y Galdós son miserables, es por su incapacidad para satisfacer su deseo—pero, como vemos en la teoría de Michaels, es exactamente esta incapacidad lo que las impulsa a tomar decisiones fatídicas a lo largo de ambos textos.

La entrada en el mercado

El deseo y la necesidad que estas mujeres padecen sirven como motivación de sus acciones—especialmente en cuanto a las decisiones que toman en sus relaciones con los hombres. Rosalía y Carrie saben que los hombres son los que controlan el dinero, y su teatralidad, como hemos visto, es su única manera de influir en sus propias vidas económicas. Rosalía, por ejemplo, empieza a comparar a su esposo con Pez porque entiende que su destino económico depende del hombre con quien tiene una relación extramatrimonial; según piensa ella, "Al lado de Bringas no había gozado ella ni comodidades, ni representación, ni placeres, ni grandeza, ni lujo, nada de lo que le correspondía por derecho de su hermosura y de su ser genuinamente aristocrático…Seguramente, si a ella le hubiera tocado un hombre como Pez, estaría en posición más brillante" (204). A su vez, cuando trabaja en la fábrica, Carrie comprende rápidamente que los hombres son una fuente de dinero para sus compañeras: "The speaking acquaintanceship which she formed with some of the girls at the shop discovered to her the fact that they had more of their earnings to use for themselves than she did. They had young men of the kind whom she, since her experience with Drouet, felt above, who took them about" (56). En estos dos pasajes, vemos el comienzo de lo que parece inevitable en este

ambiente hiper-comercial del capitalism patriarcal: la equivalencia del cuerpo con el dinero. Carrie se da cuenta de que sus compañeras tienen más dinero que ella porque tienen hombres que pagan su comida, ropa y otras compras. Rosalía piensa que se merece mucho más de lo que Bringas le puede ofrecer porque es una mujer hermosa y con una actitud aristocrática. Estos sentimientos marcan el comienzo de su caída en desgracia: la prostitución de sus propios cuerpos.

La entrada de Rosalía y Carrie en el mercado es bastante lenta, y las dos empiezan con un tipo de intercambio de crédito que les ofrece una manera fácil de conseguir el dinero—y las prendas—que quieren. Hay que notar que el inicio de la vanidad y del deseo de Rosalía es el resultado de los regalos de un hombre; según el narrador, los regalos de Agustín Caballero "despertaron en Rosalía aquella pasión del vestir […]. Pero la manzana fue mordida […]. Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer" (92-93). Como Rosalía, Carrie también entra en el mundo "peligroso" del deseo y de la vanidad con la ayuda y el apoyo económico de Drouet.

La primera experiencia de Carrie con el dinero "fácil" es con Drouet, quien le da diez dólares para comprarse ropa nueva. La descripción de su reacción es puramente económica:

> The poor girl thrilled as she walked away from Drouet. She felt ashamed in part to have been weak enough to take it, but her need was so dire, she was still glad. Now she would have a nice new jacket. Now she would buy a nice pair of pretty button shoes. She would get stockings, too, and a skirt, and, and—until already, as in the matter of her prospective salary, she had got beyond, in her desires, twice the purchasing power of her bills. (63)

El deseo de Carrie es tan fuerte que ella empieza a pensar en el dinero como un tipo de poder, la fuente del cual es Drouet. Sin entender la situación completamente al principio, Carrie—al aceptar el dinero de Drouet—ha entrado en un contrato de crédito con el hombre que eventualmente tendrá que pagar. Esta relación de crédito es también importante para Rosalía en la tienda *Sobrino Hermanos:* "La idea del largo plazo hizo titubear a Rosalía, inclinando todo su espíritu del lado de la compra […]. La verdad, mil setecientos reales no eran suma exorbitante para ella, y fácil le sería reunirlos, si la prendera le vendía algunas cosas que ya no quería ponerse…" (99). Si Rosalía no tiene que pagar inmediatamente, esto le ofrece la seguridad de que su marido no tendrá que saber nada sobre el intercambio. A primera vista, la opción de crédito parece darles cierta agencia a estos personajes, porque pueden comprar lo que quieran sin la intervención constante de los hombres que las controlan. Sin embargo, cuando el crédito resulta ser un intercambio mucho más difícil de lo que inicialmente esperaban, las protagonistas tienen que entrar aún más profundamente en el mercado.

Inevitablemente, el deseo y la teatralidad (que definen sus relaciones con los hombres) resultan en las acciones de Rosalía y Carrie que las llevan, por iniciativa propia y asumiendo el riesgo, hacia el uso de su cuerpo como mercancía. Rodríguez explica que "[e]l sistema capitalista […] pone valores materialistas por encima de valores éticos" (172). Tanto Carrie como Rosalía entienden el valor de su cuerpo e intentan preservarlo. Carrie, al meterse

cada vez más en la relación de "crédito" con Drouet, nota: "The deeper she sank into the entanglement, the more she imagined that the thing hung upon the few remaining things she had not done. Since she had not done so and so yet, there was a way out" (70). Rosalía también explora sus opciones: "Estudiaba ella el medio de explotar su liberalidad sin venderse. Consiguiendo esto, sería la mujer más lista del orbe" (260). En estos dos casos, vemos que lo que no quieren hacer es tratarse como mercancía. Además, las dos mujeres piensan que pueden aprovecharse de su situación de crédito para adquirir aún más potencia agencial sin tener que perder su valor personal. No obstante, el momento inevitablemente viene en el que ninguna de las mujeres puede continuar este tipo de relación sin cumplir su parte en el intercambio. Según Bly, el momento crucial para Rosalía es su confrontación con Refugio, la cual "marks her initiation into the world of big-money support from national and international financiers, when money is now repaid not with interest but with sexual favors" (55). Para Sloane, el progreso de Carrie hacia la comodificación tiene varias etapas claves: "She reaches a more advanced level only after succumbing to Drouet's blandishments and gaining exposure to the arts of womanly allure in the boardinghouse, and ultimately in the theatrical performance that marks the terminal point in her development as a desirable young woman in Chicago" (96). Desde esta perspectiva, la objetivación y subsiguiente venta de los cuerpos de las protagonistas parece ser inevitable.

El mercado y la cuestión de la agencia

Hasta ahora hemos tratado la cuestión de agencia dentro de los límites del capitalismo: como hemos visto, la economía del deseo que detalla Michaels explica que la agencia permanente no parece caber dentro del sistema capitalista, porque todos están motivados por el deseo (producido por el sistema mismo). Sin embargo, ¿qué hacemos con la agencia que las dos protagonistas parecen obtener por sus relaciones de intercambio, particularmente en sus primeras etapas? Como ya hemos visto en la introducción a este trabajo, hay varios críticos de *La de Bringas* que mantienen que Rosalía puede ser un modelo feminista por la agencia que obtiene por la venta de su cuerpo. Labanyi nota que la única propiedad que tienen las mujeres en esta época es su propio cuerpo y dice: "Given the equation of freedom with the ability to dispose of one's property, and given the fact that the only property women had access to in practice was their person, it follows logically that the only free women were prostitutes" (100-101). Blanco y Blanco Aguinaga concluyen de una manera semejante: "Puesto que no es propietaria de nada ajeno a sí misma, puesto que su persona es lo único que puede 'emanciparse' (circular 'libremente'), no le queda sino convertirse ella misma en mercancía" (37). Tsuchiya amplía aun más el argumento feminista al decir que Rosalía "reaffirms the power of her body to bring about her emancipation" ("The Construction" 42). Estos críticos se enfocan mayormente en el cuerpo de Rosalía y el acto de venderlo como un acto liberador; para ellos, la noción de ella como un modelo feminista de cierta auto-determinación se debe al acto de la prostitución en sí. No obstante, si reflexionamos en todo lo que hemos visto hasta ahora—si pensamos en la época y el ambiente en que funciona Rosalía, y si comparamos estas condiciones con las de Carrie en la novela de Dreiser—la interpretación consecuente del final

de *La de Bringas* nos parece que tiene que ser otra.

Como hemos visto, la sociedad de la época se centra en el consumo; el comienzo de las grandes compañías industriales y la influencia del mercado en la ciudad llegan a producir un efecto bastante poderoso en la gente: el deseo. La ciudad es una parte clave de este efecto; Sloane nota: "The temptations of the city, to which the weak-willed characters succumb, make it a corruptor rather than a savior" y señala un pasaje de *Sister Carrie* en el que el narrador explica: "When a girl leaves home at eighteen, she does one of two things: Either she falls into saving hands and becomes better, or she rapidly assumes the cosmopolitan standard of virtue and becomes worse" (78-79). La ciudad decimonónica es un ambiente provocador que impulsa a los personajes a vivir bajo las condiciones y la nueva moralidad del capitalismo patriarcal. Tanto Carrie como Rosalía sucumben ante el poder del deseo rápidamente, y después de comenzar sus relaciones de crédito, ya están irreversiblemente metidas en el sistema. Según Michaels: "The model is an economy of scarcity, in which power, happiness, and moral virtue are all seen to depend finally on minimizing desire" (35). Estas dos protagonistas intentan minimizar su deseo mediante sus compras, pero su deseo nunca se satisface—y esto es precisamente la trampa del sistema capitalista de su época. Para poder cumplir con su parte del intercambio económico, las mujeres tienen que vender la única propiedad que poseen: su propio cuerpo. Al convertirse en mercancía—al objetivarse—Carrie y Rosalía están funcionando bajo la mirada masculina que caracteriza el capitalismo patriarcal. Su estado como objeto dentro del mercado no les ofrece agencia, sino que las empuja a la objetivación, en un proceso que se puede representar de esta manera: deseo → necesidad de dinero → teatralidad para atraer a los hombres → convertirse en mercancía y venderse. Cuando el dinero obtenido por su prostitución se agota, el ciclo comienza de nuevo, sin dejarles a estas mujeres una salida.

Conclusión

Al fin y al cabo, las acciones de Rosalía y Carrie se deben a la situación en que se ven; es decir, que ellas son víctimas de la sociedad de su época. Lehan, al hablar del final de *Sister Carrie,* realmente podría hablar de ambas mujeres cuando dice: "she comes to embody the spirit of capitalism, the embodiment of money and self-perpetuated desire" (77). Hay que notar que Carrie, al final de la novela de Dreiser, no se prostituye de la misma manera en que Rosalía lo hace. Su prostitución es más una extensión indefinida de su teatralidad, en la forma de su trabajo como actriz. Sloane nota algo en ese sentido cuando dice: "By the time Carrie resides in the Waldorf, at the end of the book, the vibrant image of Drouet backstage, buoying Carrie up, has been replaced by a barrage of letters from strangers, more or less bidding to 'buy' her" (45). Así vemos que la teatralidad y la prostitución están íntimamente relacionadas, con el mismo resultado: la mirada masculina dirigida al cuerpo femenino, con la intención de una relación económica de consumo. Rosalía Bringas es, al final de la novela de Galdós, el ejemplo perfecto de la economía del deseo y su poder sobre las acciones y las decisiones que toma; después de la primera venta de su cuerpo (con Pez), Rosalía exclama: "¡Oh, Virgen! Venderse y no cobrar nuestro precio, es tremenda cosa…" (270). En vez de preocuparse por su estado degradante, Rosalía se frustra por no obtener el dinero que necesita; el elemento de intercambio de esta relación ha fracasado. Esto

significa que tendrá que comenzar de nuevo el ciclo ilustrado arriba: su deseo, insatisfecho, la impelerá a venderse una y otra vez dentro de este sistema capitalista de Madrid.

Por todo esto, podemos ver que la sociedad capitalista pintada por Galdós y Dreiser depende del poder del deseo. Michaels apropiadamente lo llama la "economía del deseo", y hemos visto que este ambiente sirve como una trampa para Rosalía y Carrie, quienes obedecen las necesidades y los deseos creados explícitamente por el capitalismo patriarcal a su alrededor. La ropa es su primer paso hacia la objetivación: al ponerse los vestidos nuevos, las protagonistas de repente son como muñecas o maniquíes que pasan por las calles vestidas de la última moda sólo para ser vistas y admiradas. De esa manera, las calles en estas grandes ciudades se convierten en un tipo de teatro en el cual los espectadores son los hombres; la mirada masculina influye, hasta cierto punto, en el grado del deseo de estos personajes femeninos, mientras que los mismos hombres controlan el acceso al dinero. Este sistema resulta en la inevitable prostitución de las protagonistas, quienes se ven objetivadas como mercancía bajo el sistema económico de la época, ofreciendo, a su vez, una imagen simbólica de las sociedades verdaderas que se prostituían moral y económicamente para poder alcanzar las metas sistemáticas del capitalismo. La experiencia de Rosalía y Carrie dentro de la economía del deseo se caracteriza por una falta de satisfacción y un creciente sentido de la necesidad. Esta combinación de deseo y necesidad llega a apoderarse de ellas, demostrando en ambos casos el carácter implacable e indiferente del nuevo capitalismo a finales del siglo XIX.

Drury University

NOTAS

[1] Véase Kessner para más información sobre los individuos (llamados "new men" por Kessner) cuya influencia económica e industrial ayudó a establecer a la ciudad de Nueva York como capital financiera del país a finales del siglo XIX.

[2] "In sum, we can track the bourgeois influence in the legacy of a value system and lifestyle reflected in dozens of manuals of courtesy, etiquette, and good taste; in the fashion magazines, novels, and paintings that are exhibited in museums; in photos that still hang in many homes; and in many other sources" (12).

[3] Para más información sobre esta época en las grandes ciudades estadounidenses, véanse Miller, Gustaitis y Kessner. Gustaitis en particular explora la noción de la ciudad desde una perspectiva semejante a la de Cruz: un estudio enfocado en las tiendas, la arquitectura, la ropa, y la literatura íntimamente unidas a la vida burguesa de la época.

[4] Véase Pierre Bourdieu para la estructura del capital social, relevante aquí en la manera en que el patriarcado influye en el capitalismo: por su género, los hombres disfrutan automáticamente de una ventaja social, oprimiendo consecuentemente a las mujeres. El teórico, en su discusión de los intercambios establecidos con y por el capital social, implica la objetivación de las mujeres dentro de este sistema al incluirlas en su lista de las cosas frecuentemente intercambiadas: "gifts, words, women, etc." (87). Aunque Bourdieu no se enfoca explícitamente en el género en su explicación de esta forma de capital, varios críticos (Toril Moi, Leslie McCall, Terry Lovell) han aplicado sus ideas a la noción del género para intentar problematizar las normas y expectativas de las mujeres y el papel del género dentro de la sociedad moderna.

[5] Jagoe refiere: "Consumption had traditionally been an issue of morality for the middle classes, who defined themselves by opposition to the ostentatious wealth of the aristocracy […] While early capitalism strove to promote an ethic of thrift and production, of necessity it also fostered the impulse to spend and consume" (87).

[6] Varios críticos han comentado la historia verdadera que informa *La de Bringas*. Tsuchiya, en su libro *Marginal Subjects*, ha notado la influencia sutil de la reina Isabel II en la construcción de la protagonista como una representación alegórica de la turbulencia política, vista sobre todo en la sexualización de su cuerpo (20). Por su parte, Jagoe relaciona el constante cambio frenético de trapos y de la moda con la revolución, notando—como Tsuchiya—que "women are ultimately responsible for the nation's chaos" (94).

[7] La noción de que las mujeres pretendan salvar la economía del país por sus gastos exorbitantes en los trapos es algo que causaba ansiedad en los hombres tanto en la vida real como en las novelas estudiadas aquí. Jagoe explica: "The spendthrift image dramatizes the fear that masculine capitalist society, which defined bourgeois women as consumers and displayers of wealth produced by men, felt at the power it had thus placed in feminine hands" (90).

[8] Esto también corresponde con el gusto sartorial típico de los dandis, quienes solían ser iniciadores de la moda de la época, como nota Heneghan (63).

[9] "In the nineteenth-century *Encyclopaedia Larousse,* the entry *'flâneur/flâneuse'* describes a figure who loiters in the city, shopping and watching the crowd. Although predominantly an idler, this *flâneur* can also be an artist. Significantly, this pre-Benjaminian entry concedes the possibility of a feminine version and it includes the largely female occupation of shopping as a characteristic activity, despite then assuming a masculine gender throughout" (17).

[10] Smith nota el uso simbólico de los muñecos en otra escena de sueño en el cuento galdosiano "La princesa y el granuja," con un efecto semejante: en ambos casos, los sueños y los muñecos sirven para iluminar "la ilusión del pueblo ante el rumbo de su historia, y el desengaño que sufre" (129).

[11] Heneghan también hace referencia a los maniquíes en la novela de Galdós e incluso comenta que Pez parece ser "a mass-produced commodity: a dressmaker's dummy" (64). Silvia Tubert, por su parte, considera que "Rosalía se construye a sí misma como una marioneta, como una muñeca de trapo" (90).

OBRAS CITADAS

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

Blanco, Alda and Carlos Blanco Aguinaga. Introduction. *La de Bringas*. By Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 2004. 9-45. Print.

Bly, Peter. *Pérez Galdós: La de Bringas*. Ed. J.E. Varey and A.D. Deyermond. London: Grant and Cutler, 1981. Print.

Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." *Cultural Theory: An Anthology*. Ed. Imre Szeman and Timothy Kaposy. Oxford: John Wiley & Sons, 2011. 81-93. Print.

Charnon-Deutsch, Lou. *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1990. Print.

Cruz, Jesus. *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2011.

Dreiser, Theodore. *Sister Carrie*. New York: Penguin Books, 1994. Print.

Gibson-Graham, J.K. *The End of Capitalism (As We Knew It)*. Cambridge: Blackwell, 1996. Print.

Gustaitis, Joseph. *Chicago's Greatest Year, 1893 : the White City and the Birth of a Modern Metropolis*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2013.

Hartmann, Heidi. "Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex." *Signs* 1.3 (Spring 1976): 137-69. Print.

Heneghan, Dorota K. "What is a Man of Fashion? Manuel Pez and the Image of the Dandy in Galdós's *La de Bringas." Anales Galdosianos* 44/45 (2009 and 2010): 57-70. Print.

Hochman, Barbara. "A Portrait of the Artist as a Young Actress: The Rewards of Representation in *Sister Carrie*." *New Essays on Sister Carrie*. Ed. Donald Pizer. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 43-64. Print.

Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: U. of California Press, 1994.

Kessner, Thomas. *Capital City : New York City and the Men Behind America's Rise to Economic Dominance, 1860-1900*. New York : Simon & Schuster, 2003.

Labanyi, Jo. "Adultery and the Exchange Economy". *Scarlet Letters: Fictions of Adultery from Antiquity to the 1900's*. Ed. Nicholas White and Naomi Segal. New York: St. Martin's Press, 1997. Print.

Lehan, Richard. *"Sister Carrie*: The City, the Self, and the Modes of Narrative Discourse." *New Essays on Sister Carrie*. Ed. Donald Pizer. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 65-85. Print.

Lovell, Terry. "Thinking Feminism With and Against Bourdieu." *Feminist Theory* 1.1 (April 2000): 11-32. Print.

McCall, Leslie. "Does Gender Fit? Bourdieu, Feminism, and Conceptions of Social Order." *Theory and Society* 21.6 (1992): 837-867. Print.

Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. Berkeley: U of California P, 1987. Print.

Miller, Donald L. *City of the century: the epic of Chicago and the making of America*. New York: Simon & Schuster, 1996.

Moi, Toril. "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture." *New Literary History* 22.4 (1991): 1017-1049. Print.

Montesinos, José F. *Galdós*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 1969. Print.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44. Print.

Parsons, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. New York: Oxford UP, 2000. Print.

Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*. Ed. Alda Blanco and Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 2004. Print.

Rodríguez, Rodney T. "El trasfondo económico y moral de *La de Bringas"*. *Letras de Deusto* 33 (Sept.-Dec. 1985): 165-173. Print.

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

Sinnigen, John. *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid: Ediciones de la Torre. 1996. Print.

Sloane, David E.E. *Sister Carrie: Theodore Dreiser's Sociological Tragedy*. New York: Twayne, 1992. Print.

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

Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. Toronto: U of Toronto P, 2011. Print.

—. "The Construction of the Female Body in Galdos's *La de Bringas"*. *Romance Quarterly* 40.1 (Winter 1993). Print.

Tubert, Silvia. "Rosalía de Bringas: El erotismo de los trapos." *Intercanvis* 14: 85-94. Web. 6 May 2014.

Valis, Noël. *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham: Duke UP, 2002. Print.

SEMANA SANTA PROCESSIONS AS VIEWED BY GALDÓS AND ALAS[1]

Peter Bly

In Memoriam: Brian Dendle (1936-2013)

In both their journalism and fiction, Benito Pérez Galdós and Leopoldo Alas have devoted significant attention to the public ceremonies of Semana Santa. The aims of this study are twofold: first, to show the serious manner in which these events are discussed in the non-fictional writings of both authors; and secondly, to examine in detail the similarities of treatment when they are incorporated into the fictional worlds of *Gloria* (1877) and *La Regenta* (1885). In both novels the topic assumes an important role, not only in the unfolding of the plot, but also in relation to the theme of the differences between physical sight and spiritual insight, whose cardinal importance in the work of Galdós I have already treated elsewhere (*Vision*).

Galdós's newspaper articles

Galdós wrote three newspaper articles on the topic of Holy Week. The first appeared in Madrid's *La Nación* on April 1, 1866. At first, his attitude is mock serious as he divides the worshippers into two groups: the "multitud disciplinada" who in church light sad-looking candles and say their rosary, dressed in appropriately shoddy clothes, the majority fulfilling their religious obligations, the *Tartuffes* and the *Martas las piadosas* in the congregation (*Los artículos* 313), and the truly devout minority that "se prepara a contemplar en éxtasis místico los tormentos del Hijo de Dios, los dolores de María" (*Los artículos* 313). However, once both groups leave church to be greeted by the warm Spring sunshine, all thoughts of religion disappear. The Holy Week liturgies still sounding within ("el capellán bosteza un sermón; resuena el fagot con fúnebre lamento; óyense las siete palabras, el stabat y el requiem" [Los artículos 314]) are really no match for the allurements of Nature and of the streets of "Madrid demonio." On the one hand, there may be "golpes de pecho, caras de Dios, setenarios, monumentos, estaciones," but on the other, there are more potent forces at work: "chismografía de historia, ambición que fascina y hornos del diablo que se achicharran" (Los artículos 317). Since these interests are available all year, Galdós pleads for religious thoughts during this one week in the calendar: "seamos católicos esta semana, ya que hemos sido indiferentes un año entero" (*Los artículos* 314; my emphasis). Here the previously playful tone becomes more serious. Indeed, the word "indiferente" will be used by Galdós with utter seriousness in his correspondence with José María Pereda about the meaning of *Gloria*, as we shall see shortly.

In a second article on Holy Week for the same newspaper two years later (April 12, 1868), Galdós inverts the tone of his comments: initially, they sound strictly serious as he talks of the week being "símbolo de lo pasado, resumen de la tradición, afianzamiento de las

creencias, representación de la más triste historia que vieron los pasados, ni piensan ver los venideros siglos" (*Los artículos* 487). The Good Friday procession in Madrid, for example, is a topic "para altísimas y transcendentales consideraciones." If, in his first article, he was able to give a breezy summary of some of the religious observances through single-word references, he is now slightly more expansive when mentioning what happens on Maundy Thursday. All public entertainment places are closed and there is an increasing silence in the streets, as vehicular traffic is banned. Still, there is a positive side to this situation: one can admire with greater ease the pretty bourgeois and aristocratic women as they walk along the streets to enter the churches:

> ¿Qué puedo decir de las faldas de raso, de los terciopelos, de las joyas, de los diamantes, lazos, tocados, cintas y perendengues? Por ahí van en la tarde del Jueves las hijas de Madrid tan vistosas y gallardas, que no las igualarán arcángeles celestiales, si ángeles bajaran a estas tierras; y como aumenta su compostura y donaire el ir andando por sus propios pasos y no encajonados en esos pesados coches que las llevan con rapidez y las ocultan hasta medio cuerpo, nos felicitamos de esta costumbre de eliminar ruedas, que da a la población, silenciosa magnificencia y aspecto variado, solemne y bello. (*Los artículos* 487)

As in 1866, Galdós sees, then, the true spiritual meaning of Easter Week vying with natural carnal attractions for people's attention.

His most substantial discussion of the topic, far more serious than the previous two, though still laced with the odd touch of humour, is to be found in an article he wrote for *La Prensa* of Buenos Aires on April 14, 1884. Although appearing after *Gloria* and before *La Regenta*, it can be studied here with relevance for both novels, whether in retrospect or anticipation. The first point he makes is that Semana Santa celebrations have declined considerably everywhere in Spain in the last few years, both in the sumptuousness of the processions and the religious fervour of the faithful who participate in them. He supports this statement with his own personal experiences. He claims that, since he left his native city, he has not seen "aquellos oficios hermosos y teatrales, aquellas procesiones magníficas y llenas de pompa, acompañadas de un pueblo devoto que se interesaba en los pasos de la pasión, *como si fueran reales"* (*Las cartas* 87; my emphasis). This statement is important for a number of reasons: first, it shows that Galdós could and did appreciate very much the religious processions even from his early years in Las Palmas and that he did so because the various "pasos" or sections of the processions were beautiful theatrical shows to watch and appealed to the faithful because they seemed so real, life-like. But more particularly, they commemorated "el fundamento del cristianismo y el hecho más importante de la historia humana" (*Las cartas* 87). Unfortunately, what he has seen in the years since he moved to Madrid has seemed to him "pobre, frío y mezquino," although he is prepared to admit that this transformation may not be "en el *espectáculo* sino en *nuestros ojos*" (*Las Cartas* 87; my emphasis), two words that will assume a great importance in this study.

The 1884 review really expands in greater detail upon the brief allusions of the two previous articles. The writer has very harsh words for the capital's Good Friday procession, which seems to him more like a street revolt: "es de lo más chocarrero, estrafalario e irreverente

que se pudiera imaginar" (*Las cartas* 87). The statues have no artistic merit. On the other hand the Maundy Thursday visits of aristocratic ladies to see the "Monumentos" in churches carried by bewigged servants on old-fashion litters, offer "muy hermoso […] *espectáculo* […] por su buen gusto, elegancia y riqueza" (*Las cartas* 88; my emphasis).[2] However, the juxtaposition of sex and religion on this occasion has become even more blatant with the recent establishment of a new custom: the placing of "mesas de petitorio" at church entrances, staffed by all classes of women canvassing worshippers for donations to various organizations. This charity event is a great marriage bazar, where a lot of flirtation passes between the female canvassers and their male admirers:

> Creo inútil señalar el interés que esta costumbre tiene para todas las personas de uno y otro sexo de la clase de novios y para los pretendientes y celosos, y en primer lugar para las muchachas bonitas que se hallan en condiciones de colocación ventajosa. Para todas ellas son estos días casi tan felices como los mejores de la mundana temporada de bailes y saraos […]. Se cruzan sonrisas y gestos de inteligencia entre las postulantes y sus amigos, y no falta en ninguna iglesia el fenómeno social que los ingleses llaman *flirtation* (?). (*Las cartas* 89)

Galdós is also highly critical of other aspects of Madrid's Holy Week: for example, the accounts of events appearing in newspaper social columns or the grotesque plays put on in Passion Week in third-rate theatres by third-rate actors, such as the one playing "la inmensa, sobrenatural figura de Jesús" (*Las cartas* 90). Some female spectators are moved more by these absurd theatre shows than by any eloquent sermon in church. If Jesus were to come back to Earth, He would have to drive these actors out of the theatres, as well as the flirting "novios" of Maundy Thursday out of the churches (*Las cartas* 90-91).

Authorial aside in *Gloria*

In the chronological sequence of Galdosian observations on Semana Santa that we have been following, one item has been omitted hitherto, because, strictly speaking, it is not a newspaper article and yet, in what is clearly an authorial aside to the reader, the thoughts expressed correspond in great measure to those the novelist had already published in the 1860s and was to enlarge upon in 1884. Consequently, the two long paragraphs that close Chapter VI of Part II of *Gloria* represent a link in a chain of reflections, the most important of which is that, for Galdós, Easter is always about the "extraordinario enigma de la Redención" (615). Secondly, the simple grandeur of the ceremonies and processions makes them aesthetically appealing, even to the imagination of the most incredulous; at least, they used to do so in the past. However, he has to recognize that, for many modern-day Spaniards—almost four fifths in this Catholic country par excellence ("los católicos más católicos a su modo, con falaz creencia de los labios, de rutinario entendimiento y corazón vacío" [615]) —, the processions are a kind of carnival street theatre, only suitable for old women and young children, the one exception, of course, being Maundy Thursday, whose events in and around churches are really an excuse for open flirtation between the sexes, as we have just noted in the 1884 *La Prensa* study: "Sólo en Jueves Santo, cuando la afluencia de mujeres guapas convierte a las iglesias en placenteros jardines de

humanas flores, son frecuentadas aquéllas por la varonil muchedumbre de nuestro orgulloso estado social, el más perfecto de todos, según declaración de él mismo" (615).

Clearly, then, there has been a decline in the popularity of Holy Week, which is the fault, according to the present generation, of the preceding one. For Galdós the narrator, this means that the ceremonies have lost "su conmovedora sublimidad" because they have become more numerous, complex and theatrical "por el abuso de imágenes vestidas, de procesiones, pasos y traspiés irreverentes, absurdos, sacrílegos, irrisorios; por la falta de seriedad y edificación que trae consigo la ingerencia de seglares beatos en las cosas del culto" (615). But apart from corresponding in thought and expression to previous and future journalistic analyses of the subject, this digression within a novel is highly important for another reason: it lays bare Galdós's underlying ideas at a point in the narrative, when having described the preparation for Ficóbriga's first Easter Week procession, he is now going to recount its happening. Inevitably, then, the digression must influence to some extent any interpretation, not only of these immediately contigual portions of the text, but of the whole of Part II, and indeed of Part I, of the novel.

Pereda and *Gloria*

Furthermore, this digression is relevant at another level: that of the novel's gestation. It has to be related to another authorial "intrusion," albeit briefer, in the next chapter, when the narrator, on identifying various Montaña types watching Ficóbriga's Palm Sunday procession, associates them with other literary texts: they have been "trasladados por Pereda con arte maravillosa, al museo de sus célebres libros montañeses" (621). Galdós's passing reference to his great friend and colleague is not at all accidental, for, in many respects, Pereda can be considered the co-author of Part II of *Gloria*. Galdós's early intuition, communicated in a letter to Pereda of December 1876, even before Part I had been published (Bravo Villasante 13), that his friend might not like this new novel, was more than corroborated by the ensuing epistolary polemic between the two men that overlapped with Galdós's commencement of the composition of Part II, that is, in March 1878. As if to soften this anticipated outcome, Galdós had already reminded Pereda, in a letter dated November 28, 1876 that he had asked him for "datos locales" (Bravo Villasante 11), a request to which the former acceded in principle a week later: "Estoy dispuesto a llevar la piedrecita que V. me pida para edificar esa *Gloria*" (Ortega 44). "En plena polémica", so to speak, and with timid hopes that Pereda might not be as critical of Part II (Bravo Villasante 13, 15), on March 21, 1877, Galdós finally makes his requests specific. Yet, surprisingly, they are few in number (three) and can all be resumed in the first one: to know "cómo celebran los pueblos la Semana Santa en las Villas" (Bravo Villasante 22). His query about the continuing observance of a Palm Sunday procession is more credibly acceptable than the wayward enquiry about the burning of a "muñeco" on Holy Saturday, which Pereda scornfully dismisses in his reply. Equally surprising are Galdós's repeated expressions about the urgency of receiving this wish-list, especially when he had tarried so long—almost three months—between original general request and subsequent specific list: "Lo relativo a procesiones es para mí de sumo interés. […] Bastante referencia a estas cosas me convendría […]. Todos estos datos y cosas y mapas quisiera tenerlas lo más

pronto posible" (Bravo Villasante 22). In contrast, Pereda's forwarding of the information is immediate and accompanied by a plethora of details.

Pereda is, however, more than an honorary research assistant. He becomes, in fact, an associate co-author, in a way that Galdós had probably not totally envisaged when he had wryly remarked upon submitting his wish-list: "*Lo peor para V. es que le voy a hacer cooperar en esta obra nefanda*, pero pienso que por mucho que sea su coraje en contra de mis ideas, no me negará los datos que le pido" (Bravo Villasante 21; my emphasis), for Pereda goes so far as to suggest which processions would suit the fictional Ficóbriga, giving all the details. For example, the Maundy Thursday procession should be led by a statue of St. John behind a pair of Civil Guards, with that of La Dolorosa bringing up the rear and escorted by Carabineros. There should be at least two "pasos" in the main body of the procession. He really involves himself in the mechanics of the plot in Part II when discussing which characters should carry the rods of the "palio" behind the statue of the Virgin Mary. If Juan Lantigua had not died at the end of Part I, then he would have had to be one bearer. If his brother, the Bishop, is to take part, then he would walk behind the pallium with the other clergy.

Once or twice as he is writing out the details, Pereda realizes that, in so doing, he might be supplying Galdós with ammunition that he could well use against the Catholic Church in Part II: "Conste, pues, que si esta noticia que le doy es para echarla a mala parte, la *retiro*. Pinte, pero no hiera" (Ortega 61). And yet at the beginning of this missive, he had accepted Galdós's earlier promise (Bravo Villasante 22) that "[los pormenores] no serán para burlarse del *asunto*" (Ortega 58). In turn, Galdós is at pains to point out, when reporting back to Pereda on June 6, 1877—just days before the appearance of Part II—that he has used a considerable amount of the religious material "sin burlarme" (Bravo Villasante 23). And this is despite the fact that Galdós had been clearly stung by Pereda's earlier jibe that he could find out some of the information for himself: "cuyos pormenores puede ver V. mismo ahí en cualquier parroquia haciendo el sacrificio de entrar en ella la próxima Semana Santa" (Ortega 60). Galdós flatly rejects

> su opinión desfavorable respecto a mi irreligiosidad, que no debo dejar de protestar un poquillo.
>
> No tanto don José, no tanto que ignore esas cosas tan cruciales.
>
> En mi país se celebra la Semana Santa con bastante esplendor. En mi tiempo yo no perdía ripio y dondequiera que sonaba un *gori-gori* allí estaba yo. Aquí también suelo ir a las lamentaciones cuando hay buena música, y (puede que V. no lo crea) llevo mi libro y me pongo a leer los Salmos a riesgo de que me tengan por una lumbrera de la juventud católica. (Bravo Villasante 23)

This is a very important paragraph, for it reveals a Galdós who, both earlier in Las Palmas, and now in Madrid, was genuinely and sincerely interested in the liturgy of Holy Week, as he was to repeat in his 1884 *La Prensa* article and, as we have already seen, in his authorial aside in Part II of *Gloria*.

In his letter of June 18, 1877, Pereda makes no reference whatsoever to this self-defence by Galdós or to the manner in which he has incorporated (or not) into Part II the information that Pereda had generously and painstakingly supplied. The Santander writer limits himself to just a grateful acknowledgement of the passing allusion to his own novels on Montaña types. If one were to be so bold as to speculate that Galdós's solicitation of Cantabrian material

(including agricultural details, which are crammed late in Part II [679] into a postprandial chat of Ficóbriga's priest, Don Silvestre, and Cardenal-Archbishop Lantigua on Holy Saturday) were a surreptitious stratagem to mollify the ruffled feelings of his mentor, then the attempt would seem to have been a total failure, for Pereda's rejection of Part II of *Gloria* is as totally uncompromising (in length and tone) as that of Part I. The documentation exercise, as we have seen, gave rise to some testy exchanges between the two men. Pereda may have noticed with pleasure the mention of his own name, but it could hardly be said that the Montaña types highlighted by Galdós form an inspiring group of citizens: "toda la grey díscola y ladina de aquellas verdes montañas, todos los ejemplares de vanidad infanzona, de gárrula presunción, de socarrona travesura, de solapada codicia, de graciosa sencillez, de castellana hidalguía y de ruda generosidad" (621). In short, even when Galdós dutifully employs the supplied material or pays due homage to his mentor, the resultant version in the text of *Gloria* might not be totally free of that burlesque intent that he had forsworn to Pereda before using this local data.

Gloria

Galdós may have later regretted writing a sequel to Part I of *Gloria*, but after its publication in 1877, he was very eager to do so. In a letter, dated January 5,1877, he reported to Pereda that Part I was his most successful novel ever, and that he was already at work on Part II, thinking about its challenges: "pero en la 2ª parte va a ser ella. Plantear con pulso firme la cosa tal ¿pero cómo se resuelve a gusto de todos?" (Bravo Villasante 14). One such challenge that immediately presented itself was how to correlate the fiction with the Passion of Christ, since the whole of Part II was to take place during Holy Week.[3] But at least the treatment of one component of that context—the religious processions—had already been anticipated in Part 1. This preparatory work, as it were, is deftly initiated in Chapter XIV of Part I. The storm that shipwrecks Daniel Morton on Ficóbriga's shore also causes some damage in the town's church, the Abadía: in particular, to some statues. Though minor, the effects are rather comical: the wind rips the sword from the hand of St. Michael and hurls it into a confessional, whilst, more ominously for later events, a lamp comes crashing down from the ceiling and breaks the glass of the urn which contains the statue of the crucified Christ (537). More grotesque religious statuary, including a discarded remnant of a Holy Week "Monumento," is to be found in the nearby hut which serves as home for *Caifás* and his family and in which Gloria seeks shelter from the driving rain. It is in this setting and in the context of the preceding account of damage to Christ's urn that the sexton tells the family's benefactress that she will fall in love with a man whose beautiful face can only be compared to that of Christ. This comparison is, indeed, made by Gloria herself a little later, when, on returning home, she sees the rescued Morton lying in a bed in a guest room. It is significant that this is the only part of Morton's body that she instantaneously focuses on: "en aquel breve instante de observación, hizo un paralelo rápido entre la cabeza que tenía delante y la del Señor que estaba en la Abadía dentro de la urna de cristal y cubierto con blanquísimas sábanas de fina holanda" (542). Consequently, when Part II opens with the curt declaration of its time frame, the reader already has an impression, albeit not completely favourable, of some of the religious figures and decorations in the Abadía that have been associated with Holy Weeks in the past. The one

exception to this negative impression is the body of Christ in the urn, which has been firmly and seriously connected with Morton, and upon whose beautiful face particular attention has been focused.

The narrator's characterization of the Holy Week celebrations as "las festividades religiosas más interesantes *al alma y a los ojos* del cristiano" (601; my emphasis) is important for two reasons: first, it shows the same serious reverence for the profound meaning of the Passion of Christ that Galdós had shown and would continue to show in his journalistic articles. Secondly, he carefully distinguishes between the respective appeals of the ceremonies to the soul and to the eyes of the faithful, a distinction to be re-affirmed in subsequent chapters, for it lies at the heart of the current decadence of the Easter Week observances in Spain. Will those processions of Ficóbriga be only occasions for empty exhibitionism, mere spectacles for the eyes of excited spectators, or will they represent something deeper, more spiritual? And though the whole of Holy Week may provide the convenient chronological frame for the events of Part II, it is clearly the religious processions on certain days that are intended by Galdós to command most attention, if for no other reason than that of the town having been deprived of them for the last fourteen years. But this situation is now about to change, thanks to the generosity of the Lantigua family: "Sí, sabedlo; aquel año habría procesiones, regocijo de que estuvieron privados los anteriores a causa de la pobreza del clero y lastimosa decadencia del culto" (601). However, it will prove to be a one-time event, for, by the novel's end, with Gloria dead and the Lantigua family torn apart, Don Buenaventura prefers to spend his money on paving the town's dirt streets through which he painfully walks in the Maundy Thursday procession.

The Lantigua family is further involved with these processions, agreed to by Mayor Juan Amarillo and Don Buenaventura, because Gloria will finally emerge from her year-long reclusion within the family house and view the Palm Sunday procession from the balcony, although this initial plan will be scotched when she is persuaded to attend the blessing of the palms in church. Furthermore, the statue of Christ on the donkey that is to be paraded on the first day of Holy Week is a Lantigua family possession. As it is being cleaned up in the musty-smelling sacristy of the family chapel in the Abadía by three "beatas" led by the mayor's wife (the ironically nick-named Teresita *la Monja*), Galdós devotes an important section to its description: the work of some carver of the Golden Age, it looks so real and life-like, as if it wants to speak: "faltaba poco para oír su voz, *a ninguna voz humana parecida*" (609; my emphasis). Its majestic forehead appearing as a triangle between two strands of hair on either side surpasses anything fashioned even by Greek sculpture. The rest of the the body is of little merit, clearly the work of another—inferior—artist. Yet, even within this beautifully fashioned face, there is one feature that is even more sublimely attractive, something that the statue of the supine crucified Christ to be paraded on Maundy Thursday can not provide: wide-open eyes that express all the power and majesty of God: "Pero sobre todas las perfecciones de tan ideal rostro, *descollaba aquel mirar que era la irradiación de la inteligencia suprema y que infundía pasmo y veneración. La pupila inmensa que todo lo ve y que penetra hasta lo más íntimo de los corazones*, no podía tener representación más adecuada" (609; my emphasis).

Undoubtedly, this passage constitutes another example of Galdós's immense respect for the Easter story. But, more importantly here, Galdós is emphasizing, as he had done in

the opening lines of Part II, the role that the physical eye will play in this spectator sport that is a Holy week procession, but now through the wooden eyes of a carved statue, which, in turn, is the focus of the spectators' own eyes. Christ's eyes are, for sure, very human-like, but they transmit the very substance of the Divine Being. Physical sight is shown to be only the vehicle for a more important spiritual insight. This intense stare of the God-incarnate image that reaches down into the souls of all mortals establishes a reference point by which an inner vision, or more pertinently, its lack, in the fictional characters can be evaluated in the rest of the novel. The continuing attention given to the optical organ through the rest of the text will gain added significance. Teresita *la Monja*, in fact, typifies the attitude of the other townsfolk to this sublime work of ocular art: they can all admire the stunning life-likeness, but no spiritual introspection ensues. Teresita, with her ever-moving cat-like eyes, is extremely envious of the statue's "don supremo de ver lo invisible y de leer en los corazones" (610), simply because she would like to possess the same power in order to pry into the innermost secrets of other people.

The Palm Sunday procession

On the other hand, the statue's eyes are eyes that Gloria can not bear or dare to look at, for the obvious reasons, during the blessing of the palms, when it is positioned by the side of the main altar or later, when it leaves the church in procession. Indeed, Gloria closes her eyes during the whole service, but follows the recital of the psalms and other canticles, as Galdós did (so he had confessed to Pereda), with great devotion: "Sentía los lentos pasos, el canto grave, la humareda de incienso, el murmullo del conmovido pueblo, *y sometiendo su imaginación y su pensamiento a la idea de tan bello símbolo, contemplábalo en toda su grandeza sublime*" (615; my emphasis).

The processing of the statue through the streets occurs later in the afternoon, and is at first related "off-stage," as it were, as it leaves and then eventually returns to the church. Nevertheless, a reminder of its progress in action is provided by the decayed posy of flowers that Goria had gathered from her garden for Christ's little donkey and which Teresita and her co-cleaners had rejected in moral indignation at the heiress's behaviour with Morton. But the Jew's memory can not be eradicated by this action or by Serafina's vain attempt to convince her niece to enter a convent, for their conversation in the family chapel is interrupted by the return of the statue, to the accompanying discordant shouts of "el judío" (Morton).

The retrospective account of the procession had importantly opened with a picture of the crowd of spectators in the street all looking at the beautiful head and eyes of the statue: "La hermosa cabeza de éste […] *era centro de las miradas y de la atención* del devoto pueblo" (619; my emphasis). The irony of this last phrase is put into relief by the sentimental nature of their subsequent reflections, which can hardly be characterized as any inner self-examination of conscience: "El que entró en Jerusalén saludado por el *hosanna* y las aclamaciones de triunfo, no podía ser de otra manera que aquél, tan bello y afable, con su rizada barba, sus ojos, que miraban como sólo puede mirar el que, después de haber fabricado los mundos, vio que eran Buenos" (619).

