ANALES GALDOSIANOS

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE GALDOSISTAS

AÑO XLVIII 2013

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XLVIII **2013**

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y Peter Bly

Director: Alan E. Smith
Editor de Recensiones: Toni Dorca
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

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 XLVIII **2013**

Anales Galdosianos, *publicación de la Asociación Internacional de Galdosistas, publica anualmente artículos, reseñas y documentos, en español o en inglés, sobre la vida y obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y la historia intelectual y cultural de la España de Galdós. Agradecemos el apoyo importante de Boston University, la Casa Museo Pérez Galdós y el Cabildo de Gran Canaria.*

Los manuscritos deben ser enviados por correo electrónico, en Word.
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

PETER BLY. Plumbing the Depths of Galdós's View of Spain: The Confounding Accomplishment of José Bergamín 11
FABIO JAVIER GARCÍA SALEH. *Los últimos días de Pompeya* como fuente de inspiración de *El Grande Oriente* 35
ALFONSO LIVIANOS DOMÍNGUEZ. Inesismo y desdonjuanización en *La Regenta* de Clarín: La lectura quijotesca de Ana Ozores del drama de Zorrilla. 55
DANIEL LORCA. La representación de Juliana en *Misericordia*, de Galdós 83
MICHAEL W. STANNARD. Maximiliano Rubín and the Context of Galdós's Medical Knowledge 97

RESEÑAS

JORGE AVILÉS DIZ. *Revolución, restauración y novela ideológica. 'La novela de Luis' de S. Villarminio,* por Ignacio Javier López 115
MARY L. COFFEY. *La historia de España en Galdós: análisis y proceso de elaboración de los 'Episodios nacionales'*, por Dolores Troncoso, Salvador García Castañeda y Carmen Luna, con prólogo de Rodolfo Cardona 117
TONI DORCA. *Tormento*, por Benito Pérez Galdós, edición de David R. George. 120
DENISE DUPONT. *Cuentos morales,* por Leopoldo Alas, edición de Jean-François Botrel 122
ROSA E. MONTES DONCEL. *Obras escogidas*, por Fernán Caballero, edición de Mercedes Comellas 124
BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ. *Teatro completo*, por Emilia Pardo Bazán, edición de Montserrat Ribao Pereira 127
CARMEN SERVÉN DÍEZ. Varios. *Filosofía y Literatura en la Península Ibérica Respuestas a la crisis finisecular*, edición de Pedro Calafate, José Luis Mora García y Xavier Asenjo Bullón 129
JENNIFER SMITH. *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain,* por Jesús Cruz 132
ROBERT G. TRIMBLE. *Pepita Jiménez,* by Juan Valera, traducción de Robert M. Fedorchek, introducción de James Whiston. 135
DOLORES TRONCOSO. *Casandra. El caballero encantado. La razón de la sinrazón*, por Benito Pérez Galdós, edición de Yolanda Arencibia 137
MARGOT VERSTEEG. *"Náufragas" y otros cuentos,* por Emilia Pardo Bazán, edición de Linda Willem 139

---

* Sentimos haber publicado en el número anterior el nombre del profesor Curtis Wasson con un error ortográfico; su artículo "'[E]l hombre se nos revela mejor': The Place of Photography and the Visual Arts in *Misericordia*" se publicó en el número 47 (2012) *de Anales Galdosianos*, páginas 35-54.

ESTUDIOS

PLUMBING THE DEPTHS OF GALDOS'S VIEW OF SPAIN: THE CONFOUNDING ACCOMPLISHMENT OF JOSÉ BERGAMÍN[1]

Peter Bly

In Memoriam Nigel Dennis (1949-2013)

The name of José Bergamín (1895-1983), generally ranked as a minor poet of the Generation of 1927, is not one that contemporary scholars would automatically and firmly associate with Galdós criticism, yet barely two months ago, during the X Congreso Internacional Galdosiano, the novelist and writer, Juan José Armas Marcelo, pointedly did so in his plenary paper, as was reported on-line:

> Relató cómo José Bergamín le dijo en los años 70 que las novelas de Galdós y los Episodios Nacionales "le parecieron rancios, viejos, y sobre todo, mal escritos." "Pasados los años, volvió a releer a Galdós y quedó deslumbrado y, sobre todo, sorprendido porque en la primera lectura no había visto con ojos objetivos la grandeza literaria que significaba," rememoró. (Álamo)

In fact, Armas Marcelo was repeating a "tópico" or common place in the history of Galdós criticism, however insignificant it may seem, to wit, that Bergamín—like a number of other members of the Generation of 1927—changed over time his evaluation of Galdós's work. Equally representative of this "tradition" were the vagueness and confusion generated by Armas Marcelo's words: it is not clear whether Bergamín revised his opinions in the 1970s or earlier, although, if the latter, the exact time is not indicated. Furthermore, the reasons Armas Marcelo gives for the revision merely relate to the perceived greatness of Galdós's work on a second reading, whatever that may mean. None the less, his comments have the merit of being the reported words of Bergamín himself.

It was J. E. Varey (1), in his 1970 review of post-1920 views of Galdós, who first called attention to the initial—negative—phase in Bergamín's opinions, as displayed in a 1933 article (see below), but without referring to the later ones, an omission that Stephen Gilman (249, note 4) subsequently followed. In his mammoth critical review of Galdosian criticism, Anthony Percival (86) did highlight Bergamín's 1957 essay on Galdós and Goya as one of only a few on the topic, but failed to identify his 1933 dismissal of Galdós, merely noting that like other writers between 1920-35, he tended to ignore Galdós's work (205). Percival then identifies (209) Bergamín as one of the many exiled Spaniards who wrote in 1943 centenary studies on Galdós in South American journals, but without ranking his contribution amongst the more interesting ones that he cites. Even those scholars who have treated, for example, the topic of "Tolstoy and Galdós" that Bergamín had treated before them, either fail to acknowledge his work (Arnáiz Amigo, Colin) or ignore it as too general (Turner "Metaphor" 895). For their part, Bergamín scholars have been equally remiss in providing concrete data about their author's

writings on Galdós, likewise preferring to make general statements. Diego Martínez Torrón includes—albeit with qualifications—the name of Galdós in his chapter on Bergamín's literary mentors:

> También hay otros autores del XIX, si bien no muchos, a que se refiere Bergamín, por ejemplo, a Galdós, que podría parecer muy lejano de la estética de nuestro poeta. Le interesa la España de Galdós y el tema religioso en su novela, siguiendo los criterios de Menéndez Pelayo y Azorín. Y en otro sitio se refiere a Galdós y al pueblo español. Obviamente la influencia galdosiana incide más como guía populista y sentimental que de eficacia en el modo de expresión poética. (44)

Even the recently departed and sadly missed doyen of Bergamín scholars, Nigel Dennis, committed the same error, albeit with his customary wryness, in a footnote to his edition of the writer's collection of essays, *El pasajero*:

> Es curioso constatar en los escritos de Bergamín anteriores a 1935, aproximadamente, una notable indiferencia o incluso hostilidad hacia Galdós, por un lado, y, por el otro, un silencio casi total con respecto a Cervantes. A partir de 1936, por diversos motivos, ambos escritores se convierten en santos de su devoción. (120, note 13)

The overwhelming impression conveyed by all these citations is that there exists considerable uncertainty about, or a willing ignorance of, the number, identity and content of Bergamín's critical work on Galdós. This state of affairs may be due, in no small measure, to the lack of a complete and trustworthy Bergamín bibliography, for which historical circumstances and the vagaries of the world of academic publications in Spain and South America played an important part. In his 1986 study, *José Bergamín*, Dennis had stressed that there was "an urgent need to establish some order" from the chaos in which the bibliography of Bergamín's writings and publications were currently to be found (225). Unfortunately, not much changed in the following nineteen years, for once more Dennis was forced to lament, in his prologue to *El pasajero*, that there was "la ya urgente necesidad de ir poniendo un poco de orden en la vasta y dispersa obra de Bergamín para que cualquier lector curioso tenga la oportunidad de conocerla y enjuiciarla" (49). But the size of the problem, if it cannot be ignored, is understandable, since Bergamín was the author of over 800 articles, not to mention his major, lengthier works (Penalva 374).

For the purposes of this study, I shall use as reference points the entries on Bergamín to be found in Jerónimo Herrera Navarro's 1998 *Bibliografía de estudios sobre Galdós*, arranged as follows by entry number, title, and (in parentheses) date of first publication in book form (except for the first entry):

1368: "Galdós redimuerto." (1933)
2600: "Galdós y Goya." (1957)
1760: "Tolstoy y Galdós." (1957)
1568: "Galdós, espejo trágico de España." (1972)

Yet, not surprisingly in matters Galdós-Bergamín, the bibliographical details and contents

of these respective studies will require further clarification and revision, whilst consideration will also have to be given to other comments on Galdós to be found scattered through more general articles that were published after Bergamín's first return to Spain from exile in 1958 as well as after his second, in 1970.

If establishing a reliable, comprehensible outline of the corpus of Bergamín writings on Galdós and their contents is an essential prerequisite for this study, its principal purpose is to ascertain the value of the ideas expressed in them for Galdós studies now and in the future, especially given their paucity and the limited time range of publication. Obviously, they will always retain a certain historical and personal value, given the time in which they were written and in relation to Bergamín's oeuvre as a whole. Yet, it may well be that they also contain some unique and surprising insights that have not been properly appreciated nor even known by Galdós scholars. Before this task is undertaken, however, the question of Bergamín's relevance as a Galdós critic has to be asked, for, at the beginning of this essay he was referred to as a poet, whilst Vicente Aleixandre and others regarded him as the "prosista" of the Generation of 1927 (Bergamín *Prólogos* 126, note 10), its historian or "gusano de luz" (*Prólogos* 128). Nigel Dennis pertinently reminds us that between 1920-36 "his major energies as a writer were channelled into the role of critic and commentator of poetry in general" (*Jose Bergamin* 49), as well as of other genres and arts, as can be readily appreciated in the bibliography of his criticism included by Dennis (227-32) or in that of Gonzalo Penalva (367-404). Indeed, for Ángel del Río (II: 347), "[e]n el ensayo sobresale José Bergamín." Even after 1936, as his productivity as a poet was to increase, his role as a literary critic, with an extensive and detailed knowledge of Hispanic and European literature, never diminished; quite the contrary. Francisco Ayala adamantly declared in his essay on Bergamín:

> Crítica es toda su producción, en cuanto que disocia, analiza, descompone, recompone luego en síntesis sorprendentes, y muestra de las cosas tan pronto al revés, lo oculto por deficiencia, como la magnificencia oculta por desconocimiento o por escrúpulo y gracia. Pero esta crítica ya no escrita, es ya propiamente poesía, ¡y qué poesía! […] Su magia consiste en hacer que las palabras digan, no sólo aquello que llevan muy oculto bajo un caparazón endurecido por los siglos y pulido por el uso, sino aquello que nunca habían llegado a sospechar ellas mismas y que les viene desde afuera, por puras asociaciones de estructura y fonéticas. (1284-85)

In other words, all of Bergamín's work could be considered both as literary criticism and poetry, whether written in verse or prose, a belief echoed in the *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*: "Bergamín is known for the high calibre of his prose and for his subjective but rigorous approach to literary criticism. His serious attitude is captured in his own expression: 'To write is to think and to think is to commit oneself'" (197). Very clearly, then, whatever Bergamín wrote about Galdós cannot be dismissed out of hand as insignificant, occasional jottings. On the contrary, they deserve our serious attention for their depth of thought as well as for their clarity and brevity of style.