This tone of levity is continued when the crowd is amused by the little donkey at Christ's side with its saddle-bags stuffed with corn and artificial flowers, not Gloria's posy. Moreover,

the Spring sun shining on the gold-bordered velvet that covers Christ's body makes him look like an Oriental monarch. When the narrator then sternly asserts that "aquella cara sin igual, aquella mano *que se alza amonestando, aquellos desnudos pies que pronto serán clavados a un leño, no son de nadie más que de Él*" (620; my emphasis), he is only indicating the gap that lies between his personal interpretation and the crowd's of this procession. The serious tone is maintained for only a moment, however, as the choir, especially in the fervent singing of *Caifás*, recites the appropriate verses of the liturgy.[4] The comic note returns in greater volume with the appearance of the parish priest, Don Silvestre, all elegant and full of decorum "cual hombre que sabe su oficio," accompanied by his deacon, the appropriately named "el padre Poquito," whose dwarfish body is dragged along by his outsize robes and whose down-turned eyes and contrite appearance make him appear an angel who believes himself to be a sinner.[5]

However, the local figure who is the real target of the narrator's joking is Mayor Amarillo, who, as procession marshall, proudly thumps his stick of civil authority on the ground. Pertinently, Galdós pays special attention to the eyes of the Mayor (as he had done to his wife's), as if to contrast them with those of the Christ sitting on the donkey, for

> ni un instante daba reposo a los ojos para observar todo lo que en el curso de la procesión pudiera ocurrir. Su cara no cesaba de moverse, ora para mirar a la gente, ora para ver si entorpecían los chicos el paso del religioso cortejo. […] de sus ojos podría creerse, no que se apresuraban a observar los incidentes procesionales, sino que los preveían y los anunciaban. En la expresión de su mirada, a un tiempo mismo amenazante y protectora, se conocía que los ficobrigenses no debían contemplar la procesión sin permiso del Municipio […]. Es preciso tener cien ojos, y aún no basta. (620-21)

In truth, this Palm Sunday procession has more to do with the Mayor parading his own self-importance than with any veneration of the religious statue of Christ. The narrator punctures this bubble of pride when, as the procession passes in front of the Casino's balcony, the town band's six members switch from their rendition of *Barba Azul* to play the *Marcha Real*, whose notes emerge from the instruments "chorreando sangre para ir a rasguñar las orejas de los fieles" (620). But to Amarillo's ears, they are like "un *Ave Caesar imperator*" addressed to him and not to Christ. The Roman analogy assumes even higher hierarchical levels when the Mayor's meticulously controlled parade turns into total chaos with the return of Daniel Morton and his servants, riding, not on donkeys, but on horseback, into the Jerusalem of Ficóbriga. The bolts of lightning hurled by the eyes of the incensed mayor, now likened to an ancient god, are powerless to restore the order of his procession as it collides with the oncoming one of the Jew. The figures on the float come crashing to the ground, except for the statue of Christ, whose face and body return to the Abadía without any mark whatsoever. Comedy in abundance, then, in this Palm Sunday procession, but the original seriousness of its purpose is maintained by the iconic figure of Christ, just as its human look-alike, Morton, has to emerge from the laughable mayhem of the street collision to face temporary imprisonment as his own Passion Week continues.

The Maundy Thursday procession

The Maundy Thursday sequel, in which Galdós incorporates a lot of the information Pereda had sent him (for example, the berobed Penitents of the "cofradías" and especially the processional order), is announced by an unpleasantly strident and unidentified noise: "No era tañido de campana, ni rumor de ruedas, ni rechinar de goznes sino un horrible choque de tablas con piedras retumbando en hueco. Parecía que andaba por el cielo una legión de seres extraños calzados con almadreñas y bailando sobre guijarros" (663). It is—appropriately—a noise made by young children rattling their "carracas." The conversion of Morton before a crucifix that is his mirror facial image has to be interrupted so that the whole Lantigua family can go onto the balcony to watch the procession. In so doing, they become themselves objects for viewing. The use of this vantage point allows Galdós to adopt a narrow downward focus so that each "paso" and its attendants can be recorded. More importantly, though, the shock and surprise of those processing at seeing the Jew kneeling on the balcony as they look up can thus become the highlight of his account, despite the mass of descriptive detail imported from Pereda. That this is the author's intention is conveyed by the employment of the same verbal formula as the successive "pasos" of the procession file before the frame of the narrator's camera: "se quedaban mirando el balcón" (664). Not that there is any need to clarify that the sole object of their staring is Morton, for his kneeling is the visual confirmation of his rumoured conversion. Ironically, "los feroces judíos azotadores" and the berobed Penitents are identified amongst the gawpers. The latter, sweating under the crosses (literal and figurative) that they are bearing, "miraron por sus espantables claraboyas el balcón de Lantigua"(664). As in the Palm Sunday procession, Galdós concentrates on the expressions in the characters' eyes in order to identify the principal preoccupation directing that gaze. What should have been the focal point of everyone's attention—the processing of the supine statue of the crucified Christ from the Abadía—has been totally forgotten for something they are more interested in: the kneeling Morton. As the narrator sadly concludes: "ni uno solo *dejó de apartar su vista y su mente* de los lastimosos cuadros de la Pasión para fijarlas en la casa de Lantigua" (664; my emphasis). Again—significantly—Galdós mentions eyes and mind in tandem to emphasize how mental vision is only synonymous here with physical vision. By the same token, what are the Lantiguas looking at from their balcony? The procession itself or the crowd looking at them? In this ocular interplay, are the procession's sponsors more insightful than their own spectators? In particular, can they see that their lives are following the tragic trajectory that is enacted in tableaux before them? On this important point, the narrator is notably silent, although his arresting and humorous reference to a flock of birds resting on a nearby telegraph wire "con tanto comedimiento y gravedad atentos a la comitiva, que parecían tocados de la más pura devoción" (664), suggests that external appearances count for more than spiritual insight in this procession. That that is probable seems corroborated by the reservation for the chapter's concluding sentence of the last component of the procession: the all-seeing Juan Amarillo, who reacts negatively to all this balcony-gazing by frowning "como enojado de que un gran suceso excitara la curiosidad sin su permiso" (664).

The mayor's subsequent thunderous barking of orders strengthens this reminder of the first procession, on Palm Sunday, for again, a sudden commotion at the head of the parade

causes an unforeseeable disruption of the whole event. Another mode of equine transport—a coach, not single horses on this occasion—causes disorder and confusion. However, there is no repeat of violence and mayhem; on the contrary, the citizenry is filled with joy to see the town's favourite son, Bishop (now Cardenal-Archbishop) Lantigua, alighting first from the coach.[6] Once more, the seriousness of these Holy Week processions that one would expect after a 14-year hiatus has to take second place to more mundane matters: here, the welcome arrival of the Lantigua ecclesiastic: "Poco faltó para que los pasos fueran abandonados en medio de la vía" (665). In fact, the hierarch is lucky to be alive, for his coach had toppled over at a dangerous corner en route and nearly fallen over a precipice into a river below. He had been rescued by Morton's mother and transported to town in her coach. Ironically, the Jewess has saved the Christian Cardenal's life. But the purpose of her trip to Ficóbriga is to save her son from converting to Christianity. With her well-preserved beauty of fifty years, she has the typical long-lasting appearance of female Biblical figures. She could be compared to La Salvadora, or the Virgin Mary, whose procession she has just brought to an end, in the same way that her son had done with the Palm Sunday procession of his look-alike, El Salvador. The town's holy statues, with their universal timelessness, are forced to confront modern-day look-alikes of the same original Jewish faith. In many ways, Ficóbrigans are being presented by Galdós with a series of eye-tests. First, can they see the straightforward physical resemblance between the respective statues and their modern human counterparts? Secondly, can they draw mental parallels from the respective stories of all four figures involved in this mirroring? Thirdly, do they have the spiritual insight to recognize their own responsibility in the treatment given to Morton?

Finally, towering over the human representativeness of both Morton and his mother is the figure of Gloria, who seems to combine, in a complicated pattern, two gender and generational roles: on the one hand, she is like Christ in that she undergoes a Passion Week that ends with her ascent to Heaven at the dawn Mass on Easter Sunday. On the other hand, she is also a Virgin Mother figure in that, through her "accidental" sexual union with Morton, a Christ-like figure, she has given birth to another Messiah, the infant son, Jesus.[7] Such associations are, however, beyond the ken of the 19th-century inhabitants of Ficóbriga (if not of the more privileged contemporary and future readers of the novel). Indeed, the only eye-test they would seem to pass is the elemental one of comparing the face of Morton with that of the Lantigua family's Christ figure.

Alas's journal writings on Semana Santa

The following two claims may seem extravagant: First, that *La Regenta* as a whole, and the episode of Ana Ozores's bare-footed processing in particular, have their first brief origins in one specific Holy Week. Secondly, that the narratorial approaches in the description of the Good Friday procession may have been influenced by the others of Easter Week described in *Gloria.* While this second claim will be addressed in the remainder of the study, part of the first has already been accepted by most critics, according to Ángeles Ezama (Alas, *Cuentos* LX-LXI), viz. that the short story, "El diablo en Semana Santa," published in Easter Week of 1880 in the journal, *La Unión*, was the embryo or mini-precursor of Alas's 1885 novel. The

story is set in a cathedral at an evening celebration of Mattins probably on Maundy Thursday. Inflamed by the Devil hovering around the building, a young and handsome Magistral in the sanctuary around the High Altar is sexually aroused by the sight of the beautiful "jueza" holding a young child in her arms behind the metal screen. The spell is broken when the judge's wife is approached by another handsome gentleman who pats the young child causing him to shake his "carraca," thereby signifying the end of the *Tenebrae* office (Alas, *Treinta relatos* 261-73).

Curiously, Alas's next publication, which appeared three days later, in the same Holy Week of 1880 and in another journal, *La Publicidad*, also had Holy Week as its major topic (for practically two thirds of the article) (*Obras completas*: 6: 461-64).[8] "Cartas al lector" starts by reproducing the hyperbolic style that the newspaper *La Correspondencia* would use in its social columns when reporting the charity collections on Maundy Thursday, a feature that Galdós was to likewise criticize in his 1884 *La Prensa* study. Alas mimics this style:

> El pueblo de Madrid ha demostrado una vez más su acendrado catolicismo recorriendo las estaciones con religioso recogimiento. Las más distinguidas damas aristocráticas, confundidas con todas las capas sociales, visitaron a pie los monumentos, dejando en cada iglesia el óbolo de la caridad. Los sentimientos cristianos del pueblo de Madrid se fortifican más cada día, a pesar de las predicaciones, etcétera, etcétera, etcétera. (*Obras completas* 6: 463)

Alas's conclusion is the same as that which his Canary Islander mentor later reaches in his 1884 study, but it is more forcefully expressed: "Y diga lo que quiera *La Correspondencia*, no hay cosa más profana que la religiosidad del pueblo de Madrid en Semana Santa" (*Obras completas* 6: 463). In practice, this Maundy Thursday devotion merely amounts to putting a collection plate for donations at the foot of the Cross on the "Monumento." Like Galdós, but with less humour, Alas yearns for Jesus's return to Earth to drive the merchants and the ungodly from the Temple. But what galls Alas most is the conjunction of sexual and religious exhibitionism by the aristocratic ladies walking up and down the Carrera de San Jerónimo later that afternoon—all vehicular traffic being banned—pretending to meditate on "motivos de la Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, y de paso enseñan el pie, *si a mano viene*, aquel pie que admira *La Correspondencia*, porque osa pisar el pavimento de la calle. […] Ahora podremos ver de qué pie cojean" (*Obras completas* 6: 463). Word-play aside, the scene surely suggests a development that will become the most scandalous feature of the Good Friday procession in *La Regenta*: Ana Ozores will certainly show her feet for the whole city to see. Alas closes his 1880 article with a bitter denunciation of this erotic peripatetic religiosity, which would only scandalize the early martyrs of the Church, who gave their bodies in defence of the Christian faith, if they were to suddenly return to Earth. In thundering against the hypocritical farce of "las que se dicen gente devota del corazón de Jesús o del corazón de María" (*Obras completas* 6: 464), Alas shows his deep concern for the truths of Christianity, as Galdós had done in articles and in *Gloria*. The latter's reference to Spain as the Catholic country par excellence is echoed in Alas's sarcastic closing comments to "Cartas al lector": "Y a esto llama la Estadística ¡dieciséis millones de católicos! ¡Ay! ¡Ay! y ¡cómo ríen los arúspices!" (*Obras completas* 6: 464).

La Regenta

There is only one Holy Week procession in Alas's novel of 1885, and it takes place on Good Friday, not on Palm Sunday or Maundy Thursday as in *Gloria*. Joan Oleza acclaims it as "una de las escenas más brillantemente desarrolladas de la novela" (2: 434, note 22), an opinion shared by reviewers when the novel was first published (Tintoré 168; 211). It appears in Part II, which, unlike that of *Gloria*, is not devoted entirely to Holy Week observances. In fact, it is covered in only the second half of one chapter: XXVI. However, the chapter contains references to other processions which can be said to converge on Ana's Good Friday procession or radiate from it, both literally and metaphorically. Chapter XXVI, in fact, opens with a reference to a previous procession: a funeral one, that of Don Santos Barinaga, narrated in Chapter XXII. This procession, described as an "entierro" —a word of frequent use and cardinal importance in Chapter XXVI—is presided over by his old friend, Don Pompeyo Guimarán. The funeral had taken place in December of the preceding year. The torrential rain, reminiscent of the storm that had shipwrecked Morton on the shoreline of Ficóbriga, can be said to shipwreck this funeral procession, for the crowd scatters in all directions because of the rain after the corpse has been unceremoniously shoved through the fence in the civil plot of Vetusta's cemetery. This chaotic dispersal of the mourners does suggest a Holy Week procession of sorts, but one orchestrated by Nature, not by Man: "a latigazos lo despedía [al duelo] el viento con disciplinas de agua helada" (2: 337). (In *Gloria* the Palm Sunday crowd had been violently dispersed by the combative reactions of Morton and servants running into them). For the people of Vetusta, it is not the deceased who occupy their thoughts ("Se miraba el espectáculo generalmente con curiosidad burlona, con algo de desprecio" [2: 335]), but rather El Magistral, who has to watch the funeral procession of his nemesis from behind window curtains, and is blamed for his death, causing him to lose many friends during the procession.

The consequences of Barinaga's funeral are significant and interrelated for both De Pas and Guimerán in Chapter XXVI. The first sentence immediately indicates those for the latter: the drenching Pompeyo received that December evening has left him very sick, and now close to death, the city's only openly declared atheist astounds everybody with a deathbed conversion to Christianity, which he wants the Magistral to officiate. This news reaches the cleric just before another surprise letter: a message from Ana, who asks him to make a visit to her house, where she expresses her wish to show the public that she is his faithful servant. Thus, Don Fermín has scored the "impossible double," two victories in quick succession over his opponents and detractors in the town. He has bounced back very well indeed from the nadir of the Barinaga funeral. These two successes are now inextricably linked and will both lead to Holy Week processions, which, in turn, are now expressly related by De Pas to that of Barinaga's corpse mentioned in the chapter's opening line: "un entierro les [a los vetustenses] había hecho despreciar a su tirano, otro entierro les haría arrodillarse a sus pies," just as Ana had done in their ninety-minute interview, and as he now sees Pompeyo doing, after reconciling with the Church: "Y aquel diablo [Pompeyo], aquel malhechor se arrojaba a los pies del señor espiritual de Vetusta" (2: 416).

De Pas has to rouse himself from these spasms of delight when confronted by the facial expression and subsequent confession of the former atheist. As with the Lantigua Christ statue in *Gloria*, attention is focussed on the dying man's face: "un rostro pálido, avellanado, todo huesos y pellejo que parecía pergamino claro" (2: 415-16), and in particular on his most expressive eyes: "Los ojos de Guimarán tenían una humedad reluciente, estaban muy abiertos, *miraban a los abismos de ideas en que se perdía aquel cerebro enfermo, y parecían dos ventanas a que se asomaba el asombro mudo*" (2: 416; my emphasis). If the eyes of the humanized divinity of the Christ statue in *Gloria* had reflected the depths of eternal existence and knowledge, here the eyes of the almost mummified human being reflect something similar: the ecstasy of the mystical vision he has experienced and which he struggles heroically to express between coughing and spitting: "Puede usted creer… señor Magistral… que ha sido un milagro esto… sí, un milagro… He visto coros de ángeles, he pensado en el Niño Dios… metidito en su cuna… en el portal de Belén… y he sentido una ternura… así … como paternal… ¡qué sé yo…! ¡Eso es sublime, don Fermín… sublime… Dios en una cuna… y yo ciego… que negaba…!" (2: 416-17). Eyes, here of a human mummy, are associated once more with a deeply felt religious experience. Pompeyo has discovered the true meaning of Christianity in all its sublimity, (in Alas's mind, and in Galdós's too, as we shall see later) whereas De Pas, who on arriving at the house had seemed to be "un santo bajado del cielo" with "una alegría de arcángel satisfecho […] en su rostro hermoso" (2: 415), can only talk long and pompously of public rituals to the born-again Christian, who like the born-again confessor's pupil that is Ana, now declares to his former foe that "yo soy esclavo de su voluntad" (2: 417).

As in *Gloria*, there is a procession the next afternoon, Palm Sunday, attended by the whole population of Vetusta ("No se respiraba por las calles del pueblo más que religión" [2: 417]), although no description is given. It has nothing to do with the traditional celebrations of Holy Week; the procession consists only of the Viaticum being carried by El Magistral through the streets from the Cathedral to the ex-atheist's house. Pompeyo's eventual death on Holy Wednesday is the cause for another massive procession, again unrelated to those of Holy Week, but bearing all the hallmarks of one, as the principal dignitaries, duly listed, lead the city's mourning: "una solemnidad como pocas" (2: 421). For the third time in the series of processions alluded to in Chapter XXVI, Fermín is the subject of every conversation, and his apotheosis is reminiscent of Christ's ride into Jerusalem on Palm Sunday, as re-enacted in *Gloria*, with the crowd pointing to him and acclaiming him: "En efecto, el pueblo se lo enseñaba con el dedo: '*Aquél es, aquél es' […] señalando al Apóstol, al Magistral*" (2: 421-22; my emphasis). It almost seems as if Vetusta is celebrating the *Semana Santa* of Fermín de Pas, not of Jesus Christ.

The religious events of Maundy Thursday consist of visits on foot to see the "Monumentos" and the canvassing of donations at the "mesas de petitorio" located close to church entrances. These activities, as we have seen, were denounced by Galdós and Alas in their journalism as hypocritical farces where sexual flirtation replaced any serious religious thoughts. In Vetusta, the aristocratic circle of ladies, led by the Marquesa de Vegallana, are presented on their return from these Maundy Thursday "observances" with the bombshell announcement by Doña Petronila of Ana's forthcoming bare-footed participation in the Good Friday parade.[9]

This procession (the fourth in our series) will be described almost constantly in Chapter XXVI by the narrator as "el entierro de Cristo," and occasionally as a "fúnebre cortejo" (2: 427). El Magistral also uses the phrase to relate it to Pompeyo's funeral, although, significantly, not to that of Barinaga: "¡Dos días de triunfo! ¡El miércoles el entierro del ateo convertido, el viernes el entierro de Cristo, y en ambos él, don Fermín triunfante, lleno de gloria" (2: 426). Ironically, however, a major factor behind Ana's decision to walk in this procession, taken at the end of the preceding chapter (XXV) during a performance of Rossini's Stabat Mater at a Passion Week Novena de los Dolores, had been pity for her calumniated confessor, whom she had compared to the crucified Christ:

> sí… ella… ella, Ana a los pies del Magistral, como María a los pies de la Cruz. El Magistral estaba crucificado también por la calumnia, por la necedad, por la envidia y el desprecio… y el pueblo asesino le volvía las espaldas y le dejaba allí solo… y ella…ella… ¡estaba haciendo lo mismo! ¡Oh, no, al Calvario, al Calvario!, al pie de la cruz del que no era su hijo, sino su padre, su hermano, el hermano y el padre del espíritu. […] Donde quiera que hay una cruz con un muerto, se puede llorar al pie, sin pensar en lo que era el que está allí colgado; mejor se podrá llorar al pie de la cruz de un mártir. (2: 406)

But, of course, by the time the procession is to start on Good Friday, Ana has lost much of this devotional pity for her Master, now recollected with great regret in a much abbreviated form. De Pas, who, for a week in Ana's mind, was a mirror image of Christ, is now walking behind an artistic copy of the original Christ that is being buried. At a metaphorical level, Fermín is indeed walking at his own funeral, for, though he thinks that the procession represents the pinnacle of his influence over Ana ("'El era el amo de todo aquello'" [2: 433]), in reality, it marks the beginning of the end. Their relationship will never be the same again. So the Good Friday procession is a pivotal event in the plot, as Oleza observes (2: 434-35, note 22). More recently, Elizabeth Amman has maintained that it is "the dramatic center of the work" (13).Significantly, it is the only procession of the three recorded in Semana Santa that El Magistral does not preside over.

The allusions to the spectators' act of physical viewing, a major aspect of any account of Holy Week processions, multiply significantly in this Good Friday version because of an unusal feature: the exposing of Ana's bare feet as she walks through the streets. In fact, the feet "apenas se podían entrever de vez en cuando" (2: 428) beneath her tunic, which she frantically uses to cover them. Even so, the procession becomes a peep show, a voyeur's feast of sexual perversion (Rutherford 24; Sinclair 212). The jostling of the huge crowds in the streets and on the balconies has one purpose only: to view Ana's feet: "se la devoraban con los ojos" (2: 428). In Obdulia's lapidary phrase, "toda Vetusta […] tiene ahora entre ceja y ceja esos pies descalzos" (2:438). Ana recognizes that she is "*dándose en espectáculo*" in a "*cuadro vivo*" (2: 427) for all to see, so it is not surprising that, in her overpowering fear of the crowd's eyes, she keeps her own firmly fixed on the ground.

Alas selects two central viewing positions (not one, as Galdós had done in *Gloria*) for his procession: the Casino for the men, and the Real Audiencia, on the opposite side of the street, for the women. When the procession passes underneath their balconies, Alas fashions,

stylistically and typographically, one of the most significantly staccato-paced passages in the whole novel:

> Cesaron los comentarios en los balcones.
> Todas las almas, más o menos ruines, se asomaron a los ojos.
> Ni un solo vetustense allí presente pensaba en Dios en tal instante.
> El pobre don Pompeyo, el ateo, ya había muerto. (2: 430)

The sudden and prominent mention of Pompeyo not only further relates this Good Friday procession to the two previous ones in which the former atheist had participated as president and then corpse, but, more importantly, emphasizes the total absence of true Christianity in Vetusta on the most solemn day in the Church's calendar. The reference in the second line to the spectators' eyes being the windows to their base souls inevitably establishes a contrast with the eyes of Don Pompeyo on his death bed, when they were wide-opened and filled with amazement at his discovery of the truly divine identity of Christ.

Pompeyo's shrivelled, parchment-like face and prostrate appearance on his deathbed can be likened to those of the religious effigies being paraded on Good Friday: "Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venía detrás" (2: 428). But the crowd of the faithful have no eyes for them, only for Ana. It is only Alas the narrator, like Galdós the narrator in *Gloria's* Palm Sunday procession, who can truly appreciate the sublimity of the expressions in the statues. They certainly merit from Alas more attention than the town dignitaries walking beside them, who are mainly listed only by their office. Christ and His Mother appear more life-like than the crowd of voyeurs: "El Cristo tendido en un lecho de batista, sudaba gotas de barniz. Parecía haber muerto de consunción" (2: 432). As with the Lantigua Christ statue, the art work of this supine Christ is not first-rate, but the statue is awe-inspiring to Alas, whose profound religious feeling pierces through his description of the procession: "A pesar de la miseria del arte, la estatua supina, por la grandeza del símbolo infundía respeto religioso… Representaba a través de tantos siglos un duelo sublime" (2: 432). The statue of La Madre is of similarly poor artistic quality: it is "alta, escuálida, de negro, pálida como el hijo, con cara de muerta como él." None the less, in its "mirada de idiota" firmly fixed on the cobble stones, the inexperienced artist who had created it has unwittingly given its face "la expresión muda del dolor espantado, del dolor que rebosa del sufrimiento" (2: 432). Despite the seven swords piercing Her breast, Her only feelings of pain are for "la muerte que llevaba delante." She can spare no glance for anyone in the crowd: "Desde su altura dominaba la muchedumbre, pero no la veía. La Madre de Jesús no miraba a los vetustenses" (2: 433). The eyes of the supine body of the crucified Christ can see nothing, of course, because they are closed.

It could be argued that looking at statues and people in the early dusk of the narrow streets of the town is not the best optical experience, but Alas only renders it more challenging with his choice of metaphors to capture the atmosphere of this street scene. The candles with their yellow light that are carried in the procession are like a broken rosary; their reflections in the windows of shops and balconies seem the backdrop of a witches' coven. The silence of the crowd watching and the steps of those processing increase the "apariencia de ensueño"

(2: 432). The seminarists walking ahead of the statues are like automatons, "máquinas de hacer religión." Indeed, they are compared to inanimate objects, with particular attention paid to their eyes: "No parecían seres vivos […] pálidos unos, con cercos morados en los ojos. […] *casi todos cejijuntos, preocupados con la idea fija del aburrimiento*" (2: 432; my emphasis). (The crowds on the sidewalks are more fortunate, being able to ogle at the sight of Ana's bare feet "entre ceja y ceja"). The future priests, apostles of Christ, "[i]ban a enterrar a Cristo, como a cualquier cristiano, sin pensar en Él a cumplir con el oficio." Alas's criticism of the total absence of true religion even amongst the clergy of the future could not be more damning. Their eyes say it all: they reveal the inner emptiness of their souls.[10]

The procession is, of course, a re-enactment of the burial of Christ, as Alas has just elaborated in his description of the seminarists, but, as this is also the name of the statue being paraded, associations with the Saviour's other titles are invited, particularly in the case of Don Álvaro, often called, fittingly in this chapter, by his surname "Mesía."[11] His sole companion in the secretarial room of the Casino is Ana's husband, who hides behind his friend. Don Víctor is a voyeur too: "quería ver, sin ser visto" (2: 430). For him, the procession in which his wife has scandalously agreed to act represents "lo que él llamaba la *subida al Calvario de su dignidad* " or "el entierro de su mujer" (2: 437).[12] By the novel's conclusion, however, his—not his wife's—real funeral procession will have taken place (but not described) after the fateful duel with Mesía. The collateral damage resulting from the latter event leads to the end or metaphorical "entierro" of Alvaro's affair with Ana, just as the Good Friday procession that all are here watching marks the end or metaphorical "entierro" of El Magistral's relationship with la Regenta.[13]

This Casino balcony is also the scene for two important eye encounters when the procession passes below.[14] The first is that which occurs when Álvaro looks at La Madre, almost level with his feet. Instead of kneeling, he steps back frighetend by the sight "de aquella imagen del dolor infinito,", because it clashes with his current libidinous thoughts about Ana, who, walking besidethe statue, seems an unseeing statue too: "También Ana parecía de madera pintada; su palidez era como un barniz. Sus ojos no veían" (2:433). She is the only other person to look at the Virgin's eyes when seeking—unsuccessfully—consolation. Divine chastisement—in the form of indifference—is meted out by the statue's eyes before the sin is committed by the two soon-to-be adulterers, as it were. When Don Víctor plucks up courage in the closing section of the chapter to lean forward and look at his statue-like wife walking by (2: 437), he steps back as Mesía had earlier done, and feels shivers, as Ana had done when her stare had been unreciprocated by La Madre (2: 433)

The second important eye encounter of the chapter occurs moments later when both De Pas and Mesía are fantasizing about the possibility of a future sexual relationship with la Regenta. The significance of Álvaro's recoiling—for the second time—before the piercing glance of the cleric is fully revealed by the narrator:

> Al pasar delante del Casino, frente al balcón de Mesía, Ana miraba al suelo, no vio a nadie. Pero don Fermín levantó los ojos y sintió el topetazo de su mirada con la de don Álvaro; el cual reculó otra vez, como al pasar la Virgen, y de pálido pasó a lívido. La mirada del Magistral fue altanera, provocativa, sarcástica en su humildad y dulzura aparentes: quería decir Vae Victis! La de Mesía no reconocía la victoria; reconocía una ventaja pasajera… fue discreta, suavemente irónica, no quería decir: "Venciste,

> Galileo" sino "hasta el fin nadie es dichoso." De Pas comprendió, con ira, que el del balcón no se daba por vencido. (2: 434)

This eye conversation has been a successful exercise in communication: each rival knows exactly what the other thinks is the current state of play between them regarding the conquest of Ana's body.

Reminiscent of what he had done at the start of Barinaga's funeral procession in Chapter XXII, when groups of working-class women had voiced opposing views over the absence of clergy in the procession (2: 335), Alas, at the end of Ana's "funeral" procession, suddenly takes a random poll of public opinion of her performance, as it were, through which to channel, perhaps, his own verdict: "El populacho religioso admiraba sin peros ni distingos la humildad de aquella señora. 'Aquello era imitar a Cristo de verdad. ¡Emparejarse, como un cualquiera, con el señor Vinagre el nazareno; y recorrer descalza todo el pueblo..! ¡Bah! ¡era una santa!'" (2: 436).

Conclusion

The incorproration of Semana Santa processions in both *Gloria* and *La Regenta* permits the construction of pivotal moments in the development of the plots and of the relationships between the main characters. More importantly, the processions in both novels expose the fundamental lack of a truly religious spirit in most of the fictional characters, who are unaffected even by the solemn nature of the Holy Week festivities in which they participate. On the contrary, the latter only serve to critically highlight this spiritual failing. Essentially, Galdós and Alas reach the same conclusion on this point, which is consonant with what they had written publicly in previous journalistic articles on the subject of Easter Week. To underscore this religious hypocrisy and the abandonment of the true meaning of the Christian religion for selfish materialism or the gratification of sexual urges, both writers choose to emphasize the role of physical vision during these processions, which, per force, are pre-eminently great occasions for the sport of spectating. In both novels, the characters, principal as well as secondary, show themselves to be great observers of external physical reality, a faculty that is not supported by an equal development of an inner or spiritual vision, for the most part, except in the notable case of Don Pompeyo, who, in a singular moment in *La Regenta*—on his deathbed—comes to possess such a vision. To this extent, Brian Dendle was undoubtedly right to criticize "the empty theatricality of Holy Week processions" in *Gloria* ("Perspectives" 26).

Yet, both novelists go beyond this negative base point. Both use the principal objects paraded in these processions—the respective statues of Christ and his Mother, the Virgin Mary—to reveal by contrast the lack of true religious feeling amongst the participants and onlookers of the processions in contemporary Spain. It is almost as if the artistically mediocre inanimate objects possess more humanity than real, live people. Even more importantly, in order to bring out this failure of Spanish Catholics, both novelists focus attention on the eyes of the statues, which transmit a deep inner vision of meaning to those who should have taken time to look at them during this most solemn of weeks for spiritual meditation by Christians.

If the fictional characters are incapable of such a penetrating vision, the narrators/authors

are certainly not: they are transfixed by the sublime faces and eyes of the statues, and they say so, unambiguously, in language laden with sincerity and conviction. Consequently, Dendle was again correct, but only in part, when he observed that "Alas is not hostile to religious aspirations in *La Regenta*; he is concerned only with exposing the simulacrum of religion which he found in nineteenth-century Spain" (*The Spanish Novel* 42-43). For, behind the negative criticism of empty external religious observances in both novels, there vibrates, both implicitly and explicitly, a much more solidly positive sense of the true Christian religion.

In Galdós's case, this assertion may seem to fly in the face of the apparently categorical statement that he made in one of his letters to Pereda during that Spring of 1877:"En mí está tan arraigada la duda de ciertas cosas que nade me la puede arrancar. Carezco de fe, carezco de ella en absoluto. He procurado poseerme de ella y no lo he podido conseguir" (Bravo Villasante 23).[16] This statement, made two decades before the development of Gloria's "ecumenical Christian evangelism" in *Misericordia*, for example, leads Valis (121) to conclude—questionably—that "Galdós plainly is not a Catholic novelist in any accepted sense of the word." And whilst she may be partially correct in saying that "It is not at all certain what Galdós believed in" (124), I would respectfully suggest that in other 1877 letters to Pereda he does advance a very positive message of the value of a truly Christian spiritual faith, as he perceived it then, albeit without going into specific details. For example, in his letter of February 11, 1877, he asserts emphatically: "Precisamente lo que quería combatir es la *indiferencia religiosa (peste principal de España, donde nadie cree en nada*)" (Bravo Villasante 15; my emphasis). A month later, he claims, with equal vehemence, that *Gloria* is not an anti-Catholic or anti-Semitic novel: "Precisamenteme me quejo allí […] *de lo irreligiosos que son los españoles*" (Bravo Villasante 18; my emphasis). Then, more explicitly, he expounds his belief that with religious freedom "ganaría muchísimo la moral pública, y las costumbres privadas, seríamos más religiosos, más creyentes, *veríamos a Dios con más claridad*" (Bravo Villasante 19; my emphasis). Here, as it were, is the crystallization of what Galdós considered to be the highest sort of vision of which the human spirit could be capable and which always reverberated, more or less, behind his many references to eyes and vision in *Gloria*. In the last analysis, it is the reader, and especially the eye of the reader, which has to aim for this superior vision, accompanied by an inner emotion too, when (s)he reads the literary text: "pero ninguna religión positiva, ni aun el catolicismo, satisface el pensamiento ni *el corazón* del hombre en nuestros días. […] Esto es a mi juicio *lo que puede hallar en mi desdichado libro el ojo del observador* [my emphasis]" (Bravo Villasante 25). "Seeing and feeling properly is believing properly," Galdós seems to be saying.

These epistolary comments of Galdós's are also echoed in other texts by Alas. In *Solos de Clarín* of 1881, he admitted "lo poco y mal que practicamos todos la religión" in Spain (*La Regenta* 2: 430, note 17). The "indiferencia religiosa" which Galdós had seen as the cardinal sin of contemporary Spaniards is also committed within the text of *La Regenta* (along, of course, with other serious religious omissions or sins), not only in the Holy Week of Chapter XXVI, but also during another Semana Santa celebrated years earlier. Bishop Fortunato's dramatically vivid sermon describing the Crucifixion one Maundy Thursday or Good Friday is received with boredom by the congregation: the general comment is "Aquello era sacar el Cristo" (1: 536), a phrase of familiar speech that, ironically, would sum up exactly what the

Bishop had just achieved and what the Good Friday procession of Chapter XXVI will realize in practice: "El entierro de Cristo" will be carried from the same church of San Isidro in which the Bishop gave this sermon. His eloquence had not always gone so unappreciated. Quite the contrary: at the beginning of his term of office, "[h]ablaba de repente, llamas de amor místico subían de su corazón a su cerebro, y el púlpito se convertía en un pebetero de poesía religiosa cuyos perfumes inundaban el temple, *penetraban en las almas*" (1: 528; my emphasis). But now, in what is arguably one of the most genuinely moving religious passages in all of Spanish 19th century literature, Bishop Fortunato's deeply felt religious passion provokes no response, merely indifference, except from the narrator/author:

> [...] fue en vano que en cierto sermón de Semana Santa Fortunato estuviera sublime al describir la crucifixión de Cristo […] "¡Y era un Dios! ¡el Dios único, el Dios de ellos, el nuestro, el de todos! ¡Era Dios…!" gritaba Fortunato horrorizado, con las manos crispadas, […] temblando ante una vision, como si […] la cruz y Cristo estuvieran allí suspendidas en la sombra sobre el auditorio, en medio de la nave. *La inmensa tristeza, el horror infinito de la ingratitud del hombre matando a Dios, absurdo de maldad, los sintió Fortunato en aquel momento, con desconsuelo inefable, como si un universo de dolor pesara sobre su corazón. Y su ademán, su voz, su palabra supieron decir lo indecible, aquella pena.* El mismo, aunque de lejos, y como si se tratara de otro, comprendió que estaba siendo sublime; pero esta idea pasó como un relámpago, se olvidó de sí, y no quedó en la Iglesia nadie que comprendiera y sintiera la elocuencia del apóstol, *a no ser algún niño de imaginación fuerte y fresca que por vez primera oía la descripción de la escena del Calvario*. (1: 535; my emphasis)

To a great extent, Bishop Fortunato Camoirán has captured in words, tone and gestures the same sublime message that the unknown artists of past centuries had carved in wood and paint in the face and eyes of the Lantigua Christ and of the Christ and Mother of Vetusta on parade in Easter Week. There can be no doubt that it is Alas the individual human being and not Alas *qua* narrator or novelist who is speaking behind these words, for he was to reproduce them and others *in toto* in his obituary of a former Bishop of Oviedo, Benito Sanz y Forés, in El *Imparcial* of November 7, 1895 (Tintoré 347-55). This hierarch had been the real life source for Bishop Camoirán, but Bishop Sanz y Forés had greater significance for Alas: he had been "sin saberlo él probablemente, uno de los maestros de mi alma" (Tintoré 347). Alas is effusive in his gratitude for the effect that the Bishop had had on his life and mind: "Siempre agradecí al noble cristiano la *casualidad* de que él fuera obispo en mi tierra al llegar yo a la edad en que empiezan las dudas, la reflexión propia" (Tintoré 347). The bishop "tantas veces despertó en mi alma la emoción religiosa, sobre todo la de caridad, de delicia inefable" (Tintoré 348), the very same religious emotion "de corazón" that Galdós had sadly concluded neither Catholicism, as practiced then in Spain, nor any "religión positiva" could provide. Alas's concluding accolade for the deceased bishop is most apt: "Yo no he oído hablar a nadie en el templo como a aquel prelado" (Tintoré 352).

Yvan Lissorgues has highlighted very well the Bishop's importance for Alas's spiritual development:

> Dans le cas de Sanz y Forés, il y a, pour Clarín, quelque chose de plus profond: une sorte de reconnaissance envers un homme qui ayant su trouver une unité entre sa vie et sa foi, a été un exemple, sinon à imiter, du moins réconfortant. En outre, la personalité religieuse de cet evêque montre que le catholicisme n'est pas nécessairement un obstacle à une véritable religiosité. C'est là une idée importante que d'autres exemples viendront étayer. (309-10)

Alas's obituary piece of 1895 occurs, then, at a point in his life, when, according to Lissorgues, his religious thinking "débouche sur sa parfaite cohérence à partir des années 1889-90" (182). By the 1890s Alas, as is well known, had fully embraced the universal movement in favour of a spiritual reform of Christianity. However, by the same token, because the 1895 obituary is an almost verbatim reproduction of the 1885 passages from *La Regenta*, one could claim that this spiritual progression of Alas's was under way even earlier than 1889 or 1887, a date Lissorgues posits later in his study: "il faut retrouver le chemin de la religion du coeur. Cette idée apparaît de manière explicite au moins à partir de 1887" (363). As Valis has wisely remarked, it is so easy and simplistic to see in the author of 1885 "the iconoclastic image of a ferociously anticlerical Clarín" (155). In her felicitous phrases, Clarín's religion was always "the desire for religion. He could not live without it, but did not know how to live with it" (194). His "was a soul-in-progress" (161).

* * *

In short, then, there are many fruitful parallels to be drawn between the respective treatments of Holy Week processions in *Gloria* and *La Regenta* and between the remarks of both Galdós and Alas on the true solemnity and transcendence of Holy Week in these two texts and in preceding journalistic pieces. Can we talk of any direct influence of the novel of 1877 on that of 1885? There is no doubt that Alas was profoundly impressed by the character of Gloria herself. In his review of Part II of the novel, he writes, in words that are poignant, but also almost emotionally embarrassing, of an inner affinity between himself and the fictional heroine:

> No se extrañen los lectores si hablo de *Gloria* como si la hubiera visto … sí, merced al genio de Pérez Galdós, la he visto llorar, es más, la he sentido llorar esas lágrimas que corren por dentro […]. [L]a miro como a una hermana querida […], hermana a lo menos de mis ilusiones, salgo a su defensa con todo el ardor de que soy capaz, para sincerarla de ciertos cargos. (*Galdós, novelista* 51)

Jesús Rubio comments further on this relationship: "La fidelidad de Clarín hacia *Gloria* continuó años después al punto de considerarla dechado de lo femenino. […] De *Gloria* a Clarín le interesó resaltar que era una muestra del realismo buscado aplicado al análisis de cuestiones importantes de la vida católica: el problema de la vida religiosa y sus relaciones con la conciencia moral" (96).

Rubio also confidently claimed that "el personaje galdosiano central pudo estar en la base de Ana Ozores de *La Regenta*, las dos víctimas de su buena voluntad e inocencia" (96).

However, in their respective reviews of the other's novel (Alas on Part II of *Gloria* in *El Solfeo* of June 1877, Galdós's prologue to the 1901 edition of *La Regenta*), there are no specific references to the Holy Week ceremonies. The nearest that either of them comes to any such reference is when Galdós, in a letter to Alas of September 20, 1885, writes: "De lo que he leído en el segundo tomo, la muerte del ateo me parece la más feliz, inspirada y profunda idea que un novelista podría dar y desempeñar" (Tintoré 317-18). But this or any similar comment is not to be found in the 1901 prologue.

That document had opened with a rather cryptic confession from Galdós, to the effect that for him "visitar talleres ajenos […] es recrearse en las obras ajenas sabiendo cómo se hacen o cómo se intenta su ejecución" (*Ensayos* 245). Could this statement be a verbal "guiño" (an appropriate designation, given the importance of eyes and physical/inner vision in the two novels) to his old friend and colleague, as well as to the readers of the second edition of *La Regenta*, to wit, that some of Alas's achievements, like the Good Friday procession, could be traceable to his own successes in similar scenes in *Gloria* ? Perhaps. Perhaps not. All would depend on whether the reader's mind had "caught sight" of the verbal "guiño." But, in view of their fundamental dialogue in the creation of *La Regenta* and *Fortunata y Jacinta*,[18] it would be surprising if this were not the case. Indeed, in a letter written to Clarín on October 26, 1885 conveying his observations on Part II of *La Regenta*. Galdós declared openly: "En esto es V. un iniciador. Le soy a V. franco; pienso robarle a V., en la parte pequeña que pueda, este método suyo; es decir, pienso imitarle, o intentar hacerlo, en tan preciosa facultad. Claro que no lo conseguiré sino en parte; pero no importa. Yo me asimilo todo lo que puedo, y así vamos viviendo" (Smith and Rubio 150). Galdós's frankness may be taken at face value, or not, or only in part. The tone of friendly and professional banter aside, there could well be more than a grain of truth in what he proposes to and will do (in *Fortunata y Jacinta*), and what Alas had already done in *La Regenta* vis-à-vis *Gloria*.

Queen's University, Kingston, Ontario

NOTES

[1] This article is based on a much-abridged version of a preliminary draft delivered on April 12, 2014 at the session organized by the Asociación Internacional de Galdosistas in memory of Brian Dendle during the Kentucky Foreign Language Conference at the University of Kentucky, Lexington.

[2] The "Monumento" is a "túmulo, altar o aparato que el Jueves Santo se forma en las iglesias, colocando en él, en una arquita a manera de sepulcro, la segunda hostia que se consagra en la misa de aquel día, para reservarla hasta los oficios del Viernes Santo, en que se consume" (Real Academia Española 894).

[3] See William H. Shoemaker (109), Benito Varela Jácome (254-55), and Charles A. Zamora (465), for some of these parallels.

[4] The verses are the well-known "*Turba multa clamabat Domino, Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis*." Interestingly, Galdós uses the Latin version and not the Castilian provided by Pereda (Ortega 62): "Bendito sea el que viene/En el nombre del Señor." Furthermore, the last line of the Latin anticipates, to some extent, the wording of the Mass on Easter Sunday ("*Gloria in excelsis Deo*" [697]) at the moment when Gloria dies.

[5] Eamonn Rodgers correctly believes that in the Palm Sunday re-enactment of Christ's entry into Jerusalem "Galdós seems to be suggesting that these latterday Pharisees [….] are capable of betraying in practice those Christian ideals in which they claim to believe" ("Religious Conflict" 48), but he fails to take fully into account the comic tones in which this procession is related from its very beginning, not to mention its absurd ending.

[6] Again, Galdós pointedly chooses not to follow Pereda's suggestion in his addendum of notes: instead of having the (arch)bishop bringing up the rear of the Maundy Thursday procession behind the "palio," the cleric brings it surprisingly to an abrupt end from the opposite direction.

[7] When she had sought shelter in the hut of Caifás during the storm in Part I, she had been compared to the Mother of Christ with her adoring servant—the sexton—at her feet (539).

[8] I am indebted to Professors Jean-François Botrel and Yvan Lissorgues for bringing this article to my attention.

[9] Alas uses two humorous nicknames for the go-between of Fermín and Ana in this scene: "el Gran Constantino" and "el obispo-madre" (2: 422). The latter is particularly interesting in that in *Gloria* the Maundy Thursday ceremony was also upstaged by the surprise arrival in town of "Obispo/Arzobispo" Lantigua and his "Saviour," "La Madre" of Morton. Furthermore, later in Chapter XXVI Don Víctor Quintanar says that his wife advised him of her intentions when "me viene con la embajada de la procesión" (2: 425). In *Gloria* the stratagem employed by Esther to prevent her son's conversion had been the procurement from "la Embajada inglesa" (682) in Madrid of a warrant for his arrest for alleged family fraud in England.

[10] Amman, preferring to see in these religious icons that are paraded a reflection of the "cursilería" of the whole episode (22), criticizes Ana for her tragic inability to "camp up" her performance during the procession (23, 27). Noël Valis totally disagrees with this interpretation, maintaining, as I do, that the Good Friday procession is "powerful precisely because it is religious in nature" (156).

[11] "Mesía" is by far the preferred form (11 times), with "Don Álvaro" appearing twice and "Álvaro Mesía" four times.

[12] As in *Gloria*, a band—military, not municipal—supplies a comic accompaniment to the religious procession through the streets, the only noise to break the overpowering silence of the gawping crowd. At first, though, the drums thump out a funeral dirge in what the narrator characterizes as a boring attempt to "resucitar un dolor muerto hace diecinueve siglos" (2: 432). For Víctor, the dirge is for his wife being marched off to the gallows. By the end of the chapter, however, when the band is moving on to other streets, the funeral march is now fragmented into onomatopoeic letters in the text framing the (ultimately self-damaging) "palabras

grandilocuentes de Quintanar" (2: 437) about his wish that Ana had fallen into the arms of a lover rather than into those of religious fanaticism. Yet the sound of the band's "*¡Chin, chin, chin! ¡bom, bom, bom!*" becomes such an unbearable reminder of his dishonour that he asks Mesía to close the balcony window, thereby ending the chapter on this Good Friday procession in which his wife, not Christ or His Mother, has been the star show.

[13] *Gloria*, it could be said, starts and ends with very real, not metaphorical, "entierros." In Chapter V of Part I, it is reported that the mother of the heroine had died when Gloria was twelve, leaving her to look after her younger brothers, until they both suddenly died. Gloria "les había cerrado los ojos, les había vestido y les había puesto flores en las sienes y en las manos, y, al fin, había cerrado la caja, cuando *Caifás* se los llevó al camposanto de Ficóbriga" (525), a place she never passes thereafter without shedding tears. In the final chapter of the novel, it is Gloria's own "entierro" that is described. Most of the crowd that attends it do so "*por verla*" (697), although tears are shed by many. The saddest figure of all is *Caifás*, now the town's gravedigger: "parecía un muerto que salía del hoyo para enterrar un vivo" (697).

[14] Carolyn Richmond notes this "juego de niveles," but emphasizes its general application to the whole procession: "las miradas ascienden y descienden diagonalmente entre la calle y los balcones," thus creating "una fuerte sensación teatral—hasta operática—en que los dos protagonistas de la novela se convierten en actores vistos por los ojos de un numeroso público" (4).

[15] Alas's recourse to phrases prominently associated with famous episodes of Roman history, both before and after Christ (see *La Regenta* 2: 434, notes 20, 21), in order to encapsulate the respective reluctance of either man to accept defeat by the other in this ocular ping-pong, reinforces the earlier charge made by Don Víctor against El Magistral as the confessor walks beside his prize parishioner: "La lleva ahí como un triunfador romano a una esclava… detrás del carro de su gloria" (2: 431). The narrator clarifies that the scene the ex-Regente really has in mind when making this analogy is one from Donizetti's opera, Poliuto, whose story, again fittingly, takes place during the Roman Empire. Nor can Quintanar's allusion to a Roman hero's procession fail to recall that which Mayor Amarillo had imagined he was conducting on Palm Sunday in *Gloria*. Neither novel discussed in this study includes in their Semana Santa processions the figures of Roman soldiers.

[16] Rodgers explains that what Galdós meant here by the word "fe" was "el asentimiento a las formulaciones dogmáticas" ("Liberalismo" 128), which was the normal acceptance of the word in the religious oratory of the times.

[17] This is the kind of sermon that Galdós, in his 1884 *La Prensa* survey, had suggested that the audiences of the third-rate Passion Week plays should listen to, as an alternative Easter observance. However, his own example of such a sermon in *Gloria*—the "Sermón de la Soledad"—delivered by Don Silvestre on Good Friday afternoon—is the exact opposite: it is as much a tear-jerker as the lambasted Passion plays. It is a theatrical show that relies on dramatic gestures and diction to provoke a highly emotional response from the congregation. This is another example of how Galdós "misuses", as it were,—deliberately, perhaps—the local Cantabrian information that Pereda had supplied, for there is no doubt that Don Silvestre's sermon is far from being an expression of true Christian fervour in the style of Alas's Bishop Fortunato's. It merely produces a comic effect on the reader. In the notes he sent to Galdós, Pereda was proud to recommend "una especialidad" for a Good Friday sermon in Ficóbriga. It was something that he himself had heard a number of times in the local village of Suances: a so-called "sermón del descendimiento," where two priests re-enact the removal of Christ from the Cross by Joseph and Nicodemus, and this dramatic action is accompanied by an equally dramatic narration of the event by the celebrant standing above them in the pulpit (Ortega 61).

[18] See Gilman, especially chapter VI, "A Colloquium of Novelists."

WORKS CITED

Alas, Leopoldo "Clarín". *Cuentos*. Ed. Ángeles Ezama. Barcelona: Crítica, 1997. Print.

—. *Galdós, novelista*. Ed. Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU, 1991. Print.

—. *La Regenta*. Ed. Juan Oleza. 2 vols. Madrid: Cátedra, 2011. Print.

—. *Obras completas*. VI. *Artículos* (1879-1882). Ed. Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues. Oviedo: Nobel, 2003. Print.

—. *Treinta relatos*. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Espasa-Calpe, 1983. Print

Amman, Elizabeth. "'La forma es fondo': the Politics of Camp in *La Regenta*." *Journal of Spanish Cultural Studies* 5: 1 (2004): 13-28. *Taylor & Francis Online*. Web.

Bly, Peter *A*. *Vision and the Visual Arts in Galdós*. Liverpool: Francis Cairns, 1986. Print.

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

Dendle, Brian J. "Perspectives of Judgement: A Reexamination of *Gloria*." *Anales Galdosianos* 15 (1980): 23-43. Print.

—. *The Spanish Novel of Religious Thesis:* 1876-1936. Madrid: Castalia, 1968. Print.

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

Lissorgues, Yvan. *La Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*. Paris: CNRS, 1983. Print.

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

Pereda, José María de. *Tipos y paisajes*. Ed. Salvador García Castañeda. *Obras completas*. 10 vols. Ed. Anthony H. Clarke & José Manuel González Herrán. Santander: Tantín, 1989. I: 265-537. Print.

Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1999. Print.

—. *Gloria*. *Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. 6 vols: Madrid: Aguilar, 1969. 4: 513-699. Print.

—. *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires*. Ed. William H. Shoemaker. Madrid: Cultura Hispánica, 1973. Print.

—. *Los artículos de Galdós en "La Nación"*. Ed. William H. Shoemaker. Madrid: Insula, 1972. Print.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 19th ed. Madrid: 1970. Print.

Richmond, Carolyn. "*La Regenta*, mirada y vista." *Insula* 450 (June 1984): 4. Print.

Rodgers, E. J. "Liberalismo y religión en Galdós." *Analecta Malacitana* 29: 1 (1996): 121-30. Print.

—. "Religious Conflict and Didacticism in *Gloria*." *Anales Galdosianos* 1 (1966): 39-51. Print.

Rubio Jiménez, Jesús. "Introducción." "Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín." *Anales Galdosianos* 40-41 (2005-06): 87-131. Print.

Rutherford, John. Leopoldo Alas. *La Regenta*. London: Grant & Cutler, 1974. Print.

Shoemaker, William H. "A Note on Galdós' Religion in *Gloria*." *Anales Galdosianos* 11 (1976): 109-18. Print.

Sinclair, Alison. *Dislocations of Desire: Gender, Identity and Strategy in* La Regenta. Chapel Hill: U of North Carolina, 1998. Print.

Smith, Alan E. and Jesús Rubio Jiménez, eds. "Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín." *Anales Galdosianos* 40-41 (2005-06): 133-97. Print.

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

Valis, Noël. *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*. New Haven: Yale UP, 2010. Print.

Varela Jácome, Benito. "Bipolarizaciones ideológicas en *Gloria* de Galdós." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* 61 (1985): 237-57. Print.

Zamora, Charles A. "Tiempo cíclico: estructura temporal en *Gloria* de Galdós." *Hispania* 46 (1963): 465-70. Print.

EL CABALLERO ENCANTADO, UNA OBRA INICIÁTICA DE LA BELLE ÉPOQUE

Fabio García Saleh

Introducción

Afirmar que el argumento y varios personajes de *El caballero encantado*, novela del máximo representante de la prosa realista española, Benito Pérez Galdós, han sido creados a partir de elementos alquímicos, rituales masónicos y claves de fábulas caballerescas y cuentos de hadas puede sorprender, en vista de que Galdós ridiculiza las ceremonias de iniciación de varias sociedades secretas como la masonería o la Sociedad de los Comuneros en *El Grande Oriente*. No obstante, en este trabajo trataré de demostrar que a pesar de ello Galdós se valió del simbolismo iniciático para escribir *El caballero encantado*, novela en la que el esoterismo constituye una excusa literaria con el objetivo de realizar una crítica social—como reconoció el propio Galdós en una carta a Teodosia Gandarias: "Y luego he metido unas escenas fantásticas que me sirven como artificio para introducir una sátira social y política que de otra forma sería muy difícil de hacer pasar" (Nuez Caballero 167-68) —, hasta el punto que constituye una obra iniciática bajo la forma de una novela. Por tanto, nos proponemos estudiar de qué manera esta obra muestra a Galdós en correspondencia con la simbología iniciática y el pensamiento esotérico de la Belle Époque.

El caballero encantado fue escrito entre julio y diciembre de 1909 y comenzó a aparecer publicado en el periódico madrileño *El liberal* el nueve de noviembre de ese mismo año. Por lo tanto se creó mientras tuvo lugar una serie de hechos críticos en la historia de España, como la guerra de Melilla, los violentos acontecimientos de la Semana Trágica (a consecuencia de la movilización de reservistas para el conflicto, la mayoría padres de familia), con la consiguiente ejecución de Ferrer y Guardia falsamente acusado de ser su instigador, la posterior dimisión del primer ministro Antonio Maura, su sustitución por Segismundo Moret y la preparación de Galdós para presentarse a las elecciones como candidato republicano-socialista. Teniendo en cuenta todos estos hechos, no es de extrañar que *El caballero encantado* trate de la regeneración de España, por lo que es evidente la influencia que el movimiento intelectual español conocido como Regeneracionismo ha ejercido en esta obra (Rodríguez-Puértolas 32-33), pero lo que no es tan manifiesto es que en *El caballero encantado* el concepto de regeneración está inserto en la tendencia idealista que Galdós siguió al final de su vida[1] y se encuentra ligado a la influencia que sobre él ejerció la aparición, durante la Belle Époque, de una abundante literatura sobre esoterismo, espiritismo y el estudio de los fenómenos psíquicos. Tanto la literatura como el arte de la Belle Époque se vieron influidos por lo que supuso uno de los periodos más florecientes de la historia ocultista (Galtier 198) y Galdós no fue una excepción.

Sería demasiado prolijo tratar de resumir cómo fue el despertar espiritual que se venía viviendo en Occidente en la Belle Époque desde el renacimiento rosacruz en 1888, la aparición de la Sociedad Teosófica en 1875 y el Espiritismo en 1857,[2] pero sí podemos formarnos una

idea de cuál era el clima en el mundo del esoterismo el año en que se publicó *El caballero encantado,* citando los acontecimientos que más relevancia tuvieron en este ámbito. En la India el destacado miembro de la Sociedad Teosófica, Charles Webster Leadbeater reconoce como el Maitreya a un muchacho de catorce años, Jiddu Krishnamurti. En Europa, el metafísico francés René Guénon, el masón y teósofo español Mario Roso de Luna y el mago ceremonial y ocultista inglés Aleister Crowley comienzan a publicar su influyente obra esotérica. En EEUU, Harvey Spencer Lewis se dispone a fundar la Orden Rosacruz AMORC, y el astrólogo, ocultista y místico danés Max Heindel instaura la Fraternidad Rosacruz. Estas dos organizaciones jugarán un papel fundamental en el renacimiento rosacruz (Galtier 197). Este descomunal resurgimiento de las ideas esotéricas tuvo su influencia en la obra de contemporáneos de Galdós como Valle Inclán o Emilio Carrere, los dos autores más inclinados al esoterismo entre la pléyade española de la pasada centuria. Que esto ocurriera entre reconocidas voces del Modernismo español no extraña a nadie, pero es menos conocido que este clima espiritual también ejerció su influjo en Galdós.

El caballero encantado es una novela iniciática escrita al estilo de la literatura alquímica; muchas de estas obras, en vez de tratarse de oscuros tratados, son libros que enseñan las distintas fases del proceso alquímico por medio de una historia parecida a las fábulas caballerescas y los cuentos de hadas, en la que el protagonista experimenta una serie de situaciones arduas, y al superarlas se perfecciona. Este carácter iniciático se ambienta no sólo con la alquimia, sino mediante varios elementos de la masonería. Se ha ignorado esta realidad de *El caballero encantado* debido a que no tiene cabida dentro del realismo en el que se ha solido ver a Galdós.

Las claves simbólicas de *El caballero encantado*

El título, *El caballero encantado,* tomado al pie de la letra, promete un relato caballeresco en el que el protagonista será víctima de un hechizo. Luego el subtítulo *Cuento real... inverosímil*, y la primera línea que califica la obra como: "fábula verdadera y mentirosa" (75), sitúan al relato entre la realidad y la ficción, como un cuento auténtico y falso a la vez; en él todo es verdadero y sin embargo, del mismo modo, pertenece al mundo de la fábula. ¿Cómo es posible que un cuento sea real, que una fábula sea verdadera? El escritor califica al documento de "verídicos anales", pero añade: "Verdad y mentira ¿dónde tenéis comienzo y fin?" (254). Este cuestionamiento de los límites entre lo real y lo imaginario constituye una de las características del pensamiento esotérico e iniciático, que, al moverse en el ámbito del símbolo, transcurre entre la realidad y la ficción. Cuando un personaje de *El caballero encantado* se dispone a dormir dice: "me meto en la hondura del pensar que ennoblece" a lo que el protagonista responde "Salgamos, sí, del árido pensar que nos vulgariza" (340). Soñar ennoblece mientras que reflexionar vulgariza, y por esta superioridad de lo onírico ante lo racional Galdós también escribe que el protagonista "[s]e sentía herido de amor a lo sobrenatural, y llagado de pasión de las cosas absurdas o descomunales" (208). Con esta afirmación el personaje principal se está revelando como un romántico en su preferencia por lo extraordinario y lo irracional.

Al principio de la obra, Tarsis es iniciado en una orden de caballería, no sabemos si Calatrava o Santiago, de manos de su padrino Torralba. Cuando toma el hábito de la orden todos los aristócratas presentes lo miran con envidia y admiración:

> Pero él, que no podía ver en tal comedia más que un degenerado simbolismo de cosas que fueron grandes, se miraba y a los demás miraba con lástima, complaciéndose en exagerar la ridiculez de la vestimenta, que en los de mezquina talla era digna del lápiz de Goya. El manto blanco, los desaforados borlones y el birrete ochavado daban impresión de caricatura, no de la que regocija, sino de la que entristece. Era profanación de tumbas, traslado burlesco del antaño glorioso. […] Anhelaba, sí, reformar su vida, pero no con ideas y elementos tan distantes de la realidad [. . .] (78)

Vemos que Carlos quería reformar su vida, pero no con ceremonias inútiles, sino con algo real, ya que la iniciación en una orden de caballería es un mero sustituto de una auténtica iniciación, que es lo que va a vivir a continuación: recibirá una iniciación caballeresca, pero no en una insulsa y prosaica orden de caballería decadente, sino al estilo artúrico, en una orden fantástica y esotérica a través del hechizo de un mago que lo convertirá en un auténtico caballero, pero encantado.

El caballero es tanto el hombre que va a caballo como el que se comporta con nobleza y generosidad. La educación del caballero "buscaba fortificar su cuerpo, pero a la vez, paralela y dominantemente, a educar su alma y su espíritu" (Cirlot 115). Cirlot continúa:

> La caballería se nos aparece como una pedagogía superior tendiendo a la transformación del hombre natural (descabalgado) en hombre espiritual, y en ella tenía parte muy importante la proposición de modelos, como caballeros famosos, míticos cual los de la corte arturiana, o santos patrones como san Jorge, Santiago o el arcángel san Miguel. (116)

Por lo tanto, el caballero es una figura arquetípica que encarna atributos míticos. Esa es la explicación de que la novela comience así: "El héroe (por fuerza) de esta fábula verdadera y mentirosa, don Carlos de Tarsis" (75). En la primera línea se define la condición del personaje principal, la del héroe, que siempre ha sido el protagonista de leyendas, sagas épicas, epopeyas mitológicas y cuentos populares en multitud de culturas. Este protagonista/héroe es Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, marqués de Mudarra, conde de Zorita de los Canes, rico latifundista que explota a sus arrendatarios, dilapida sus rentas y, tras perder la mayor parte de sus propiedades, se ha endeudado para poder mantener su alto nivel de vida.

En las fábulas, sagas heroicas, gestas legendarias y cuentos, los héroes, al encarnar una figura arquetípica, comparten unos rasgos simbólicos característicos, como por ejemplo, ser un joven huérfano. Tal es el caso no sólo de Carlos de Tarsis, sino del rey Arturo, Sigfrido[4] o más recientemente Harry Potter (Blake 33). Todos fueron criados por sus tíos o un tutor, como es el caso de Carlos, y lo hicieron en un bosque, una aldea o una pequeña ciudad, lejos de las grandes metrópolis. Carlos ha nacido en Madrid, capital de un país europeo, sin embargo, como señala Galdós, durante la Belle Époque esta villa tenía muy poco que ver con la vibrante ciudad de la actualidad: "encontraba el caballero a nuestra capital muy provinciana, como arrabal distante que recibía de lejos la irradiación de la cultura europea" (76). El resultado es que, llegado a una

edad, este incontinente joven que es el héroe, ha llevado una existencia convencional por lo que siente un gran deseo de conocer el mundo oculto que entrevé más allá de su aburrida vida. Este rasgo es una alegoría del deseo del ser humano de trascender el mundo material al intuir que hay otro oculto tras su rutina diaria, el mundo espiritual. Entonces empieza el viaje del héroe.

Pero antes de que esto suceda Galdós sigue dándonos una información simbólica muy valiosa acerca del héroe, pero esta vez con claves numéricas. Sus padres habían muerto cuando él tenía 20 años, el simbolismo de este número yace en que la cifra de la derecha (0) expresa el resultado de la acción de la anterior (2) (Cirlot 337). El dos expresa la dualidad, que aquí es el padre y la madre que, como todo lo dual, se unifican formando la vida del universo: día/noche, cielo/tierra, izquierda/derecha, activo/pasivo, masculino/femenino, al morir todo pasa a ser el cero. La muerte de los padres transcurre con una diferencia de tres meses, porque el tres simboliza la superación de la dualidad que encarnaban los dos progenitores, la realización de la combinación de opuestos, del padre y la madre en el hijo. El tres realiza la armonía que supera la dualidad, por eso en los cuentos es el número de las tareas a realizar, de los enigmas a resolver (*Diccionario Rioduero de símbolos* 215), de ahí que en las leyendas donde fracasan los dos primeros siempre triunfa el tercero (Cirlot 338), y de ahí proviene la expresión: "a la tercera va la vencida", que, como veremos, también se cumple en esta novela. El espacio de tiempo entre el óbito de los padres es de tres meses y no de tres años, días o semanas, porque un trimestre es la división más frecuente en la que se realiza el año como símbolo del proceso cíclico en ordenación cuaternaria: las estaciones, cuatro fases que tienen su correspondencia con las edades vitales del hombre: primavera/niñez, verano/juventud, otoño/madurez, invierno/muerte. Las estaciones son símbolos de las edades vitales y viceversa, así que es consecuente que los padres mueran con una diferencia de tres meses, que por ejemplo es lo que dura el invierno, símbolo de la muerte.

Galdós no ha elegido los nombres al azar,[5] y el de Carlos es de procedencia germana y significa "hombre libre". El de Cintia, la rica colombiana de la que está enamorado, también es simbólico. Del fin de su relación Carlos dice que ha sido el fracaso amoroso que más le duele, porque Cintia es un nombre "de dulce sabor pastoril y pagano" (102) al ser de origen griego. Kyntia es el gentilicio de Kynthos, monte de Delfos donde nació Apolo, por lo que significa literalmente "la que vive en Kynthos" o más libremente "la ligada a Apolo". Su relación con el dios solar se señala cuando Carlos le dice que es un "sol de hermosura" (329).

Un amigo de Carlos, el genealogista Justo Augusto del Becerro, le revela que sus apellidos Suárez de Almondar provienen de Asur Abo l'mondar (hijo del victorioso) y su título de Marqués de Mudarra del árabe Mutarraf, vengador. El primer Mudarra fue concebido en una cárcel por Gonzalo Gustioz y Axa (seguramente Aisha), hermana de Almanzor, a la tercera relación que ambos mantuvieron ("a la tercera va la vencida"). De ambos nace el famoso Mudarra, hermanastro bastardo de los siete infantes de Lara, que llegó a protagonizar la comedia *El bastardo Mudarra* (1612) de Lope de Vega y *El moro expósito* (1834) del Duque de Rivas, con tal éxito que fue tomado por un personaje real y en la Catedral de Burgos se dice que se encuentra su tumba.

Este es otro de los rasgos del héroe; Carlos, sin saberlo anteriormente, es descendiente de poderosos e ilustres antepasados, y el narrador galdosiano se encarga de que su lector esté

en antecedentes.[6] Carlos dice de su antepasado Mudarra, el octavo hijo de Gonzalo Gustioz: "esos hombres son los que regeneran las razas decaídas" (91).[7] La función de Carlos será la misma que la de su heroico antepasado, regenerar España. Poco después afirma: "Ya me estoy regenerando" (92). Por eso en varias ocasiones es llamado Asur, hijo del victorioso (111, 234 y 255), y como Arturo, Sigfrido y Harry Potter reclaman sus derechos reivindicando su origen, él se presentará como Asur, hijo del victorioso.

De manera que Carlos posee las cualidades iniciáticas que, como indica Juan Carlos Daza, debe tener el profano para poder aspirar a la iniciación (205). Reúne las cualidades para ser encantado, es decir iniciado, al contrario de otros, como Pascuala le explica al final de la obra: "Los perversos y los tontos rematados no son susceptibles de encantamiento" (343). Luego sabremos que Carlos es un clarividente, porque intuye los acontecimientos paranormales antes de que sucedan, como en una ocasión en la que leemos: "sintió en su ánimo y en sus nervios la turbación que anunciarle solía la medrosa emergencia de lo sobrenatural" (257).

Quien revela a Carlos su insigne origen es el misterioso José Augusto del Becerro, que es un mago, como también lo es quien inicia a otros héroes; en el caso de Sigfrido es Regin, un nibelungo, en el ciclo artúrico es Merlín, en *Harry Potter* es Albus Dumbledore, director del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería (Blake 33). Como estos magos, Becerro es una especie de ermitaño que lleva una vida austera, está en ayuno y vigilia perpetuas (106) y al igual que Merlín, hijo del diablo, la estirpe de Becerro tampoco es humana: [8] "Tenía por familia una cáfila de hermanas de distintas edades, ninguna joven, y todas dañadas terriblemente en su salud. No pasaba día sin que alguna estuviese de cuerpo presente o sacramentada. Era un coro de divinidades mortuorias agregadas a la siniestra trinidad de las Parcas" (83). Becerro dice de ellas: "En días alternos, mueren y resucitan" (94). Carlos pregunta por ellas y Becerro le responde: "No podrás verlas […] viven y mueren en su grande elemento… No entiendes esto, ni lo entenderás mientras permanezcas en el estado de comercio mundial, o sea de ignorancia" (106). Mucho después la Madre le dice a Gil que cada una de las incontables hermanas de José Augusto Becerro eran figuras emblemáticas de una época de la historia de España: "edad céltica, edad fenicia, griega, romana, período gótico, ciclos astur, leonés, castellano, arábigocastellano y castellanoaragonés, etcétera, etcétera" (144-145), por eso al morir una, otra revivía. Luego sabremos que "[s]on seres engendrados por el espíritu de la erudición, de la ciencia del ocioso investigar infecundo" (145). Las hermanas son entidades psíquicas creadas por los pensamientos de los historiadores, algo parecido al concepto ocultista del egregor, forma-pensamiento creada por un grupo de personas que se han unido con un mismo fin, en este caso el de investigar el pasado.

Carlos visita a Becerro en su residencia, un antiguo palacio de la aristocracia, aún más enigmático que su propietario. Lo encuentra en una sala "toda polvo, toda mugre, llena de cosas tuertas, cojitrancas y bizcas" (103). Que todo esté torcido en esa casa se debe a que el palacio es una casa de "desniveladas anchuras", donde como resultado de lo inusitado de la construcción "[l]os estantes se caían de un lado, los rimeros de libros no tenían aplomo. Había desequilibrios inverosímiles, infolios que se balanceaban sobre rollos de balduque, papeles de mil formas acumulados sobre mesas perláticas" (104); Carlos ve incluso una ventana torcida. Esta casa inclinada y de paredes oblicuas tiene un suelo en pendiente que la hace inhabitable, por lo cual quien viva en ella tendrá la sensación de que la cabeza le da vueltas, ya que al moverse le parecerá que la casa comienza a girar como le sucede al protagonista: "Al caballero le pesaba la

cabeza como si fuese de plomo […] Dio algunas vueltas por la estancia palpando el aire, y no pudiendo con su propio cuerpo, que requería la horizontal, fue a caer en una especie de banco algodonado, diván o canapé" (111).

El misterioso palacio es una "caverna papirácea de inclinado techo", que recuerda a "la oficina del nigromante o alquimista" (104) a pesar de carecer de la decoración de retortas, matraces, alambiques, búhos y esqueletos que habitualmente se imagina en esas estancias. Carlos encuentra a su propietario estudiando la vida y sapiencia del polígrafo Enrique de Villena (1384-1434), también conocido como Enrique de Aragón o el Marqués de Villena, aunque no llegase a poseer el título a pesar de ser el legítimo heredero. Poco después se concreta que el interés de Becerro por el aristócrata escritor se centra en su obra esotérica.

Carlos se dispone a recorrer el palacio de Becerro, lleno de aposentos, rincones y pasillos, lleno de cosas inútiles, hasta que "después de vagar un buen rato volvió a encontrarse en la sala, donde Becerro continuaba tal como le dejara," y se dispone a explorar la otra parte de la casa (106-07). Entonces se supone que la sala en la que Becerro recibe a Carlos ocupa un lugar equidistante entre los extremos de ese laberinto. En ella, Carlos "por una puertecilla que cerca de la mesa del nigromante se abría, pasó a un gabinete mejor apañado y dispuesto que lo demás de la vivienda" (107). Se trata del centro del laberinto, por eso Galdós la describe de manera diferente al resto de las estancias; es la única habitación de todo el palacio que está limpia, ordenada y no está inclinada, porque mientras se encuentra allí no tiene problemas de equilibrio, pero sale de ella "con paso y andar de borracho, tropezando en los muebles y agarrándose a cuanto encontraba" (109). En la cámara del centro encuentra un espejo.

El laberinto ha sido tradicionalmente el lugar donde se han llevado a cabo ritos de iniciación. Encontrar su centro formaba parte de varios rituales iniciáticos, porque en el centro, oculto de todos, estaba el conocimiento que simboliza ese punto del que parte todo (*Diccionario Rioduero de símbolos* 129). En la masonería, esta habitación es conocida como cámara del centro o cámara del medio, donde se reúnen los maestros masones (Daza 71). La dificultad de encontrar la salida de la casa de Becerro provoca el grito de Carlos: "Dime por dónde salgo de esta cueva… ¿Dónde está la salida? Ábrete laberinto…" (111). "Ábrete laberinto" es una referencia a la fórmula mágica mediante la cual se abría la cueva del tesoro en el cuento "Alí Babá y los cuarenta ladrones" de *Las mil y una noches*; Carlos parece adivinar que está en una casa encantada.

En el centro del laberinto Carlos se mira en el espejo pero en vez de verse reflejado, contempla a la mujer de la que está enamorado: Cintia. Se trata de la típica imagen del espejo mágico que refleja lo que se encuentra lejano (Cirlot 189). Asimismo el espejo forma parte de varios ritos de iniciación, como el de la masonería, en el cual el recipiendario tiene que contemplar su imagen en uno (Daza 138). Cintia exclama: "¡Qué sorpresa, qué gracia, qué chiste tan modernista!" (108). Es consecuente que sea una colombiana quien haga esta afirmación, ya que el Modernismo hispánico comenzó en Hispanoamérica y contó con escritores colombianos como José Asunción Silva, Guillermo Valencia o Porfirio Barba-Jacob. No olvidemos que Cintia ha vivido en Argentina, patria de escritores modernistas como Leopoldo Díaz y Leopoldo Lugones. Las palabras de la colombiana parecen acatar de forma metaficticia la condición fantástica del "relato" en que se encuentra "enmarcada", rasgo que caracteriza al Modernismo que ella aduce.

Al otro lado del espejo Cintia le cuenta que en ese momento está en París con unas amigas argentinas: "nos hemos puesto a estudiar eso que llaman ciencias ocultas [...] Tenemos una profesora que se llama *Madame de Circe*, y un adjunto chiquitín, *Monsieur de Tiresias,* que adivina cuanto hay que adivinar. Por las noches nos dan sesiones deliciosas en que oímos ruido de platos por el techo, y roce de manos que pasan arrebatando los objetos" (108). Las sesiones a las que se refiere Cintia, en la que tienen lugar fenómenos de clarividencia, son claramente las reuniones de practicantes de espiritismo, que reciben el nombre de sesiones. El movimiento espiritista, que afirma que los muertos pueden entrar en contacto con los vivos dando lugar a fenómenos como los que describe Cintia, fue fundado precisamente en París a mediados del siglo XIX por el escritor y médico francés Allan Kardec (1804-1869).[9] Los nombres de la profesora y su adjunto son los pseudónimos característicos de los médiums espiritistas; por ejemplo, Allan Kardec era el sobrenombre de Hippolyte Léon Denizard Rivail, que aseguraba llamarse así en una existencia anterior, cuando era un druida en la Galia. Seguramente Galdós se estaba burlando de esta costumbre de los espiritistas de afirmar ser reencarnaciones de personajes siempre egregios, haciendo que los médiums parisinos de una sesión de espiritismo se llamasen Madame de Circe y Monsieur de Tiresias, con lo que asegurarían haber sido en una vida anterior la famosa maga de la isla de Aya y el adivino del ciclo de las sagas tebanas, aunque estos fueran personajes mitológicos. También con estos nombres se anuncia lo que va a ocurrir a Carlos y Cintia, porque Circe encantó a los compañeros de Ulises transformándolos en cerdos y Tiresias fue castigado por la diosa madre Hera. Pero la aparición de ambos personajes juntos se debe a que también lo hacen en la *Nekya* (viaje al Hades) que Ulises lleva a cabo en la *Odisea* para consultar al alma de Tiresias, que a pesar de ser ciego era un vidente. Ulises busca a Circe para interrogar a Tiresias. La aparición de dos personajes con estos nombres es una anticipación de la odisea que Carlos y Cintia vivirán a continuación.

Que Monsieur de Tiresias, adjunto de Madame de Circe sea "chiquitín" nos remite al mundo de los gnomos y los duendes, de aquellas fuerzas que están más allá del control del hombre, pero de las cuales se sirven los magos como Circe. De manera que Cintia se encuentra estudiando con una médium-maga ayudada por un vidente enano, al mismo tiempo que Carlos está en la casa de un mago y sus hermanas invisibles.

Es la familiaridad de Cintia con los fenómenos psíquicos lo que la hace quedarse indiferente ante la visión del espejo, calificándola de chiste modernista, mientras que Carlos queda desconcertado. Al salir de la habitación, Becerro le habla de otro mago:

> [E]l gran Merlín, padre de la verdadera ciencia, fue encantado por su mujer, digamos manceba, llamada Bibiana, la cual volvió contra él la virtud o maleficio de un amuleto poderoso. De mujer no se podía esperar cosa buena. Quedó Merlín preso para siempre en la espesura de un bosque de Inglaterra, donde aún está, y cuanto se ha hecho para encontrarle ha sido inútil. Desde la profundidad de su encantamiento lanza de vez en cuando unos baladros o bramidos que se oyen a mil leguas a la redonda y hacen temblar toda la tierra. (111)

Carlos se burla de esta historia de Becerro y de inmediato "Sintió, al decir esto, un retemblido profundo como terremoto. El sacudimiento del suelo se transmitió a libros y papeles, que por un instante se movieron y saltaron" (111). Se trata claramente de un terremoto causado

por el baladro de Merlín. El significado de este grito ocupó al psiquiatra interesado en el esoterismo, Carl Gustav Jung, que escribió:

> Los hombres oyen todavía su grito, así dice la leyenda, pero no pueden comprenderlo o descifrarlo.
>
> Merlin representa el intento del inconsciente medieval, de crear una figura paralela a Parsifal. Parsifal es el héroe cristiano y Merlin es su oscuro hermano, en cuanto que es hijo del diablo y una pura doncella. En la época del siglo XII en que surgió la leyenda no existían todavía antecedentes para comprender lo que representaba. Por ello terminó en el exilio y por ello «le cri de Merlin» resuena todavía después de su muerte en el bosque. Este grito, que nadie podía entender, demuestra que continuó viviendo en una forma enigmática. En realidad su historia no ha terminado todavía y sigue en vigor. (270) [10]

En un momento la habitación de la caverna-palacio desaparece y se convierte en la espesura de un bosque de encinas en la que Carlos encuentra a cincuenta dríadas, ninfas de las encinas y una matrona venerable a la cual rinden honores: es la Madre.[11] ¿Quién es esta figura que se manifiesta o es nombrada durante el resto de la novela? Es cualquier cosa, porque aparece "esparciéndose donosamente en la verde frescura de un prado" (320), como una joven o una anciana, una giganta (232), o una nereida (323).

La Madre dice: "Yo soy quien soy", palabras de Yahvé: "Yo soy el que soy" (*Éxodo* III: 13-14), y Don Venancio Niño, el cura, la toma por la Virgen (248). Sólo hay una figura tan proteica en toda la mitología y es la diosa Isis, que incluso fue asimilada a la Virgen. Su naturaleza multiforme concuerda con lo que la propia Isis dice sobre sí misma en *El asno de oro:* "Yo, madre y natura universal, soberana de todos los elementos, principio originario de los siglos, […] El mundo entero venera mi divinidad una e indisoluble bajo multiformes apariencias, diversos ritos y múltiples nombres" (11: 5), lo cual es parecido a cómo se define la Madre: "madre de gentes y tronco de una de las más excelsas familias humanas... Vivo en todos y cada uno de los dominios que poseo... Soy más vieja que las lenguas, más vieja que las regiones" (137). No olvidemos que *El asno de oro* narra la historia de un joven que sufrió un encantamiento en la casa de una maga, como sucedió con Carlos. Cuando se llama a la Madre: "divina Señora, alma de los reinos que son y fueron, eterna" (303), no podemos evitar recordar el epigrama que figuraba en la estatua de la diosa Isis del templo de Sais: "Soy todo cuanto ha sido, todo cuanto es y todo cuanto será, y mi velo no ha sido nunca levantado por mortal alguno" (Plutarco 354); precisamente la Madre viste un velo como esta divinidad egipcia (146 y 148).

Todo lo que hace el protagonista es debido al impulso del encantamiento: "Sentía sobre sí el peso de la esclavitud que su encantamiento le imponía, y toda línea de conducta que él se trazara con libre voluntad quedaba desvanecida por el férreo trazo de la misteriosa mano invisible" (220). Luego sabremos que este trazo es el de la Madre, que le dice: "Yo he de favorecerte siempre que te vea en vías tortuosas o rectas, que conduzcan a mis grandes fines" (235). Toda la obra continúa con esa sensación, porque cuando suceden cosas inexplicables piensan que es un "arbitrio de nuestra Madre, o de alguna divinidad, de algún genio desconocido

que nos protege" (259). Ella guía a su hijo[12] Carlos como Isis hace con Horus, características de los relatos fantásticos, en los que el héroe es guiado por el mago y su contrapartida femenina; en el ciclo artúrico es la Dama del Lago, a veces es llamada Nimue o Bibiana, como lo hace Galdós, en *Harry Potter* es Minerva McGonagall. Como la mayoría de estas figuras, la Madre guarda una relación ambivalente con el mago, Becerro, ya que a pesar de colaborar para producir el encantamiento de Carlos, luego comprobamos que no tiene precisamente una buena opinión del mago. Este es un rasgo común en la figura femenina que protege al héroe; recordemos que la maga colabora con Merlín e incluso en algunas leyendas es su amante, pero también es la responsable de su reclusión por toda la eternidad en el bosque. La mujer que puede perder al mago ha llegado hasta la historia de la reina de Saba y Salomón, al que las mujeres hicieron caer en la idolatría (I Reyes XI: 3).

Las dríadas lanzan a Carlos por una pendiente (115) y a partir de aquí, como en muchos cuentos y leyendas, el héroe es trasladado a otra realidad, en la que comienza su iniciación.

El viaje iniciático del caballero encantado

El proceso iniciático que vive el caballero tendrá diferentes etapas, marcadas por varios acontecimientos: la expiación de sus faltas a través del trabajo, la iluminación, el encuentro con la dama, un enfrentamiento con las fuerzas que debe vencer para liberarla, simbolizadas por gigantes, un descenso al infierno, su muerte y resurrección, para finalizar con su regreso al mundo normal.

Transformado en un peón de labranza el protagonista no puede seguir llamándose Carlos "hombre libre", por lo que se convierte en Gil, variante de Egidio, que en latín significa "protegido", el que se encuentra bajo la égida, en este caso la de la Madre, que le dice: "en tu destierro miro por ti, deseosa de tu regeneración" (234). Gil nada recuerda de su anterior forma vital. Sin embargo Galdós señala que desde que "nace", toda su vida previa queda oculta en su inconsciente: "La subconciencia o conciencia elemental estaba en él como escondida y agazapada en lo recóndito del ser, hasta que el curso de la vida la descubriera y alentara de nuevo" (117).

Como peón de labranza vive la explotación y el caciquismo que él imponía a sus trabajadores, porque está labrando precisamente las tierras que le pertenecen. Es entonces cuando se revela al lector el significado del encantamiento, que ha reducido al protagonista a un estadio inferior, en este caso no el de un animal como en tantos mitos (Cirlot 189), sino en un labrador. Al principio de la obra parece que, como en tantas fábulas, el caballero ha sido encantado por un poder maléfico (Becerro), pero luego sabremos que se trata de un castigo de un ser superior, la Madre, que busca regenerarlo. Así, el caballero encantado se convierte en un caballero "errante", calificativo que se aplica al que se encuentra en una situación de penitencia y sacrificio en la que sufre y trabaja para transformarse (Cirlot 117).

El narrador considera que la labor de arar, debido a su antigüedad, es una faena que tiene algo de religiosa (118); de hecho, en la mayoría de las culturas la tierra es considerada la madre de todo (de ahí la expresión madre tierra) y ararla, es decir, labrarla haciendo surcos con un arado equivale a fecundarla. En muchas culturas fecundar a la madre tierra, considerada una diosa, se convirtió en un ritual religioso. El significado del aspecto religioso de la labor de Gil ha sido insinuado antes por Bálsamo cuando dijo que el problema de los latifundistas es que "[c]obran la

renta como un tributo del suelo al cielo... no sé si me explico... como un tributo de los cuerpos a las almas. Los labradores deben convencerse de que las almas son ellos…" (97). Gil está viviendo en el plano espiritual, por eso poco antes de comenzar el encantamiento, cuando todavía era Carlos le dijo a Cintia en el espejo "pienso que me he muerto, y que estoy vagando en el inmenso tedio de la inmortalidad, como astilla flotante en el océano" (108).

Esa es la razón por la que no se refleja en el espejo, ya que, debido al encantamiento, se encuentra en un estado entre la vida y la muerte. Si hubiera expirado, el espejo reflejaría un cadáver, pero Carlos está encantado como Merlín, en una situación a medio camino de la existencia plena y la defunción. Los espejos reflejan la imagen de seres físicos pero no la de entes sobrenaturales. El caballero encantado es como un vampiro, que es denominado en rumano *nosferatu*, no muerto, no pertenece al mundo de los vivos ni al de los muertos, por lo que al igual que él no puede reflejarse en un espejo.

En la casa de Becerro, Carlos experimentó un viaje astral mientras dormía: "fue a su casa y volvió de ella, lo cual no quiere decir que se moviera, sino que el espíritu, arrastrando a la que llaman vil materia, o tal vez solo, voló a su vivienda lejana, que era en lo alto del barrio de Salamanca" (111). Al despertar es cuando se produce el cambio del palacio de Becerro en un bosque de encinas, ¿pero se ha despertado realmente? Quizás todo lo que viene a continuación ocurre en el plano astral, porque para reducir el alma de Carlos a su estado prístino debe ser escamondada de sus impurezas que simbolizan la corrupción del mundo. Por eso, la iniciación comienza siempre con la muerte simbólica del iniciado (Daza 207). Carlos pasa a existir en un estado a medio camino entre la vida y la muerte dentro de Gil. A pesar del encantamiento Gil no tarda en saber que hay alguien dentro de él:

> Empezaba, pues, el desdoblamiento de las dos figuras, de las dos personalidades, desdoblar lento, que los estudiosos de la *psiquis* comparan a las primitivas funciones de la vida vegetal. Poco a poco se daba cuenta de que había sido otro, y de que la anterior y la presente naturaleza se reconocían, demarcándose, y se aproximaban como procurando la reconciliación. Serían, pues, dos en uno, o un uno doble. (125-26)

Se trata de la conciliación de opuestos, pues las dos personalidades que se acercan intentando reconciliarse son opuestas: Carlos/Gil, explotador/explotado, ocioso/trabajador, insensato/sensato, irreflexivo/prudente, etc…

Durante su primer encuentro con la Madre, Carlos/Gil comprende que el encantamiento es una enseñanza-castigo para que él, un noble terrateniente que había dilapidado las rentas de sus arrendatarios explotados, conozca la vida del pobre (140) en un proceso de regeneración, lo cual ella le corrobora diciéndole: "véngate ahora con ira y rabia de tu fiero enemigo, que eres tú mismo" (149).[13] Y él le responde posteriormente: "Ya entiendo que he de ser vencedor de mí mismo" (234). Gil tiene que vengarse de la persona que lleva en su interior, Carlos, por el modo en que ha explotado a quienes como él cultivaban sus tierras.[14]

Pero no es hasta que oye el apellido de su antiguo administrador, Asensio Ruiz del Bálsamo, que era el que le hacía ver la realidad de su situación económica, cuando se produce la anamnesis: "Esta palabra, este Bálsamo, fue el golpe o manotazo que acabó de descorrer el velo. Gil vio su interior inundado de luz", en ese momento se dice: "Soy don Carlos de Tarsis"

(126). La iluminación de Gil podría parecer la experiencia de un hombre que acaba de recordar su pasado, pero tiene todos los rasgos de una iluminación: sólo tras ella consigue ver por vez primera a la Madre en un templo megalítico céltico del que había sido sacerdotisa en la antigüedad (136-39).