It is perhaps startling to note that the manner in which Bergamín's first published criticism on Galdós, "Galdós redimuerto" (which appeared in the *Heraldo de Madrid* on January 5,

1933), has been dismissed by scholars, as we have seen above, is, in fact, symptomatic of the incomplete treatment his subsequent studies have received. For, whilst there is no doubt that he loudly and comprehensively dismisses Galdós's whole artistic output as worthless and dead and urges that it should be consigned to oblivion, like the era it represented, the article presents other aspects that have not been commented on before and are of interest for this essay. First, a minor point: as will largely be his practice in the studies penned in later years, Bergamín passes judgement on Galdós's oeuvre without any precise reference to any novel or character. But what is perhaps most startling and unsavory in this first study is something that will never appear in subsequent ones: his readiness to demean the physical appearance of Galdós the man: if his work is "como una escombrera gigantesca: la gloriosa escombrera nacional", then Galdós the man,—and Bergamín only recalls the physical appearance of Galdós as an old man—, is "un escombro".

However, on a more positive note, "Galdós redimuerto" includes comments that anticipate his later approaches to Galdós's work, albeit in reversed form. Here, in 1933, he is prepared to suggest that Galdós's work is not worth reading at all, and the fact of "No leerle" would be a sufficient judgement in itself on its worthlessness. In Bergamín's later studies, the need to read all of Galdós's work will be a prime requirement for contemporary Spaniards. Similarly, if he believes in 1933 that the "mundo poético" of Galdós's novels and plays is a complete failure, later he will come to believe that Galdós ranks with the greatest novelists like Tolstoy, Stendhal and Dostoevski, all mentioned in "Galdós redimuerto", because like them, he is really a frustrated poet when he writes novels.

The second title given in Herrera Navarro's listing, which appeared almost a quarter of a century after "Galdós redimuerto", seems to be a comparative study of Galdós and Goya. Although he mentions the painter at the beginning of his article, it is Galdós who occupies his mind most of the time. If Goya painted the horrors of the War of Independencia and its aftermath, Galdós wrote about them. If the differences between the first two series of *Episodios nacionales* and the last three are obvious and have been often highlighted, so have those between the First and Second Series, especially between their respective fictional heroes, Gabriel Araceli and Salvador Monsalud. But Bergamín is strikingly perceptive when he calls attention to the terrible "sentido trágico" (107) of the first number of the Second Series, *El equipaje del rey José*. His explanation for the feelings generated by this *episodio* is that Galdós wrote it in the same year as the Third Carlist War ended: 1875. The poet-critic maintains that the civil and military conflicts, both latent and open, between Spaniards, whose recording Galdós had initiated in the First Series, had really continued throughout the nineteenth century and right up to the Franco dictatorship still entrenched in power in 1957, that is, almost for a century and a half. This contention is not only noteworthy because of Bergamín's own personal experiences as a political exile of the period in which the study appeared, but also because of the undeniable truth it contains. It has to be admitted that Bergamín prefers to pitch his ideas, however attractive they may be, at a general, abstract level, with very few concrete references to the literary texts or paintings that he mentions in passing. There is nothing to compare to the lengthy and detailed studies on Galdós, Goya and Larra, that, for example, Luis Lorenzo-Rivero (*Estudios; Larra*) would make three decades later.

This criticism can also be levelled—validly—against the second Galdós essay that appeared in this 1957 collection, *La corteza de la letra*: "Tolstoy y Galdós," where Bergamín even believes that Galdós was born in 1844 o 45 (97)! Here, however, attention is divided pretty fairly between the two writers. Galdós again coincides, more or less, in Bergamín's opinion, with another artist, here the Russian novelist, in the period chosen for his historical novels: the first two decades of the 19th century. Bergamín's sole concession to detail is to mention the titles of *novelas* and *episodios nacionales*, the names of a few fictional protagonists or battle names. Whilst Galdós, he believes, cannot be considered a religious writer in the same sense that Tolstoy was, both projected a so-called "humanismo íntegro" (97). In actual fact, he thinks that a combination of Tolstoy's and Dostoyevski's views of life as presented in their novels comes closer to capturing the spirit of Galdós's world. In a typically generalized statement, he asserts that Galdós's novels were really written by the Spanish people and, consequently, that the individual reader has to become part of that collectivity:

> Para entender y sentir a Galdós hay también que confundirse uno mismo, como lector, en el anonimato; pero en un anonimato que afirma una mítica personalidad española popular. *Hay que hacerse pueblo. Galdós, al leerle, nos hace pueblo y pueblo mítico español. Es decir, que, en cierto sentido, Galdós nos analfabetiza.* (96; my emphasis).

This is a good example of the occasionally frustrating nature of Bergamín's writing within the parameters of a precise topic. He can wander into generalities in such a way that the reader cannot decide what exact works of Galdós he is thinking of. But, on the other hand, the general idea is so arresting and thought-provoking in itself, because of the crisp, precise way in which he expresses it, that its merits our careful meditation. (It is pertinent to recall here that one of his earliest books—*El cohete y la estrella* (1923)—was a book of aphorisms.) Of even greater interest is a passage that follows a few lines later in "Tolstoy y Galdós":

> Este dramático conflicto religioso-político o, mejor, patriótico y católico, de los españoles, ese drama de la conciencia española durante todo el siglo XIX y lo que llevamos de éste, *es lo que como en un espejo trágico de lo español refleja, […]la novelería de Galdós*. (96; my emphasis)

The tightly controlled wording in the last clause induces us into contemplation of its inner meaning, exactly in the way that Ayala describes, as noted above, especially as he now introduces the notion that Galdós's fictional world provides a tragic mirror on Spain's immediate past and its consciousness of that past. Furthermore, there is a deeper dimension to this role of the mirror, as Bergamín intimates a few pages later when mentioning Cádiz and Napoleón en Chamartín:

> Y estas dimensiones imaginativas, de teatralización de un pasado histórico o un costumbrismo contemporáneo, coinciden en una misma superficie especular, reflejo luminoso de imagenes vivas *cuya profundísima irrealidad nos ilusiona como si fuese la de una realidad más real que la realidad misma vivida.* (100; my emphasis)

It is as if Bergamín is suggesting, albeit in general concepts and rather mysteriously, that the tragic (or tragicomic [101]) mirror of Galdós's fiction contains even more hidden depths. These ideas will form the nucleus of the discussion in this study, which, for reasons that will soon become apparent, has to be postponed. And as in "Galdós y Goya," Bergamín ends his disquisition on Tolstoy and Galdós with an injunction to modern Spanish youth: it must read Galdós's work if it wants to understand the eternal spirit of Spain, for