Más adelante Gil pasa a trabajar como barrenador de rocas en una cantera, una profesión de un claro significado iniciático relacionado con la masonería, pues el oficio del aprendiz, el primer grado de la masonería, consiste en desbastar la piedra bruta con sus herramientas que son el mazo y el cincel. Mientras ejerce ese oficio ve a una mujer en la que reconoce a Cintia, que está encantada como él, bajo la forma de Pascuala, una maestra (167).[15] Su nombre la relaciona con la Pascua, fiesta cristiana en la que se celebra la resurrección de Jesús. Por lo tanto ha pasado de tener un nombre pagano a uno cristiano, cuyo significado veremos más adelante cuando haya una muerte y resurrección.

Ella no recuerda nada de su vida anterior, pero Gil comienza a operar sobre Pascuala causándole una transformación, como cuando le dice su nombre:

> Gil, Gil –replicó la bella con sorpresa y susto–. Hace dos tardes pasé por la cantera y vi a los hombres trabajando... Me parecieron demonios. Por la noche soñé cosas horribles... Soñé que era yo de piedra, y que me estaban barrenando el corazón. Desperté al dolor de mis carnes taladradas por el hierro. ¡Ay, qué susto al despertar, y qué sudores de muerte! Oía los graznidos de una bandada de cuervos, y los cuervos decían Gil, Gil..., y eso mismo, Gil, estuvo sonando en mis oídos aquella noche y todo el siguiente día.
>
> –Oías mi nombre... era el anuncio de que hoy nos encontraríamos en la fuente y seríamos novios. (166)

Al no estar en el nivel espiritual de Gil, lo considera un demonio, como al principio Becerro, su iniciador, le cuenta que sucedió con Merlín, al que muchos creían el hijo de un demonio, cuando sólo era un astrólogo: "No el trato con demonios, sino el estudio de la astrología, le dio su saber profundo de cuanto se refiere al destino del alma, y al estado de encantamiento y beatitud de las criaturas" (111). Los cuervos le vaticinan que se encontraría con Gil diciendo su nombre en sus graznidos. De hecho el cuervo era un ave profética consagrada a Apolo (ya vimos que Cintia está relacionada con este dios por su nombre) y para los romanos sus graznidos ("cras, cras") eran considerados símbolo de esperanza por su homofonía con la palabra latina "cras", que significa "mañana" (Diccionario Rioduero de símbolos 76).

Con esta experiencia Pascuala está describiendo la disyunción que comienza a producirse en su interior. El resultado es un despertar espiritual, simbolizado mediante un paso de la ignorancia al conocimiento, provocado al ver a Gil dos días antes en la cantera, porque cada uno tiene la facultad de obrar en el alma del otro. Pascuala le dice a Gil: "verteré de mi alma a la tuya todo el amargor que llevo dentro" (170) y la Madre le dice a Gil sobre Pascuala: "Procura tú con arte de enamorado hacer dentro del espíritu de Cintia la debida separación de afectos..." (255).

El tío de Pascuala, Saturio, es un zahorí (219) que está buscando sin éxito vetas de metales preciosos en la sierra (178). Un personaje se sorprende de que Saturio trate de encontrar piedras preciosas cuando "para piedra preciosa, bastante tiene con Pascualita" (183). Galdós añade que los parientes de Pascualita: "[e]n ella veían una joya de gran precio que la familia debía conservar a todo trance" (224). Queda definido que Pascuala es una gema inestimable; se trata de ese

elemento que es muy difícil conseguir (una virgen, un tesoro, el grial) que busca el caballero errante, pasando por muchas dificultades para obtenerlo. Saturio está claramente relacionado con el dios Saturno, no sólo por su nombre sino por su carácter, que es calificado de cicatero (183), es decir mezquino, al negarse a pagar sus deudas. La tacañería es uno de los rasgos que se atribuyen a los que poseen un carácter saturnino, es decir, regido por el planeta Saturno, que en la alquimia es la encarnación de todos los metales (Roob 232), que es lo que Saturio busca. Con Pascuala es rígido, severo y despótico, facultades también atribuidas al planeta (Roob 189).

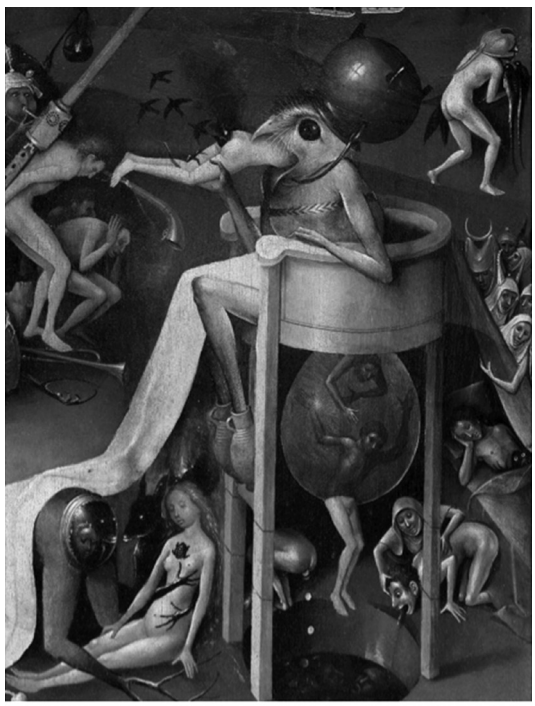
En las ruinas de Numancia, Gil se convierte en excavador con el seudónimo de Florencio Cipión. Florencio proviene del latín *Florentius*, floreciente, lo que aplicado a una persona significa "próspero", porque con esta última forma volverá a convertirse en Carlos. En el pueblo de Calatañazor se encuentra prisionera Pascuala dando clases; para liberarla tiene que matar a Galo Zurdo y Gaitín que es descrito como una bestia (224). Los alumnos de Pascuala impiden que pueda liberarla (229). Mientras se marcha de Calatañazor sin haber podido escapar con Pascuala es perseguido por un gigante "como inmenso témpano desgajado del monte y convertido en grotesca figura humana" (230) que justo cuando está a punto de aplastarlo se rompe en mil pedazos. El hecho de que parezca desprendido de la montaña muestra el carácter ctónico de los gigantes, que representan fuerzas telúricas que el héroe debe vencer en su evolución hacia una vida más espiritual (Balasch Blanch 203). Aunque en esta ocasión huya posteriormente, tiene lugar una gigantomaquia contra otro gigante, un cerdo vestido y erguido sobre dos piernas que es Galo Zurdo y Gaitín, secretario del pueblo Calatañazor. Carlos le ordena que vuelva al infierno (257) y tiene que matar al gigante maligno con una navaja para rescatar a la doncella del "cautiverio" (277). Que el gigante sea un cerdo del averno parece encarnar los impulsos negativos que el héroe debe vencer en su evolución, sus tendencias involutivas surgidas del mundo de los instintos, lo terrenal; por eso el gigante es una parte desprendida de la montaña o un animal inmundo y maloliente que se revuelca en la tierra. Pero ha habido una evolución en las tendencias negativas a las que se enfrenta, la primera era mineral y la segunda animal, por lo tanto el combate ha comenzado con un reino de la naturaleza inanimado, para luego pasar a otro animado, pero que todavía no es humano.

Tras unirse a Pascuala y huir juntos, es detenido por matar al gigante y encarcelado en un calabozo. Cuando se tiende sobre la paja: "cayó en un sopor febril, que le daba la sensación lúgubre de un descenso a los profundos abismos, donde le maltrataban y escarnecían diablos crueles y harpías desvergonzadas" (276). Al contrario que cuando la Madre lo eleva volando al pico más alto de la Sierra de Urbión (una de las más elevadas del Sistema Ibérico)[16] ahora no tiene lugar una ascensión sino un descenso al infierno. La cárcel está en el ayuntamiento de Sigüenza, cuyas calles han sido "empedradas por los demonios" (274). Su estancia en la cárcel tiene rasgos del *descensos ad inferos* que aparece en la mayoría de los relatos iniciáticos, prueba fundamental de varios rituales mistéricos como el de Isis (Apuleyo XI, 23, 4-6).[17] La presencia de harpías recuerda al décimo tercer círculo del infierno dantesco, aunque el crimen de Carlos no tenga nada que ver con el pecado de sus habitantes. El hecho de que las harpías actúen con desvergüenza insinúa connotaciones sexuales en la tortura que le aplican, porque ellas han sido consideradas "comúnmente como alegorías o personificaciones de los vicios en su doble tensión (culpa y castigo)" (Cirlot 95-96).

Como tantos héroes, desciende a los infiernos, pero por haber liberado a una dama, a diferencia de Orfeo, que bajó al Hades para rescatar a Eurídice, o de Jesús que descendió a los infiernos para redimir las almas de quienes estaban condenados.[18] Fuera de la cárcel se dirige a Pitarque, un monasterio convertido en una especie de parador, taberna y lonja, seguramente tras ser desacralizado durante la desamortización de Mendizábal. Se sorprende mucho con el lugar: "¿Esto es España, o es algo de otros mundos, de otros planetas, adonde de un puntapié nos ha mandado la mágica Astarté, diosa de los infiernos?" (300). Allí descubre que entre los huéspedes se encuentra su compañero de celda de la cárcel de Sigüenza y Becerro, detenido por la Guardia Civil. A continuación vuelve a tener visiones sorprendentes:

> En su alma se atropellaron en tremendo revoltijo el miedo y la esperanza, y al recorrer el patio, su exaltada imaginación desfiguró los semblantes y cuerpos de la pobretería que allí se congregaba. En unos vio cabezas de pájaros, en otros hocicos de extraños rumiantes o paquidermos. El vocerío le sonaba como la jerigonza monosilábica de los idiomas primitivos; las hogueras esparcían resplandores rojizos sobre figuras y objetos; los calderos hinchaban desmesuradamente sus vientres cubiertos de hollín; el freír de las sartenes semejaba risa y burla satánica, que afluía de bocas invisibles. (301)

Estas personas con cabezas de animales son los demonios del infierno que aparecen en muchos cuadros como el panel derecho del *El jardín de las delicias* de El Bosco, en concreto uno con cabeza de pájaro:



Detalle del postigo derecho de *El jardín de las delicias* (1480-1490), El Bosco, Museo del Prado

Las sartenes en la visión de Carlos también aparecen en otro cuadro del mismo artista, *El Tríptico del Juicio Final*, en el que vemos a una criatura con patas palmeadas sujetando una sartén en la que fríe a una persona:



Detalle de la tabla central de *El Tríptico del Juicio Final* (1482), El Bosco, Academia de Bellas Artes de Viena

Estas visiones infernales demuestran que no ha salido del averno, puesto que en Pitarque adonde lo ha mandado "Astarté, diosa de los infiernos" se sigue encontrando con presos. Astarté es la divinidad fenicia equivalente a Isis, y no es la diosa del infierno como afirma Galdós, sino que en una ocasión, como Carlos, descendió a él, pero para liberar a Adonis.[19] Inmediatamente presencia otro fenómeno extraordinario: "Aturdido fue y vino el caballero, sin dar con el rincón en que había dejado a sus amigos *don Quiboro* y Tiburcio. O los rincones se cambiaban por sí de un lado a otro, o los principios geométricos se declaraban en rebeldía suprimiendo los ángulos..." (301). Estos rasgos arquitectónicos recuerdan los del castillo giratorio que aparece en varios relatos artúricos. Esta fortaleza era una de las formas del castillo peligroso donde tenía lugar parte de la aventura de los caballeros de la mesa redonda.

Más adelante es encerrado nuevamente en otra cárcel en la que también se tiende en el suelo (de nuevo el descenso) y vuelve a tener visiones: "La oscuridad profunda determinó en el cerebro del caballero visiones extravagantes y terroríficas, animales absurdos nunca vistos en la realidad, personas reptantes y seres gelatinosos, que con la huella de sus babas iban trazando

en suelo y paredes letreros indescifrables" (305). Estas percepciones extravagantes y terroríficas de animales absurdos e irreales también evocan las visiones desagradables y espantosas que aparecen en el infierno del panel derecho del *El jardín de las delicias* de El Bosco.



Detalle del postigo derecho de *El jardín de las delicias* (1480-1490), El Bosco, Museo del Prado

Exaltación al grado de maestro masón

Carlos confesará que no ha podido liberar a Pascuala porque, como él mismo reconoce, para poder hacerlo primero debe convertirse en maestro como ella (234). Después de salir del infierno, Carlos se convertirá en un maestro, pero en un maestro masón.

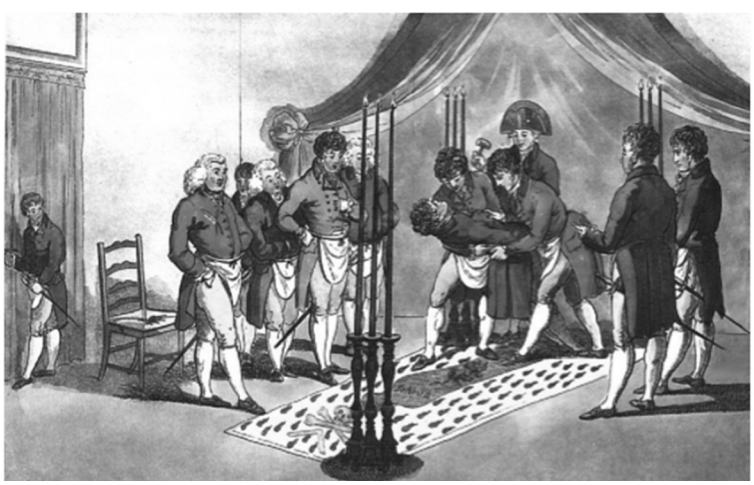
En Numancia se nos informa que la ciudad más antigua bajo las ruinas es una de las que Gerión, natural de Caldea, fundó en la Península Ibérica, y donde sus hijos mataron a Trifón, hermano de Osiris (202). Galdós se está refiriendo al mito egipcio en el que Set había matado a su hermano Osiris y luego había sido vengado por su hijo Horus, pero maneja la versión del teólogo e historiador español Juan de Mariana, según la cual todo esto estuvo relacionado con la Península Ibérica. Esta había sido tiranizada por Gerión hasta la llegada de Osiris, quien,

antes de regresar a Egipto, dejó como sus sucesores a los geriones, los tres hijos de Gerión, que años después decidieron vengar la muerte de su padre aliándose con Trifón, hermano de Osiris, luego eliminado por Horus (28-31). En esta versión del mito que utiliza Galdós, se denomina Trifón (Tifón) a Set, debido a la asimilación del dios egipcio por los griegos con esta divinidad. La aparición de elementos del mito egipcio, un asesinato mítico y una venganza informan los acontecimientos sucesivos del relato.

Los masones conciben que Hiram Abiff, legendario arquitecto veterotestamentario del siglo X a.C. que ayudó al rey Salomón en la construcción de su templo (*Crónicas* 2: 12-13) y que juega un papel fundamental en los ritos masónicos, tuvo su precedente en Osiris: "Hiram es para los Francmasones la representación del Gran Maestro; lo mismo que Osiris lo es entre los egipcios" (Daza 190), porque en el ritual del tercer grado de la masonería se narra que Hiram Abiff fue asesinado inicuamente y ocultado por sus homicidas tal como Set hizo con Osiris.

Este conocimiento se amplía en el grado decimoctavo de la masonería, donde se enseña que Horus sobrevive a su padre y lo venga derrotando a Tifón (Ragón 158-159). Isis es la naturaleza que queda viuda por acción del principio negativo simbolizado por Tifón, pero que es vengada por el hijo de la viuda (los masones se llaman "los hijos de la viuda"); como la Madre de *El caballero encantado*, esta viuda es la naturaleza. No olvidemos que la Madre llama hijo a Carlos, y que según Becerro el título de su marquesado, Mudarra, significa en árabe vengador.

En *El caballero encantado* el maestro Hiram Abiff es el maestro Alquiborontifosio de las Quintanas Rubias, kilométrico nombre cuyas cinco primeras letras recuerdan la palabra alquimia, e incluso transmite enseñanzas iniciáticas: "¿Qué es la vida? Una muerte que come. ¿Qué es la muerte? Una vida que ayuna. Vivamos muriendo" (245), y efectivamente muere como Hiram Abiff, al mediodía, después de caer varias veces al suelo y levantarse (308-309).



Recreación de una de las caídas de Hiram Abiff durante el ritual de exaltación al tercer grado de la masonería, Ilustración de *Le Catechisme des Francs-Macons* (1745), atribuida al escritor francés Louis Travenol bajo el seudónimo de Leonard Gabanon. Esta es una versión coloreada de la ilustración de principios del siglo XIX.

Alquiborontifosio fallece adoptando la forma de la cruz: "se tendió a lo largo, quedando en cruz, los cuatro remos extendidos, el rostro mirando el cielo", y sus últimas palabras son "*Muerta es la abeja, que daba la miel y la cera*". Galdós añade: "así murió la solícita abeja, que dio toda su miel a las generaciones ingratas" (310). En su muerte es identificado con Jesucristo crucificado y con una abeja, porque este insecto es símbolo de la resurrección de Jesús, ya que "muere"—hiberna—durante tres meses de invierno, como los tres días de Cristo, antes de resucitar, siendo el fluido apícola un símbolo masónico de la regeneración (*Diccionario Rioduero de símbolos* 7). Al ser la miel un producto de la transmutación que realiza la abeja (Daza 259) es usada en el tercer grado de la masonería, junto al panal, aunque este significado es ignorado por la mayoría de los masones que sólo ven en ella un símbolo de la laboriosidad.

Cuando la Guardia Civil traslada a Carlos y a la Madre, ella lo conduce a lo alto de una trinchera que domina el camino real, donde encuentran el cadáver de Alquiborontifosio medio cubierto con su manta, a pesar de haber sido ocultado por los guardias civiles. Todo esto forma parte del ritual de exaltación del tercer grado de la masonería, en el que el candidato contempla el cadáver medio cubierto por una manta del maestro Hiram Abiff, en esta ocasión el maestro Alquiborontifosio.



Contemplación del cadáver de Hiram Abiff en el ritual de exaltación al tercer grado de la masonería, *Duncan's Masonic Ritual and Monitor* (1866) de Malcolm C. Duncan

A continuación el ritual masónico consiste en que el candidato reviva el asesinato de Hiram Abiff y su resurrección, y eso es precisamente lo que ocurre en la novela. En aquel lugar la Madre espera a la Guardia Civil mientras dice: "su deber es cogernos o matarnos" (311). Por lo tanto, al intentar escapar de la Guardia Civil, lo que la Madre busca es que los maten a los dos al aplicarles la ley de fugas (312-313). Uno de los guardias es Regino, que Galdós deja entrever que es un antiguo general encantado por haber sido derrotado en la Guerra hispano-estadounidense (218) y

convertido en enemigo de Carlos.

La Madre renace y resucita a Carlos (318), al que vuelve a llamar Asur, hijo del victorioso (319), que en esta ocasión hace honor a su título porque ha vencido a la muerte. Ahora entendemos el nombre de Pascuala, "relacionada con la Pascua", es decir, la resurrección de Jesús. Carlos ya se ha convertido en maestro, condición indispensable para unirse a Pascuala. Como en el ritual del tercer grado, Carlos, como el maestro masón, muere y resucita, lo que enseña que la vida es eterna; nunca concluye sino que se manifiesta de varias maneras, una de ellas la muerte. Ahora, como en los relatos iniciáticos, puede volver al mundo normal, pero antes será necesario que tenga lugar otra purificación, en esta ocasión alquímica.

La transmutación alquímica

Tras resucitar se sumergen en el Tajo y allí es encerrado en una redoma, "fluvial presidio esmerilado" (331-2), "de estructura circular", "redoma de peces" (327). A pesar de ser denominada claramente redoma, el carácter alquímico de esta prisión no ha sido comentado. De su carácter alquímico no hay duda, porque la Madre le había dicho a Gil que José Augusto Becerro: "Metido luego en el laberinto del marqués de Villena, visitó el interior de sus redomas" (144). Con esta afirmación Galdós se hace eco de la visión alquímica que considera que el objetivo de esa disciplina es convertir el plomo en oro, símbolo de conseguir la trasmutación del hombre vulgar, el plomo, en un hombre superior, el oro, con lo cual lo que los alquimistas pretendían era lograr la palingenesia, el renacimiento (Vázquez Alonso 21), que es nombrada en *El caballero encantado* mediante su equivalente latino, regeneración. Por lo tanto el hombre era el auténtico objeto de las operaciones alquímicas, que por supuesto eran simbólicas, iniciáticas y espirituales. Galdós cuando escribe que Becerro "visitó el interior de sus redomas" se refiere a que el hombre es el elemento que experimentaba los trabajos alquímicos.

Para introducirse en la redoma, primero tiene que vivir una experiencia muy violenta:

> De pronto, Gil fue acometido de terror… La corriente le envolvía; perdió la serenidad. Viendo a la Madre vencedora de las inquietas aguas, cerca ya de la otra orilla, se tuvo por abandonado. Quiso retroceder, con la esperanza de agarrarse a unas ramas de sauce que colgaban no lejos del punto en el que se arrojara... ¡Horrible momento! No podía nadar en ninguna dirección. Llamando a su garganta toda la energía que le quedaba, gritó:
>
> —¡Madre, Madre, me ahogo!... ¡Sálvame! (323)

Estamos ante la imagen alquímica del agua mercurial que tortura al azufre al ser sumergido en ella, tal como lo describe Jakob Böhme en *La signatura de todas las cosas:* "El ser sale de la muerte mediante una agonía que tiene lugar en la gran angustia de la IMPRESIÓN [sic], en lo que consiste la vida mercurial" (44).

El agua mercurial en la que es sumergido el azufre es simbolizada en las obras de alquimia por un río o por el mar, por eso son muy comunes las representaciones alquímicas de un personaje que cae a una de estas masas de agua y casi se ahoga, como la de Splendor Solis (1532–1535) de Salomon Trismosin, supuesto maestro de Paracelso, en la que un rey está ahogándose en un río (al fondo de la imagen), como Carlos en el Tajo:



El rey ahogándose, séptima imagen del *Splendor Solis* (S. XVI)

Carlos es llevado a una redoma bajo el Tajo donde lo ayudan a recuperarse del ahogamiento. Allí viste una túnica de damasco roja (324), lo que es una imagen del azufre como *vir rubeus* (el hombre rojo). Esta cárcel de paredes cristalinas en la que tiene que vivir el azufre ha sido la imagen del matraz donde sucede esta operación en numerosos textos alquímicos, como este de Johann Grasshoff (1560-1623) en el que se describe a una mujer y un hombre—vestido de púrpura como Carlos (Grasshoff 47)—de origen aristocrático, dentro de una cárcel de cristal:[20]

> ad carceres perpetuos, qui tamen (ratione inclytae progeniei, praece lentisque prosapiae, & ne in posterum tacite obscaeni quid peragere, sed ab excubiis ordinatis omnia eorum opera observari possent) transparentes, perspicui & clari, instar crystalli, rotundique in modum globi cœlestis formati erant, condemnabantur, includebanturque ut ibi continuis lacrymis veraque poenitentia pro peccatis commissis satisfacerent. (48) [21]

Poco antes el texto afirma que a pesar de que la mujer es muy joven parece la madre del hombre (47).

Esta imagen de la pareja encerrada en una cárcel que es una redoma, observados por sus captores, también ha sido pintada en ilustraciones de obra alquímicas:



Imagen del Rosario de los Filósofos (1578), manuscrito de J. Griemiller

Los pobladores de la "pecera" se comunican por gestos porque están sometidos a una "cura del silencio" (332), a la que les obliga la Madre con un gesto: "le impuso silencio llevándose el dedo a la boca" (325), se trata del silencio que se exige en todo trabajo iniciático (Daza 347). El gesto de la Madre amén de significar convencionalmente callar, forma parte de los signos de varias organizaciones iniciáticas; en la masonería es el tercer signo accidental del maestro de las artes y las ciencias, el del signo de secreto, que se realiza poniendo el dedo índice de la mano derecha sobre los labios.

Es una fase más avanzada en su proceso iniciático, como Carlos la denomina "nueva esfera de la vida de encantamiento, que de las anteriores se distinguía por la mudanza de las formas de rusticidad y pobreza en formas de elegante pulcritud" (324-25), con esta referencia a la pulcritud queda claro que Carlos ya se ha limpiado de sus impurezas pero todavía está cautivo en la redoma, que, como en la cita alquímica, es un "purgatorio" (331). Galdós deja claro que esta fase del encantamiento es la última "postrera etapa o estación del *vía-crucis* correccional" (332), pero Carlos aún tiene algo más que hacer. Tras atravesar muchas

habitaciones, en el centro de la redoma submarina encuentra una cámara de armas, la sala donde se guardan armaduras en maniquíes y armas colocadas en panoplias, o sea, sin propósito belicoso, que es calificada como "una estancia recogida y misteriosa" (328). El adjetivo "recogida", cuando se aplica a una habitación, significa que aunque sea pequeña, resulta agradable por la ordenada disposición de las cosas que contiene. ¿Pero qué tiene esta cámara de armas de misteriosa? Sin duda se trata de una habitación no muy frecuentada, porque debido a que contiene los útiles del caballero, es una sala a la que sólo accede el protagonista, y en ella encuentra los adminículos con los que el héroe se enfrenta a los monstruos: armaduras y espadas. Que estén de adorno en panoplias y maniquíes muestra que el conflicto, la lucha con los gigantes y etc., ha concluido, la conciliación de opuestos se ha realizado.

En esta cámara de armas hay otro espejo en el que Carlos mira y ve resplandores y sombras en medio de las cuales va tomando forma la figura de Cintia. Ambos intentan besarse pero no lo consiguen. No se pueden besar, porque lo que en tantos cuentos rompe el hechizo del protagonista (*La bella durmiente, Blancanieves y los siete enanitos*) es el ósculo, y el caballero todavía tiene que estar encantado hasta que por sus propios méritos pueda ser desencantado. De nuevo Cintia y Carlos se reencuentran en el espejo situado en el centro, el lugar donde los opuestos se reconcilian. Por eso en el palacio-laberinto de Becerro ella hablaba amigablemente con él a pesar de que previamente lo había rechazado y le decía "me alegro de poder decirte que no me he casado" (108), cuando lo había abandonado para contraer matrimonio.

Ya vimos la relación de Becerro con Merlín, ambos magos, pero ahora comprobamos que al llegar al final de su encantamiento/iniciación, Carlos se compara con el personaje artúrico, cuando exclama en la redoma: "¿Pero hasta cuándo, ¡por vida de Merlín!, me tendrá la Madre en este presidio bobo?" (334), Carlos alude al mago que también fue encerrado por Bibiana en la espesura de un bosque, pero la diferencia entre ambos es que él logrará salir. Es evidente el cambio que se ha operado en Carlos, quien al comienzo de su historia se había burlado de Becerro cuando le habló del baladro de Merlín.

El palacio laberíntico y la redoma alquímica son cárceles en las que está encerrado el protagonista al principio y al final de la obra. La primera es de Becerro y la segunda de la Madre, los dos artífices de su iniciación. Ambos son palacios, pues la redoma es denominada "palacio del silencio" (325). En sus respectivos centros hay un espejo que es el que hace que la iniciación comience y que la transformación finalice. En una carta de Pascuala dirigida al caballero Carlos de Tarsis leemos: "en el río dejó su fingida personalidad" (340); ella ha hecho algo parecido, como le relata a Carlos cuando la ve en el espejo de la redoma, tan diferente: "he soltado en el claro Henares mi rusticidad y pobreza" (340). También la Madre dice que en el Tajo "quiero dejar mi fingida vejez" (321) y efectivamente rejuvenece al bañarse en el río (323). En todos al salir del agua se produce una regeneración, porque simbólicamente supone una repetición del mito de la creación que surge del agua (*Diccionario Rioduero de símbolos* 11), un elemento que se repite con frecuencia en los mitos de héroes y las fábulas iniciáticas. Por eso Carlos es llevado a la pecera exánime y tras recuperarlo de su asfixia lo desnudan y someten a estrujones y friegas antes de volverlo a vestir (324). Carlos también tiene que desnudarse tras abandonar la redoma, hasta el punto que un fraile franciscano escribió "que vio salir a muchos con el traje fresco que usaba nuestro padre Adán en el Paraíso" (336). Aquí la referencia a su desnudez está asociada a la de la creación del hombre, probando el simbolismo que el acto de despojarse de

la ropa tiene de regeneración. Por lo tanto la entrada y salida de la redoma de Carlos toma el aspecto de la inmersión ritual de muchas religiones y organizaciones iniciáticas, en la que limpio sus pecados, o gran parte de estos, y convertido en un ser nuevo pasa a formar parte de una comunidad espiritual. Un compañero le dice que va a salir de la redoma porque: "yo he rodado como piedra que arrastran los ríos, y de tanto correr y rodar, mi ser anguloso y cortante se ha pulimentado…" (333). Se trata de la imagen masónica de la piedra pulida (Daza 304).

Al salir del agua Carlos dice "Hemos resucitado en el punto donde fenecimos" (339),[22] con lo que se demuestra que toda la experiencia ha transcurrido en otro plano de la realidad, el del encantamiento. Carlos se reencuentra con Cintia y van a un concierto:

> Gran psicólogo es Beethoven y portavoz ecualitario del humano dolor, exhalado de las almas humildes como de las que se tienen por linajudas… Abandonando sus oídos a la onda musical, y dejándolos que en ella se anegaran, Cintia y su caballero a un tiempo tocaban y oían la música de sus almas. Sin molestar a los circunstantes hallaron modo de secretear cuanto quisieron y de comunicarse con susurro *pianissimo*. (342)

La pareja consigue una gran comunicación oyendo a Beethoven, "portavoz ecualitario del humano dolor" emanado tanto de las almas humildes (la de Cintia) como de las que se tienen por linajudas (la de Carlos). Se trata de una imagen de la unión de la pareja, que se ha igualado. Ambos "a un tiempo tocaban y oían la música de sus almas", esta expresión no es una mera referencia poética, sino que como otras tantas cosas de la novela, oculta un conocimiento esotérico. Los pitagóricos pensaban que el alma era como una cuerda, por eso los griegos dieron a un antiguo instrumento de cuerda el nombre de cítara, que significa "tórax", porque ahí creían que residía el alma. Carlos y Cintia tocan las cuerdas de sus almas y las escuchan de modo que consiguen comunicarse con susurro "pianissimo", es decir, con un murmullo en un tono muy suave, o sea en secreto. Se ha conseguido la conciliación de opuestos.

De esa manera sabe que Pascuala tiene un hijo, engendrado cuando él trabajaba en la cantera, al que llamó Héspero en memoria de la Madre (343). En la mitología griega Héspero es el lucero del alba, el planeta Venus en el cielo al amanecer, portador de la luz y anunciador del nuevo día que como él regenerará al mundo. Como Jesucristo por los Reyes magos o Arturo por Merlín, Héspero es reconocido por sus padres como un infante con un destino muy especial, el de renovar el mundo.

¿A qué es debido que se le ponga ese nombre en memoria de la Madre? A que ella es comparada con un astro (316). En el panteón romano la diosa Isis fue asimilada al planeta Venus. Ya vimos que la Madre es una figura isíaca, de ahí que se le haya puesto al niño el nombre de Héspero, una forma de Venus, símbolo de la Madre.

Cuando Carlos ve a su hijo exclama: "¡qué ángel!" (345). La piedra filosofal ha sido representada a modo de un ángel, como en la obra del rabino Simeón ben Cantara, *Cabala mineralis*, libro I (siglo XVII), en el que una de las últimas imágenes de la obtención de la piedra filosofal la representa como un niño angelical en una redoma que representa el fin de la gran obra: [23]



Imagen de *Cabala mineralis* (siglo XVII), el niño en el matraz

Carlos añade: "Es mi retrato" porque vuelve a nacer a través de su retoño, cumpliendo así las instrucciones que Jesús dirige a Nicodemo:

> En verdad, en verdad te digo que quien no naciere de arriba no podrá entrar en el reino de Dios. Díjole Nicodemo: ¿Cómo puede el hombre nacer siendo viejo? ¿Acaso puede entrar de nuevo en el seno de su madre y volver a nacer? Respondió Jesús: En verdad, en verdad te digo que quien no naciere del agua y del Espíritu no puede entrar en el reino de los cielos. (*Juan* 3.3-5)

El agua, como elemento pasivo es lo femenino, Pascuala; y el espíritu lo masculino, Carlos; lo que los une es el amor y el resultado es el hijo, una nueva criatura surgida de la reintegración de lo masculino y femenino. Se ha logrado lo que Carlos denomina "perfecto himeneo de voluntades, de corazón y de oficio, vivamos juntos consagrados a la misma obra santa" (234). La obra santa es la gran obra que sólo se obtiene con la conciliación de lo masculino y lo femenino, Carlos y Cintia; así el hombre ha recuperado su noble condición primitiva. A través del niño, Carlos y Pascuala recorrerán en sentido inverso el río de la vida hasta volver a su fuente paradisíaca. El hombre se ha alejado de Dios desde la caída de Adán, la masonería y la alquimia buscan devolverlo a su estado edénico, arcádico, desandar lo andado, volver al origen, la Edad de oro.

Héspero es el anunciador de un nuevo amanecer, por lo que también representa el eterno retorno, de hecho, es idéntico a su antepasado Mudarra. Ambos fueron concebidos fuera del

matrimonio, surgidos de una mezcla de razas, entre un caballero español que estaba sufriendo una pena (en el caso de Gonzalo Gustioz estaba condenado a prisión y en el de Carlos estaba encantado) y una extranjera. La misión de ambos es regenerar España.

El retorno de la Edad de oro

Si, como vimos, el auténtico objetivo de la alquimia es la regeneración del hombre y del mundo, lograrlo supone devolverlo a la Edad de oro, cuando la tierra era un paraíso, la humanidad vivía sin trabajar, ya que recogía los abundantes frutos de la tierra, y no existía la muerte ni la vejez. Aunque el término procede de la mitología griega, tiene su equivalente bíblico en la existencia de Adán y Eva en el paraíso. En ambos casos, el pagano y el judeocristiano, el final de la Edad de oro supuso la caída del hombre, por lo cual retornar a ella es recuperar el estado en el que era rey de la creación. Por lo tanto la regeneración, como su propio nombre expresa, es una nueva generación—creación—del hombre. Por este motivo, Galdós hace que Carlos salga de la pecera desnudo como Adán.

Cintia dice a Carlos: "Nuestros bienes son comunes, y entre nosotros no puede haber ya *tuyo y mío*" (344), frase de evidentes ecos cervantinos que Galdós utiliza un lustro antes en *Aita Tettauen*, en boca de Pedro Antonio de Alarcón, que aparece en este episodio nacional como un belicista con estas palabras dirigidas al protagonista:

> Me maravilla que tú, que das ahora en no creer en la guerra ni en la gloria militar, creas en la Edad de oro. Bueno: pongámonos en la Edad de oro. Figurémonos que no hay *tuyo y mío,* que comemos bellotas y nos vestimos de verdes lampazos... ¡Muy bonito, señor, muy bonito! Pero un día, en pleno éxtasis paradisiaco, dos hombres de mal genio o dos grupos de hombres se disputan el fruto de una encina o el chorro de una fuente. Pues ya tienes en planta la guerra: o los hombres riñen, o dejan de ser hombres; ya tienes un vencedor y un vencido. Adiós, Edad de oro... El hombre no se contenta con vivir de bellotas: inventa el pan, el vino, el azúcar, y de invención en invención llega hasta el *Pavo en galantina con trufas, o el Pastel inglés con pasas de Corinto, ron de Jamaica, canela de Ceilán y nuez moscada de Madagascar*. Figúrate tú las guerras y conquistas que hay debajo de estos sabrosos ingredientes alimenticios... (184-85)

Que no haya "*tuyo y mío*" significa la inexistencia de la propiedad privada, que junto a la paz que el ficticio Pedro Antonio de Alarcón considera imposible era uno de los atributos de la Edad de oro. En cuanto a la humanidad que sólo se alimenta de bellotas, ese es precisamente el dinero que la Madre pone en el hatillo de Gil (255) y que luego se multiplica en su bolsillo (282 y 296).

En *El caballero encantado* también se nombra la Edad de oro en esta conversación entre Carlos de Tarsis y la Madre:

> TARSIS. — [. . .] ¡Qué dulce sueño! He dormido en tu regazo como un niño, y he soñado que vivimos en un mundo patriarcal, habitado por seres inocentes que no viven más que para compartir con amorosa equidad los frutos de la tierra...

> LA MADRE. (*Graciosa*.) — Hijo, te has anticipado a la Historia dando un brinco de cien años o más. (153)

Aquí la Edad de oro no es sólo cosa del pasado como en *Aita Tettauen*, sino que volverá dentro de un siglo o más. Cintia dice que la Madre: "espera cimentar la paz y el bienestar de sus reinos futuros" (344), quiere que retorne la Edad de oro, porque la paz y la prosperidad son los dos signos más frecuentes de la era dorada. En la mitología clásica la Edad de oro era la era de los titanes, cuyo jefe era Saturno, y por consiguiente fue denominada *Saturnia regna.* Paradójicamente, Saturno, el dios que devora a sus hijos para evitar que lo suplanten es a la vez el buen gobernante de la Edad de oro. Debido a esta ambivalencia, nos encontramos con que entre las buenas noticias que al final de la obra Cintia cuenta a Carlos, sorprende la alegría con la que le relata que su tío Saturio (Saturno), hasta entonces un personaje negativo, encontró una mina de plata en Colombia (344), lo que la ha hecho más rica a ella, pero ahora también a él. Por lo tanto Saturio/Saturno que al principio aparecía como el dios despótico, se ha metamorfoseado en el magnánimo gobernante de la Edad de oro. Esta divinidad que representa el plomo, se transmuta en el soberano de la era áurea, por lo que simbólicamente el plomo se ha transformado en oro, símbolo de la transmutación alquímica interior que han experimentado Carlos y Cintia. La elección del metal por parte de Galdós también posee un significado simbólico. La plata, como metal blanco y reluciente, simboliza la pureza y está relacionada con la Luna y por lo tanto con la mujer, en contraposición al oro (*Diccionario Rioduero de símbolos* 180-81), con lo que la obtención de una mina de plata por parte de Cintia simboliza la regeneración de esta mujer. La riqueza viene a España como siempre, desde América, con este matrimonio se resuelve simbólicamente el desastre del 98 y España y el nuevo continente vuelven a estar unidos. La tan ansiada regeneración de España se ha conseguido a través del amor, que ha engendrado un niño que traerá la Edad de oro. Carlos pone punto y final al libro con esta frase: "Descansaremos… Siento aquí la presencia invisible de nuestra Madre, que nos manda repoblar sus estados…" (345). Carlos se ha regenerado, ha traído con su hijo la paz, la recuperación de las colonias en América y la solución del problema agrario, ha encarnado la figura casi mesiánica del Restitutor Orbis (restaurador del mundo) título honorífico que el senado romano otorgó al emperador Aureliano por pacificar y reunificar el imperio. Una de las medidas de Aureliano fue la de convertir al Sol Invictus, el dios del Sol, en una divinidad del panteón romano (Potter 41). Carlos hace algo parecido cuando dice a Cintia, cuyo nombre la relaciona con Apolo, el dios Sol: "Todas la diosas del Olimpo son caricaturas comparadas contigo" y "Creo en ti como en Dios" (329). La naturaleza apolínea de Cintia la equipara a la Madre, que había sido identificada con el Sol en un antiguo templo en el que Gil ve como su cabeza se superpone a la del astro:

> Ay!, si no le engañaban sus ojos, si no era un durmiente que se paseaba por los espacios del ensueño, lo que vio era un mujer, una señora sentada en aquel escabel, y la maravilla de tal visión fue completada por otra maravilla de la Naturaleza. Precipitó el sol su salida, y sus rayos se esparcieron por el cielo en deslumbrador semicírculo y en disposición tan peregrina, que parecían salir de la cabeza de la señora, o que esta coincidía propiamente con el padre sol" (136)

La Madre está sentada en el lugar correspondiente a la divinidad adorada en ese templo. El fenómeno luminoso que Galdós describe es la cabeza de la Madre coronada por la diadema que

portaba la diosa Libertas de la mitología romana y que Galdós sin duda conocía, ya que había sido esculpida por Ponciano Ponzano en un célebre monumento madrileño:



***Escultura de la Libertad* (1857), de Ponciano Ponzano, sobre el mausoleo conjunto, Panteón de Hombres Ilustres, Madrid**

En varios *Episodios Nacionales*, Galdós se refiere a la diosa Libertad, pero más concretamente en *El terror de 1824* la describe "circundada de luz" (138) como la Madre. Más adelante un personaje muestra a Carlos/Gil, unas monedas romanas encontradas en Numancia y él siente que: "fue el momento psíquico en que tuvo la perfecta ilusión de la madre" (191). Se trata de otra referencia que identifica a la Madre con Libertas, ya que la diosa era el motivo numismático preferido de la época imperial; por lo tanto, Carlos reconoce a la Madre al ver las monedas. Libertas era otra imagen de la diosa madre, como decía Isis de "múltiples nombres".

Este carácter solar de la Madre y de Cintia, que ahora está convertida en madre de Héspero, se debe a que la Edad de oro posee una naturaleza eminentemente solar. La Edad de oro recuperada por un niño es famosa en la historia de la literatura por una cita del poema mesiánico de Virgilio: "magnus ab integro saeclorum nascitur ordo" (4.5), que habla del nacimiento durante la guerra civil de un niño que traerá la prosperidad y el buen gobierno y con ellos una nueva Edad de oro, como Héspero, que también nace durante otro conflicto,

la guerra de Melilla. La fama de esta cita virgiliana ha sido tal que incluso está parafraseada en el reverso del Gran Sello de los Estados Unidos como la frase "Novus Ordo Seclorum".[24] En la alquimia, la piedra filosofal ha sido simbolizada por un niño, por lo que también es un infante quien trae la Edad de oro, como afirma el *Tractatus Aureus* atribuido a Hermes: "Venid aquí, hijos de la sabiduría y alegraros, pues el dominio de la muerte ha pasado y el hijo reina" (Jung 385). Realizando la gran obra, Carlos/Gil y Cintia/Pascuala no sólo se regeneran a sí mismos, sino que producen una regeneración de la humanidad, como expresa más claramente Khunrath cuando escribe que la piedra filosofal aparece clamando: "Ecce, Renouabo Omnia" (203).[25] Desde un punto de vista psicológico se trata de una nostalgia de la infancia perdida, por eso quien regenerará el mundo es un niño. Es muy revelador su nombre, que Becerro había mencionado cuando se dirige a las ruinas de Numancia: "a estas piedras dormidas preguntaré si sois hijas de Atlas o Héspero" (203-04). Las hijas de Héspero o de Atlas, son las Hespérides, que tradicionalmente han sido identificadas como las Islas Canarias que Galdós había abandonado con 19 años.

Hay otros elementos de *El caballero encantado* que deben ser analizados por separado, ya que no corresponden al ámbito del esoterismo, sino a la incipiente investigación de los fenómenos paranormales que tenía lugar en la Belle Époque.

La parapsicología en *El caballero encantado*

La novela tiene el subtítulo de *Cuento real... inverosímil*, y en la primera línea es denominada: "fábula verdadera y mentirosa" (75); Galdós parece indicar que, aunque todo lo que leemos a continuación pertenece al ámbito de lo sobrenatural, no por ello tiene que ser falso. Para ello Galdós racionaliza los fenómenos paranormales desde el comienzo hasta el final de *El caballero encantado*, valiéndose de las teorías parapsicológicas de la Belle Époque.

Al principio, cuando Carlos visita a Becerro en su palacio, éste le cuenta: "¿Sabes ya que me ocupo del marqués de Villena, primer apóstol de las ciencias físicas en España, y precursor de esa otra ciencia que nos enseña las leyes y fenómenos del universo suprasensible?" y cuando Carlos le indica que el marqués de Villena era un brujo, Becerro le responde: "tales denominaciones aplicadas por el vulgo son el reconocimiento que las almas inocentes hacen de las verdades no comprendidas" (104). La magia es una ciencia que enseña las leyes y fenómenos del universo suprasensible, al igual que las ciencias físicas estudian las del sensible. Como resultado de esta forma de pensar, lo que se cree sobrenatural tiene una explicación racional y es la ignorancia de su naturaleza lo que hace que se consideren estos fenómenos como extraordinarios. Este es un pensamiento muy común en la Belle Époque, en la que existía una gran confianza en la capacidad de conocimiento del hombre; el cientifismo proclamaba que la ciencia era capaz de explicarlo todo, por lo que algunos consideraban que determinadas pseudociencias como la telepatía serían eventualmente aceptadas por la ciencia oficial, como había ocurrido con la telegrafía sin hilos, porque al fin y al cabo, ambas no eran más que dos formas de transmisión de mensajes por el aire (Kaminer 198).[26] ¿Si se había conseguido ver seres invisibles mediante los microscopios por qué no se podría llegar a crear instrumentos para contemplar los espíritus?

Casi al final de la novela, en la cámara de armas del centro de la redoma, Carlos encuentra el otro espejo en el que se mira y ve resplandores y sombras "luces e imágenes de su propia

interioridad mágica" en medio de las cuales va tomando forma la figura de Cintia (328). Con esta frase Galdós sugiere que el espejo tiene la capacidad de reflejar las imágenes del subconsciente de quien lo contempla; por eso Carlos al mirarse en el espejo ve a quien más quiere. Es lo que habían señalado anteriormente el psicólogo y neurólogo francés Pierre Janet en su obra *Névroses et idées fixes* (1898) y su compatriota el neurólogo y parapsicólogo Joseph Grasset en *L'occultisme hier et aujourd'hui* (1907). Galdós, al aproximarse al final de la novela, está definiendo la función esotérica del espejo como símbolo del pensamiento que refleja el Universo y sirve como instrumento de autoconocimiento (Cirlot 200). Ambos se intentan besar en el espejo pero no lo consiguen, lo cual el narrador explica mediante la terminología parapsicológica propia de la Belle Époque: "porque el espejo era un medio de comunicación telepática extraño a la física que conocemos y gozamos en nuestra limitada ciencia" (331); luego el espejo está unido al pensamiento. El espejo pasa de ser meramente mágico para convertirse en el vehículo de un fenómeno telepático, de esta forma al final de *El caballero encantado* Galdós termina racionalizando un elemento que al principio de la novela era puramente fantástico. Por lo tanto, se confirma la afirmación que hace Justo Augusto del Becerro de que la magia era la "ciencia que nos enseña las leyes y fenómenos del universo suprasensible".

Que Galdós estuviera pensando en la telepatía es probable porque él recoge otro fenómeno telepático entre amantes que sucedió durante la redacción de esta obra, y fue el que hubo entre él y Teodosia Gandarias, como el propio autor confiesa a ella en esta carta:

> En tu carta de ayer viene un papel que me hace creer en el magnetismo, o en la telepatía, que es la comunicación espiritual y misteriosa de dos seres que están ausentes uno del otro. Verás por qué te digo esto: en el trabajo de mi obra he llegado a un pasaje importantísimo que se desarrolla en la provincia de Soria. En dichas páginas describo la vida pobrísima de aquellos labradores, y el rudo trabajo de los infelices que se pasan la vida en los pinares haciendo carbón. Anteayer, ayer y hoy he estado con un buen mapa de Soria a la vista, y libros y papeles que me instruyen de aquellas escenas de desolación en un país misérrimo. Pues, mira por dónde, estando yo en este trajín, abro tu carta, y me encuentro con el planito de Soria hecho por el chico de la portera, el cual mapita, aunque pequeño, concuerda con el que yo tengo. Todos los pueblos de que yo hablo, Ágreda, Matalebreras, Golmayo, etc… están en el mapita que me has mandado, y en él he recorrido yo con mi vista los lugares por donde llevo el hilo de mi relación, y que por ahora terminará en las gloriosas ruinas de Numancia. (ctd. en Nuez Caballero 171-72)

Galdós nombra el magnetismo y la telepatía como sinónimos, porque hasta que en 1882 el parapsicólogo inglés Frederick William Henry Myers acuñase este último término, los fenómenos de transmisión de pensamiento sin intervención de agentes físicos, eran denominados magnéticos y también siguieron siendo llamados así hasta principios del siglo XX. Becerro es un magnetizador que ha aprendido las habilidades mágicas de Merlín: "llegó a sorprender el intríngulis magnético de las *Urgandas*[27] y *Merlines* y el dinamismo prodigioso de Madanfabul, de Famongomadán y otros apreciables gigantes" (143-44). En esta frase el verbo "sorprender" tiene la acepción de descubrir lo que alguien oculta, con lo que la frase significa que Becerro averiguó el secreto de los poderes magnéticos de los magos. En cuanto al

dinamismo prodigioso de los gigantes, se trata del conocimiento de la asombrosa capacidad de las fuerzas negativas de transformarse en su combate contra las positivas para tratar de frenar la liberación del hombre.

Con "magnético" Galdós no se está refiriendo a la capacidad de atracción de los hechiceros sino al magnetismo animal, teoría formulada por el médico alemán Franz Anton Mesmer (1734-1815) que cubría una gran variedad de fenómenos, hasta el punto de que es considerada la precursora de la hipnosis. El magnetismo, que también es denominado mesmerismo, aparece mucho en la literatura fantástica decimonónica, especialmente en varios relatos de un escritor que influenció a Galdós, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822).[28] En sus cuentos "El magnetizador" (1815) y "El huésped siniestro" (1819), el magnetizador aparece como un iniciado en tradiciones olvidadas que se remontan a la antigüedad, como en *El caballero encantado* lo hacen hasta Merlín. En estos relatos el magnetizador usa sus poderes para hacer caer a las personas en un estado de trance e influir en su voluntad, haciéndoles olvidar lo que él quiere y obligándoles a vivir la vida que a él le interesa como si fueran marionetas, tal como sucede con Carlos. Galdós no sólo racionaliza los fenómenos telepáticos, sino también otro fenómeno paranormal que trasciende los límites del tiempo.

Cuando Carlos y otro cautivo salen de la redoma y vuelven a sus casas, comprueban que todo está tal como lo dejaron y que su ausencia no ha sido notada porque no ha pasado el tiempo (340). Previamente su compañero le había dicho: "Vayamos a Madrid penetrándonos de que esto no es más que un despertar, un abrir de ojos, que nos pone delante el mundo que desapareció al cerrarlos por cansancio… o del sueño" (337-38). El uso de puntos suspensivos es una forma de llamar la atención sobre el hecho de que quizás todo haya sido un sueño, impresión reforzada porque Carlos le dice: "Esto es despertar en la misma postura en que nos dormimos" (339). Debemos recordar que al principio de la obra, tras despertar en el palacio-laberinto de Becerro, Carlos miró el reloj y vio que estaba parado (112). Todos estos detalles refuerzan la posibilidad de que la experiencia de Carlos haya sido un sueño o haya sucedido en un instante. Se trata de algo muy común en las obras iniciáticas, la más famosa de ellas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), "combate de amor en sueños de Polifilo", que consiste en una iniciación bajo la forma de una búsqueda de la amada que el protagonista Polifilo tiene durante un sueño que acaba al finalizar la obra. El encantamiento es muy similar al amor como demuestra la respuesta de Gil cuando Pascuala le pregunta si estar encantada es lo mismo que estar enamorada: "No es lo mismo; pero hay gran parentesco entre el encanto y un vivo amor" (172).

Este aspecto de la novela también tiene su precedente en el cuento undécimo de *El conde Lucanor* (1330-1335) de Don Juan Manuel, "De lo que sucedió a un deán de Santiago con Don Illán, el mago toledano", título muy parecido a los de *El caballero encantado*. Este relato cuenta cómo con el propósito de aprender nigromancia, el deán de Santiago se traslada a Toledo para visitar al mago Illán. A este lo encuentra leyendo en una sala y cuando le comenta a qué se debe su visita, el mago le hace asegurar que le recompensará si alcanza altas dignidades eclesiásticas, entonces poco antes de la cena encarga a su criada que le prepare unas perdices para esa noche y conduce al deán hasta una escalera de piedra por la que descienden durante largo rato "de modo que les parecía estar tan en lo hondo de la tierra que el Tajo pasaba por sobre ellos" (60), hasta que llegan a una sala que contiene muchos libros. El deán es nombrado sucesivamente arzobispo, cardenal y finalmente Papa, mientras se niega a recompensar al mago, con su consiguiente

enfado. El nigromante muestra su descontento a su discípulo convertido en Sumo Pontífice a lo que este le responde que si sigue molestándolo le hará encarcelar por brujo. Entonces el mago se dispone a marcharse y al no recibir del Papa ninguna comida para el camino, llama a su criada y le pide que le ase las perdices y de inmediato, el Papa se encontró de nuevo en Toledo como simple deán. El cuento termina con que el nigromante echa de su casa al ingrato aspirante a estudiante de las artes oscuras mientras se dispone a cenar.

El parecido con *El caballero encantado* es evidente, porque es la visita a la casa de un mago lo que produce el encantamiento durante el cual no pasa el tiempo. Cuando Carlos encuentra a Becerro, no nos dice si lo halla leyendo como el deán al mago de Toledo, pero sí que estaba "tras una mesa que desaparecía bajo la balumba de libros viejos y rancios papeles" (104). Galdós convierte la sala bajo el Tajo, donde el mago enseña nigromancia, en dos espacios diferentes, la estancia del palacio de Becerro que contiene multitud de libros, y la redoma que se encuentra bajo el Tajo, pero como en *El conde Lucanor* en ambos espacios comienza y concluye el hechizo.

A lo largo de *El caballero encantado* Galdós señala que el tiempo es relativo, como cuando Carlos pregunta a la Madre cuánto tiempo ha pasado, y ella le responde: "En la vida pastoril no necesitas calendario ni reloj. El tiempo es un vago discurso con somnolencia" (135). Luego en la redoma Carlos se preocupa nuevamente por saber cuánto tiempo tiene que permanecer en ella y un compañero le informa que:

> en la pecera sin ruido las leyes del tiempo se regían por cómputos y divisiones distintas de las del mundo. Lo que en éste se llama un día, en la pecera era un mes lunario.
>
> –De modo –añadió el informante –que si tú, pongo por caso, te duermes esta noche a las ocho en punto y despiertas a la misma hora de mañana, puedes decir que has dormido veintisiete días, siete horas, cuarenta y tres minutos y once segundos y medio. (333)

Conclusión

En *El caballero encantado* Galdós utiliza el esoterismo para revestir su crítica del sistema político de la Restauración. El protagonista es un miembro de la oligarquía caciquil y explotadora que sostenía el régimen español, un terrateniente injusto, un plebeyo que descendía de un molinero enriquecido que gracias a su fortuna había sido ennoblecido comprando tierras y títulos nobiliarios. Este aristócrata de nuevo cuño es nombrado diputado a dedo y miembro de una orden militar, pero ni eso le satisface, porque realmente anhela reformar su vida y las inútiles ceremonias de una orden militar no le sirven para su objetivo. Sólo lo consigue cuando gracias a un encantamiento se convierte en uno de los caballeros que habían sido modelos míticos de la caballería tradicional, transformándose en una figura de tipo artúrico, encarnando los rasgos simbólicos del héroe: orfandad, nacimiento en un lugar apartado (una capital provinciana), ser descendiente de un ilustre antepasado, ser iniciado (encantado) por un mago, ayudado por su contrapartida femenina, etc. Gracias a todo esto es iniciado de manera efectiva y no virtual en una orden militar. Como señaló Eliade, esta utilización del esoterismo como medio de rebelión fue algo característico en el arte francés de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX:

> Desde Baudelaire y Verlaine, Lautréamont y Rimbaud, hasta nuestros contemporáneos André Bretón y sus discípulos, todos estos artistas utilizaron el ocultismo como un arma poderosa en su rebelión contra el *establishment* burgués y su ideología. Repudian la religión, la ética, las normas sociales y la estética oficiales contemporáneas. (76)

Carlos se enfrenta a los miembros del sistema caciquil, simbolizados por gigantes, y es ejecutado por uno de los mecanismos represores del régimen, la Guardia Civil.

Galdós presenta una regeneración de España a través de una novela que propone que esta regeneración sea colectiva, social, como pretendía la literatura regeneracionista, pero también interior como promovía el pensamiento ocultista. Para conseguirlo escribió su penúltima novela combinando la ideología reformista con la esotérica, tomando elementos de la alquimia, la masonería, la mitología, como había hecho apenas medio siglo antes Lewis Carroll en *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) y pocos años después James Joyce en *Finnegans Wake*,[29] ambas obras oníricas, a pesar de que ninguno de los tres escritores creyera en el esoterismo ni pertenecieran a ninguna organización iniciática. Sin embargo vemos que Galdós estaba al tanto de las teorías parapsicológicas de la Belle Époque acerca de la naturaleza de fenómenos paranormales como la telepatía y las introduce en la novela. Galdós supo crear una historia a partir de elementos arquetípicos de las fábulas, convirtiendo a su protagonista en el héroe y sus aventuras en un proceso alquímico e iniciático, pero lo hizo racionalizándolo, tratando de hacer que la historia de *El caballero encantado* fuera lo más creíble posible, en definitiva un *Cuento real... inverosímil*.

A pesar de que dos obras fantásticas, *La sombra y El caballero encantado*, forman el alfa y omega de la novelística galdosiana,[30] Galdós es casi exclusivamente conocido como escritor realista,[31] especialmente por comentarios como este de Pepe Rey en *Doña Perfecta* (1876):

> El misticismo en religión, la rutina en la ciencia, el amaneramiento en las artes caen como cayeron los dioses paganos: entre burlas. Adiós, sueños torpes, el género humano despierta, y sus ojos ven la claridad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio desaparecen, y el que antes era enfermo hoy está sano y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. (219-23)

Pero treinta y tres años después, la ciencia en la que tanto creía Galdós no era la misma que en 1876; desde entonces se habían producido muchos descubrimientos y teorías que ponían en duda no los mitos del pasado, sino el paradigma científico del momento. Heinrich Hertz probó que las señales eléctricas podían viajar a través del aire, lo que hizo que Guillermo Marconi crease la telegrafía sin hilos, se descubrieron fuerzas invisibles como los rayos X, la radiactividad, el electrón, Albert Einstein publicó la teoría de la relatividad especial y Max Planck formuló la ley base de la mecánica cuántica. En el mundo de la Belle Époque algunos volvían a creer en la telepatía y otros fenómenos parasicológicos y a la vez pensaban que estos no eran sobrenaturales, sino que se trataba de fenómenos físicos reales que serían descubiertos por la ciencia como los rayos X, la telegrafía sin hilos o la radiactividad. Por otra parte, el psicoanálisis revelaba que los dioses y episodios míticos de la antigüedad representaban figuras

del subconsciente, con lo cual el rey Arturo, Merlín y Bibiana tenían una existencia real dentro de la mente humana. Al contrario de lo que ocurría en *Doña Perfecta*, la ciencia demostraba la realidad de los mitos.

El mundo de la Belle Époque se había repoblado con sociedades secretas, magos, organizaciones iniciáticas, seres sobrenaturales, nigromantes, etc. elementos que se creían desaparecidos hacía ya mucho tiempo. En consecuencia Galdós se hace eco de que muchos bellepoquianos volvían a creer en lo fabuloso, aunque en ese momento los fenómenos fantásticos recogidos en las fábulas ya no fueran considerados sobrenaturales.

NOTAS

[1] Esta tendencia del último periodo de Galdós ha sido señalada con anterioridad por Casalduero centrándose en la fantasía y la mitología (165 y 171), pero sin reparar en que el idealismo posee un amplio espectro discursivo que incluye el esoterismo, que Galdós también utiliza.

[2] El despertar rosacruz de 1888 se produjo al surgir una serie de organizaciones rosacruces, como L'Ordre kabbalistique de la Rose-Croix en Francia, The Hermetic Order of the Golden Dawn en el Reino Unido y la Esoterischen Orden von Rosenkreuz en Alemania (Galtier 197). Su papel fue fundamental en la recuperación esotérica de finales del siglo XIX. La Sociedad Teosófica fue fundada en 1875 en Nueva York por Helena Petrovna Blavatsky y Henry Steel Olcott. El espiritismo es una doctrina surgida en Francia a mediados del siglo XIX, que establece que los espíritus de los muertos pueden entrar en contacto con los vivos. Estos tres movimientos han venido ejerciendo una enorme influencia en la sociedad desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

[3] No obstante, algunos estudiosos en los últimos años contemplan otros aspectos de la obra galdosiana, más allá del Realismo en su sentido limitado de mimesis. Juan Villegas, Paciencia Ontañón de Lope, Julio Rodríguez-Puértolas, Lieve Behiels y Alan Smith han analizado la presencia del discurso mítico en esta novela, si bien no abordaron su análisis dentro del contexto del presente estudio, que se propone estudiar cómo Galdós escribió una novela iniciática a partir de elementos alquímicos y rituales masónicos.

[4] Que era conocido en España porque había sido convertido por Wagner en protagonista de su ópera homónima en 1876, que había alcanzado una gran popularidad.

[5] Prueba de ellos es que de José Augusto del Becerro escribe: "Su apellido era una predestinación, pues el hombre sabía de memoria los becerros de todas las ciudades, monasterios y behetrías" (82).

[6] Como Arturo, que de joven no sabe que su padre fue el rey Uther Pendragon, Sigfrido, que desconoce que es hijo de Sigmund, rey de los francos y de la princesa Siglinda, o Harry Potter, que cree que sus padres murieron en un accidente de tráfico cuando en realidad eran grandes magos asesinados por el hechicero Lord Voldemort (Blake 33). Debido a esta ilustre prosapia, el héroe siempre está destinado a realizar la misión de sus padres o antepasados.

[7] Vemos que la novela está repleta de claves numéricas. Como se señala en el Diccionario Rioduero de Símbolos: "En el pensamiento simbólico cristiano, el 8 hace referencia al 'octavo día de la creación', es decir, a la nueva creación del ser humano; es, en consecuencia, símbolo de la resurrección de Cristo y de la esperanza en la resurrección de la humanidad" (165). Por eso, los padres de la Iglesia han hecho del ocho el número de la regeneración (Alexandrian 184). Efectivamente, Carlos, descendiente de este octavo hijo de Gonzalo Gustioz será quien regenerará España.

[8] Carlos piensa que Becerro también es un demonio (110) y el narrador lo denomina: "demoniurgo" (297), unión de demonio y taumaturgo.

[9] Es nombrado en *Doña Perfecta*, porque Jacinto encarga en Madrid una de sus obras (339).

[10] Los ocultistas consideran que es la misma experiencia que tuvo el pintor noruego Edvard Munch (1863-1944) mientras paseaba por los alrededores de Oslo, que por aquel entonces se llamaba Cristiania, y que le llevó a realizar sus cuatro cuadros titulados *El grito de la naturaleza*, más conocidos simplemente como *El grito*. Esta fue su experiencia tal como la registró en su diario en 1892:

> Iba por la calle con dos amigos cuando el sol se puso. De repente, el cielo se tornó rojo sangre y percibí un estremecimiento de tristeza. Un dolor desgarrador en el pecho. Me detuve; me apoyé en el parapeto, presa de una fatiga mortal. Lenguas de fuego como sangre cubrían el fiordo negroazulado y la ciudad. Mis amigos siguieron andando y yo me quedé allí, temblando de miedo. Y oí que un inmenso grito interminable atravesaba la naturaleza. (ctd. Bonet 84)

[11] De nuevo el número no es casual, estas dríadas, ninfas de los árboles en general y de las encinas en particular, son cincuenta porque en la mitología griega se repite mucho esta cifra, las danaides, los argonautas, los hijos de Príamo, los de Egipto y las nereidas son cincuenta. La Madre posee varios nombres: "a quien unos llamaban *Madre*, otros *doña María* y los menos avisados *doña Sancha o doña Berengüela*" (316). Sobre las características míticas de la Madre en esta novela y otras del mismo autor, ver Smith, *Galdós y la imaginación mitológica*, capítulo V.

[12] Así es como la Madre denomina a Carlos varias veces.

[13] No olvidemos que según Becerro, el título de su marquesado, Mudarra, significa vengador.

[14] Galdós ya había tratado este tema en su otra obra fantástica, *La sombra* (1870), concretamente en esta conversación entre el doctor Anselmo y el narrador:

> [S]oy un ser doble: yo tengo otro dentro de mí, otro que me acompaña a todas partes y me está siempre contando mil cosas que me tienen estremecido y en estado de perenne fiebre moral. Y lo peor es que esta fiebre no me consume como las fiebres del cuerpo. Al contrario: esto me vivifica; yo siento que esta llama interior parece como que regenera mi naturaleza, poniéndola en disposición de ser mortificada cada día […]
>
> A veces he pensado en la existencia de un entozoario que ocupa la región de nuestro cerebro, que vive aquí dentro, alimentándose con nuestra savia y pensando con nuestro pensamiento. (15)

Anselmo compara ese otro ser que tiene en su interior con un entozoario, parásito que vive en el interior del cuerpo de un animal o planta, por eso en *El caballero encantado* el narrador afirma que el desdoblamiento de esas dos figuras ha sido comparado por los estudiosos de la psiquis con "las primitivas funciones de la vida vegetal". Efectivamente Carlos es un parásito que vivía de explotar a trabajadores como Gil y ahora su alma se encuentra dentro de un peón de labranza, de nuevo como un parásito. Pero no todo es negativo. En *La sombra* Anselmo siente que ese otro ser le vivifica: "esta llama interior parece como que regenera mi naturaleza, poniéndola en disposición de ser mortificada cada día". Por lo tanto Gil/Carlos, como Anselmo, tiene que quemar, eliminar, los elementos negativos sobrantes de la nueva personalidad que se crea como resultado de la conciliación de opuestos de esas dos personalidades anteriores. *La sombra* guarda una relación ideológica y conceptual innegable con *El caballero encantado*, que se revela en que en ella leemos acerca de la historia que cuenta un personaje y que conforma el argumento: "Sus narraciones eran por lo general parecidas a las sobrenaturales y fabulosas empresas de la caballería andante, si bien teniendo por principal fundamento sucesos de la vida actual" (10).

[15] Al final de la novela le dirá a Carlos que fue encantada por el "desprecio con que miré a los que no poseían caudales como los que por herencia, no por trabajo, poseo yo…" (341).

[16] En varias ocasiones la Madre vuela llevando consigo a Gil (148 y 254), lo cual tiene el significado de trascender la condición humana y penetrar en niveles cósmicos superiores (Eliade 140-41), por eso Gil pregunta a la Madre: "¿Me llevas al cielo?" (148).

[17] Que es evidente que Galdós conocía porque lo nombra en *El Grande Oriente* (56).

[18] En la *Biblia* se dice de Jesús: "Murió en la carne, pero volvió a la vida por el Espíritu y en Él fue a pregonar a los espíritus que estaban en la prisión" (I *Pedro* III, 18-19). Y en el credo de los apóstoles: "Fue crucificado, muerto y sepultado. Descendió a los infiernos. Al tercer día resucitó de entre los muertos".

[19] No se trata de una confusión de Galdós, que conocía el mito, ya que en *Celia en los infiernos* (1913), Astarté es Celia, cuyo nombre proviene del latín *caelium* (cielo). Esta "Celestial criatura" (404) desciende al infierno, que según ella es "ese antro en que los despojos se transforman, y las cosas muertas resucitan" (392) para liberar a Germán, trasunto de Adonis.

[20] Esta producción fue publicada por vez primera en alemán en el compendio alquímico *Dyas chymica tripartita* (1625). Al ser anónima ocurrió algo común con las obras alquímicas sin autor, su autoría fue atribuida al editor Grasshoff (el apellido presenta múltiples variantes).

[21] En español: "fueron condenados a perpetua cárcel y encerrados en ella, la cual, sin embargo (por razón de su ínclito nacimiento, por la prez y antigüedad de su prosapia, y para que en adelante no realizasen a escondidas nada obsceno, sino que sus acciones pudieran ser observadas por guardianes ordenados) era transparente, diáfana y clara como el cristal y redonda como el globo celeste, para que allí, con continuas lágrimas y verdadera penitencia, pagaran por los pecados cometidos".

[22] Cintia le ha dicho poco antes en el espejo: "Ya se acerca el fin, ya está próximo el resucitar" (331).

[23] La gran obra es el proceso mediante el cual se obtiene la piedra filosofal, objetivo final de la alquimia y símbolo del hombre transmutado.

[24] Al ser creados los Estados Unidos, este país era un niño en comparación con los del viejo mundo. Con su nuevo sistema los padres fundadores de los Estados Unidos querían traer la paz y la justicia a la humanidad, devolverla a la Edad de oro, que es algo que simboliza la imagen más famosa realizada durante la Belle Époque, la Estatua de la Libertad, también coronada con una diadema de rayos, obra del masón francés Frédéric Auguste Bartholdi, que guarda cierto parecido con la escultura de la misma diosa de Ponciano Ponzano.

[25] "He aquí que renovaré todas las cosas".

[26] Siendo un joven de veintitrés años, Galdós asistió en el Salón de Conciertos y bailes de los Campos Elíseos de Madrid a un espectáculo de una pareja de franceses compuesta por un magnetizador y una sonámbula que respondía a las preguntas de los espectadores. Galdós se preguntaba acerca de la fuerza que había detrás de esta función: "¿Será el Demonio que anima oculto los multiplicados hilos del telégrafo y lleva a cuestas la palabra hasta los últimos confines de la tierra?" (*Recuerdos y memorias* 69). Aunque realice la reflexión con cierta ironía, se trata de una muestra de lo mucho que todavía sorprendía la telegrafía hasta la segunda mitad del siglo XIX, porque cuando Galdós escribió esta reflexión todavía no existía la radiotelegrafía o telegrafía sin hilos y hacía menos de una década que la telegrafía eléctrica había sustituido a la óptica, que transmitía los mensajes atravesando el aire.

[27] Se trata de una hechicera que en el *Amadís de Gaula* protege al protagonista de niño y que vuelve a aparecer en *Don Quijote de la Mancha*. Lo mismo ocurre con los gigantes que son nombrados a continuación.

[28] La influencia de Hoffmann en otro relato fantástico de Galdós muy anterior, *La Sombra*, ha sido demostrada por Ana Martínez Santa, quien señala que los efectos que produce un personaje de ese relato en otro y los realizados por los magnetizadores son idénticos (165). Como señala Smith (*Cuentos* 15, n.5), Galdós poseía una traducción al francés de los cuentos del fabulador alemán.

[29] La obra fue publicada en 1939, pero Joyce llevaba escribiéndola desde 1923.

[30] Porque *La razón de la sinrazón* no es propiamente una novela sino un híbrido de esta con el teatro.

[31] A pesar de la obra de aquellos investigadores que han revelado la veta fantástica a lo largo de la escritura galdosiana como Cardona, Clavería, Smith y Peñate Rivero.

OBRAS CITADAS

Alexandrian, Sarane. *Historia de la filosofía oculta*. Madrid: Valdemar, 2003. Impreso.

Apuleyo, Lucio. *Las metamorfosis o El Asno de Oro*. Traducción y notas de Santiago Segura Mungia. Bilbao: U de Deusto, 1992. Impreso.

Balasch Blanch, Enrique. *El lenguaje secreto de los cuentos*. Madrid: Oberón, 2004. Impreso.

Behiels, Lieve. "El mito de la aventura del héroe en la obra tardía de Galdós." *Actas del IX Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Frankfurt: Vervuert, 1989. 7-15. Impreso.

Blake, Andrew. *La irresistible ascensión de Harry Potter*. Madrid: Edaf, 2005. Impreso.

Böhme, Jakob. *De signatura rerum*. Barcelona: Muñoz Moya y Montraveta, 1984. Impreso.

Bonet, Juan Manuel. *Munch*. Biblioteca El Mundo. Madrid: Unidad, 2006. Impreso.

Cardona, Rodolfo. Introducción. *La sombra*. De Benito Pérez Galdós. Ed. Douglas M. Rogers. Madrid: Taurus, 1973. 247-255. Impreso.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*, 1843-1920. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. Impreso.

Clavería, Carlos. "Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós," I y II. *Atlante* 1.2 y 3 (Abril, 1953; julio, 1953): 78-86; 136-43.

Daza, Juan Carlos. *Diccionario Akal de la Francmasonería*. Madrid: Akal, 1997. Impreso.

Diccionario Rioduero de símbolos. Madrid: Ediciones Rioduero, 1983. Versión y adaptación de Purificación Murga de la edición original alemana de Marianne Oesterreicher-Mollwo. *Herder lexikon. Symbole*. Friburgo de Brisgovia: Verlag Herder, 1978. Impreso.

Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones, 1984. Impreso.

Eliade, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

—. *Tratado de historia de las religiones*. Barcelona: Círculo de lectores, 1990. Impreso.

Galtier, Gérard. *La tradición oculta*. Madrid: Anaya, 2001. Impreso.

Grasshoff, Johann. "Aureus tractatus de philosophorum lapide". En *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum*. Fráncfort: Hermannum à Sande, 1678. 2-48. Impreso.

Jung, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1957. Impreso.

—. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Impreso.

Kaminer, Wendy. *Durmiendo con extraterrestres*. Barcelona: Alba, 2001. Impreso.

Khunrath, Enrique. *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae christiano-Kabalisticum, divino-magicum nec non physico-chymicum tertriunum catholicon*. Hannover: Excudebat Guilielmus Antonius, 1609. Impreso.

Mariana, Juan de. *Historia general de España*. Madrid: Don Benito Cano, 1794. Impreso.

Martínez Santa, Ana. "La influencia de E.T.A. Hoffmann en *La sombra*." *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. Vol.2. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. 157-68. Impreso.

Nuez Caballero, Sebastián de la, *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarías desde Santander (1907-1915)*. Santander: Concejalía de Cultura, 1993. Impreso.

Ontañón de Lope, Paciencia. *El caballero encantado de Galdós*. México, D.F.: UNAM, 2000. Impreso.

Peñate Rivero, Julio. *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*. Zaragoza: Pórtico, 2001. Impreso.

Pérez Galdós, Benito. *Aita Tettauen*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.

—. *Bárbara; Casandra; Celia en los infiernos*. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.

—. *El caballero encantado*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.

—. *El Grande Oriente*. Madrid: Historia 16, 1993. Impreso.

—. *El terror de 1824*. Madrid: Historia 16, 1994. Impreso.

—. *Doña Perfecta*. Madrid: Akal, 2006. Impreso.

—. *La sombra; La fontana de oro; El audaz*. Madrid: Turner, 1993. Impreso.

—. *Recuerdos y memorias*. Madrid: Tebas, 1975. Impreso.

Plutarco. *Isis y Osiris*. Traducción de Mario Meunier. Barcelona: Obelisco, 1997. Impreso.

Potter. David. *Constantino el grande*. Barcelona: Crítica, 2013. Impreso.

Ragón, Joseph Marie. *Masonería*. Madrid: E.l.a, 2009. Impreso.

Rodríguez-Puértolas, Julio. Introducción. *El caballero encantado*. De Benito Pérez Galdós. Ed. Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid: Cátedra, 1987. 11-72. Impreso.

Roob, Alexander. *Alquimia & mística*. Italia: Taschen, 2001. Impreso.

Sagrada Biblia. Ed. Eloíno Nácar y Alberto Colunga. Madrid: Editorial católica, 1960. Impreso.

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

—. *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.

Vázquez Alonso, Mariano José. *Enciclopedia del esoterismo*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001. Impreso.

Villegas, Juan. "Interpretación mítica de *El caballero encantado* de Galdós". *Papeles de Son Armadans*, año 21.tomo 82 (1976): 11-24. Impreso.

Virgilio Marón, Publio. *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

Zósimo de Panópolis. "De la excelencia de las aguas". *Trece fábulas alquímicas*. Ed. Luisa Vert. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2008. 121-125. Impreso.

SEXUAL DESIRE AND THE NAUTICAL AND SOLAR MOTIFS IN EMILIA PARDO BAZÁN'S *INSOLACIÓN*

Jennifer Smith

Emilia Pardo Bazán's 1889 novel *Insolación* provoked a scandal in its day. The story of a young aristocratic widow who chooses to have sexual relations with a man she has only known for a few days was attacked for its supposed immorality and lack of artistry (Mayoral 127-28). José María de Pereda, for example, critiqued the novel in *El Imparcial* (1889) by saying that the protagonist of the novel

> va de buenas a primeras con un galán, a quien solo conoce por haberle saludado la noche anterior en una tertulia, a la romería de San Isidro; y allí se mete con él en figones y merenderos, se emborracha, etc., hasta volver ambos ahítos y saciados de todo lo imaginable, para continuar viviendo amancebados a la vista del lector, con minuciosos pormenores sobre su manera de pecar. (qtd. in Mayoral 127)

And in *Folletos literarios, VII, Museum (Mi revista)* (1890) Leopoldo Alas (Clarín) dismissed the work as "un episodio de amor vulgar, prosaico, es decir, de amor carnal no disfrazado de poesía, sino de galanteo pecaminoso y ordinario; es la pintura de la sensualidad más pedestre" (qtd. in Mayoral 127). Posterity, however, has taken a kinder view of the novel, which continues to attract critical attention even today due in large part to its narrative ambiguity and its strong feminist message. While the novel is considered to belong to Pardo Bazán's naturalist phase, contemporary criticism has challenged deterministic readings of the novel and focused largely on its narrative innovation, use of space, and exploration of questions of gender, race, and nationality.[1]

It was precisely the novel's ambiguous ending that shocked Pardo Bazán's contemporaries: the novel ends with its protagonists, Asís de Taboada, the Marchioness of Andrade, and Diego Pacheco, on the balcony discussing their wedding plans the morning after having consummated their relationship. This scene has led readers and critics alike to speculate as to whether these wedding plans will ever materialize, and if their relationship is truly anything more than a mere dalliance. Equally scandalous seems to have been the representation of a woman's sexual desire and her decision to act on it without suffering any consequences.[2] While a large part of the novel deals with Asís's psychological struggle to overcome her indoctrination in the norms of virtue and chastity for women at the time, as a young widow beholden to nobody, she ultimately decides to claim her right to do with her own body and desires as she pleases.[3] Nevertheless, no critic to date has explored the representation of the revolt of Asís's repressed sexual desire through the use of nautical imagery primarily in chapters six and seven, which shall be my focus here. I will also show how the maritime motif connects to the solar motif, and how both connect to the classical allusions in the novel.

Before discussing how the nautical and solar motifs are tied to the theme of sexual desire,

it is necessary to first examine the role of motif in narrative. A motif is a recurring element with symbolic significance in a story. William Freedman differentiates motif from symbol by noting that a "symbol may occur singly [whereas a] motif is necessarily recurrent and its effect cumulative" (124). He adds that in addition to frequency, the other essential factor in the establishment of motif is avoidability and unlikelihood (126). By the latter Freedman means that a motif should not be a necessary element of the plot and that it must be unlikely enough within a given context to attract the reader's attention: "clearly the more uncommon a reference is in a given context, the more likely it is to strike the reader, consciously or subconsciously, and the greater will be its effect" (126). He qualifies this statement, however, by asserting that a balance must be struck since if a motif is completely out of place, it is not suitable for the work (126). While Freedman's article "The Literary Motif: A Definition and Evaluation" is concerned with defining motif and establishing a means for assessing its effectiveness within a novel, Boris Tomashevsky's seminal essay, "Thematics" (1925), distinguishes different types of motifs. First, Tomashevsky makes a distinction between *bound* and *free motifs* (68). Those motifs which are essential to understanding the story are *bound*, whereas those "which may be omitted without disturbing the whole causal-chronological course of events are *free motifs*" (68). Moreover, motifs that "change the situation are *dynamic motifs*; those which do not are static" (70). In *Insolacion*, both the maritime imagery and references to the sun are *free, static* motifs that could be eliminated without changing the story, although an elimination of the solar motif would seem to necessitate a change in title.

The main question then is: what can be revealed by an analysis of these motifs in the novel? According to Freedman "it is not enough to show that an author has employed a motif or that one has found its way into his work without at least inquiring why or if its presence is an asset" (123). In line with Freedman, my objective here will be not only to show where the nautical and solar motifs appear but more importantly to explain how they, in conjunction with the use of classical allusions, subtly elucidate certain elements of the narrative that could not be said explicitly in late nineteenth-century Spain. Specifically, I shall begin with the nautical motif, which, despite inspiring the cover design for the Bruguera edition of the novel,[4] and receiving mention in Robert Scari's discussion of humor and satire in the novel ("La sátira" 9-11), has not been studied by critics.[5] I shall then show how references to ships, water, and tides connect to descriptions, allusions, and personifications of the sun, and how all are used symbolically to refer to Asís's sexual desire. I conclude by discussing the effectiveness of this literary stratagem, especially considering that the nautical imagery seems to not have made much of an impression on readers and critics.

Before discussing earlier appearances of the nautical motif, it is necessary to highlight a minor, yet important detail in the plot. In chapter nine, the narrator tells the reader about Asís's interest in a navy lieutenant prior to her marriage to her mother's cousin, the Marquis de Andrade. The narrator flippantly dismisses Asís's brief liaison as a "capricho" (83). Seemingly innocent, the relationship was limited to visits to the lieutenant's ship, the Villa de Bilbao, when it came to port, and an exchange of letters while he was away (83). But Asís's relationship was cut short by her soon-to-be marriage with the Marquis. Asís's father, a wealthy businessman, believed his chances of entering politics would be enhanced by a familial connection to the Marquis de Andrade, who was also a *consejero de Estado* (84). When Asís innocently shared

some of the letters she had received from the navy lieutenant with the Marquis, he had her cut off all ties (84).

While the Marquis is presented as a good man who treated Asís kindly, the considerable age difference between them is also underscored, as are the Marquis's lack of physical charms, such as his "cerquillo de pelo alrededor de una lucia calva," "sus bigotes pintados," and "sus alifafes, fístulas o lo que fuesen" (84; 28). This makes Asís herself view her marriage as a sacrifice: "necesitab[a] alguna virtud para querer a [mi] tío, esposo y señor natural" (28). This image of an old marquis who dyes his mustache and suffers from unappealing physical ailments contrasts markedly with the "esbelta sombra con gorrilla blanca y levita azul y anclas de oro" of the navy lieutenant (84). It comes as no surprise to the reader, therefore, that the couple's sexual relationship did not exhibit "el delirio de los extremos amorosos, impropios de su edad y la de Asís combinadas" (84). Also, in keeping with the theories of degeneration of the time, the frail health of the couple's only child, "una chiquilla algo enclenque," is a reflection of the unnaturalness of their marriage. Many contemporary hygienists, such as Pedro Felipe Monlau, warned against marriages where there was a large age difference because "tales matrimonios son un escándalo fisiológico, porque ni pueden ser dichosos, ni pueden procrear hijos robustos" (84, Monlau 58). Thus, what this background information reveals is that up until now, Asís fulfilled her social obligations as a dutiful wife by cutting off ties with a prospective suitor to whom she was attracted, the navy lieutenant, and by tolerating years of a passionless marriage to a much older man. This information ties all references to maritime images to the navy lieutenant and the physical attraction Asís felt towards him, an attraction that was not transferred over to the Marquis.

This can explain why, in chapter two, Asís, having recently finished a period of mourning her deceased husband, tells us that:

> Ganas me entraron de correr y brincar como a los quince, y hasta se me figuraba que en mis tiempos de chiquilla, no había sentido nunca tal exceso de vitalidad, tales impulsos de hacer extravagancias, de arrancar ramas de árbol y de chapuzarme en el pilón presidido por aquella buena señora de los leones… Nada menos que estas tonterías me estaba pidiendo el cuerpo. (41)

Asís's vitality and desire to run and jump like a girl of fifteen points to her urge to express the youthful instincts she had to keep in check during her marriage and years of mourning. While Hemingway asserts that the novel shows Asís experiencing adolescent desire for the first time ("Narrative Strategies" 145), it is more the case that she is simply giving expression to a libido that was stifled when she had to cut off her relationship with a man to whom she was genuinely attracted. Asís's urge to dive into the *Cibeles* fountain is symbolic, as Cybele was a fertility goddess associated with orgiastic cults (Grimal). Moreover, moments later, when she encounters Pacheco, the dashing Andalusian man that she met the night before at a *tertulia*, she immediately admires his good looks. Suspecting that she might be judged by her reader for doing so, Asís questions why women should not have to right to admire a man's beauty in what seems to be a justification to herself of her own feelings: "¿por qué no han de tener las mujeres derecho para encontrar guapos a los hombres que lo sean, y por qué ha de mirarse mal que lo manifiesten? […] Si no lo decimos, lo pensamos, y no hay nada más peligroso que lo

reprimido y oculto, lo que se queda dentro" (42).

In this same scene Asís agrees to go with Pacheco to the *Feria de San Isidro* and rushes home to change her clothes (44-45). The outfit she chooses is noteworthy: a grey dress with little red anchors on it (49). The red anchors connect to the "anclas de oro" of the navy lieutenant's uniform (84). Here we clearly see the use of motif as a type of foreshadowing, since Asís's choice of outfit seems to suggest that, despite all of her doubts and vacillations, there is a part of her that knows exactly what she is feeling and what she wants.[6] The maritime images reappear in full force at the *Feria*, in chapter 6, when Asís leaves the *merendero*. Somewhat tipsy from all the cheap manzanilla and submerging herself in the crowds, she suddenly has the impression of having fallen into "el mar: mar caliente, que hervía a borbotones, y en el cual flotaba […] dentro de un botecillo chico como una cáscara de nuez: golpe va y golpe viene, ola arriba y ola abajo" (68). The connection of Asís's *mareo* with images of *el mar*, not only refers to her drunkenness but also to the force of the sexual desire she consciously would like to resist. And the warmth of the sea ("mar caliente"), like the warmth of the sun, has erotic connotations. The nautical terminology continues through the next chapter, chapter 7, leading Scari to assert that Pardo Bazán must have referenced a technical dictionary in order to come up with all the highly specific terms ("La sátira" 11). Such an observation makes clear that the inclusion of this imagery was a conscious choice on the part of the author.

The references to the sea resume when Asís finds herself swept up by the crowd, which makes her feel like she is "en mitad del golfo," the noises of the fair sound like "el mugido sordo con que el Océano se estrella en los arrecifes," and the swings remind her of "lanchas y falúas balanceadas por el oleaje" (68-69). When the couple encounters a fight between two women, Asís imagines that the two combatants are "dos pescados grandes, así como golfines o tiburones" (69-70). At the funhouse, the images of her face in the distorted mirrors remind her of "charcos de agua de mar" (70). It is at this point that Asís questions whether all of this is due only to the effects of the alcohol: "¿apostemos a que todas estas chifladuras marítimas y náuticas son pura y simplemente una… vamos, una filoxerita, como ahora dicen? ¡Pero si he bebido poco!" (70). Here, the reader, like Asís, questions the true source of her dizziness: the alcohol or something else? Like the *marea* of the *mar*, it seems that Asís's *mareo* all point to the pull of her repressed sexual instincts that are demanding to be heard. Asís calls attention to this play-on-words when she leaves one of her sentences unfinished: "la gente me mar…" (73).