> […] no comprender nuestro siglo diez y nueve español, no sentirlo en su examen de conciencia vivo, que *el espejo tragi-cómico* de Galdós, en los *Episodios* y en las demás *Novelas contemporáneas* suyas, nos pone ante los ojos, es no sentir ni entender de verdad España, no tener conciencia clara, si dolorosa, de ella. (101; my emphasis)

The final chronological entry in Herrera Navarro's listing seems to be by far the most substantial of Bergamín's Galdosian meditations. "Galdós, espejo trágico de España" forms part of the collection *De una España peregrina* published in 1972 and occupies pages 33-76. Beneath the section title on p. 33 appears information on places and dates: "Mexico-1944"; "Madrid-1959-1963." Without any guidance from pertinent bibliographical footnotes, the reader assumes at the outset that this information refers to the places and dates in which the subsequent studies were first published, and also that this is reliable information supplied by the author himself to the publisher. Furthermore, the identification of two different places and time periods would seem to refer respectively to the two sub-groupings in which the section is divided: "Hablar de Galdós" (35-56), consisting just of one article, would seem to correspond to the first chronological note, while "El pensamiento religioso de Galdós" (57-76), comprising four separate studies of varying length, to the second. But this is patently not the case, for the first study in "El pensamiento"—"Mundo y trasmundo galdosiano" (57-66)—originally appeared in Mexico, not Spain, and in 1943, not 1944. This fact is verified by the latest and most-up-to-date Bergamín bibliography—that published in 1997 by Gonzalo Penalva (380). Strangely, the preceding study, which occupies the entire first sub-division, "Hablar de Galdós," is not to be found in this compilation, yet it is obvious that it was written and published in Mexico in 1943 because of the cross-references made to it, without attribution, in "Mundo y trasmundo de Galdós." It has to be confessed that once more the reader is confronted by another example of Bergaminian misinformation, whether accidental or deliberate, the fault of the author or of the publisher, or conjointly. Whatever the bibliographical truth of the matter, the fact remains that it accords well with the enigmatic template of Bergamín's writings. Yet because "Hablar de Galdós" and "Mundo y trasmundo galdosiano" are the principal texts to be analyzed in this study, another operation of perverse chronological inversion—not inappropriately—has to be performed so that the first of Bergamín's Galdós studies will be studied last and the other three studies included in "El pensamiento religioso" will be briefly examined first.

They were obviously written in Madrid during the period 1959-63, although for publication in South-American journals (Penalva 386-87) and follow closely in time and topic those that had appeared in the 1957 Buenos Aires edition, *La corteza de la letra* which contained "Galdós y Goya" and "Tolstoy y Galdós." All are rather brief. The first, "El ateísmo práctico

de los españoles" (67-70), focusses on a judgement by Menéndez y Pelayo on the religious world of the three thesis novels of "La primera época." Bergamín agrees wholeheartedly that the main heroes are real, live creations, not conventional types. "La realidad novelesca" (70-74) continues with the same topic and critic (as well as Azorín) and draws the same conclusions. The third and final piece is even briefer, and as the title, "Las camarillas y el duende" (74-76), suggests, initially reflects his boyhood fascination with the title of the third number in the Fourth Series of *Episodios nacionales: Los duendes de la camarilla.* Here Bergamín repeats what he had said a few years earlier in "Tolstoy y Galdós": the Spain that Galdós painted lives on in Franco's dictatorship in the 1960s. The modern-day Spaniard should read the *Episodios nacionales* if (s)he wants to "encontrar viva conciencia de lo que es como español, de lo que sigue siendo España" (75).

This type of very brief allusion or most passing reference is to be found in a number of essays on various non-Galdós specific topics in other collections that appeared until Bergamín's death in 1983. (These allusions are too brief to warrant classification in Herrera Navarro's bibliography.) Name-dropping is to the fore again, with Galdós joining Cervantes, Goya and Velázquez in the quartet of Spain's greatest artists. Only occasionally and then very briefly does he qualify a certain work by Galdós, as, in *El pasajero* (131), when he describes the dramatized novel, *Casandra*, as "extraordinaria." In the last section, entitled "Prosas penúltimas," of the 1981 collection of essays, *Al fin y al cabo*, written between 1973 and 1978, there is an instance of the one-word reference being enlarged into a full sentence when he repeats his claim that Galdós and Goya are very similar in their depiction of the tragedy of nineteenth-century Spanish history: "un Goya, al parecer galdosiano como goyesco fue Galdós", whose vision of their country persists into the present. But here Bergamín shows that he can again confound and astound us: leaving aside the name-dropping word or phrase, he provides us with a most surprising sequence: a listing of the probable titles Galdós would have chosen—had he lived to the present—for another ten-number series of *Episodios nacionales* covering the period 1885-1960 (243). In the article "Lo trágico grotesco" included in the collection, Al volver, of 1962, the role of Mari-Clío and her dwarf of a scribe, Tito Liviano, is to indicate the transformation of the tragedy of contemporany Spanish history into a grotesque farce. This idea is expressed in a telling phrase: "Y lo inquietante de este paso es que lo cómico no deja, en su fondo humano y real, de seguir siendo trágico; *pero se enmascara de serlo para engañarnos o engañarse a sí mismo de ese modo*; diríamos que lo trágico se hace grotesco" (91; my emphasis).