All the different carriages at the *Feria* bring to mind "embarcaciones fondeadas en alguna bahía o varadas en la playa, paquetes de vapor con sus ruedas, quechemarines con su arboladura" (72-73). She even begins to smell "carbón de piedra" and "brea" (73). When Asís arrives at the *casuca* along the Manzanares River where she rests for a while, she is reminded of the *bahía viguesa* (74), which evokes her former love interest. The *casuca* itself becomes "una lancha muy airosa" where "Pacheco, sentado en la popa, oprimía contra el pecho la caña del timón, y [Asís], muellemente reclinada a su lado, apoyaba un codo en su rodilla, recostaba la cabeza en su hombro, cerraba los ojos para mejor gozar del soplo de la brisa marina que [le] abanicaba el semblante…" (74). This image of Asís leaning against Pacheco as he steers the boat, and the pleasure she experiences as the sea breeze fans her face ("¡Ay madre mía, qué bien se va así!… De aquí al cielo…" [74]) all allude to the pleasure of relinquishing herself to her desire. But then, when she opens her eyes and discovers that she actually is leaning

against Pacheco as he fans her, her feelings of shame kick in and she yells out that she wants to get off the boat: "A tierra, a tierra! ¡Que se pare el vapor… me mareo, me mareo! ¡Que me muero!… ¡Por la Virgen, a tierra!" (74). Yet, she quickly returns to the nautical images, and the pleasurable feelings associated with them: "¡Qué bien me encuentro así…, en este camarote…, en esta litera…" (75).

The confusion of her desire for Pacheco with her former attraction for the navy lieutenant is highlighted when she wakes up and sees the sea in Pacheco's eyes: "Entreabrí los ojos y con gran sorpresa vi el agua del mar, *pero no la verde y plomiza del Cantábrico, sino la del Mediterráneo, azul y tranquila*… Las pupilas de Pacheco, como ustedes se habrán imaginado" (75, emphasis mine). The connection between sexual desire and the sea is now transferred from the Cantabrian Sea, associated with the Navy Lieutenant she met in Vigo, to the Mediterranean Sea, that is, to Pacheco, a handsome gentleman from Cádiz. Such comparisons lessen the importance of Pacheco as an individual and highlight Asís's repressed sexual desire as the real protagonist of the novel.[7] Interestingly, as Noël Valis points out, the very bath that Asís takes the next day in order to cleanse herself, literally and metaphorically, of the remnants of her outing at the fair, involves another pleasurable immersion in water (Valis 346).[8]

While the nautical motif is developed primarily in chapters six and seven, explained by the information about the navy lieutenant and the circumstances of Asís's marriage in chapter nine, and later alluded to in the dream sequence in chapter 21 (that I will discuss shortly), the solar motif is present from page one. The novel begins with Asís blaming her bad state, the morning after the fair, on the sun. Her maid is the first to suggest that Asís may be suffering from a *soleado*, a Galician expression for *insolación*, or sunstroke (26). Asís immediately accepts this assessment –"Eso será"—and tries to soothe her conscience by insisting on the sun's culpability for her behavior (26; 28).[9] But, what does the sun represent and what is the nature of Asís's sunstroke that serves as the title of the novel? In chapter two, at the *tertulia* of the Duchess of Sahagún, where Asís meets Pacheco for the first time, Gabriel Pardo, an artillery officer known for stirring up polemical conversations, starts a debate about the role of the sun in Africa and Spain's supposed primitivism. Pardo adds that the summer sun in Madrid produces "una fiebre y una excitación endiabladas" and "la ferocidad general" and makes a connection between sexuality and the sun's barbarous effects when he states that even a woman like Asís "sería capaz, al darle un rayo de sol en la mollera, de las mismas atrocidades que cualquier hija del barrio de Triana o del Avapiés…" (31-32; 36).[10] Thus, as established in the discussion at the *tertulia*, the sun comes to stand for instinct and sexual desire. Indeed, at the fair the sun penetrates everything. It is so hot that "el suelo se rajaba de calor" (68). And by the standards of the time Asís does in fact behave like a woman "de barrio de Triana o del Avapiés" by going to such an event with a man she hardly knows, getting tipsy, allowing him to care for her in intimate settings, and ultimately spending the night with him (36).

Another interesting connection between the sun and sexuality is made in chapter ten, in the scene in which Asís, while visiting with her aristocratic aunts, las Cardeñosas, finds herself bored and inconspicuously tries to check the time by looking for a clock. Her eyes fix on a clock in the shape of "un Apolo de bronce dorado, de cuya clásica desnudez ni se habían enterado siquiera las Cardeñosas, en cuarenta años que llevaba el dios de estarse sobre la consola del salón en postura académica, con la lira muy empuñada" (91). Apollo was given

many functions in Greek and Roman mythology, one of which was his identification with the sun (Ledbetter). Moreover, he was consistently portrayed as a god of great beauty coming to "embody ideal masculine beauty in the form of a naked youth," and his physical desirability reinforced by his many love affairs ("Apollo," *Dictionary*; "Apollo, " *Chiron*). Thus, Apollo's association with Asís's attraction for Pacheco in this passage is clear: the sight of a beautiful, young, naked man "firmly grasping his lyre" makes Asís even more eager to escape her aunts' soporific company as it seems to remind her of Pacheco and her attraction for him. The golden bronze of the clock reinforces Apollo's association with the sun and relates back to the sensation of "sunstroke" Asís experienced at the *Feria*.[11] Later that evening, on her walk with Pardo, Asís notices a different star in the night sky. When Asís asks Pardo the name of the star, Pardo responds: "Es Venus… Tiene algo de emblemático eso de que Venus sea tan guapa" (102-03). It is "emblematic," as Pardo says, because Venus was a Roman goddess who symbolized "love, beauty, and sexual rapture," and that as a star, has a connection to the sun, and by extension, to Apollo (Lindemans "Venus", "Aphrodite").

Not only is the sun out in full force when Asís and Pacheco embark on their trip to *Las Ventas* in chapter 18,[12] but it also conspicuously reappears in the Epilogue, after Asís and Pacheco spend the night together to "alumbra[r] con dorada claridad el saloncito, colándose por la ventana" (133; 162). The couple appear at the window to "dar a su amor un baño de claridad solar," which leads the narrator to speculate that "los futuros esposos deseaban cantar un himno a su numen tutelar, el sol, y ofrecerle la primer plegaria matutina" (162). The reference to the sun as the lovers' "numen tutelar" is in keeping with earlier references to the sun as a deity, such as when it is referred to as an "astro-rey" or when it is symbolized through the figure of Apollo (28; 91). Moreover, as Hemingway asserts: "the suggestion of pagan sun worship here gives the sun pagan overtones of fertility" (*Making of a Novelist* 49).

It is in the dream sequence in chapter 21, however, where the images of sun and water fuse. Asís has a dream in which she finds herself on a train back to Galicia. As the train passes through the Castilian steppes that are "caldeadas por un sol del trópico" Asís cries out "¡Oh calor, calor del infierno, cuándo acabarás!" as she feels her brain soak up the sun that passes through the window curtains (152-53). Overwhelmed by the heat and the dust, Asís cries out for water (153). But, instead of water she swallows *manzanilla*, which links these sensations more explicitly with what she experienced at the *Feria* (153). The heat becomes unbearable: "el inmenso foco del sol ardía más implacable, como si estuviesen echándole carbón, convertidos en fogoneros, los arcángeles y los serafines. […] ¡Que me abraso!… ¡Que me abraso!… ¡Que me muero!… ¡Socorro!…" (153). As the train enters the northern part of the country, all of a sudden, there is water everywhere and in every form: waterfalls, rivers, rain, humidity, etc. While Asís is initially relieved, she soon becomes inundated, and her heart, having absorbed so much liquid, begins to gush water. The reference to water and Northern Spain, brings us back to the navy lieutenant and the nautical imagery, and consequently to her first experience of sexual attraction. Furthermore, as Currie Kerr Thompson perceptively points out, this water imagery reappears right before Asís invites Pacheco to spend the night (859):

> Asís dudó un minuto. Allá dentro percibía, a manera de *inundación* que todo lo arrolla, un *torrente* de pasión desatado. Principios salvadores, eternos, mal llamados por el comandante clichés, que regís las horas normales, ¿por qué no resistís mejor el embate de este formidable *torrente*? Asís articuló, oyendo su propia voz resonar como la de una persona extraña: "Quédate." (161, emphasis mine)

Thus, this dream sequence artfully ties together Asís's sexual desire with both the sun and the sea (water), that is, with both Pacheco and the navy lieutenant from Vigo.[13] Her desire in both instances is associated with the overwhelming natural forces that penetrate Asís's mind and heart, and that, on a symbolic level, serve the function of elucidating the unconscious yearnings of the protagonist.

Freedman asserts that the effectiveness of a motif can be measured through: 1) its frequency, 2) its avoidability and unlikelihood, 3) its appearance at important moments in the narrative, 4) its connection to a coherent whole, and 5) its appropriateness to what it symbolizes (126-27). From our discussion above it seems clear that both the nautical and solar motifs appear frequently enough in the novel to form a coherent whole, thereby fulfilling the criteria of "frequency" (1) and "coherency" (4). Moreover, the motifs are appropriate to what they symbolize and appear at key moments in the text, as we have seen (3 & 5). The nautical imagery most definitely meets the criterion of avoidability and unlikelihood (2), as one would be hard pressed to associate the dry heat and dust of the *Feria de San Isidro* in summer with ships and the sea. The same cannot be said, however, for the figurative use of the sun and heat to describe sexual desire. Yet, the idea that a respectable woman would give in to such urges because of the sun, or more specifically, because of having suffered a sunstroke, does indeed catch the readers attention, thereby qualifying as "avoidable" (not necessary to the plot) and "unlikely."

The question remains, then, what do these motifs bring to the novel? Freedman argues that effective use of motif serves a synecdochal function in that it is a small part of a literary work that underscores a larger whole, such as a theme (129). My contention is just that, namely, that the nautical and solar motifs allow the narrators and implied author to give powerful expression to a woman's sexual desire in a novel that is ambiguous about the matter on a discursive level. While the narrative discourse simultaneously affirms and condemns a woman who acts on her sexual desire in order to partially disguise the novel's radical message (Tolliver 349), the use of motif helps guide the perceptive reader towards the intention of the work. The nautical motif in particular highlights a small detail of the plot—Asís's brief relationship with the navy lieutenant from Vigo before her marriage to her uncle—, which would be less artistically represented if it were belabored in a more literal fashion. Finally, both motifs tie female desire to nature (water and sun), making an implicit defense of Asís's actions as "natural." Thus, these motifs add, as Freedman says they should, subtlety, complexity, multiple layers of meaning, and an elevation of the work to the level of art. This last assertion would seem to serve as an argument against the criticisms of Pereda and Clarín who condemned the work for its lack of artistry (129-31). Finally, a word should be said about the lack of critical attention that has been paid to the nautical imagery: does this mean that this particular motif is ineffective? Since the novel's assertion of a woman's right to have and act on her desires seems not to have been missed by readers or critics, and since the nautical motif is a free, static motif that is not "essential" to the plot or the theme, it is my contention that it serves the requisite function of adding an artistic element that can enhance the reading the novel.

Southern Illinois University Carbondale

NOTES

[1] For debates on Naturalism in the novel see DeCoster, Hemingway, Penas, Santiáñez-Tió, and Scari ("*Insolación* y el naturalismo"). For discussions of narrative technique see Hemingway, Karageorgou-Bastea, Knickerbocker, Román-Gutiérrez, Scari, Tolliver, Whitaker, and Zecchi. Spacial themes are dealt with by Gil, Gomis-Izquierdo and Pereda ("Espacios urbanos"). For interesting feminist approaches to the novel see Colbert, Giles, Knickerbocker, Pereda ("Sniffing"), Schmidt, Tolliver, Tsuchiya, and Zecchi. Race and nationalism are covered by Amann, Dorca, Gómez-Madrid, Torrecilla, and Tsuchiya.

[2] While some critics have read the novel autobiographically as a justification of Pardo Bazán's own love affair with José Lázaro Galdeano, the man to whom she dedicated the novel (González Herrán 75-76), Cristina Patiño Eirín has persuasively argued against such a reading, by insisting on the distinction between protagonist and author, tracing the trajectory of Pardo Bazán's relationships of that time period, and underscoring a letter cited by Maurice Hemingway that shows that Pardo Bazán had already conceived of the idea of the novel nearly a year before the affair with Galdeano (444).

[3] Maryellen Bieder asserts that "Es en esta novela que Pardo Bazán concede a la mujer el derecho al deseo y al placer sexual" (86).

[4] Bruguera was a Spanish Publishing House in Barcelona (closed down in 1986) that published primarily popular works. It published Emilia Pardo Bazán's *Insolación* for the first time in 1970, and then subsequent editions. The cover shows two women dressed in late nineteenth-century attire, holding onto their hats because of the strength of the ocean breeze. It is not clear whether they are actually aboard a ship, or simply standing near the sea, but there is a boat in the ocean behind them.

[5] I part with Scari in that he associates the solar and nautical imagery at the *Feria* merely with the effects of the sun, the shouting of the crowds, and the sherry Asís has consumed (9), since I see a connection with larger themes in the novel, and a stratagem to express Asís's desire in a cryptic fashion.

[6] Tomashevsky notes that foreshadowing is one of the important functions motifs serve in narrative (74).

[7] Leopoldo Alas wrote that "el asunto de *Insolación* es la concupiscencia" (qtd. in Bieder, 88).

[8] Interestingly, the initial galley proofs of the novel included a physical description of Asís in which she is described as healthy and robust, and as seeming to give off "el olor de algas y brisas marinas—el olor del puerto de Vigo, remedio eficaz contra la anemia y la fiebre" (qtd. in Penas Varela "Apéndice," 54). This again ties water to natural vigor and sexual desire since the smells associated with the Port of Vigo are linked to Asís's youthful robustness and to a former love interest.

[9] Maryellen Bieder argues that the supposed determinism of the novel, which makes the sun responsible for Asís's behavior, "permite al lector evitar las implicaciones más radicales de esta reescritura de la actuación de la mujer en las tramas novelescas de finales del XIX. En tal reescritura, Pardo Bazán le concede tanto el deseo sexual como la voluntad de actuar y de buscar su propia satisfacción, por pasajera que sea" (87-88).

[10] Triana and Lavapiés (at the time referred to as Avapiés) are working-class neighborhoods, in Seville and Madrid respectively, best known for their poor and marginalized inhabitants.

[11] I would like to thank Randolph Pope for calling my attention to this detail in the novel in a paper he read at the Hispanic Cultural Studies Conference in Tucson, Arizona in 2002. Maurice Hemingway has also commented on this passage: "the figure of Apollo, the Sun-God, which is on top of the clock and whose nakedness has passed unnoticed by the chaste aunts for forty years, pinpoints for the reader, if not for Asís, her vain efforts to pretend that the events of the preceding day (the sun and the sensuality) had not taken place" (54).

[12] As Asís waits for Pacheco to pick her up in front of *La Cibeles*, Asís is "bañada y animada por el sol, el sol instigador y cómplice de todo aquel enredo sin antecedentes, sin finalidad y sin excusa" (133).

[13] Currie Kerr Thompson also sees sexual symbolism in the dream, but reads some of the symbols differently: "the rocking sensation of the train in motion (the rhythm of the sex act); the penetration of the train (phallic) into the tunnel; the comparison of this to a refreshing bath in a well (implying a fall = climax); the burning desire for water (a long used symbol for fertility); and finally the culmination of the dream with a spurting liquid" (859).

WORKS CITED

Amann, Elizabeth. "Nature and Nation in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*." *Bulletin of Spanish Studies* 85.2 (2008): 175-92. EBSCOhost. Web. 6 Jun 2012.

"Apollo." *The Chiron Dictionary of Greek & Roman Mythology*. 1994. Print.

"Apollo." *The Dictionary of Classical Mythology*. 1986. Print.

Bieder, Maryellen. "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista." Breve historia feminista de *la literatura española (en lengua castellana). Vol. V. La literatura escrita por mujeres (Del siglo XIX hasta la actualidad)*. Ed. Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1998. 75-110. Print.

Colbert, Maria. "Rules of Gender, Reserve, and Resolution in Pardo Bazán's *Insolación*." *Hispanic Review* 77.4 (2009): 427-48. *EBSCOhost*. Web. 7 Jun 2012.

DeCoster, Cyrus C. "Pardo Bazan's *Insolación*: A Naturalistic Novel?" *Romance Notes* 13 (1971): 87-91. Print.

Dorca, Toni. "La recreación de la España Pintoresca en la novela moderna: *El caso de Insolación*." *La Tribuna: Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán 4* (2006): 113-31. Print.

Freedman, William. "The Literary Motif: A Definition and Evaluation." *NOVEL: A Forum on Fiction* 4.2 (1971): 123-31. *JSTOR*. Web. 13 May 21014.

Gil, Wenceslao. "Espacio citadino y *locus amoenus* como elementos generadores de la acción en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán." Crítica Hispánica 33.1-2: (2011): 325-38. Print.

Giles, Mary. "Feminism and the Feminine in Emilia Pardo Bazán's Novels." *Hispania* 63.2 (1980): 356-67. *JSTOR*. Web. 24 May 2009.

Gómez Madrid, Benito. "Las ambivalencias del triángulo nacionalista de *Insolación*." *Alba de América* 26.49-50 (2007): 151-66. Print.

Gomis-Izquierdo, Vicente. "Esferas colindantes: liminalidad y crítica social en *Insolación* de Pardo Bazán." *Hispanic Journal* 33.2 (2012): 47-58. Print.

González Herrán, José Manuel. "Emilia Pardo Bazán: Los preludios de una *Insolación*." *A Further Range: Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*. Ed. Anthony H. Clarke. Exeter: U of Exeter P, 1999. 75-86. Print.

Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. Trans. A. R. Maxwell-Hyslop. Oxford: Basil Blackwell, 1986. Print.

Hemingway, Maurice. *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist*. London: Cambridge UP, 1983. Print.

—. "Emilia Pardo Bazán: Narrative Strategies and the Critique of Naturalism." *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*. Ed. Brian Nelson. New York: Berg, 1992. 135-50. Print.

Karageorgou-Bastea, Christina. "La figura del narrador en *Insolación:* Apertura e incertidumbre." *Neophilologus* 82.2 (1998): 235-45. Print.

Knickerbocker, Dale F. "Feminism and Narrative Structure in Pardo Bazán's *Insolación*." 13 (1992): 251-63. Print.

Ledbetter, Ron. "Apollo." Encyclopedia Mythica. *Encyclopedia Mythica*, 2004. Web. 2 Jul. 2013.

Lindemans, Micha F. "Aphrodite." *Encyclopedia Mythica*. Encyclopedia Mythica, 1999. Web. 2 Jul. 2013.

—. "Venus." *Encyclopedia Mythica*. Encyclopedia Mythica, 1999. Web. 2 Jul. 2013.

Mayoral, Marina. "De *Insolación a Dulce dueño*: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia *Pardo Bazán." Eros Literario: Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: U Complutense de Madrid P, 1989. 127-36. Print.

Monlau, Pedro Felipe. *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*. 2nd ed. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858. Print.

Pardo Bazán, Emilia. *Insolación*. Ed. Jennifer Smith. Newark: European Masterpieces / Cervantes & Co., 2011. Print.

Patiño Eirín, Cristina. "La aventura catalana de Pardo Bazán." *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas del I Coloquio. Del Romanticismo al Realismo (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*. Ed. Luis F. Díaz Larios and Enrique Miralles. Barcelona: U de Barcelona P, 1998. 443-52. Print.

Penas Varela, Ermitas. "*Insolación* de Emilia Pardo Bazán y la crisis del naturalismo." *Letras Peninsulares* 6.2-3 (1993-94): 331-43. Print.

—. "Apéndice." *Insolación*. By Emilia Pardo Bazán. Madrid: Cátedra, 2001. 53-55. Print.

Pereda, Tina. "Espacios urbanos en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán." *Ciudades vivas/Ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánica*. Ed. K. M. Sibbald. Valladolid: Universitas Castellae, 2000. 301-10. Print.

—. "Sniffing the Body Politic." Trans. Arleen Chiclana y González. *Unveiling the Body: Hispanic Women's Literature: From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First-Century United States*. Eds. Renée Scott and Arleen Chiclana y González. Lewiston: Edwin Mellen P, 2006. 23-37. Print.

Román Gutiérrez, Isabel. "Reflexión e ideología en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán: hacia la novela moderna." *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*. Ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, and Ermitas Penas. A Coruña: Real Academia Galega, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, and Fundación Caixa Galicia, 2005. 333-50. Print.

Santiáñez-Tió, Nil. "Una marquesita 'sandunguera,' o el mito del naturalismo en *Insolación*." *Revista de Estudios Hispánicos* 23.2 (1989): 119-34. Print.

Scari, Robert. "*Insolación* y el naturalismo." *Sin Nombre* 5.2 (1974): 80-89. Print.

—. "La sátira y otros efectos humorísticos en *Insolación*." *Duquesne Hispanic Review* 11 (1972): 1-14. Print.

Schmidt, Ruth A. "Woman's Place in the Sun: Feminism in *Insolación*." *Revista de Estudios Hispánicos* 8.1 (1974): 69-81. Print.

Smith, Jennifer. "Introduction to Students." *Insolación*. By Emilia Pardo Bazán. Newark, DE: European Masterpieces/Cervantes & Co., 2011. Print.

Thompson, Currie Kerr. "The Use and function of Dreaming in Four Novels by Emilia Pardo Bazán." *Hispania* 59.4 (1976): 856-62. *JSTOR*. Web. 2 Sept. 2014.

Tolliver, Joyce. "Narrative Accountability and Ambivalence: Feminine Desire in *Insolación*." *Revista de Estudios Hispánicos* 23.2 (1989): 103-18. Print.

Tomashevsky, Boris. "Thematics." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trans., intro., & ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965. 61-95. Print.

Torrecilla, Jesús. "Un país poético y una polémica: Las interioridades de *Insolación*." *Hispanic Review* 71.2 (2003): 253-70. *JSTOR*. Web. 24 May 2009.

Tsuchiya, Akiko. "Gender, Orientalism, and the Performance of National Identity in Pardo Bazán's *Insolación*." *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. Toronto: U of Toronto P, 2011. 136-61. Print.

Valis, Noël. "Confesión y cuerpo en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán." *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: U de Compostela P, 1997. 322-51. Print.

Whitaker, Daniel S. "Artificial Order: Closure in Pardo Bazán's *Insolación*." *Romance Quarterly* 35.3 (1988): 359-65. Print.

Zecchi, Barbara. "*Insolación* de Emilia Pardo Bazán: Intertextualidades y parodias, hacia un escritura de la igualdad." *MLN* 122.2 (2007): 294-314. Print.

LA PRINCESA, EL GRANUJA Y EL OBRERO CONDENADO: EL RETRATO DE LAS CLASES SOCIALES EN DOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE GALDÓS

Wan Sonya Tang

Por lo general, la crítica ha tardado en reconocer el valor de los cuentos de Galdós, situación que afortunadamente se ha ido enmendando en las últimas décadas. Gracias a los estudios de Alan E. Smith y Julio Peñate Rivero, entre otros, se ha generado más interés en la narrativa breve del autor, sobre todo en los relatos de tono fantástico, que son la mayoría.[1] Mientras se solía descartar estos cuentos fantásticos como meros experimentos artísticos, Smith y Peñate Rivero han sabido ver en ellos reflexiones sobre la sociedad española del siglo XIX que abarcan temas tan diversos como el papel de los géneros o la decadencia de la nación finisecular, así concediéndoles un valor más allá del de la diversión. Aún así, queda mucho por examinar en este corpus reducido, por ejemplo la representación de las varias clases sociales. Aunque se ha escrito bastante sobre la presencia de este tema en las novelas y los discursos del autor, como veremos más adelante, se suele ignorar la aportación de los cuentos, sobre todo de los más inverosímiles. Por lo tanto, me propongo hacer un análisis de la representación de las clases sociales en dos ejemplos de la escritura fantástica de Galdós: "Una industria que vive de la muerte" (1865) y "La princesa y el granuja" (1877), dos textos anteriores a las obras maestras del autor que revelan una temprana preocupación por la situación de la clase obrera.

En el prólogo a la colección *Los mejores cuentistas españoles* del año 1946, Pedro Bohigas afirmó que no había que "empeñarse en andar buscando lo que no existe: un buen cuento de Galdós" (7).[2] Aunque pocos estudiosos actuales se aferrarían a un juicio tan tajantemente desfavorable, tampoco son muchos los que insisten en estudiar con esmero la cuentística del autor canario. En pleno siglo XXI existen múltiples ediciones de los cuentos de Galdós—la más reciente de las cuales salió hace apenas un año bajo la dirección de Yolanda Arencibia—y sin embargo, a pesar de este interés renovado, en gran parte se sigue pensando en los cuentos galdosianos como un corpus aparte, como una serie de experimentos literarios ajenos al verdadero proyecto del autor que consiste principalmente en novelas.[3] Esta tendencia a pasar por alto la ficción corta de Galdós proviene de dos fuentes principales: Primero, conocer los cuentos galdosianos es reconocer el tono fantástico que predomina en muchos de ellos,[4] y se sigue considerando a la literatura fantástica un género menor, de menos valor artístico. En segundo lugar, es fácil dejarse influir por los juicios del propio autor, que tacha a sus cuentos de "divertimientos, juguetes, ensayos de aficionado" en el prólogo a la edición de 1890 de *La sombra* en la que salieron reimpresos cuatro cuentos del autor (7). El lector puede dejarse llevar por el tono apologético de estas palabras, sin pensar en su posible función de *captatio benevolentiae*, ni en que el mismo acto de reimprimir los cuentos desmiente el tono de disculpa con que el autor los presenta.

Tanto como las novelas, los cuentos de Galdós, por inverosímiles que sean, reflejan y reflexionan sobre el estado de la sociedad española durante la segunda mitad del siglo XIX y, por consiguiente, dejan vislumbrar las preocupaciones sociales del autor, entre las cuales figura, sin lugar a dudas, el interés por las relaciones entre las distintas clases sociales de la sociedad española decimonónica. La tardía industrialización y el desarrollo económico de España durante el periodo en que escribía Galdós resultaron en notables cambios sociales, entre los cuales figura la consolidación de la clase media, por lo que el tema de la clase y de la movilidad social resulta particularmente interesante en la obra galdosiana. Cuando Galdós llegó a Madrid en 1862, el país pasaba por una época de expansión económica; el comercio exterior se había duplicado en los últimos diez años, la agricultura prosperaba y la industria crecía (sobre todo la industria textil de Cataluña y la minería del País Vasco), gracias en parte a la construcción reciente de líneas de ferrocarril (Carr 264). De esta expansión había surgido un grupo de especuladores, industrialistas, comerciantes, abogados y burócratas concentrados en Barcelona y Madrid que aumentaron notablemente la clase media, la cual llegó a ganar predominancia en las ciudades principales durante la Restauración borbónica, periodo marcado por estabilidad política y, por consiguiente, desarrollo económico (Carr 277-90; Labanyi 6). Si al principio del siglo XIX apenas se empezaba a hablar de una clase media con el sentido moderno de la palabra, "This [middle class] way of life, this culture that at the beginning of the nineteenth century was in a process of gestation, became the hegemonic culture by the end of the century" (Cruz 13).

No es de sorprender, entonces, que se suela señalar la predilección que tenía Galdós por la clase media, idea que se fundamenta en el famoso texto de 1870, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", donde afirma: "la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable" de la incipiente literatura realista (130). "La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase [media]," añade Galdós (130). Si en 1970 Fernando Chueca Goitia creía ser obvio que "Galdós no se ocupó demasiado [. . .] de problemas obreristas ni de la cuestión social" (87), dos décadas después, en 1994, Izquierdo Dorta seguía describiendo al autor como "típico representante de la ideología burguesa" que se interesaba casi exclusivamente por la clase media y sus problemas y peripecias (253). Para la mayoría del público lector, Galdós será siempre el gran pintor de la clase media.

En cambio, algunos críticos señalan una evolución en los sentimientos del escritor, quien, de acuerdo con su progresivo desencanto con la burguesía española, comienza a simpatizar cada vez más con la clase obrera, sobre todo hacia el final de su vida. En escritos como "La cuestión social" de 1885, se ve la creciente preocupación que siente Galdós por la situación de los obreros, sobre todo frente al problema del desempleo, y Pilar Faus Sevilla observa que "algo muy importante ha debido ocurrir entre la primera y última etapa de la producción galdosiana, para que un escritor tan abierto a todos los fenómenos de su época, pase de una reseña escueta e indiferente [del proletariado] a la supervaloración de esta clase" (208). Ni es Faus la única que toma nota de un cambio ideológico a partir de la escritura de *Fortunata y Jacinta*. Victor Fuentes y Julio Rodríguez-Puértolas eran algunos de los primeros que hablaban de tal evolución en el concepto galdosiano de las clases, y John Sinnigen ha escrito extensamente sobre el protagonismo del pueblo en *Fortunata y Jacinta* como elemento

que distingue esta novela de las anteriores.[5] Parece lícito concluir, como hace Smith en la introducción a los *Cuentos fantásticos*, que para finales del siglo XIX, el giro ideológico del autor a favor de la clase obrera ya era "un hecho consumado" (24).

Parecería que la ideología de Galdós sigue una trayectoria lineal que empieza con gran entusiasmo por la clase media y termina con una auténtica preocupación por la gente humilde, y que se desarrolla de manera progresiva a partir de la escritura de *Fortunata y Jacinta*. Sin embargo esta idea de un claro cambio progresivo resulta ser una simplificación, lo cual se puede comprobar al examinar los cuentos del autor. Con el presente análisis, pretendo matizar nuestro entendimiento de la ideología de Galdós al llamar la atención sobre dos cuentos tempranos, bastante anteriores a *Fortunata y Jacinta*, que no solo se desvían del esperado retrato de la clase media sino que presentan a protagonistas sacados del pueblo que despiertan la compasión de los lectores: "Una industria que vive de la muerte" (1865) y "La princesa y el granuja" (1877). No son estos cuentos los únicos de la producción galdosiana en los que se discute el tema de la clase social. "La novela en el tranvía" (1871) y "La mula y el buey" (1876) son dos cuentos más con tintes fantásticos en los que la problemática de clase figura notablemente, y este último sobre todo retrata con cariño a una familia necesitada. Aún así, "Una industria que vive de la muerte" y "La princesa y el granuja" se destacan por la concepción de protagonistas obreros y los fines lamentables que los espera, revelando así que las actitudes del autor hacia las distintas clases sociales siempre han sido más complejas y ambivalentes de lo que se suele pensar.

"Una industria que vive de la muerte" es de particular interés por haber sido el primer cuento publicado por Galdós. El 2 y el 6 de diciembre de 1865, aparecieron las dos entregas de la obra en las páginas de *La Nación*, con el curioso subtítulo "Episodio musical del cólera". El formato de la obra tampoco es ortodoxo; dividida en seis partes, empieza disertando sobre la relación entre la música y el ruido y argumenta que el poder evocador del sonido puro supera a veces el de la más elaborada música. La siguiente sección del texto se aproxima a un reportaje al describir con nitidez los estragos del cólera en la capital—una epidemia real que sufría Madrid en 1865—y también introduce el *leitmotif* de la obra, "un sonido seco, agudo, monótono, acompasado, producido por un hierro que percute sobre otro hierro" (46).[6] Este sonido proviene de la "mano diabólica" de un fabricante de ataúdes que, según describe el narrador, "explota laboriosamente una industria que vive de la muerte" (46). Lo que sigue es la historia del fabricante que, en su afán por equipar a todos los que mueren de la epidemia, se convierte en el último caso de cólera en la capital. De allí entra el aspecto fantástico del cuento, puesto que tras la muerte del industrial, sigue resonando desde la ultratumba el martillo que nadie ha podido quitarle de la mano. Por este elemento sobrenatural del final, el relato se ha de clasificar como fantástico.

En los casi 150 años desde su publicación, el primer cuento de Galdós ha suscitado relativamente poco interés crítico, sobre todo en años recientes. Dada la mezcla de argumentación, reportaje y narración que contiene el texto, los análisis existentes de la obra suelen centrarse en debates sobre el género al que pertenece: si es ensayo o cuento en cuanto al formato,[7] romántico o realista en cuanto al estilo y contenido.[8] Hasta la fecha de hoy, solo Smith y Peñate Rivero han investigado el tema de la clase en "Una industria que vive de la muerte". La escasez de atención crítica al respecto resulta sorprendente puesto que la clase

social es un tema muy presente en toda la narración, aunque las referencias son sutiles a veces. Parte del oficio del protagonista, por ejemplo, consiste en "cortar grandes pedazos de tela negra, ya de terciopelo, de raso o de percal" (48). En estas tres clases de tela, hay una alusión a tres clases sociales y su poder adquisitivo dispar. Luego, el mismo tema se desarrolla de manera más explícita en el diálogo del fabricante de ataúdes. Cuando sus hijas le preguntan por qué trabaja sin parar, contesta: "Vosotras aspiráis, sin duda, a salir de la posición en que nos encontramos. Queréis ser señoritas, vestir seda, ir a los teatros, arrastrar cola y llenaros la cabeza de perendengues" (49). Por lo visto, el ascenso de clase motiva la diligencia del padre, y para rematar el tema, comenta, no sin rencor, que "[l]os ricos hasta en la muerte han de brillar más que nosotros" mientras termina un ataúd de lujo encargado por el duque de X—el último que logra construir antes de sucumbir a la epidemia (52). No se nos escapa la ironía cuando el duque se repone milagrosamente y el ataúd lujoso se destina al propio fabricante que muere construyéndolo.

Por lo general, la crítica ha querido ver en la muerte del protagonista una especie de castigo bien merecido. Smith, por ejemplo, ve en la obra la expresión de una posible antipatía hacia la clase trabajadora (*Los cuentos* 214). Basándose en el último discurso del fabricante de ataúdes salpicado por frases como "¡Quien fuera rico!" y "¡Oh cólera, cólera, a buen precio me has de pagar tu última víctima!" (52), Smith comenta el sentido de lo ridículo en esta envidia patente, concluyendo que "parece indicar, cuando menos, despego por parte del joven periodista ante la clase 'desheredada'" (*Los cuentos* 49). Peñate Rivero, por su parte, eleva esta posible aversión al nivel de un "intenso odio" que siente el narrador por el protagonista, odio motivado por la "obsesión fatal por la riqueza [a] toda costa" que se le atribuye (*Benito Pérez Galdós* 128). En su análisis, el crítico hasta tacha al protagonista de "antihéroe" (129, 130) y, creyendo que Galdós lo miraba con antipatía, niega cualquier alusión a Vulcano en su caracterización.[9] Mantiene que "la insistencia en la negatividad de sus rasgos [hace] de este personaje una caricatura rígida más bien que un tipo humano" (129).

Estas afirmaciones no carecen de lógica, puesto que hay una crítica innegable del fabricante de ataúdes en el cuento de Galdós. Es poco halagüeña la presentación inicial del personaje como alguien "que explota laboriosamente una industria que vive de la muerte", participando de un oficio "que busca la riqueza en el cólera, y cada vibración de aquel hierro indica un poco de oro conquistado a la miseria" (46). En esta cita hay una clara reprobación del hombre que saca provecho del sufrimiento ajeno, y no hay quien niegue que el personaje indicado tenga una preocupación insana por el dinero. Con su último aliento, sigue gruñendo "No crea el respetable duque que le bajará de cuatro mil reales este cómodo mueble…" (52), por lo que se podría ver una especie de justicia poética o divina en la muerte del obrero avaricioso.

Dicho eso, hay que reconocer que el retrato que Galdós hace del hombre condenado no es negativo del todo. Está dotado también de características dignas de respeto y hasta de admiración. Para empezar, los motivos del industrial no son enteramente egoístas. Como ya hemos visto, se preocupa por el dinero porque piensa mejorar la situación de sus hijas. Trabaja para que ellas vistan seda, arrastren cola y vayan al teatro (49). En ningún momento menciona bienes que él mismo desea, sino que trata de ser un padre responsable, lo cual mitiga su avaricia a los ojos del lector. También hay que reconocer el sentido de responsabilidad que siente

hacia el prójimo. Cuando las hijas cuestionan el ritmo incesante de trabajo, el padre contesta que su "deber es equipar a todos los que mueren" (49). Aparte de la avaricia que tanto se ha comentado, también lo impulsa cierta obligación profesional, o incluso cívica.

Por último, la descripción de un hombre que "explota laboriosamente una industria que vive de la muerte" yuxtapone la crítica de su negocio (implícita en el uso del verbo "explotar") con algo de admiración por lo industrioso que es (en el uso del adverbio "laboriosamente"). Es más, el carácter trabajador del protagonista es algo que Galdós subraya a lo largo del cuento. Para referirnos a solo dos ejemplos, en la presentación inicial del personaje, el narrador repara en que "su mano no descansa un momento" (48), descripción que se repite más tarde al recalcar que "en ocho días [el constructor] no ha descansado un solo momento" (48). Hay hasta cierto aire de reverencia hacia la ética laboral del protagonista cuando el narrador recuerda la "mano pródiga" del difunto (54). El énfasis que pone Galdós en el carácter industrioso del obrero sugiere un respeto hacia el pueblo y su entrega a "tareas interminables" (48), actitud ya notada por Ángel del Río, quien observó en la obra galdosiana una admiración constante hacia el pueblo "cuya virtud fundamental es el trabajo—el poder creador" (37).

Por lo visto, ni como individuo ni como representante de la clase desfavorecida resulta completamente negativa la caracterización del fabricante de ataúdes. Es pobre, pero trabajador, y sus sueños de mejorar la vida de sus hijas son los de cualquier buen padre. Hasta se entiende el rencor que tiene a los ricos, aunque lo expresa de manera exagerada. Por dramáticas que sean, las palabras del obrero son ciertas: "Los ricos hasta en la muerte han de brillar más que nosotros" (52). Las vidas de las distintas clases de la sociedad decimonónica tenían pocos puntos de contacto y Galdós tenía que ser consciente de esa división tajante, sobre todo al hacer que el duque de X, representante de una clase consumidora, se reponga de la epidemia mientras que el obrero que ha trabajado sin descanso fallece.

A fin de cuentas, tal vez lo que queda de censurable en el protagonista es su participación en una "industria fatal que florece al abrigo de la muerte" (46). Aunque sea motivada por el bienestar de las hijas y la responsabilidad cívica, la avaricia del padre no deja de tener su lado egoísta, porque busca la riqueza en el mal ajeno. Bien podría ser que, como afirma Peñate Rivero, el texto enjuicia "lo repugnante de tal industria" ("El cuento" 63). Aun así, esta mentalidad de sacar dinero del prójimo a toda costa no resulta particularmente llamativa, puesto que es el producto de una sociedad capitalista que busca la riqueza individual fomentando la fiebre de consumo colectiva. Antes de criticarle al industrial su afán de vender ataúdes, hace falta considerar cómo Galdós retrata las condiciones sociohistóricas bajo las que llevaba a cabo su afanosa vida. Se verá en seguida que dentro del contexto de un mundo que gira en torno a la próxima compra o venta, la avaricia del protagonista que aprovecha la muerte ajena no excede a la de los industriales que "viven de la vida".

Hacia el fin del cuento, cuando ya se ha acabado la epidemia y la ciudad vuelve a rebosar salud y alegría, la convalecencia de la ciudad se observa en que

> [e]l lujo reaparece en la tienda del joyero, del tejedor y del ebanista. Ostentan las flores artificiales su eterna frescura plantadas en un capote o en un sombrero, y los diamantes resplandecen sobre el fondo rojo de un estuche, cuyas dos tapas se abren como dos mandíbulas hambrientas. Desenvuélvense en los escaparates de la calle de Espoz y Mina pabellones de encaje y blondas extendidas como una red,

> dispuesta a coger traviesos antojos femeniles, y en otra parte se amontonan profusamente corbatas, hebillas, alfileres, cinturones, peinetas y todos los detalles de tocador que, aunque parecen a primera vista insignificantes, sirven para dar a una belleza un toque delicado que decide de una gran victoria amorosa, o de una conquista de voluntades masculinas. (53)

Tras el fragmento citado, el narrador sigue enumerando muebles elaborados y extravagantes, y es de notar que equipara la vida y el bienestar de la población con la aparición y venta de estos productos cuyo valor principal es decorativo. ¿No habrá algo de ironía en esta vinculación que plantea Galdós entre la salud colectiva y un consumismo irreprimible del que se excluye a la clase obrera? Sería difícil negar el contraste que existe entre el trabajo incesante del fabricante de ataúdes y la vida de ocio que se implica en la continua venta de objetos de lujo, y del mismo modo hay que reconocer un elemento absurdo—por no decir irónico—en que "el capricho, la vanidad o la moda son otros tantos síntomas de vida que anuncian la salud de la gran ciudad" (54). Sería útil distinguir entre la voz del narrador, que parece ser inconsciente de la ironía en sus comentarios, y la de Galdós mismo, que reconocería la hipocresía de censurar al fabricante de ataúdes para luego celebrar el consumismo desenfrenado de objetos superfluos.

Dado que la vida consiste en el comercio, según el narrador, se comprende la actitud del fabricante de ataúdes que busca la riqueza con tanto ahínco. Es más, a pesar de que los constructores y vendedores de piezas ostentosas vivan "de la vida" y no "de la muerte", explotan de igual manera al público. El léxico que emplea Galdós para describir su mercancía revela las trampas que tienden a los consumidores. El estuche de los diamantes tiene tapas "como dos mandíbulas hambrientas" hechas para devorarle el dinero a uno (53), el encaje y las blondas del escaparate están "extendidas como una red" ideada para "coger antojos femeniles" (53), y mientras tanto las corbatas y hebillas buscan la "conquista de voluntades masculinas" (53). No hay quien escape ileso. En todas estas descripciones, el consumidor cae preso en la trampa del vendedor deseoso de sacarle cada vez más dinero, y sin embargo, "este despertar de las industrias que se alimentan de nuestra vida, se hace al compás alegre de martillos sonoros, cuyo timbre no nos horroriza, ni trae a nuestra mente otras imágenes que la de una felicidad" (54). Cabe preguntarse por qué estos martillos son alegres, a diferencia del martillo endiablado del protagonista si los escrúpulos de los que viven "de la vida" no son más que los del constructor de ataúdes ni tienen en más estima a los prójimos.

Se podría distinguir cierta nota patética en el desenlace del cuento, es decir, en la muerte del protagonista porque su único error fue el haber escogido un oficio maldito que resulta funesto para él también.[10] No me atrevo a decir que es un final trágico, al tener en cuenta la ambigüedad con que se presenta al muerto, pero tampoco es un simple caso de justicia cumplida. Propongo que lo que sienten el narrador y más aún el autor implícito hacia el industrial que protagoniza el cuento no es antipatía, sino una mezcla de reprobación, comprensión y hasta admiración. No se puede separar la muerte del protagonista del contexto de consumismo desenfrenado que mitiga su comportamiento.

Según Izquierdo Dorta, "Una industria que vive de la muerte" termina en una especie de simbiosis en que "el muerto se beneficia del lujoso féretro de uno de los vivos, y estos siguen escuchando los martillazos de aquél" (31). Puesto que una simbiosis implica una relación de provecho mutuo, veo más bien un doble mal en el desenlace del cuento. El fabricante de ataúdes

se muere sin lograr ascender de clase—el féretro del duque es la única pieza extravagante de la que gozará—y los que sobreviven a la epidemia escuchan un martilleo fantasmal que sirve de recordatorio constante de su mortalidad y quizás de la inutilidad del consumo continuo frente a la muerte. Aunque el enfoque de este primer cuento de Galdós no es una crítica abierta del consumismo decimonónico, hay que reconocer que el texto contiene unas agudas observaciones sobre la cultura de la compra junto con una actitud nada sencilla hacia la clase obrera. Hasta se podría ver en el texto una prefiguración de lo que el autor proclamaría dos décadas más tarde, en febrero de 1885, con respecto al desempleo y la lamentable situación de los obreros: "En estas catástrofes, el capital suele salvarse alguna vez, el obrero sucumbe casi siempre" ("La cuestión" 148-49). Este es literalmente el caso en el primer cuento del escritor.