Bergamín returns to the same figures and topic in "El presente momento histórico," included in the same volume, but deepening even more his argument into a bitter rejection of official history and amplifying his idea that Spanish history of the 19th century is converted into a mask in Galdós's last series of *Episodios nacionales*, a metaphor that he had already used in "Mundo y trasmundo de Galdós," of 1943, as we shall shortly see:

> Podría parecernos la historia […] como una máscara de los tiempos, un enmascarado, disfrazado fantasma que nos roba la temporalidad fugitiva. Algo de esto que digo se percibe leyendo, releyendo los "Episodios Nacionales" de Galdós cuando aparece en ellos la extraña figura simbólica de "Mari-Clío" y todo aquel tropel alucinante que aturrulla de vez en cuando la vida "histórica" del mismísimo

> personaje del minúsculo historiador Tito Liviano. También éste se cansa o aburre o irrita, según el caso, de tener que vivir "tiempos históricos" (126). […] Luego hay, puede darse un sabor histórico que no tenga sabor temporal, que no tenga sabor ninguno. El saber histórico puede dársenos sin sabor temporal. El tiempo no es la historia. […] Cuando la Mari-Clío desaparece, o por ausencia, o porque ciega los ojos de su mínimo historiador, *deja por ese mismo vacío un sabor a nada que traspasa el hueco angustioso de la tumba, su sonoridad enmudecedora; un no ver, un no oír, un no gustar esos espantables despojos, esas polvorientas cenizas.* (127-28; my emphasis)

The last sentence in particular seems to plumb new depths when compared with all those examined hitherto: Bergamín seems to be saying that in its grotesque conclusion, Spanish history of the 19th century, as presented by Galdós in his last *episodios nacionales*, reeks of the ashes of the tomb. In its powerfully haunting words this passage echoes others more extensively developed in the two seminal articles published in Mexico in 1943, to which we now turn. But for them and their brief echoes in these later pieces we have just examined, Bergamín's place in Galdós criticism could be safely dismissed as negligible, his passing comments hardly worth more attention than those of a modern-day literary reviewer in a weekend newspaper. It is "Hablar de Galdós"and "Mundo y trasmundo de Galdós," and their subsequent, occasional, echoes which elevate Bergamín's interpretation of Galdós's work to such a high level that it demands our careful attention. This is not to say that these two essays lack some of the faults we have already noted in the works of later years, to wit, a tendency to pitch arguments at an abstract level with very little precise textual referencing, or if there is any, its attribution is only vaguely given. Also the temptation to digress into allied themes or comments is always present. But in these two 1943 essays the depth of ideas expressed and the passionate, poetic nature of Bergamín's style far outweigh these defects.

"Hablar de Galdós" begins with a forthright accusation against three major literary figures in Spain for belittling Galdós's accomplishments in the period after his death, i.e 1920-35: Ramón del Valle-Inclán, Manuel Azaña and Ramón Gómez de la Serna. Moving onto the question of religious differences in Galdós, which interests him as a Catholic, he reproduces at length the comments of Pereda and Menéndez Pelayo—as he was to do in later pieces, as we have just noted,—on *Gloria,* concluding that in this novel Galdós correctly saw that it was a problem that could not be universally solved. The subject of "costumbrismo" in Spanish literature gradually leads him closer to the centre of his preoccupations in this article: he brings our attention to the use of the mirror made by Larra in his articles in order to capture the absurdity of the Spain in which he lived: "Porque en Larra aparece por primera vez el espejo" (45). In this regard, it is surprising that he does not mention the use of the mirror in Stendhal, for, as he was to point out a decade later in "Tolstoy y Galdós," the Romantic Naturalist novel of both the Russian and the Spanish writers derived from Stendhal: "La trayectoria de esta concepción novelística tal vez pueda decirse que parte, como de su raíz y fundamento, de Stendhal. Stendhalianos, más que homéricos, son Tolstóy [sic] y Galdós en sus descripciones panorámicas, descoyuntadas, desarticuladas, de las grandes batallas y sitios de la guerra napoleónica" (98). And as F.W. J. Hemmings trenchantly noted, for Stendhal:

> The novel is a mirror, as he reminded the reader in the Preface to *Arance*, twice in the text of *Le Rouge et le Noir* and in two of the three different prefaces projected for *Lucien Leuwen*. The point he makes every time about the mirror is that it cannot lie. If the camera had been invented, Stendhal would have claimed that his art was photographic. Wrongly, of course, but it is the intention that counts in this case: to avoid misleading the reader, always to respect his innocence, never to build on his guilelessness. (57)[2]

Bergamín's preference, here in "Hablar de Galdós," for the mirror in Larra's (and then Galdós's) work does not imply a rejection of Stendhal's use of it, but rather the endowment of it with a much more expanded and interesting function. First, he restricts it to an unequivocal negative mirroring of the Spain of the 19th century: it is a tragic mirror. Secondly, it is a mirror with an enigma, an enigma of a special kind:

> Ante ese espejo se suicidó Larra; creemos que no desengañado solamente de una mujer, sino de España entera. Ante espejo se coloca Galdós: y, en vez de suicidarse nos enseña toda esa España por la que Larra se suicida, viéndola, mirándola viva en ese espejo. "*Por un espejo y en enigma", decía San Pablo que entendemos la vida humana. El espejismo costumbrista de la novela de don Benito Pérez Galdós, ¿tiene una dimension enigmática, una resonancia angustiosamente trágica, que nace de su religiosidad o irreligiosidad apasionada y profunda?* Vamos a ver si descubrimos esto a través de las páginas de ese maravilloso espejo trágico de España que son los cuatro tomos de *Fortunata y Jacinta*. (45; my emphasis)

Apart from the intriguing notion that *Fortunata y Jacinta* is a good example of Galdós's "espejo trágico," what is most arresting in this passage is Bergamín's specific allusion to St. Paul's famous use of the mirror in his First Epistle to the Corinthians to refer to life on earth: "For now we see through a glass, darkly" (Chapter 13, verse 12; *The Holy Bible* [King James' version] 884). Bergamín's wording—interestingly—differs from that given in a Spanish version of the Bible: "Ahora vemos por espejo, en oscuridad" (*La Santa Biblia* 991). The substitution of "enigma" for "oscuridad", though debatable, is important, for Bergamín at this point in his argument is presenting the mirror of life as an "enigma." The Pauline reference is even more important for it adds a completely new dimension to the use of the mirror to represent human reality. St Paul is using it deliberately to summarize earthly existence in order to oppose it to another mirror vision: that of the life to come after death, that is to say, the world that he believes, as a Christian, exists beyond the mirror of life, or after death. This existentialist, religious connotation to the mirror image, once raised by Bergamín, cannot be ignored and forgotten in this article or elsewhere. For Bergamín, whilst being a Republican Loyalist and sometime Communist Party sympathiser, was, above all, a Catholic writer (Del Río 2: 352). Consequently, it is surprising, if not disturbing, to note that Bergamín does not include the whole of St Paul's verse, which affirms the positive hope of the afterlife and makes the differences of the two existences clear: "but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known" ("mas entonces veremos [sic] cara a cara: ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido"). Is it to be inferred that Bergamín, at this