La simpatía hacia un protagonista humilde que se vislumbra en "Una industria que vive de la muerte" es menos ambigua en "La princesa y el granuja", un cuento de Año Nuevo que salió en la *Revista Cántabro-Asturiana* de Santander en 1877.[11] "Pacorrito Migajas era un gran personaje" (157), comienza la narración con una fuerte dosis de ironía. En seguida se revela que Pacorrito es un niño de siete años cuyo padre se ha muerto y cuya madre está encarcelada. Vestido de harapos, el chico se gana la vida vendiendo fósforos, periódicos y billetes de lotería. Aún así, "gozaba de preciosísima libertad, y como sus necesidades eran escasas, vivía holgadamente de su trabajo, sin deber nada a nadie; sin que le quitaran el sueño cuidados ni ambiciones; pobre pero tranquilo, desnudo el cuerpo, pero lleno de paz sabrosa el espíritu" (160). Lo único que le turba al joven es el amor que siente por una muñeca en el escaparate de una tienda alemana. Un día, una familia adinerada compra la muñeca, y el granuja logra entrar en la casa de ellos, concertándose con los que se encargan de sacar la basura. Allí encuentra al objeto de sus pensamientos en lastimosa condición y la rescata. Es aquí donde el cuento gira hacia lo fantástico. Pacorrito se duerme y le muñeca cobra vida para agradecerle, introduciéndolo en el mundo de los muñecos donde ella reina. Aunque implica renunciar a su humanidad, el granuja acepta casarse con la princesa, y al día siguiente se despierta en el escaparate de la tienda alemana frente al que había pasado tantas horas, muñeco "por los siglos de los siglos" (187).

A diferencia del primer cuento de Galdós, "La princesa y el granuja" ha inspirado más análisis crítico, y mientras los estudios de "Una industria" suelen ser formales, "La princesa" se ha prestado al examen de las múltiples tradiciones literarias que han influido en el texto, incluyendo la picaresca, la novela sentimental y por supuesto el folletín.[12] Tanto Smith como Peñate Rivero relacionan el empleo paródico de tales modelos con el comentario social en el cuento de Galdós, así reconociendo la importancia de la clase como motor de la historia. En efecto, desde el principio de la narración, todos los personajes se caracterizan por su clase social. Desde el primer párrafo se sabe que Pacorrito pertenece a la clase más humilde, y pronto se descubre que la dama de sus pensamientos es todo lo opuesto. Mientras el granuja "vestía gallardamente una camisa de todos colores, por lo sucia, y pantalón hecho de remiendos, sostenido con un solo tirante" (157), la princesa "arrastraba vestidos de seda y terciopelo con vistosas pieles" (160), "solía gastar quevedos de oro, y a veces estaba sentada al piano tres días seguidos" (161). Los demás muñecos son también de la aristocracia, entre los cuales figuran Otto von Bismarck y Napoleón (figura plebeya, pero poderosa). Notablemente, está ausente cualquier representante de la clase media en el cuento, con la excepción del dueño de

la tienda alemana, que es extranjero y cuya presencia es más aludida que sentida. Esta ausencia de la clase media subraya la disparidad económica que marca la relación entre Pacorrito y la princesa, representantes de los dos extremos sociales.[13]

Tanto como difieren los dos en cuanto a la clase social, también se diferencian las caracterizaciones del granuja y de su amada. A pesar de su penosa situación económica, Pacorrito está contento. No desea tener otra familia ni un hogar propio. De hecho, su miedo mayor es que lo entreguen a una pareja, lo cual significaría la pérdida de la libertad, el valor que estima por encima de los demás. Aparte de ser libre, el granuja también posee ciertas virtudes de carácter. Dice el narrador que "nunca le faltaban cuatro cuartos en el bolsillo para sacar de un apuro a un compañero, o para obsequiar a las amigas" (159), así llamando la atención a que el granuja gasta el dinero en los amigos en vez de en sí mismo. En contraste con el fabricante de ataúdes, la avaricia no figura en absoluto entre los motivos de Pacorrito. De hecho, la única vez que lo vemos lamentar su situación económica es cuando rescata a la muñeca destrozada de la casa grande y carece de fondos para restaurarle su condición gloriosa: "Ahora—pensó [Pacorrito]—ahora necesitaré casa, cama, la mar de médicos y cirujanos, modista, mucha comida, un buen fuego…y nada tengo" (170). Hay que reconocer que el narrador trata a Pacorrito con ironía, llamándolo "un gran personaje" cuando claramente no lo es (157), por lo menos en el sentido tradicional, pero a la vez nos comunica cierta pureza en los motivos del granuja por la que nos resulta simpático el personaje.[14]

No se podría decir lo mismo de los muñecos provenientes de la clase alta. Aunque habitan un mundo de "desmedido lujo" (172), son personajes bastante antipáticos. Bismarck, por ejemplo, es grosero durante el banquete de los muñecos. Se porta como un niño malcriado, dando manotadas sobre la mesa y arrojando bolitas de pan, y se entretiene burlándose de Pacorrito y exigiendo que este baile y pregone *La Correspondencia* encima de la mesa. Incluso la princesa carece de la generosidad y sinceridad de su consorte humano. En varias ocasiones lamenta el atuendo de Pacorrito, observando que está "vestido de pingos" (171) y que "en rigor de verdad, no est[á] presentable" (172). Aunque dice que no le importa el triste aspecto del granuja, su fijación en la ropa rota del niño desmiente tal declaración. Luego, cuando los otros muñecos se alborotan pidiendo que Pacorrito los entretenga, ella solo lo defiende a medias: "—El señor Migajas—dijo la Princesa mirándole con benevolencia—, no ha venido aquí a divertirnos," protesta, pero añade en seguida, "eso no quita que le oigamos con gusto pregonar *La Correspondencia* y los fósforos, si quiere hacerlo" (178). Poco le importa la dignidad de su salvador y, al meterlo en una situación embarazosa, se ve que ser noble no implica tener un alma noble.

Más allá de los muñecos, los seres humanos adinerados que aparecen en el cuento tampoco resultan amables a los lectores. Los niños ricos destrozan la muñeca y luego la abandonan, síntoma del despego que sienten por los juguetes ya que los tienen de sobra. Tampoco sienten compasión por los seres humanos menos afortunados. Hasta el criado de la familia rica le amenaza a Pacorrito con romperle el espinazo si este mancha el piso con sus pies enlodados. En este mundo galdosiano, el dinero no compra el afecto humano sino todo lo contrario. A los que tienen dinero en exceso les faltan la compasión y el respeto por los demás, sobre todo por los que consideran ser inferiores.

En cierto modo, "La princesa y el granuja", como "Una industria que vive de la muerte", también constituye la historia de un ascenso social que fracasa. Esta vez Pacorrito, al casarse con la princesa, sí logra convertirse en miembro de la aristocracia (muñequil), trocando el estado de granuja por el de "Su Alteza Serenísima" (186).[15] Pero hay que considerar el coste del ascenso que le da al título un toque irónico. Aunque Pacorrito ha llegado a ser príncipe de los muñecos, honor que nunca buscaba, por cierto, ha tenido que sacrificar lo que más valoraba de la vida—la libertad. Está ahora a la merced de los niños ricos que seguramente lo comprarán, y esto es mil veces peor que el temido destino de ser entregado a una pareja respetable. Si no fuera suficiente, el Pacorrito muñeco también ha perdido toda sensación humana. Cuando por fin logra besar a su amada, "no experimentó sensación alguna de placer divino o humano, sino el choque áspero de dos cuerpos duros y fríos" (184). Ya no es capaz de sentir pasión y cuando intenta evocarla lamentando su nueva condición, la princesa le amonesta, "Tienes aún los resabios humanos, y el vicio de los estragados sentidos del hombre. Pacorrito, modera tus arrebatos o trastornarás con tu mal ejemplo a todo el muñequismo viviente" (185). El ascenso social de Pacorrito conlleva la muerte de su humanidad y la pérdida del control sobre su destino, su cuerpo y sus sentimientos.[16] No hay duda de que termina en peor condición que al principio del cuento.

En el prólogo a su recopilación de los *Cuentos fascinantes* de Galdós, Marta González Megía argumenta que el final de "La princesa y el granuja" constituye un ataque contra la institución del matrimonio como una condena de por vida (21), pero tal lectura parece incompleta, puesto que no tiene en cuenta el ascenso social de Pacorrito, factor importante que no se puede obviar. Smith sí lo considera al proponer que el desenlace parodia el típico folletín en el que se armonizan las clases casando a la mujer humilde con el galán de la clase alta, así solucionando cualquier conflicto social con una unión feliz (*Los cuentos* 132). El cuento de Galdós descubre lo artificioso de tal final y nos recuerda que la división entre las clases no se supera así de fácilmente, pero es más; ascender de clase social no solo resulta ser difícil, tampoco es siempre deseable, según el autor. En el caso concreto de Pacorrito, el ascenso de clase viene a un precio considerable con tintes metafóricos. Casi al mismo instante en que el granuja se transforma en muñeco, comenta que se aburre soberanamente. Se queja, "¡Díos mío, qué frialdad, qué dureza, qué vacío, qué rigidez!" (185). Aunque habla de su duro cuerpo de muñeco, también podría estar describiendo la vida aristocrática, una vida de hastío, sin sentido y sujeta a todo tipo de normas sociales que no se aplican a un granuja que acata tan solo su propia voluntad. Ese tipo de vida es el que se transparenta en la descripción inicial de la princesa y las demás muñecas exhibidas en el escaparate: "Eran tan juiciosas que jamás se movían del sitio en que las colocaban. Sólo crujía el gozne de madera de sus rodillas, hombros y codos, cuando el alemán las sentaba al piano, o las hacía tomar los lentes para mirar a la calle. De resto no daban nada que hacer, y jamás se les oyó decir esta boca es mía" (162). Como mujeres aristócratas, carecen totalmente del libre albedrío.

Para Louise Ciallella, estas descripciones de obediencia estricta en la princesa y sus damas acompañantes componen un comentario de parte de Galdós acerca del comportamiento que se esperaba de la mujer burguesa. Concluye Ciallella que la transformación de Pacorrito sirve para poner "énfasis en el efecto nocivo y deshumanizante de los papeles de género" del siglo XIX (55). Que la condición muñequil de la princesa sea un comentario sobre lo que se

espera de la mujer tiene mucho sentido, pero hay que acordarse de que no todos los muñecos son mujeres. Bismarck también se queja de pasar la vida "adornando una chimenea" en un estado completamente pasivo (176). Por lo tanto, veo en las descripciones de Galdós una reflexión sobre el estado de la aristocracia además de un comentario sobre las expectativas para la mujer. Ser fémina o ser noble implica seguir tradiciones y reglas, hacer lo que se espera de uno, y renunciar al derecho a escoger el propio destino. Es una vida llena de actividades frívolas y carente de espontaneidad y emoción. No es de extrañar que, una vez despierto en cuerpo de muñeco, Pacorrito descubra que vale un tesoro pero este nuevo valor, en parte simbólico del valor adquirido al ascender a ser príncipe, no compensa lo que ha perdido.[17] Si el final de "Una industria" queda algo ambiguo, no hay manera de equivocar el tono lúgubre de las palabras finales de Pacorrito Migajas, atrapado en cuerpo de muñeco "por los siglos de los siglos" (183). Aquí no se pueden negar la simpatía hacia la clase obrera y la crítica de la clase ociosa que se vislumbraban con menos nitidez en el primer cuento de Galdós.

Tanto "Una industria que vive de la muerte" como "La princesa y el granuja" presentan historias que se centran en protagonistas de la clase humilde, y ninguno de los dos logra un ascenso social feliz. Mientras el uno solo consigue el anhelado ataúd de lujo al morirse, el otro asume una identidad poderosa en nombre solo, y aunque sus peripecias tienen algo de ridículo, también despiertan la compasión de los lectores. Es importante aclarar que estos dos cuentos no constituyen una crítica uniforme de la clase alta ni la idealización de la clase humilde. Sin embargo, un análisis del retrato que hace Galdós de las clases alta y baja muestra que la actitud del autor hacia cada una es más compleja de lo que se suele pensar. De los dos cuentos se ve que, desde el principio, el escritor canario no siempre se enfocaba en la clase media, y que la simpatía hacia la clase obrera que tanto se ha comentado en *Fortunata y Jacinta* ya estaba en vías de desarrollo en la obra temprana del autor.

Boston College

NOTAS

[1] Véase sobre todo *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra* de Smith y *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema* de Peñate Rivero.

[2] Diserta Bohigas:

> Galdós, probablemente el primer novelista de nuestro siglo XIX, fue también uno de sus más adocenados y vulgares cuentistas, y sin duda el menos interesante. El gran escritor, maestro en el arte de reproducir ambientes y tipos tomados directamente de la vida, quedaba muy por debajo de lo mediocre cuando intentaba escaparse a regiones irreales. Y para él el cuento, ese deliciosísimo género literario, apretado, intenso y conciso, o fantasioso e ingrávido, no pasó nunca de tener la acepción más o menos pueril que por lo general suele adoptar en el lenguaje corriente. Por esto, sin duda, escribió poquísimos cuentos, y estos pocos pertenecen a su juventud, y como pecados de juventud los consideraba él mismo, al reunirlos en volumen, durante sus años maduros. Publicar aquí uno de esos escasos cuentos de Galdós, habría equivalido a maltratar su gloria literaria y ensombrecer nuestra colección con un aditamento insignificante, aburrido e inútil. (7)

[3] Como opinaba José F. Montesinos en *Galdós*, imprescindible estudio en tres volúmenes: "Claro está, que ninguna de estas obrillas fantásticas, bromas literarias, alegorías, o lo que sean, alcanza la calidad de *Fortunata y Jacinta* o de *Ángel Guerra*" (1: 41).

[4] La naturaleza fantástica de la narrativa breve de Galdós es algo que se ha comentado con frecuencia, sobre todo en las ediciones de los cuentos recopilados. Véase por ejemplo la introducción de Oswaldo Izquierdo Dorta a *Los cuentos de Galdós.* Ya en 1989 Peñate Rivero hablaba de etapas en la producción cuentística de Galdós en las que predomina el carácter fantástico ("El cuento" 62, 70), a lo que Enrique Rubio Cremades añade, "Su inclinación por la fantasía será, incluso, una constante en su obra, acentuándose este rasgo en sus últimas producciones literarias. Sus relatos breves estarán impregnados de este carácter" (68). Sobre todo, la obra de Smith ha sido fundamental en el estudio del elemento fantástico de los cuentos galdosianos.

[5] Consúltese sobre todo el artículo "El desarrollo de la problemática política-social en la novelística de Galdós" de Fuentes y *Galdós: Burguesía y revolución* de Rodríguez-Puértolas, en el que afirma que en la última etapa de la obra galdosiana, y específicamente en *El caballero encantado*, se ve "la glorificación del trabajo, único medio renovador y constructivo" de la sociedad (118). También es imprescindible ver los comentarios de Sinnigen en su artículo "Individual, Class and Society in *Fortunata y Jacinta*" y en *Sexo y política: lecturas galdosianas,* en los cuales examina cómo Galdós va dando protagonismo a la clase obrera.

[6] Todas las citas textuales son del manuscrito de 1865 tal y como lo reproduce la edición crítica que hizo Smith de los *Cuentos fantásticos* de Galdós.

[7] Rodolfo Cardona y luego Félix Rebollo Sánchez sostienen que la obra es más bien ensayística que narrativa. En el artículo "1865 Galdós en *La Nación*: Variedades", Cardona habla de "Una industria que vive de la muerte" como un ensayo ilustrado que expone una teoría sobre el poder de los sonidos, da ejemplos al respecto y termina con un caso concreto, la historia del fabricante de ataúdes (262). Rebollo Sánchez, en el *VI Congreso Internacional de Análisis Textual,* comparte tal interpretación, clasificando la obra como un ensayo periodístico. Concuerdo, sin embargo, con Smith, quien da más peso al elemento narrativo de la obra, explicando que "este articulo-cuento [. . .] es el primer paso que Galdós da en el relato breve, estructurado por una anécdota desarrollada" (*Los cuentos* 50-51). Veo en las secciones ensayísticas de la obra un preámbulo que prepara al lector para el cuento terrorífico que viene después.

[8] Tanto José Pérez Vidal como Jacobo Cortines examinan los elementos románticos en el cuento, sobre todo de la influencia de Hoffmann o Bécquer, y a la vez su incipiente estilo realista.

[9] Dice Peñate Rivero, "el carácter profundamente antiheroico del personaje impide vincularlo con ejemplos de la mitología clásica tan atractivos como Hefesto (el Vulcano latino) y las Moiras (las Parcas)" (*Benito Pérez Galdós* 129-30).

[10] Sin lugar a dudas hay ironía en las múltiples descripciones del trabajo de fabricar ataúdes como "industria fatal" (46) y "maldito oficio" (52, 54). A la vez que exige la muerte de los demás, condena al mismo fabricante.

[11] Me remito, sin embargo, al texto definitivo de 1889 que Smith reproduce en *Cuentos fantásticos*. Solo existen estas dos variantes del cuento, la original de 1877 y la citada.

[12] Ver sobre todo los análisis que hacen Smith en *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra y* Peñate Rivero en *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*.

[13] Esta yuxtaposición no debe de sorprender en un cuento de Año Nuevo. Explica Peñate Rivero que las historias vinculadas con el tiempo navideño tienen "como uno de sus elementos más frecuentes y distintivos, la agudización del contraste entre el confort, la abundancia y la alegría para una parte de los personajes (por lo general inconscientes de su bienestar) y la estrechez, las carencias y la tristeza de sus situación, para la otra" (515). Solo hace falta pensar en un cuento como *A Christmas Carol* de Dickens para comprobar esta observación.

[14] Según Peñate Rivero, no es solo la descripción del granuja lo que hace que el lector le tenga compasión. La focalización del texto a través de la perspectiva del niño también instiga a que el público le coja cariño (*Benito Pérez Galdós* 504-05).

[15] Este nuevo título resulta particularmente llamativo puesto que solo aparece en el texto revisado de 1889, según indica Smith (*Cuentos fantásticos* 186). El texto original de 1887 dice solo "Pacorrito" en vez de "Su Alteza Serenísima", por lo cual se puede deducir que Galdós quería resaltar el ascenso social del granuja en la segunda edición.

[16] Según Rubio Cremades, aunque la transformación de Pacorrito es menos que ideal, nunca pierde "la condición más esencial o característica del ser humano: la facultad de reflexionar o pensar" (69) y sin embargo se podría argüir que la facultad de sentir es igual de importante para la esencia humana. En cualquier caso, Rubio Cremades reconoce el horror en el final del granuja que se convierte en un objeto decorativo para el placer de los demás (70).

[17] Describe el narrador, "Su Alteza Serenísima vio que en el pedestal donde estaba colocado, había una tarjeta con esta cifra: *240 reales*. 'Dios mío, es un tesoro lo que valgo. Esto al menos le consuela a uno'", pensaba Pacorrito (186), aunque no le consuela lo suficiente.

OBRAS CITADAS

Bohigas, Pedro. Prólogo. *Los mejores cuentistas españoles*. Tomo 1. Madrid: Plus Ultra, 1946. 5-12. Impreso.

Cardona, Rodolfo. "1865 Galdós en *La Nación:* 'Variedades.'". *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 261-68. Impreso.

Carr, Raymond. *Spain 1808-1975*. 2ª ed. Oxford: Oxford UP, 1982. Impreso. Oxford History of Modern Europe.

Chueca Goitia, Fernando. "La ciudad galdosiana." *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252 (1970-1971): 83-108. Impreso.

Ciallella, Louise. "Princesas-pantalla: Proyección de deseos de cambio en la España del fin de siglo". *Decimonónica* 9.2 (2012): 49-68. Web. 11 junio 2013.

Cortines, Jacobo. "De Hoffmann al joven Galdós: Cuatro cuentos musicales". *Minervae baeticae* 40 (2012): 489-504. Web. 11 junio 2013.

Cruz, Jesus. *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2011. Impreso.

Del Río, Ángel. *Estudios galdosianos*. New York: Las Americas Publishing Company, 1969. Impreso.

Faus Sevilla, Pilar. *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*. Valencia: Imprenta Nacher, 1972. Impreso.

Fuentes, Victor. "El desarrollo de la problemática política-social en la novelística de Galdós." *Papeles de Son Armadans* 192 (1972): 228-40. Impreso.

González Mejías, Marta. Prólogo. *Cuentos fascinantes: Viaje de la imaginación a la realidad*. De Benito Pérez Galdós. Ed. Marta González Megía. Madrid: Libros Clan, 2006. 9-35. Impreso.

Izquierdo Dorta, Oswaldo. Introducción. *Obra completa: Los cuentos de Galdós*. Ed. Oswaldo Izquierdo Dorta. Vol. 1. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994. 11-45. Impreso.

Labanyi, Jo. Introduction. *Galdós*. Ed. Jo Labanyi. London: Longman, 1993. 3-20. Impreso.

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

Peñate Rivero, Julio. *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*. Zaragoza: Libros Pórtico, 2001. Impreso.

—. "El cuento literario en Galdós." *Lucanor* 4 (1989): 61-80. Impreso.

Pérez Galdós, Benito. "La cuestión social." *Obras inéditas*. Ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo. Vol 6. *Cronicón (1883-1886)*. Madrid: Reconocimiento, 1923. 147-56. Impreso.

—. "Una industria que vive de la muerte: Episodio musical del cólera". 1865. Reproducido en *Cuentos fantásticos*. Ed. Alan E. Smith. Madrid: Cátedra, 2008. 39-56. Impreso.

—. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". 1870. Reproducido en *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península, 1999. 123-39. Impreso.

—. "La princesa y el granuja". 1877. Reproducido en *Cuentos fantásticos*. Ed. Alan E. Smith. Madrid: Cátedra, 2008. 157-87. Impreso.

—. Prólogo. *La sombra*. Madrid: La Guirnalda, 1890. 5-8. Impreso.

Pérez Vidal, José. "Benito Pérez Galdós: 'Una industria que vive de la muerte'". *Anuario de Estudios Atlánticos* 2 (1956): 473-507. Impreso.

Rebollo Sánchez, Félix. "Ante una nueva concepción del relato galdosiano 'Una industria que vive de la muerte'". Actas del *VI Congreso Internacional de Análisis Textual*. U de Valladolid, 15-17 Abril 2010. Web. 11 junio 2013.

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

Rubio Cremades, Enrique. "Los relatos breves de Galdós". *Textos y contextos de Galdós: Actas del Simposio Centenario de* Fortunata y Jacinta. Ed. John W. Kronik y Harriet S. Turner. Madrid: Castalia, 1994. 67-78. Impreso.

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

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

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

—. Introducción. *Cuentos fantásticos*. Benito Pérez Galdós. Ed. Alan E. Smith. Madrid: Cátedra, 2008. 9-36. Impreso.

RESEÑAS

JAVIER KRAUEL. *Imperial Emotions. Cultural Responses to Myths of Empire in Fin-De-Siècle Spain*. Liverpool: University of Liverpool Press, 2013. 206 pp.

Adolfo Campoy-Cubillo

Javier Krauel proposes a reading of the classical texts of the Spanish Regenerationist movement that concentrates on the emotional rather than the logical component of each text. From Miguel de Unamuno's *En torno al casticismo* to Angel Ganivet's *Idearium Español,* including Ramiro de Maeztu's *Hacia otra España*, and Prat de la Riba's *La nacionalitat catalana*, Krauel's book provides a well-documented, thorough reading of the texts in their historical contexts. These works, like the intellectual trajectories of their authors, are riddled with contradictions and seemingly inconsistent arguments that have puzzled generations of scholars. Krauel's focus on the emotional dimension of the Regenerationist discourses, however, proves to be extremely productive. It is difficult to approach the Regenerationist canon from a strictly rational perspective, but the ambivalence of emotional discourse accounts for what up to now we had learnt to accept as inconsistencies.

Chapter 1 presents a detailed account of the 1892 celebrations of Columbus's first trip to America. The official commemoration of this event silenced dissenting voices such as the anti-imperialist arguments presented at the Congreso Universal de Librepensadores. Antonio Machado y Núñez declared that Spaniards had been bad rulers in America and had managed to "producir en ellos [Americans] un odio extraordinario hacia sus padres," an opinion echoed by Francesc Pi i Margall in *El Nuevo Régimen* (46). Historians have traditionally ignored these dissenting voices, acknowledging only the more conservative views presented by those that celebrated and mourned the Spanish empire. Describing the hegemonic longing for the lost empire, Krauel tells as that "[t]he more Spain lost its grip on its colonies and the world, the more insistent its affirmative repetition of colonialism became" (63). The Regenerationist discourse reveals itself as an emotional refusal to come to terms with the loss of its object of desire.

Chapter 2 explores the discourse of mourning in Unamuno's *En torno al casticismo.* Krauel argues that, although Unamuno was able to complete the process of imperial mourning in a healthy way, he ended up defending the centrality of language (Castilian) as the core of the nation, and, consequently, reifying the imperialist paradigm within the Iberian peninsula.

Chapter 3 analyzes Ganivet's *Idearium español* by indicating how this essay resonates with Sigmund Freud's account of melancholia. The ambivalent language of melancholia oscillates between the drive to expel the lost object and the drive to retain it. Critics have until now produced two mutually incompatible sets of explanations of Ganivet's work: some critics defend Ganivet's anticolonialism while others argue that his texts display a covert form of colonialism. Krauel's reading of Ganivet work as imperial melancholia allows us to reconcile both traditional readings of this work.

Chapter four takes on the language of rage in Maeztu's *Hacia otra España*. If Unamuno had argued for the return to Spanish *intrahistoria* as represented by the idyllic landscape of rural Castile, Maeztu defends the accomplishments of the industrial bourgeoisie. The "fracaso

de cuatro siglos," as Maeztu refers to Spain imperial history, is the object of his rage. The incompetence of the conquistadores and the Spanish kings led to the disolution of the empire. Surprisingly, Maeztu is not presenting a critique of the mercantilist Spanish empire in order to advocate the new notion of empire defined by economic liberalism. His depiction of *Hispanidad* as an anti-liberal, spiritual community in *Defensa de la Hispanidad* contradicts the critique of empire that we find in his early work.

Chapter five describes the politics of imperial pride and shame in Prat's *La nacionalitat catalana*. Krauel sets out to explain the climate of cultural and political exhilaration that existed in Catalonia in 1906 in contrast with the depressed mood that pervaded the rest of the country. He argues that in order for intellectuals like Prat de la Riba to advocate an Iberian Federation led by Catalonia as the "grau suprem d'imperialisme" ('supreme stage of imperialism'), the emotions triggered by the loss of the Spanish empire must have been resolved first. Krauel argues that "Prat's silencing of Spain's American empire depends upon a previous characterization of that empire as a source of shame, and that such characterization is a condition for the expression of collective pride in Catalonia's imperial prospects" (149). Prat's investment in empire, unlike Unamuno's mourning, Ganivet's melancholia, or Maeztu's rage, is not linked to an external cause but to an internal one: Catalonia's self image (155). Nationalist pride in the accomplishments of Catalonia, according to Prat, necessarily leads to imperialism, but not the nostalgic imperialism that characterizes the work of the Regenerationist, but the forward looking one proposed by Catalan intellectuals. Krauel's explanation is solidly argued, but his chronicle of Prat's shame of the old Spanish empire, unfortunately, stops shortly after 1906, six years before Morocco signed the Treaty of Fes that officially transformed the country into a Protectorate ruled by France and Spain. While imperial shame may have been the predominant emotion in Catalonia at the turn of the century, the ambivalent discourse of the Lliga Regionalista about the colonization of Morocco reveals a great degree of emotional conflict. Prat de la Riba would go as far as condemning those Catalanists that criticized the Africanist project because, in his words, it made the Catalanist movement look ridiculous.[1] This fact does not invalidate Krauel's argument but rather suggests new avenues to continue exploring how imperial emotions evolved.

Krauel argues in his conclusion for the present need to articulate an ethics of imperial emotions. He differentiates between patriotic love and nationalistic love. The first one is flexible and tolerant of heterogeneity, whereas the second one is inflexible and requires an unconditional attachment to the love object (the homeland) as originally defined. In other words, patriotic love leaves room for the object of our affection to change and evolve. There is a plurality of emotional investments in the Spanish empire, and, Krauel argues, only patriotic love can embrace history's multifaceted reality.

Oakland University

[1] Quoted in Nerín, Gustau. *La guerra que vino de Áfrika*. Barcelona: Crítica, 2005. 86.

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN. *El Niño de la Bola*. Ed. Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 2014. 380 pp.

Michael Adam Carroll

In his critical edition of *El Niño de la Bola,* Ignacio Javier López presents Pedro Antonio de Alarcón's 1881 manuscript, a self-corrected version of the original that appeared in 1880. He also provides the reader with endnotes that clarify the etymology of key words and historical questions. López sets out to reintroduce and re-contextualize the novelist's work, recognizing *El Niño* as a polarizing literary event in the history of nineteenth-century Spanish Letters. Alarcón remains a passion project for López, evidenced in his articles and especially in his recent book *Pedro Antonio de Alarcón (Prensa, política, novela de tesis)*.

The introduction is organized into six sections. The reader can understand these installments as two major movements: the first half explores Alarcón's journalistic and political experiences, while the second portion treats the novelist's literary career and texts, though some themes and events naturally overlap along the way.

The first twenty-five years of Alarcón's life read like an adventure novel in López's first section. Alarcón's family suffers economically under Fernando VII and loses its social position after opposing the French occupation of Spain in Guadix, the novelist's hometown. Alarcón becomes the hero of his own story, enduring major financial and career setbacks, befriending military leaders, and surviving a strange duel. In all, he remains ever focused on attaining journalistic and literary glory. López develops Spain's tumultuous military-political history with clarity here, comfortably moving in and out of Alarcón's private and public life, and summarizing a broader scope of Spanish history.

Section Two, "Quince años de militancia en la Unión Liberal," advances Alarcón's paradoxical journalistic-political career. The novelist sheds his earlier radical leanings and joins the centrist Unión Liberal. López recognizes Alarcón's opportunism in penning his *Diario de un testigo de la Guerra de África*: "obra de propaganda que supone una incesante loa de O'Donnell," adding that around 1858 "los escritores se pusieron al servicio de los políticos" (25). This travel memoir gains Alarcón notoriety in Madrid and cements his literary career, but ultimately works against him as he becomes more conservative in the wake of the Revolution of 1868.

Section Three, "Revolución, Restauración y novela," showcases some bright moments in López's presentation. The critic carries out the daunting task of contextualizing and balancing the historical moment with literary polemics. His chronological observations organize well the succession of *novelas de tesis* that appear between 1874 and 1880. López rightly incorporates Alarcón in the discussion of Galdós, Juan Valera, and S. de Villarmino (33-42). The critic retraces the impact of contemporary literary critics Manuel de la Revilla and Leopoldo Alas "Clarín" in the careers of these authors. López also emphasizes their significance in Galdós' rise to fame after the second tome of *Gloria* comes to light and in Alarcón's decline after his infamously conservative Real Academia acceptance speech of 1877 and his melodramatic-romantic *El Niño*.

The reader might find frustrating the transition between the third and fourth sections. López insists that Alarcón remains "al servicio del partido" in his work (41), but criticizes Revilla and Clarín for writing against the novelist for this same reason (48-49). The tone of the text shifts from energetic to ironic at times, especially when López reiterates these critics' role in displacing Alarcón.

"El Niño de la Bola, novela de tesis," the fifth section, investigates the personal and literary background to the novel. Alarcón edits the manuscript before its publication as a response to criticism of his Real Academia speech, a moment that causes readers to reevaluate his earlier work and unfortunately all but dismiss *El Niño*. López struggles to focus his introduction at this point, introducing potential textual analyses of genre and language regarding the novel (60-61), only to suspend them in favor of the Revilla-Clarín polemic. López recognizes the melodramatic and exaggerated elements of *El Niño* along with its archetypical characters (61, 69), but criticizes nineteenth-century critics for pointing this out and not being able to get passed this topic (63). This section also defines the *novela de tesis* (74, 76-77), something that might have fit better when the topic was first explored in Section Three (33).

The final installment offers a study of the novel's structure and meaning. López differentiates between the tesis and *argumento of El Niño*, the latter absorbing the former in import and quality. Alarcón writes a family and classical-romantic tragedy in protagonists Venega and Soledad, strategically using an aesthetic-historical distance in the narrative to present moral conflict. López interrupts his own textual analysis to reintroduce Revilla and Clarín again (83-85), compares *El Niño* to *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), as well as to Federico García Lorca's work, and alludes to twentieth-century Mexican and Hollywood films that are influenced by or reproduce the story (86-89). He returns to study the tripartite conclusion of *El Niño* to close the introduction.

López writes with great knowledge of Spanish history and literature, making a strong case for critics to examine Alarcón with a fresh lens. He positions and rescues Alarcón's integral role in the creation and evolution of the Spanish canon. López relies heavily on the remarks of early criticism and on the novelist's personal writings (*Obras completas, Historia de mis libros*) to explicate rather than to contextualize Alarcón's works at times. Current criticism receives brief mention in this introduction (60, 75), which might provoke the reader to wonder what other scholars observe regarding this and other novels by Alarcón, especially considering the excellent bibliography López provides.

University of Colorado at Boulder

DENISE DUPONT. Writing Teresa. The Saint from Ávila at the Fin-de Siglo. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012. 296 pp.

Elena Cueto Asín

Writing Teresa explora la fascinación por Teresa de Ávila según se refleja en las letras españolas durante el periodo de la Restauración, en tanto que fenómeno extendido, pero que en su libro Denise Dupont centra en la trayectoria literaria y crítica de cinco nombres: Clarín, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Azorín y Blanca de los Ríos. Éstos abordan directamente la figura de Teresa de Cepeda y Ahumada en su obra ensayística o crítica. En el caso de Unamuno, en la poética también. En la teatral y narrativa, la santa trasunta en personajes ficticios que reflejan sus aspiraciones y aptitudes. En esta constelación de escritores, Clarín y Pardo Bazán aparecen como "padres" del movimiento finisecular de revisión teresiana, que en casos como el de Azorín se extiende hasta bien entradas varias décadas del siglo XX. Establece el primero un contacto de crítico con el resto de autores tratados. En el caso de doña Emilia, cuya progresión en la visión de santa Teresa según refleja su obra es quizá la más claramente trazada por DuPont, se establece una alineación con la más joven Blanca de los Ríos. Comparten ambas, resume la autora del estudio, una identificación con el modelo de rol femenino activo fuera de los confines domésticos, y en continua negociación dentro de una esfera pública en la que los intelectuales hombres, por el contrario, se saben influyentes.

En la introducción que precede a los cinco capítulos, correspondientes a cada uno de los escritores, DuPont delinea los grandes temas de preocupación contemporánea con los que la intelectualidad del salto de siglo puede vincular a Teresa de Ávila, su persona, experiencias y escritura: la nación, la religión, la cuestión de género y la práctica literaria. Dichos temas prenden bien en el terreno de los cambios en materia estética, donde la espiritualidad, el misticismo y el idealismo surgen como alternativa a la racionalidad y el positivismo.

En la obra de Clarín, DuPont identifica una tensión entre asociar a santa Teresa con la búsqueda activa de soluciones utópicas a los problemas sociales del fin de siglo, por un lado, y por otro con una idealizada fe mística heredada de la educación materna. Es este un rasgo nostálgico que comparte con Unamuno, y que DuPont termina identificando como característica común a los tres autores masculinos estudiados, a pesar del alejamiento o ruptura con la práctica religiosa que todos ellos establecen en un determinado momento. La naturaleza femenina de la de Ávila invita también a Clarín a una reflexión matizada sobre la mujer en la actividad literaria, idea a la que por lo general se muestra antagónico. En *La Regenta*, la figura aparece en el eje del debate sobre el misticismo femenino enfermizo. Allí y en otras obras, también en el trasfondo de la actitud mística y de altura moral como objeto del deseo masculino. De diferente manera, Pardo Bazán estaría mirándose en la santa del siglo XVI para construir su propia definición de intelectual en la esfera pública, donde aquella ha de presentar un modelo de liderazgo de comunidad femenina. Luego también en un ámbito individual e intimista, reflejado en algunas protagonistas de novelas tardías, como *La quimera y Dulce sueño*. Una dicotomía en esa dirección se percibe igualmente en la obra de Unamuno, en el heroísmo de personajes femeninos como el de Ángela en *San Manuel Bueno mártir* o el de

Tula, cuya fortaleza y autocontrol derivan finalmente en una libertad obtenida del sacrificio y la contemplación solitaria. También es para Azorín la característica principal de santa Teresa el heroísmo, basado en la fuerza y determinación ante la adversidad, junto a un sentido de humildad que resulta ser para el autor alicantino lo determinante a un tiempo del ideal femenino y de la representación esencial de Castilla. Los compañeros de generación comparten la noción de lo místico representado en Santa Teresa como rasgo ideal nacional con el cual contrastar o combatir una idea de decadencia, que si bien se admite como real, es conscientemente confrontada a ideales de progreso formulados desde otras latitudes geográficas y culturales. A dicha formulación se estaría uniendo Blanca de los Ríos desde una visión particular definida en términos de "femenino cristiano", en la cual Teresa lidera como figura materna de la tradición de las letras hispánicas. Como sus coetáneos, en su faceta de crítica literaria, de los Ríos sitúa a la docta de Ávila en posición de simetría con otras figuras masculinas de la época áurea; en su caso concreto con Tirso de Molina, su principal objeto de estudio. Otras convergencias y divergencias quedan expuestas: la escritura conventual idealizada por Clarín y de Azorín topa con la conciencia, por parte de doña Blanca, de los límites que el claustro impone a un conocimiento público o compartido de la actividad intelectual producida en su interior.

A modo de coda, DuPont apunta al hecho de que la celebración de Teresa de Ávila como figura heroica y modélica dentro de una definición de lo hispánico se ve en declive hacia la década de 1930, fuera de los ámbitos más conservadores. Y no obstante, concluye, es la propia modernidad de ese salto de siglo que precede a los grandes cambios y convulsiones del siglo XX la que acerca a la figura renacentista al presente. Y ello no solamente en lo referente al ejercicio crítico y literario, sino también en otras nuevas posibilidades de movilidad que permiten visitar los lugares relacionados con la vida y obra de la santa.

DuPont ofrece un trabajo de documentación y análisis riguroso y exhaustivo en la obra de los cinco autores elegidos. La explicación del "boom" teresiano presenta a partir de él un trazado claro del fenómeno. Se especula asimismo sobre la impronta de santa Teresa en un contexto literario más amplio, que DuPont no deja de reconocer. Queda para futuras indagaciones desarrollar cuán presente está el asunto en la obra de autores contemporáneos en lengua castellana; Galdós y Palacio Valdés aparecen muy brevemente en este estudio, como participantes de la creación de personajes femeninos de fervor místico, al parecer con menos intensidad o relevancia con que lo hace Clarín. Despierta igualmente curiosidad la estela de la santa en otras tradiciones e idiomas, de la mano de autores con cuya mención DuPont comienza la introducción a su estudio, y que bosquejan confines de influencia muy amplios. Queda quizá el dilucidarlos como tarea para expertos en aquellas tradiciones y lenguas.

Bowdoin College

BENITO PÉREZ GALDÓS. *The Cape of Don Francisco de Torquemada.* Trans. Robert G. Trimble. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 2012. 625 pp.

Thomas R. Franz

The present volume is a reprinting of the translations of the four *Torquemada* novels that Trimble published with a different press in 1996. To these translations Trimble has added four outstanding introductory essays. The latter are some of the best short introductions to Galdós's literary art—and to this particular series of novels—available to an English-speaking reader. Some scholars may fault the translator-commentator for neglecting the metaliterary dimension inherent in Cruz del Águila's gradual—though always elusive—re-creation of the character Torquemada. The commentaries stick close to the plots but demonstrate how, with a master novelist like Galdós, story lines promptly expand into channels of psychological development and social commentary. Trimble discusses many interesting examples of Galdós's realism in these novels, but he turns away from pointing out how Torquemada's incomplete triumph over his origins still retains a strong thread of 1880s naturalism. He discusses at length how the del Águila family embodies the futile attempt to recover a titled prestige already irremediably lost, but he skips over the way that Galdós's narrator experiences a certain disorientation at the loss of these class distinctions: prelude to some of the things Galdós will say about his esthetic for a new novel in his 1897 Academy speech. The translations are both lively and, with very few exceptions, highly accurate. All of Galdós's innuendos, linguistic plays, humor, and occasional pathedy come through, nowhere better than in the banquet speech that Torquemada delivers toward the end of *Torquemada en el purgatorio*, in the miser's exchanges with Cruz, Rafael, Donoso, and Gamborena, in the baby talk of the reborn Valentín, as well as in Torquemada's frequent interior monologues.

The translator at times includes within brackets the explanation of an allusion or the deciphering of a pun. These comments would be better transferred to notes, and these notes would serve the English-speaking reader better if they were expanded to point out places where the narrator alludes to the *Quijote* or where he mentions historical events but without giving elaboration. Trimble also might have explained the identity of the many characters that Galdós—often without much relevancy but other times with important social implications—reintroduces from earlier novels. Villalonga, Ido del Sagrario, and the Pez and Gravelinas families come to mind. Most of today's English-language readers additionally need to be told the importance of the names Charcot, Sagasta, Cánovas, Lombroso, Taine, the Duque de Alba, and the Gran Capitán. Trimble is very good in his explanation of Spanish social practices that differ from those in the rest of the world. Most English-language translations of Galdós include a small critical bibliography in case readers should want to challenge their personal intuitions. This translation lacks such a listing, suggesting that the translator believes that enjoyment and literary experiences thoroughly trump investigation for first time readers. This, of course, leaves out comparatists who might not know Castilian or the historical context of Iberian literatures but seems justifiable in today's world of readily available on-line commentaries and digitized library catalogues. Trimble should have identified the Spanish edition or editions

from which he was translating, but the absence of this detail suggests once more that he is concentrating primarily on the enthusiasm of the non-specialist reader.

The translations flow exceedingly well and the speech styles of the individual characters are clearly distinguished without affectation. Trimble duplicates Galdós's paragraphing, as some of his translators do not, apparently feeling a need to make improvements. The translator—like those recently translating other novels of Galdós and Clarín—is very adept at finding English equivalents for slang and regional speech. Awkward phrases like "a little bit bitter" are extremely rare. Valentín's repeated use of "papá" should be "papa," not "poppa." Sometimes Trimble understandably opts for "daddy," imparting to the text a small bit of variety it doesn't really have. In one place "or" should be "nor." "Corralón," used several times, should be "patio" instead of "corral." "I'm very Jewish" probably needs a note. In one or two instances a pronominal referent is not clear. The mature Galdós, with his mixture of class distinctions, social satire, and varieties of oral Castilian, is extremely difficult to translate, but Trimble is up to the task. Anyone who recommends this volume to an English-speaking friend is recommending the real thing, and therefore it is good news to have these translations back in print accompanied by such intelligent introductions. There are almost no typos.

The other side of the coin is the price of the book, $180, which makes it prohibitive for individuals or university classes, maybe even for some libraries. The 1996 printing of Trimble's book (minus the introductions) and the 1986 translation by Frances López-Morillas—both out-of print—are still available as used books at one-third the price or less. Doubtless the inclusion of some of the things one might wish for in this book would raise the price even more. Reality decrees that the present book is the only translation into English of the *Torquemada* novels currently in print, and we should rejoice that it is such an excellent one.

Ohio University

JOAN TORRES-POU. *Asia en la España del siglo XIX. Literatos, viajeros, intelectuales y diplomáticos ante Oriente*. Amsterdam: Rodopi, 2013. 218 pp.

David R. George, Jr.