moment in his life, has doubts about the positive affirmation of St. Paul's concluding words in the verse? If so, then this state of mind must color his subsequent remarks about Galdós's vision of Spain, as indeed the use of the question marks would seem to imply, for here and elsewhere in this 1943 essay, as well as in its sequel ("Mundo y trasmundo de Galdós"), the interrogative signs are difficult to interpret: they are not straightforwardly direct or even just rhetorical. Rather, they suggest—after a number of readings—a moving gamut of possible solutions or non-solutions passing through Bergamín's mind. However, three pages later he does answer his questions to some extent, after brief digressions on other important ideas: time is the principal character in the Galdosian novel; and Goya is the legitimate grandfather of Galdós in this regard (47). His answer is uncharacteristically precise: he claims that in the opening chapters of Part I of *Fortunata y Jacinta* on the Madrid clothes trade

> puede decirse que hay […] en esa trapería teatral de guardarropa galdosiano, un profundo, religioso sentido de la esencia de ser novelesca del hombre: de su tragedia. El hombre empieza a ser hombre, es decir, a tener conciencia de serlo, cuando se viste y que, por vestirse, se pone, por primera vez, el hábito de la tragedia.[…][E]s muy importante que el novelista de la velocidad aparente de lo pasajero, que es del costumbrismo por excelencia, nos diga que hay dos mundos en la novela, uno que se ve y otro que no se ve. He aquí que Galdós le abre una puerta a ese mundo invisible que es, precisamente, el mundo de la temporalidad humana, que sustenta las apariencias de lo pasajero: el de la conciencia. (48)

Thus Bergamín expands the role of the mirror: it is not only a device that reflects material reality placed before it (as in Larra, and Stendhal), but beyond its glass surface lies an invisible one which he chooses to identify, not—at least initially, in a clear fashion—as the Christian afterlife, but as the locus occupied by the conscience (human, not divine, one assumes). He then seems to backtrack on this position when he quotes an English poet, Patmore, who said that "hay que tener muchísima fe para no creer más que en lo que vemos. Esta es la profunda fe religiosa de Galdós; y por creer tanto en lo que veía pudo realizar su temporalidad tan visible, tan claramente; tan novelescamente, es decir, tan humana y poéticamente" (49). But this is a deceptive change in his argument, for again Bergamín resorts to a series of resounding questions, as if he cannot accept the apparent nihilism of Galdós's mirror: "Luego, todo ese movimiento, toda esa pasión temporal de las novelas galdosianas, ¿a qué tiende? ¿a dónde va a parar?" (52) He really is at a loss to come to a conclusion, and he seems to stumble from one possible explanation to another: "hay siempre en toda novela de Galdós una afirmación, más o menos expresa, pero siempre latente […] que es la afirmación del pueblo español. […] Galdós pudo desengañarse del catolicismo costumbrista español […] no de la religión cristiana, de un catolicismo verdadero" (54). Here, indeed, it sounds as if Bergamín is proposing a Pauline interpretation of Galdós's tragic mirror. But, as he approaches the end of his article, once more, second thoughts and doubts assault his mind:

> Pero en su profunda conciencia viva, el desengaño de Galdós, ¿fue el mismo desengaño de Larra? Miremos este espejo trágico de Larra que parece que el propio Galdós recogiera todavía nublado por el humo del pistoletazo. Espejo tan vivo que, por serlo, resulta, al parecer, mortal. Galdós lo limpió, le

> sacó su brillo, *y nos lo puso delante de España a ver si le veíamos en él la conciencia mirándole a la cara; mirándonos en él la cara.* (54-55; my emphasis)

The distinction in the last clause between the verbs "ver" and "mirar", as well as alerting the reader well versed in Galdós's oeuvre to a similar concern with the differences between vision and observation, reminds us that the metaphor of the novel as mirror necessarily requires that there has to be a viewer and that an act of viewing has to take place, if the metaphor is to be justified. What Bergamín does—in a brilliantly constructed last clause—is to build upon his initial equivalence of the Galdós and Larra mirrors: Galdós goes further in the sense that his burnishing of the mirror of his satirist predecessor is designed for the purpose of allowing Spain and Spaniards to see beyond the glass and glimpse the collective conscience beyond. Bergamín is very careful not to say that this has taken place or will necessarily take place. But this is his hope, expressed a few lines later, but again pertinently encased at first by interrogation marks:

> En la novelería de Galdós encontramos, es cierto, la explicación—la exculpación—de una España pasada o muerta; pero ¿encontraremos también la justificación de una España viva?: ¿la España venidera? Yo creo que sí, y esto es, en mi sentir, lo que hace de Galdós una figura permanentemente española. Por desengañada y esperanzadora. Esto es lo que hace de la novelería de Galdós una conciencia viva para los españoles: conciencia trágica de España. (55)

In a sense, then, Bergamín does embrace the Christian's hope of an eternal new life after death applying it to the resurrection of a happy political and social future of Spain. Yet, in his seesawing argumentation he cannot tear himself away from the nagging doubts that there is nothing behind Galdós's mirror, as there was nothing behind Larra's:

> Esta revisión galdosiana […] quisiéramos que quedara en nuestra conciencia con esa misma trágica interrogante de Galdós: ¿Qué hay detrás del espejo? Porque delante ya sabemos que estamos nosotros—. Detrás del espejo: ¿no hay nada? Tal vez creyó Larra que no había nada y por eso se pegó un tiro. Galdós, que no se pegó un tiro, ¿qué creía que había detrás del espejo? *Esta es la la enigmática interrogante del trágico espejo de la novelería de Galdós. Fijaros bien en que esla interrogante de toda la humana tragedia. Pues cuando esta interrogante no se produce, no se produce la tragedia. El hombre religioso no tiene tragedia porque, para él, detrás del espejo está Dios. La tragedia se produce tan solo cuando no hay nada detrás del espejo.* ¿Es que detrás del espejo de la conciencia de la novela galdosiana no hay nada? ¿No hay una clara imagen de ese pueblo español que era lo único en que, definitivamente, parece que creía Galdós? Y si ese pueblo habla por este enigmático espejo vivo, ¿no será esa voz, la voz divina? (55-56; my emphasis)

For Bergamín St. Paul's remarks on looking through a mirror apply equally to the individual and the collective, that is to say, to both the individual Spaniard and Spain as a whole. If on the one hand, his Catholic faith might have lead him to have hope and faith in his own individual destiny, the same does not seem necessarily applicable on the national plane, with the consequence that he is, in truth, questioning his own Christian faith, whether he admits it or

not. His final stance, it can be argued, is one of some (but not total) indecision and despair: the question of a voice behind Galdós's and every human's mirror must, by definition, remain an enigma. But, as with Unamuno, (for example, in his prefaces to *Niebla*), he is prepared to hold out some hope that there might be something behind that mirror and that something—the voice of the Spanish people—would be an echo of God's.

All references to the second major Bergamín article that constitutes our focus in this study are to the original version that appeared in *El Hijo Pródigo*, a Mexican journal in which he also published a review of Fidelino de Figueiredo's book, *Las dos Españas* (Caudet 40). Bergamín's emphasis seems initially to be different from that seen in "Hablar de Galdós." With lengthy verbatim quotes, he wholeheartedly supports the claims that his mentor Azorín had made in his 1912 essay on Galdós in *Lecturas españolas*: Galdós had implanted in Spain "el realismo moderno" or "el ambiente espiritual de las cosas" (292). Above all, he had revealed Spain to the Spanish (293). But Azorín had not labelled Galdós's picture a "tragic mirror." It is Bergamín who now introduces this dimension to Galdós's achievement, by summarizing what he had said about the Larra-like "espejismo trágico" in all of Galdós's work in "Hablar de Galdós", but without identifying this essay (except for a parenthetical "dijimos") or changing the equivocal position that had closed it: "Galdós, dijimos, se puso a escribir, contándonos lo que veía en ese mismo espejo ante el que Larra se había pegado un tiro. Se puso a reflejarnos en ese espejo toda España: ¿Trágicamente?" (293)

But it is with Goya's view of nineteenth-century Spain, not Larra's, that Bergamín now compares Galdós's opus, a comparison that continues with later articles, as we have already seen:

> Galdós, como Goya, al despertar de ese "sueño de ancianidad y de niñez," al pueblo que nos pinta, lo hace traspasando de perduración intrahistórica o extra o ultra-histórica, la trágica aventura humana de su propio destino, mortal o inmortal. Como si por ese mismo espejismo trágico en que nos revelan su tiempo, al dramatizarlo humanamente, nos señalaran *el camino de su propia superación por su misma verificación.* Transformando en conciencia humana dramática, el destino de su propio ser, su más trágica apariencia vana, Galdós, como Goya, *nos figuran de esta manera, abrazados en un solo empeño figurativo, creador o poético, el todo y la nada de España. ¿De esa España que como tal conciencia trágica se nos figura ser, al parecer, todo y nada?"* (293; my emphasis)

The same use of question marks around his last sentence reminds us that Bergamín has not moved beyond the doubt of the final sentence of "Hablar de España": if "la conciencia" does exist through or behind Galdós's tragic mirror, he cannot decide whether this conscience reveals the plenitude or the nihilism of Spain—he refrains from labelling this endeavour "religious," but clearly the phrase "empeño figurativo, creador o poético" carries overtones of a divine endeavour.

Not atypically in Bergamín's writing, this arresting discussion then gives way to considerations of Galdós's continuation of the Spanish classical tradition of Cervantes and Quevedo and of his similarity to Tolstoy, in his "realismo moderno" or Romantic Naturalism, ideas that will resurface in brief format in later essays, as already indicated. Then, once more, his line of thought lurches towards more compelling ideas as he seems to claim that the source of all artistic creation is a sense of the void or nothingness of life. He maintains that

> La vanidad que mueve el pensamiento de la novelería galdosiana [like that of Lope de Vega] es la vanidad de todo empeño humano. […] Porque la vanidad, totalizadora del ser del hombre, es la que hace sus mundos imaginativos, tan divinamente, de sus nadas; o de su nada. Pues esa vanidad es la que mueve al pensamiento humano. […] La novela […] nace del desengaño. (294)

The subsequent application of the idea to Galdós's work is inevitable: "La novelería de Galdós, ¿nacía del desengaño de España? ¿Por eso fue, por eso nos parece que sigue siendo conciencia de ella, conciencia nuestra? Y la enorme poesía que de esa prodigiosa creación galdosiana se desprende, ¿nace de la desesperación?" (294).

Galdós's work is poetic because it tackles this fundamental question of the possible finality of human existence and the essayist repeats his nagging question: "¿Qué hay detrás de ese espejo trágico: de ese espejo ante el cual se suicidó Larra?" (295). His concluding answer is at first more postive and assertive than the one he had given at the end of "Hablar de Galdós."