Over the past two decades scholars of nineteenth-century Spanish and Latin American literatures have scrutinized the trans-Atlantic ties between Spain and the Americas. Work in this area has shed new light on the multiple literary discourses generated by colonial and post-colonial exchanges across the Atlantic in a century of imperial expansion. Not only has this focus enriched the field of Spanish studies, but also of late it has impelled critics to look beyond the obvious trans-Atlantic axis to explore how other transnational relations are captured in nineteenth-century literature. In response to the impact of Edward Said's seminal work on Europe's relationship with the East *Orientalism* (1979) and to the recent economic ascendency of China, Latin American Studies has witnessed a "trans-Pacific turn" with research that takes account of the region's historical and contemporary ties to Asia. Similarly, scholars of Iberian cultures have turned attention to the Far East with studies that retrace the long history of Portuguese and Spanish incursions in the Pacific, and the impact of such exchanges in the peninsula. The six chapters that comprise Joan Torres-Pou's book *Asia en la España del siglo XIX* contribute to this growing area of interest by bringing into the conversation Orientalist writings, and travel narratives and chronicles on Asia by canonical and lesser known Spanish writers of the late-nineteenth century.

Torres-Pou begins with a historical overview of European imperialism in Asia emphasizing the predominance of British and French enterprises in the nineteenth century. Of particular relevance to his arguments are notes offered on the creation of institutions dedicated to the study of Asian cultures in Britain and France in the period as key to the development of the discourses of superiority that bolstered colonial projects in the Orient. The author then provides an outline of Spain's marginal position in this age of empire, concluding even so that, "ya fuera directa o indirectamente, fue *partner in crime* en la acción de las demás potencias coloniales en Asia" (17). As evidence of this tacit collaboration he refers to the extensive, but unstudied corpus of literature on Oriental topics by Spanish writers in the second half of the nineteenth century. He declares that his study intends not to be an exhaustive review of Spanish colonial discourses about the Orient or of these materials, but rather a survey of the presence of Asia in nineteenth-century Spanish culture and society (17).

In Chapter One the author reads Juan Valera's late novel *Morsamor* (1899) through the optic of Orientalism. He draws attention to episodes that reflect the novelist's interest in Asian religions in order to expose how Orientalist themes are deployed to reveal the essence of religion itself. He examines in particular references to Hinduism and the esoteric philosophies Valera encountered while in the US in the 1880s. Torres-Pou concludes that beyond the affirmation of his religious conviction that God must be sought in Nature, Valera's exploration constitutes a veiled endorsement of discourses on the Asian origins of European culture that justified imperialist policies (53).

Chapter Two examines works by Valera's son, Luis Valera y Delavert, inspired by his voyage to China as secretary of the Spanish legation to Peking in 1900. Looking at *Sombras chinescas: recuerdos de un viaje al Celeste Imperio* (1902), Torres-Pou provides valuable comments on how the younger Valera's visions of China were colored by the xenophobic and anti-Christian Boxer Rebellion, and the atrocities committed by the rebels, and the Chinese and foreign troops dispatched to quell the summer of 1900 uprising. He correctly points out how the diplomat's appreciations echo Western images of China, and highlights his understanding of the role of Christian missionaries in exacerbating internal tensions. The theme of cultural clash is further explored in comments on the two short stories from the collection *Visto y soñado* (1903). He interprets "Yoshi-san, la musmé" as an example of pure Orientalism, although he fails to comment the implications of Valera's curious transposition of the Japanese musmé with the despised Chinese prostitute (71-72). He reads "El hijo de Banián" as an exploration of the absolute antinomy between East and West, and how such mutual incomprehension sustains and facilitates colonial projects. The author surmises that in spite of his awareness of the violence and injustice wrought by Western imperialism, Luis Valera however questions neither the legitimacy of such projects nor the notion of racial superiority that bolstered them (77).

In Chapter Four Torres-Pou studies a series of obscure chronicles and testimonials about the Spanish military expedition to Indochina in 1859-1863. According to the author, the treatment of these texts in the broader scope of the book serves two purposes: first, they corroborate Spain's lack of interest in expansion in East Asia, and second, testify to the general anemic state of the Spanish Empire in the mid-nineteenth century. He notes the absence of Orientalist discourse in them, and attributes this to the military or religious affiliations of the writers. He also underscores how these perspectives facilitate both the critique of the French colonial project, and the lament of the irrelevance of the Catholic Church in the crafting of Spanish foreign policy (97).

The question of the role of religious orders transitions to the topic of the Philippines explored in Chapter Four and Five. In the first, he reviews the history of Spain's incursions in the archipelago to foreground analyses of Sinibaldo Mas's *Informe sobre el estado de la Islas Filipinas* (1842) and Vicente Barrantes Moreno's *Apuntes interesantes sobre las Islas Filipinas* (1869). Both writers critique the Spanish colonial administration and call for reforms to make the enterprise profitable, but make different uses of Orientalist discourse to propel their messages. While both embrace the notion of racial superiority, the author argues that Mas is more cynical when he suggests that the continued dominance of the Church would only provide further confirmation of the "Black Legend" (125). In the case of the anticlerical Barrantes, Torres-Pou notes how the writer falls into the contradiction of reaffirming the role of the Church in the Philippines as the only possible way to maintain Spanish power in the region (131). With Chapter Five, Torres-Pou attempts to contrast these impressions of Spanish colonialism in the Philippines with those of Filipino intellectuals by taking as his example the novels of revolutionary hero José Rizal. In spite of his intentions, the analyses of *Noli me tangére* (1887) and *El filibusterismo* (1891) fall short of providing a counterpoint to the colonial discourses examined in the previous chapter beyond their obvious function as a denunciation of the social and political conditions to bolster calls for reform.

In Chapter Six the author returns to the theoretical parameters of Orientalism to examine a selection of travel narratives about Asia by Spanish writers. He begins by questioning the travel literature designation, and thusly defines the genre and contemplates its contradictions. From here, he considers the colonialist perspectives in Pablo Feced's *Filipinas. Esbozos y pinceladas* (1888) and then Juan Álvarez Guerra's *Viaje por Filipinas* (1887) as an early expression of Spain's postcolonial predicament. He then turns to study Adolfo de Mentaberry's *Viaje a Oriente. De Madrid a Constantinopla* (1873) *and Impresiones de un viaje a la China* (1876). Echoing the conclusions of the Valera chapters, in Mentaberry Torres-Pou observes a similar drive to rediscover the origins of Western civilization in the East, and a colonialist condemnation of the Orient to an eternal past (177). He amplifies the latter characterization by focusing on the feminization of the East in the author's writings about China (178). The chapter, as well as the book, ends with reflections on Francisco Reynoso's *En la corte del Mikado* (1904), which he classifies as an exception to typical Orientalist descriptions of Japan. While Reynoso does not completely avoid the tropes of Orientalism, the author concludes that the temporal distance between the visit and the writing of the travel book somehow attenuates the tone of superiority and critique present in the Guatemalan Enrique Gómez Carrillo's writings about Japan to which he is compared (195).

In this volume Torres-Pou provides a series of insightful and well-crafted analyses of a range of rarely studied and unknown texts documenting Spain's relationship with Asia in the nineteenth century. As a contribution to an emerging field, the abundant references to primary texts, as well as notes and bibliography make it an important guide for future research on the topic of Hispano-Asian connections. Notwithstanding, it also has several shortcomings. First, missed is a concluding chapter tying together the various issues raised and an overall assessment of the impact of Asia on nineteenth-century Spanish culture. Second, the application of Said's concept of Orientalism indeed provides an overarching theoretical framework, but might be problematic since Torres-Pou does not ponder here whether the term, conceived to describe the Middle East, adequately captures the vastly different experiences of Western imperialism in East Asia. Finally, the usage of the term leads to overstatements of the historical impact of European and US interventions in the region, and simplifications of national histories such that the cases of China, Indochina, Philippines and Japan are rendered indistinguishable. That said, these reservations do not outweigh the merits of Torres-Pou's overall effort to draw attention to a topic and a body of work that clamors to be studied at a moment of increased interest in the transnationalization of our field.

Bates College

TRAVIS LANDRY. *Subversive Seduction: Darwin, Sexual Selection, and the Spanish Novel*. Seattle: University of Washington Press, 2013. 335pp.

Miguel Ángel Martín-Hervás Jiménez

En 1914, José Ortega y Gasset concluía sus *Meditaciones del Quijote* enarbolando la bandera del vitalismo y censurando a Darwin porque, según él, en su filosofía "no hay libertad, originalidad. […] Darwin barre los héroes de sobre el haz de la tierra" (Madrid: Cátedra, 1984, 244). Estas últimas palabras resuenan en la mente de Travis Landry como la síntesis lapidaria, inexacta e injusta, que durante largo tiempo se ha extendido sobre el pensamiento del naturalista británico y que él se ve en la necesidad de impugnar. En un libro colmado de profundas intuiciones, de interpretaciones incisivas y de propuestas originales, el objetivo fundamental —y no poco provocador— que estimula al autor es el de evidenciar que la generalizada visión de un Darwin determinista, negador en última instancia de la capacidad creativa del hombre y de su libertad, es errónea, especialmente en lo referido a su teoría de la selección sexual. Para ello, Landry no solo recurre a una lectura minuciosa de las dos obras fundamentales de Charles Darwin (1809-1882), *The Origin of Species* (1859) *y The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), y a una exposición de los fragmentos y opiniones más claramente dubitativos e incluso contradictorios del científico británico, sino que, en un giro sorprendente, acude a la literatura para alumbrar insospechados aspectos de su teoría, que la convierten en mucho más compleja e *indeterminada* de lo que comúnmente se ha pensado.

Al contrario de lo que el título pueda dar a entender, el libro no versa sobre la influencia directa que ejercieron Darwin y su teoría de la selección sexual en los novelistas españoles del siglo XIX, sino que, en su lugar, la pretensión de Landry es revelar que existe una relación muy estrecha entre ciencia y literatura y que la primera posibilita la reinterpretación de las obras literarias, así como la segunda suministra un productivo campo experimental desde el que examinar el alcance de las teorías científicas. Tal "reciprocidad real" (25) existente entre ambas disciplinas fundamenta la labor crítica de Landry y de ella hace derivar importantes consecuencias éticas, ya que demuestra, a partir del análisis de las novelas seleccionadas, que Darwin debe dejar de ser considerado como ese "villano" cuya teoría de la selección sexual se empleó en ocasiones para justificar "la inferioridad natural de las mujeres en términos evolutivos" (8). En el fondo, Travis Landry está poniendo en práctica en su estudio la "responsabilidad de la crítica literaria" reclamada por el poscolonialista Edward Said (1935-2003), para quien debían corregirse las "perspectivas erróneas" que consideran la literatura como un "prado aislado", independiente de otros ámbitos y disciplinas, y se olvidan de la supuesta "eficacia histórica y política" de los textos literarios (38). Es esta una práctica lógicamente discutible para los que no conciben la crítica literaria como una ocupación con fines éticos, sino más bien estéticos, pero que Landry desarrolla con maestría.

Basándose en el concepto de transcodificación (*transcoding*) para describir la "actualmente aceptada práctica" (5) de extender determinadas escuelas de pensamiento a tiempos y lugares muy alejados de aquellos en que se originaron, Travis Landry lee con lentes darwinianas novelas como *Fortunata y Jacinta* (1886-7) o *La Regenta* (1884-5) y examina *El origen del hombre y El origen de las especies* con anteojos literarios. Sitúa así al mismo nivel

ciencia y literatura como diferentes "modos del discurso" (27), ninguno de los cuales debe acaparar por completo la pretensión de la Verdad. De esta manera, consigue sonrojar a los darwinistas y al propio Darwin, evidenciando que su ciencia, como toda ciencia, es producto de un "animal simbólico" (33) como el ser humano, y que en ella también se recurre a la metáfora o al lenguaje figurativo, lo que la convierte, sin duda, en más vulnerable, pero a la vez en más humana.

Bajo estas premisas, y convencido del carácter inacabado, permanentemente revisable, de la historia literaria, el autor analiza cómo se despliegan en las novelas seleccionadas los diversos componentes de la teoría de la selección sexual de Darwin aplicada al ser humano. Su principio fundamental, el de la "selección pasiva femenina", es, como bien destaca Landry, un oxímoron al que el científico británico tuvo que recurrir en última instancia al verse incapaz de responder a la pregunta de qué sexo elige a cuál en el ámbito de las relaciones humanas. Así, en el capítulo de "Suitors and Selectors", Landry examina el tema de los "pretendientes" y "selectores" y la frecuente inversión de estos roles en tres novelas de Jacinto Octavio Picón: *Juan Vulgar* (1885), *Dulce y sabrosa* (1891) y *Juanita Tenorio* (1910). En el capítulo quinto, "Rivalries and Rituals", *La Regenta* de Clarín se convierte en el lugar propicio para analizar el tema de la rivalidad entre los "machos" Álvaro Mesía y Fermín de Pas y el "ritual" de su enfrentamiento previo a la elección final de Ana Ozores. En el capítulo sexto, "Heirs and Errors", Landry aborda el espinoso tema de la herencia biológica a través de *La desheredada* (1881) y *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós, para concluir que Darwin nunca llegó a postular que el fin de la Naturaleza consistiese en la "reproducción ventajosa", sino más bien en el cambio continuo e indeterminado (178). En el capítulo octavo, "The Religious *Descent* of Armando Palacio Valdés", el autor exhibe una gran habilidad crítica al examinar el tema de las "nupcias místicas" con Dios desarrollado en las novelas *Marta y María* (1883) o *La fe* (1892) dentro de los parámetros de la selección sexual darwiniana. Por último, los capítulos séptimo, "A Romance with Darwin in the Evolutionary *Noche* of Alejandro Sawa", y noveno, "Emilia Pardo Bazán, Reproduction, and Change", constituyen un enérgico y exitoso intento de demostrar que la equiparación de darwinismo con fatalismo y con inmoralidad es falaz y engañosa, como lo son los calificativos de inmorales que recibieron obras de estética realista o naturalista como *Noche* (1888). En un quiebro crítico, Landry argumenta que esta y otras obras en las que los personajes terminan cayendo subyugados bajo el peso de sus circunstancias no son darwinianas por el triunfo del ambiente sobre la libertad humana, sino porque la desagradable inexorabilidad, la tragedia que allí se representa, despierta en los lectores un "instintivo impulso hacia el amor y la simpatía" y los alienta para escudriñar entre la tiniebla fatalista un camino hacia la "felicidad general de la humanidad" (204).

Travis Landry, en definitiva, compone una obra que le avala como crítico sagaz y clarividente, capaz de proponer nuevas e iluminadoras lecturas y de fundir ciencia y literatura en un estudio que ejemplifica cómo pueden llegar ambas a complementarse entre sí. Más allá de que se comulgue o no con el interés ético que orienta su crítica, lo cierto es que Landry consigue manifestar el potencial subversivo subyacente a expresiones darwinianas como la de "selección pasiva" y demostrar que ni Darwin ni sus teorías debieron ser nunca utilizados para justificar la desigualdad entre sexos. Consigue, igualmente, exculpar al británico de las

acusaciones de haber creado una "Naturaleza indiferente, ateísta, caracterizada por el fatalismo materialista" (183), aclarando que si bien de sus teorías no llega a desprenderse una imagen teleológica de la Naturaleza, sí que conceptos como los de *moral, bondad o belleza* se encuentran más presentes de lo que la "reputación amoral (y por tanto inmoral) del evolucionismo sugiere" (184). Logra, finalmente, construir la imagen de un Darwin *indeterminado* y de un darwinismo que, tal y como lo califica el autor, parafraseando a Emilia Pardo Bazán, "será todo lo que uno quiera, excepto simple y abierto a nuestro entendimiento" (247), y no desde luego un juego sencillo de leyes deterministas.

Universidad de Castilla-La Mancha

EMILIA PARDO BAZÁN. *Insolación*. Ed. Jennifer Smith. Newark, Delaware: Cervantes & Co. Spanish Classics N^0 54, 2011. 226 pp.

Lisa Nalbone

Emilia Pardo Bazán's novel *Insolación* (1889) has gained critical attention in recent years as an important text that renders a reading beyond its realist or naturalist traits. This scholarship addresses a variety of nuances related to gender constructs and narrative mode. Jennifer Smith's edition of the novel is a welcome contribution to the field and an effective pedagogical tool that, in the introduction, combines a balanced discussion of influences on the novel's creation and of the approaches from which critics have studied this novel. The edition consists of an "Introduction to Students" (7-21), the text of the novel (23-163) and a Spanish-English glossary (165-226).

The "Introduction to Students," consisting of seven sections, provides a summary of the salient foundational points surrounding the first publication of *Insolación*. In "Emilia Pardo Bazán's Life and Works," Smith gives a succinct account of the author's biography and highlights her life's unfolding in tandem with her literary output. This outline effectively provides readers who are new to Pardo Bazán's writing the framework that identifies how this author engaged political, social and literary topics of her time. For example, as Smith explains, the 1883 publication of *La cuestión palpitante* "drastically changed the direction of doña Emilia's life and career" (8). The author's partial defense of Naturalism in this collection of articles and subsequent blend of Realist and Naturalist writing, beginning with the trilogy *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887) and *Insolación* (1889)—undergirds her steadfast defense of women's rights as theme of much of her writing. A portion of her extensive journalistic and short story production is also dedicated to this topic. Although the final stage of her career includes the publication of her last three novels and several national accolades: the concession of the title *Condesa*, and her appointment as the *Ateneo's Presidenta de la Sección de Literatura* as well as Professor of Romance literatures at the *Universidad Central* in Madrid, she experienced an enduring disillusionment with the state of women's place in Spanish society. As testimony to her accomplishments in life and writing, she has achieved canonical status within Spanish literature.

The section titled "Nineteenth Century Spain" culls the details of a rather complex sequence of events, historically speaking, beginning with the explanation of how the clash between liberal and conservative ideologies coiled through this century, from the dawn of liberalism at the beginning in the early 1800s that opposed monarchical rule, through the events of 1898. Discussion on the economy, religion, women's rights and culture throughout the nineteenth century also elucidates the context in which Pardo Bazán lived and wrote.

In "Realism and Naturalism," Smith provides a clear description of these literary movements, identifying French Realist writers Honoré de Balzac and Gustave Flaubert as the most influential on their Spanish Realist counterparts, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Pardo Bazán and Vicente Blasco Ibáñez. Further, Naturalism's foray into Spanish letters through Émile Zola's *Le roman expérimental* was not fully embraced in

Spain because, primarily, of its rejection of free will, a sentiment doña Emilia shared, as she "condemns scientific determinism as fatalistic and opposed to her Catholic belief in free will" (17).

In the next section, "*Insolación*," Smith prompts the reader to look for textual clues in the novel that render an informed reading on the ways in which the Naturalist components interplay with the *costumbrista* element as well as the notion of free will. Her comments on the two narrators also help to guide the reader. Smith concludes the bulk of her introduction with remarks that demonstrate her familiarity with the recent scholarship on *Insolación* regarding notions of gender. While the bibliography (following the Acknowledgements) contains the most appropriate sources for this introduction, I would encourage the users of this text to supplement their reading with this recent scholarship. The subsection on "Language Notes" clarifies the ways in which Pardo Bazán gives voice to her characters through either standard Spanish or regional dialects, and focuses on features of the different dialects that the readers will encounter.

The text of *Insolación*, which centers on events at the San Isidro Fair and their aftermath, recounts the budding relationship between the Galician widow, Francisca de Asís Taboada, and Diego Pacheco, the dashing bachelor from Cadiz. This edition is supplemented by several pedagogical features that enhance comprehension. An adequate amount of glossing helps the reader navigate low-frequency vocabulary, idiomatic expressions or words that have undergone linguistic variations from standard Spanish. The numbered footnotes serve a variety of purposes. The most common is to provide a translation of one or more sentences or a string of words. This is especially helpful in chapter five, when the translation of lengthier sections aids in the comprehension of dialogue between Pacheco and the *gitana* during his lunch with Asís at the fair. While some footnotes aid the comprehension of historical, cultural or social references, others clarify narrative strategies. The most useful examples of the latter consist of identifying changes in the narrator and pointing out that the reader is about to encounter a dream sequence.

Following the novel's 21 chapters and epilogue, the reader finds a Spanish-English glossary of just over 4000 entries.

Smith's edition of *Insolación* is a welcome resource that makes Pardo Bazán's writing more accessible to advanced readers of Spanish as a second language. Further, students whose first language is Spanish, or who are approaching that level, will benefit from the thorough introduction, glossing and footnotes. It complements other titles in this publisher's "19th Century Collection" on the novels of Alas, Blasco Ibáñez, Pérez Galdós and Valera, in addition to Pardo Bazán's short stories.

University of Central Florida

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN. *El escándalo*. Ed. Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 2013. 512 pp.

Sarah Sierra

Whether due to his position as a conservative reactionary or simply the result of unfortunate timing, Pedro Antonio de Alarcón has attracted a seemingly disproportionate amount of negative criticism relative to his contemporaries during the latter half of the nineteenth century. The circumstances surrounding this negative press, however, have more to do with the author's socio-political ideology, which tarnished the literary legacy of his 1875 novel, *El escándalo*. Under this premise, in a new critical edition, Professor Ignacio Javier López examines the factors that led to the overwhelmingly negative reception of *El escándalo,* attributing this phenomenon to an erroneous conflation of social and political contexts with the aesthetic value of the novel.

López outlines Alarcón's social and political trajectory from the author's early participation in radical liberalism to his eventual conversion (or return) to traditional values by the date of *El escándalo's* publication. In considering the author's reactionary conservatism, which influenced his stylistic and ideological stance toward the novel, López explains that the years between the revolutions of 1854 and 1868 affected how Alarcón interpreted the events that transpired during the *Sexenio Democrático.* In spite of Alarcón's own words stating a sudden change of heart "…me convertí repentinamente de demócrata en conservador, tomándole miedo al espíritu revolucionario" (42), López shows how this transformation was the result of a much slower progression, rooted in a complex interaction of social, political, and cultural effects, which influenced the author's perception of this new world order.

Throughout the study, López exposes the processes that led to the interpretation of *El escándalo* as a poorly executed Realist novel. He effectively demonstrates how Alarcón's social and political trajectory influenced his preference for Romantic techniques over the incipient tropes and experiments of the emerging Realist movement in addressing the polarizing social crisis depicted in the novels of this period. Furthermore, he clarifies, Realism was neither formerly practiced nor officially acknowledged as a literary movement until shortly after the publication of the novel and, therefore, the common evaluation of *El escándalo* according to the tenets of Realism fails to recognize its historical context. Instead, López's study explains that Alarcon's novel should be considered within the category of the *novela ideológica española*, which comprised part of the new novelistic orientation: "No se trata de simples modificaciones en la morfología de las obras sino de un uso diferente del género, que suponía una función diferente de la literatura" (50). Alarcón's contribution with *El escándalo* in 1875 is fundamental to the rise of the new direction of the nineteenth- century novel.

From here, López describes the context in which the *novela ideológica española* emerged explaining that it confronted the social crisis that left Restoration Spain divided between conservatives and liberals. The content of such novels published around the crucial date of 1875 centered on the evolving crisis of *la cuestión religiosa* that examined the increasing secularization of modern society. Furthermore, López elaborates that the artistic debate

between idealism and realism created greater focus on the role of the novel in contemporary society. While Valera opted for idealism, Alarcón and Galdós embraced the alternative mode of *arte útil*; however, two opposing ideological stances constituted this category. On the one hand, the tendency initiated by Galdós sought verisimilitude by emphasizing individual development through the characters' experience in this complex historical moment. Alarcón, on the other hand, rejected the realistic depiction of the social crisis opting for an allegorical representation in which the author opposes Good and Evil, affecting both his aesthetic choices and structure of the novel derived from his affinity with Romantic techniques.

Here, López points out that Alarcon's discursive application of Romantic tendencies are apparent in his use of the idealists' redemptive and purifying love as a structural component, his emphasis on the inadequacy of language, and the creation of extensive metaphorical elaborations in which hyperbole abounds. The most distinguishing element of Alarcón's adoption of the Romantic aesthetic is the use of a confessional structure that not only misled liberal critics in their understanding of the literary purpose of this technique, but also offended conservative critics for the public nature of the confession. This (con)fusion between ideological and aesthetic spheres has tended to cause critics to overlook the elaborate internal coherency of the work configured by the confessional process: "…a pesar de los continuos sobresaltos, una serie de metáforas viene a establecer lo lógica interna, marcando el desarrollo de dicha estructura que nos guía hacia la revelación última de la verdad que es característica de este tipo de novela iniciática" (107). In spite of the artistic elegance of *El escándalo*, López highlights that this novel was soon overshadowed by the success of Galdos's works that led literary tastes away from such allegorical works as *El escándalo* in large part due to their heavy moralizing tone. Not only did liberal critics begin to malign the sanctimonious tenor of *El escándalo*, but Alarcón's own retrospective evaluations, along with his alienating *Discurso sobre la moral en el arte* upon entering the *Real Academia* in 1877, have also interfered with the novel's literary and aesthetic evaluation. López writes: "Con posterioridad el autor distorsionó los términos de la polémica y, en *Historia de mis libros*, elude el aspecto central de las críticas, referido más a su actitud política personal que a la ideología de la obra. Fue su posición política lo que alteró el aprecio público hacia su obra" (122). López's analysis vindicates the author's literary excellence by situating him within an appropriate historical context that allows for acknowledgement of Alarcón's elaborate literary skills and his aesthetic achievement with this novel.

Professor López's edition is an excellent contribution to the increasing critical attention on *El escándalo*. It offers a detailed analysis of the social and historical influences that shaped Alarcón's literary works as well as a comprehensive account that led to the emergence of the *novela ideológica española*. He invites a new evaluation of the parameters defining the emergence of the nineteenth- century Spanish novel that is recommended for students, reluctant readers, and interested scholars in Pedro Antonio de Alarcón.

Virginia Polytechnic Institute

CARMEN PEREIRA-MURO. *Género, nación y literatura: Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*. West Lafayette: Purdue University Press, 2013. 227 pp.

Jennifer Smith

How does a woman writer make a space for herself in a national literary project that seeks prestige by presenting itself as masculine? How does a woman writer who "writes like a man" find acceptance in a regional movement that defines itself and its literature as inherently feminine? And how can a woman writer write "woman" into the national imaginary when women are legally and socially marginalized? These are just some of the questions that Carmen Pereira-Muro sets out to explore through the figure of Emilia Pardo Bazán. In the first chapter of *Género, nación y literatura: Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, Pereira-Muro traces the nationalist discourses of the Realist writers of the Generation of 68 in order to show the connection between nationhood and literature at the time. Since Spain's attempt in the nineteenth century to establish a "nation," in the modern and liberal sense of the word, was seen as a failure, the project of nation formation was taken up in the literary realm. These writers contrasted Realism with Romanticism by portraying the former as strong and masculine, and the latter as weak and feminine. They also asserted that Realism was an authentically Spanish style of writing and located its true origins in the *Siglo de Oro* and specifically in Cervantes. These writers could accept the influence of French Realism, which was sometimes critiqued as a "feminine" foreign import, because they argued that the French were merely imitating what the Spaniards had done in the sixteenth and seventeenth centuries. However, just as women were excluded from liberalism by being denied the status of legal subjects with equal rights before the law, they also were rejected from the Realist project. What was considered a virile vindication of traditional Spanish culture in male writers, was artificial, false, and "poco castiza" when undertaken by a woman writer (55).

Ironically, while Pardo Bazán was excluded from the fraternity of Realist writers not only for being a woman but also for not being Spanish enough, in other words, for being too Frenchified and cursi, at the same time she was rejected by important intellectuals in the Galician *regionalista* movement precisely for being *too* Spanish (and Cosmopolitan) and for not being Galician enough. In chapter two Pereira-Muro looks at how the leading intellectuals of the *regionalismo* movement, most importantly Manuel Martínez Muguía, chose to characterize Galicia, its people, and its literature as inherently natural, romantic, and feminine as a way of distinguishing Galicia from the rest of the nation. Paradoxically, this embrace of the feminine is portrayed as an "appropriation" and thereby converted into a masculine enterprise of feminine domination. Murguía, husband to Rosalía de Castro, was a fierce critic of Pardo Bazán and expelled her from Galician literature for renouncing her femininity and Galician heritage by writing like a man. For Murguía this was a double offense since nature and femininity were an inherent part of being both a woman and a Galician. He also criticized her occupation of the public sphere and her work as a literary critic as masculine endeavors and went so far as to question her class and racial lineage by pointing to her bourgeois mentality and possible Jewish origins. Pardo Bazán's exclusion from the Galician literature cannot be explained by her choice

to write in Castilian since other Galician writers, such as Rosalía de Castro, were embraced even though they wrote in Spanish. Moreover, Pardo Bazán could not have been rejected by Galician intellectuals on ideological grounds since she shared their position regarding Galicia: they all favored greater regional autonomy and a greater recognition of Galicia's historical and linguistic identity, but did not advocate for independence.

In chapter three, Pereira-Muro argues that Pardo Bazán employed the discourses used by the very groups from which she was being excluded in order to reconfigure her own presence alongside male Realist authors, and to make a space for herself, and for all women, in the modern Spanish nation. Like her peers, she affirmed the origins of contemporary Realism in Spain's *Siglo de Oro*, and her patriotism differed only in degree: it was actually more intense and of longer duration. Like the members of the *regionalismo* movement, she associated Galicia with "tierra" and feminine elements, and characterized the Castilian language as "rudo y musculoso" and overall as more masculine (133). In addition, she consistently portrayed masculinity and virility as positive attributes. For example, "viril" is an adjective she used to compliment the writing of other women writers she respected, and regarding herself she asserted that: "De los dos géneros de virtudes que se exigen al género humano elijo las del varón… y en paz" (134). While Pardo Bazán's position of denouncing patriarchy at the same time that she tried to ally herself with it seems contradictory, she reconciled this aporia by asserting that a nation must unite and include both sides of the binary oppositions of civilization/nature, masculinity/femininity, reason/instinct, Realism/Romanticism, and nation/province. This not only allowed for the inclusion of all subjects in her concept of nation, but also for Pardo Bazán to present herself as the perfect citizen who embodied all these polarities in her very person. Furthermore, she divorced the concept of "nation" from political organization (the liberal state which was characterized as masculine), and associated it with nature and instinct (feminine attributes) instead, thereby incorporating women into her concept of national identity. In this way, Pardo Bazán found a way to unite the oppositional categories being used by writers of the time and reposition herself and other women within them.

In her last novel, *Dulce dueño* (1911), Pardo Bazán completely reformulates her thinking on female subjectivity and women's relation to writing and the nation. In chapter four, Pereira-Muro explores Pardo Bazán's incorporation of a "feminine" modernist aesthetic that promotes gender confusion and associates feminine discourse with high culture. Although Pardo Bazán once positioned herself as a woman who wrote like a man, in *Dulce dueño* she promotes the idea of a national, feminine discourse, a type of *écriture féminine, avant la lettre*. Not only is it the Galician author's first novel with a first person female narrator, but within the text the narrator/protagonist is also a writer who makes use of mystical discourse. Mysticism, as "the only place in the history of the West in which woman speaks and acts so publicly" (Luce Irigaray) is associated with a feminine discourse that escapes the binary oppositions inherent in phallologocentricism. Moreover, Spain's own rich mystical tradition, in which Santa Teresa de Jesús figures prominently, makes this *écriture féminine* a national discourse as well. In this way, Pardo Bazán legitimizes a subversive mystical discourse/*écriture féminine* that is at once national and feminine. If while writing in the Realist vein Pardo Bazán chose to negotiate a space for herself and other women by uniting the very binary categories established by her

male peers, with her adoption of a Modernist aesthetic, she uses mysticism/*écriture féminine* to explode these oppressive categories altogether.

Engaging with scholarship from the past and present, and from both sides of the Atlantic, *Género, nación y literatura*, is essential reading for all Pardo Bazán scholars, as well as anyone interested in Spanish national identity, Galician regional identity, or questions of gender, in late nineteenth- and early twentieth-century Spain. In this well-researched and cogently argued monograph, Pereira-Muro makes a solid and persuasive argument that is both historically grounded and in dialog with contemporary theory. While some might contend that the use of psychoanalytic theory and French feminism is anachronic, it provides an effective theoretical lens for explaining Pardo Bazán's interest in hagiography, mysticism, and Santa Teresa as models of female emancipation, an assertion that has already been argued in different ways in the work of other scholars. Some of the questions this study opens up are: 1) If Pardo Bazán conceived national identity as "instinctual" rather than "political," did this somehow tie it more closely to race? 2) Where does the category of social class intersect with gender and national identity, especially considering Pardo Bazán's often seeming disdain for the middle class, which is also shared by the protagonist of *Dulce dueño*? And 3) Can the poor reception of this last novel, whose protagonist has not evoked much sympathy even in contemporary readers, solely be attributed to its feminist message? These questions are by no means criticisms of Pereira-Muro's work, but rather are just a few of the areas that the fascinating study points to for future research. In short, Carmen Pereira-Muro's *Género, nación y literatura: Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española* is an outstanding piece of scholarship that breaks new ground in the study of the intersections of literature, gender, and nation in the life and works of Emilia Pardo Bazán.

Southern Illinois University

JUAN VALERA. "*The Green Bird" and Other Tales/"El pájaro verde" y otros cuentos.* Trans. Robert M. Fedorchek. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, serie de traducciones críticas N°1, 2013. 249 pp.

Wan Sonya Tang

It seems fitting that Professor Fedorchek's edition and translation of Juan Valera's "*The Green Bird*" *and Other Tales* is available not only in paperback but also through Barnes & Noble as an e-book, a first for publisher Juan de la Cuesta. As Professor Fedorchek reminds readers, Valera led a life filled with international travel, and had he lived in the age of the Internet, he would certainly have delved into cyber territory just as he trotted the terrestrial globe.

This first volume in Juan de la Cuesta's *serie de traducciones críticas* is furthermore an excellent work to launch into cyberspace, given the book's purpose and wide appeal. Fedorchek states in the introduction that modern editions of Valera's work generally consist of his most famous novels, with little attention paid to his short fiction. He names Carmen Bravo-Villasante's edition of "*El caballero del azor" y otros cuentos* as one of few recent collections, and a quick WorldCat search confirms the dearth of editions of Valera's short stories, not to mention the near inexistence of English translations. We must applaud Professor Fedorchek's project of putting forth a collection of nine of Valera's tales in English translation and in their original *castellano,* thereby filling a notable void not only for readers interested in the Andalusian author, but also any who might profess an interest in nineteenth-century Spanish literature or fairy tales, folklore, and historical fiction at large.

Professor Fedorchek prefaces his work with a brief introduction (9-17), in which he provides a concise biography of the author, emphasizing Valera's worldliness and erudition, and then launches into a short commentary on each of the nine stories included in the volume ("The Green Bird," "The Wizard," "The Elf-Kiss," "Matsuyama's Mirror," "The Queen Mother," "The Little Doll," "The Knight of the Goshawk," "Doña Mencía's Captive," and "The Double Sacrifice") which "identify Juan Valera as an authentic fairy-tale writer, a fictional chronicler of two legendary Spanish historical personages, and a tongue-in-cheek humorist" (10). Fedorchek's commentaries range from the consideration of potential source material (in the case of "The Green Bird," "The Wizard," and "Matsuyama's Mirror") to critical appraisals ("The Little Doll" and "Doña Mencía's Captive") and discussions of the common themes of love and magic that run through the nine tales. Professor Fedorchek closes the introduction addressing the unique challenge of recreating Valera's lively dialogue and polished prose in English, and provides a select bibliography for readers interested in Valera and his short fiction.

While the introduction does an excellent job of piquing reader interest in the tales that follow, it nevertheless leaves readers unfamiliar with Valera's literary production with a number of unanswered questions. Fedorchek states that "although Valera did not produce [stories] in the hundreds like Emilia Pardo Bazán, he wrote a number of tales that are of considerably more than passing interest" (10), but does not specify the exact quantity of

short stories written by the author, nor does he address their distribution throughout Valera's literary career. Were the short stories written during a particular period of the author's life, or did they appear at regular intervals? How do they relate to the novels for which Valera is most celebrated? Are there thematic commonalities or notable differences between the short stories and the longer works? Most importantly, are these nine tales representative of Valera's entire short story corpus, or were they selected specifically for their thematic elements? These are some of the queries that Professor Fedorchek might address in future editions.

Where Fedorchek truly shines is in his translations of Valera's writing, and this comes as no surprise, given his extensive experience. Having translated seventeen volumes of Spanish literature, most of which date to the nineteenth-century and five of which were novels of Valera's, Fedorchek is a veteran in the field, and deftly brings to life each of Valera's characters in the English tongue. Readers easily immerse themselves in the magic surrounding Valera's tales, forgetting that they are reading a translation. In each of the nine included tales, the mastery of Valera's storytelling comes through, as do the author's ability to transport readers to faraway worlds, his unwavering moral convictions, and his sense of humor and fun. The pure of heart are rewarded and the mean and petty receive their just desserts, all with the help of supernatural forces, divine intervention, and at times, the machinations of a wily old maid. The nine English translations are followed by the nine original Spanish texts, although it is unclear which editions are reproduced.

Thanks to Professor Fedorchek's laudable work, Valera's short stories are now accessible to a wide reading public with a diverse range of interests, a promising start for the *serie de traducciones críticas*. As Fedorchek recognizes, "To a lesser or greater extent, nearly all the major and minor novelists of nineteenth-century Spain, from Pedro Antonio de Alarcón to Jacinto Octavio Picón, wrote short stories" (10), and readers may hope that "*The Green Bird" and Other Tales* sparks a revival in compilations and translations of these overlooked texts.

Boston College

RESÚMENES

HEIDE BACKES. La economía del deseo: la ropa, la mujer y el mercado en *La de Bringas* y *Sister Carrie.*

Resumen: El fin del siglo XIX, según lo pintan el autor español Benito Pérez Galdós y el autor estadounidense Theodore Dreiser, era un período de deseo creciente, alimentado por una estructura capitalista cada vez más dominante que influía en sociedades a ambos lados del Atlántico. El presente artículo explora la atracción poderosa del consumismo en las vidas de las protagonistas de *La de Bringas* y *Sister Carrie*, demostrando los efectos de esta "economía del deseo" en sus narrativas notablemente semejantes. Ambas mujeres, obligadas por sus propios deseos, se sacrifican al mercado masculino, así objetivándose en su búsqueda de posesiones materiales.
Palabras clave: Galdós, Dreiser, capitalismo, consumismo, deseo, patriarcado, feminismo.

Abstract: The late 19th century as described by Spanish author Benito Pérez Galdós and American author Theodore Dreiser was a period of burgeoning desire, fueled by an increasingly dominant capitalist structure that influenced societies on both sides of the Atlantic. The present article explores the powerful draw of consumerism in the lives of the female protagonists of *La de Bringas* and *Sister Carrie*, demonstrating the effects of this "economy of desire" in their remarkably similar narratives. Both women, compelled by their own desires, sacrifice themselves to the male-dominated market, thereby objectifying themselves in their quest for material possessions.
Key words: Galdós, Dreiser, capitalism, consumerism, desire, patriarchy, feminism.

PETER BLY. Semana Santa Processions as viewed by Galdós and Alas.

Resumen: Tanto Benito Pérez Galdós como Leopoldo Alas criticaban duramente en sus obras literarias las prácticas contemporáneas de la Iglesia Católica en España, lo que les granjeaba a su vez la repulsión de muchos clérigos y fieles devotos. Sin embargo, en sus respectivas novelas controvertidas –*Gloria* (1878) y *La Regenta* (1884-85)—ambos autores presentan ejemplos de una verdadera fe espiritual en algunos personajes, que se registra en las caras y ojos de las estatuas religiosas que llevan con mucha pompa los llamados devotos en Semana Santa. Existe la fuerte posibilidad de que ejerciera *Gloria* una gran influencia sobre *La Regenta* en el desarrollo de este tema.
Palabras clave: Galdós, Clarín, Semana Santa; hipocresía religiosa, verdadera fe.

Abstract: Galdós and Alas, both strongly critical of, and criticized by, the Catholic Church in Spain during their lifetime, give powerful representations in their respective

novels—*Gloria* (1878) and *La Regenta* (1884-85)—of a true faith in some characters, which is projected unto the faces and eyes of the statues paraded in the holy Week processions. There is a strong possibility that the earlier novel influenced the later one in the development of this topic.
Key Words: Galdós, Clarín, Holy Week ceremonies; false devotion; spirituality.

FABIO JAVIER GARCÍA SALEH. *El caballero encantado*, una obra iniciática de la Belle Époque.

Resumen: *El caballero encantado* es una obra iniciática bajo la forma de una novela, cuyos argumento y personajes han sido creados a partir de la alquimia, la masonería, las fábulas caballerescas y los cuentos de hadas. Galdós se valió de estos elementos esotéricos, característicos de la *Belle Epoque*, para realizar una crítica social del sistema político de la Restauración.
Palabras clave: Galdós, alquimia, masonería, simbología, parapsicología.

Abstract: *El caballero encantado* is a work of esoteric initiation, beneath the form of a novel, whose plot and characters stem from the discourse of alchemy, Freemasonry chivalric romance, and fairy tales. Galdós utilized these esoteric elements, prominent in the *Belle Epoque*, to carry out a critique of the social and political realities of the Restoration.
Key words: Galdós, alchemy, Freemasonry, symbology, parapsychology.

JENNIFER SMITH. Sexual Desire and the Nautical and Solar Motifs in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*.

Resumen: Este ensayo estudia el motivo naútico en *Insolación* (1889), escrita por Emilia Pardo Bazán, principalmente en los capítulos seis y siete. En gran medida inadvertidas por la crítica, estas imágenes marítimas subrayan el tema del deseo sexual femenino en la breve relación amorosa de Asís con un teniente de navío antes de su matrimonio, y su posterior deseo por Diego Pacheco. Estas imágenes, combinadas con las referencias al sol como una fuerza erótica y a Apolo, Cibeles y Venus, sugieren que el deseo sexual es el verdadero protagonista de la novela, y que Pacheco sirve principalmente como el catalizador que despierta la libido latente de Asís.
Palabras Claves: Pardo Bazán, *Insolación*, motivo náutico, motivo solar, deseo sexual, alusiones clásicas.

Abstract: This essay studies the nautical motif in Emilia Pardo Bazán's 1889 novel,

Insolación, principally in chapters six and seven. Largely ignored by critics, this maritime imagery serves to underscore the theme of female sexual desire in both the protagonist's brief liaison with a navy lieutenant before her marriage and her current desire for Diego Pacheco. This imagery, along with references to the sun as an erotic force and to Apollo, Cybele, and Venus, suggests that Asís's repressed sexual desire is the real protagonist of the novel and that Pacheco serves mainly as a catalyst to awaken Asís's dormant libido.
Key words: Pardo Bazán, *Insolación*, nautical motif, solar motif, sexual desire, classical allusions.

WAN SONYA TANG. La princesa, el granuja y el obrero condenado: el retrato de las clases sociales en dos cuentos fantásticos de Galdós.

Resumen: El presente trabajo examina el retrato que hace Galdós de las distintas clases sociales, y en particular el retrato polifacético de la clase obrera, en dos cuentos fantásticos del autor: "Una industria que vive de la muerte" (1865) y "La princesa y el granuja" (1877). Partiendo de los estudios de Victor Fuentes, Julio Rodríguez-Puértolas y John Sinnegen sobre la evolución del concepto galdosiano de las clases sociales, este artículo propone que Galdós ya simpatizaba con protagonistas de la clase obrera en algunas publicaciones tempranas, así matizando la idea de un giro ideológico hacia esta clase a partir de *Fortunata y Jacinta.*
Palabras clave: Galdós, cuento fantástico, clase social.

Abstract: This paper examines Galdós's representation of distinct social classes, particularly his multifaceted portrait of the working class, in two of the author's lesser known fantastic short stories: "Una industria que vive de la muerte" (1865) and "La princesa y el granuja" (1877). Building on Victor Fuentes, Julio Rodríguez- Puértolas, and John Sinnegen's work on Galdós's evolving social sympathies, the present study proposes that Galdós painted working class protagonists in a sympathetic light long before *Fortunata y Jacinta*, generally considered the turning point in the evolution of the author's class conceptions.
Key Words: Galdós, fantastic short story, social class.