> El mundo de la novelería galdosiana […] es un mundo cuya realidad aparencial, temporal, costumbrista, sentimos traspasada, trascendida de otra realidad invisible y profunda que la sustenta. De una idealidad, nos dijo Azorín. Luego hay algo que invisiblemente nos acecha detrás del espejo o espejismo novelero y teatral de toda esta representación galdosiana. (295)

In one way, the so-called political-literary conspiracy against Galdós before and after his death was a necessary "callado paréntesis de sombra" (295), in Bergamín's felicitous phrase. The result is a more luminous and sonorous emergence of Galdós's world and his "trasmundo". For the first time in these two 1943 publications, Bergamín employs the second word in the second's title, a word which captures perfectly that area beyond the bounds of the mirror inhabited, as he has already noted a few times, by Spaniards' "propia conciencia," to which is now linked Azorín's "idealidad." Furthermore, this "trasmundo" is "también esfuerzo de aglutinación espiritual para formar la unidad ideal española." In the final instant, this national conscience is, as he had concluded in "Hablar de Galdós", the Spanish people. Thus the enigma presented by any reading of Galdós's work can be finally solved, so he—momentarily—claims:

> Vemos en Galdós que esa aparente superficialidad de la novelería es como la máscara resonante y coloreada, mundo costumbrista y visible de otro mundo—trasmundo invisible—*al que, paradójicamente, de tal manera desenmascara por enmascararlo de tragedia*. A nuestro parecer de lectores, ese mundo y trasmundo figurativo—ese realismo trascendido de idealidad—es el que *nos cifra y descifra el enigma con que, al parecer, nos interroga, trágicamente, cualquier lectura galdosiana.* (295; my emphasis)

The passage is very important in that, at this late stage in his article when he is reaching the climax of his argument, Bergamín introduces a new metaphor to represent the actions of the Galdosian mirror, a metaphor, as already noted, that was to reappear briefly in later writing. With a tightly controlled use of words he captures our attention at once: the picture of the Spain that the mirror presents is really a mask, which Galdós uses to unmask the other, world beyond the

mirror and then, paradoxically, to mask that unmasked world with tragedy. This is the eternal enigma of the Galdosian world that confronts its every reading. It is interesting to observe that Bergamín, however, qualifies this assertion with an "al parecer." Not content to leave the reader pondering these final statements, Bergamín adds another wrinkle of surprise. In one final flourish, he associates this enigmatic mirror experience with the impression created by looking at Galdós's own face, and again he qualifies the comparison with a dual repetition of the phrase "al parecer":

> Porque, al parecer, el espejismo costumbrista y romántico de Galdós, como al parecer lo era su rostro, puede resultarnos enigmático. *Cuando el novelista nos describe, con profunda pasión religiosa, la aparente irreligiosidad de sus mundos de novelería, ¿creemos adivinar en su propósito aquella misma voluntad goyesca que escribe Nada sobre una tumba?* Nada *que es todo. Todo y nada de la pintura. Todo y nada de la novelería. ¿Todo y nada de España?"* (295; my emphasis).

If marginally more positive in overcoming the eternal enigma of Galdós than "Hablar de Galdós," "Mundo y trasmundo…" with its [the] final question mark is a reminder that Bergamín cannot really overcome his doubt about Galdós's "trasmundo." And as always, as Ayala saw so clearly, Bergamín's central preoccupation is Spain, here as seen in the writings of Galdós: "Por todos los poros de la prosa bergaminiana se filtra esa sustancia española. Está llena y rezumante de la obsesión de España, esa obsesión que hace gritar a los españoles el dolor de su espina o callar obstinadamente, y que debe darnos tan raro aspecto de extravagantes y de poseídos ante las gentes del mundo" (1286). However, at the same time by categorizing, again paradoxically, Galdós's supposed irreligiosity as a profoundly religious passion, Bergamín widens his comments on Don Benito's work to include the central question of human immortality, thereby repeating the parallelism that he had established in "Hablar de Galdós" with his reference to St Paul's Epistle to the Corinthians.

"Tragic" is not a word that has been consistently applied to the whole of Galdós's work ("tragicomic," perhaps, at times, but, more often, "comic,"), as Bergamín has startlingly chosen to do in these two essays of 1943. In his reply to Galdós's maiden speech on being admitted in 1897 to the Real Academia Española, Menéndez y Pelayo was prepared to see some dark passages in certain novels, but nothing that could border on tragedy: "No se puede negar que la impresión general de estos libros [the Naturalist novels of his "Serie contemporánea"] es aflictiva, penosa, aunque no toque en los lindes del pesimismo" (84-85). The odd, individual novel eventually came to be considered "tragic", leaving aside the obvious examples of the *episodio nacional, España trágica* and the other numbers of the Fifth Series. In 1923, Salvador Madariaga considered *Doña Perfecta* a tragedy (90), as did Joaquín Casalduero twenty years later, subtitling his section on the novel, "La tragedia de España. *Doña Perfecta*." (54). In 1968 Anthony Zahareas explored the sense of tragedy in *Fortunata y Jacinta*, as did, two years later, Kathleen M. Sayers in her brief study of *Angel Guerra.* Joaquín Santaló's 1973 monograph, *The Tragic Import in the Novels of Pérez Galdós,* is really the only book-length study to examine the idea of tragedy in the whole of Galdós's opus, but it is really more a compilation of so-called tragic examples as perceived in particular characters, themes and plots of individual works. His

conclusion is that Galdós had a tragic worldview which was

> conditioned by two realities: the responsibility of man to himself alone; the impossibility of outside patterns of thought motivating and guiding where intimate passions are in conflict with reason. Man must tragically suffer, Galdós tells us, because that is an essential part of the human condition. Thus, his worldview expresses his universality and the tragic emphasis of his writings reveals the eternal qualities which make his novels as applicable today as when they were written. (167)

This seems to me too loose and vague a definition of tragedy, failing to approach that given by Aristotle:

> Tragedy is an imitation not only of a complete action, but of events inspiring fear and pity. Such an effect is best produced when the events come on us by surprise; and the effect is heightened when, at the same time, they follow as cause and effect. The tragic wonder will then be greater than if they happened of themselves or by accident; for even coincidences are most striking when they have an air of design. (14)

Perhaps, not unreasonably, it would have been impertinent to expect Bergamín himself to have given a definition of what he means by the word "tragic" in his Galdosian observations. That would not be his style of writing, but the general meaning he gives to the term seems consistent with Aristotle's definition. Moreover, the word is always used in conjunction with the noun "espejo" and refers to the two planes projected and conjoined by that instrument of viewing.[3] Certainly, the reflection of 19th-century Spain is unremittingly tragic, but the enigma about a future life beyond death is more original and surprising, especially in a Catholic writer.

Nor for the most part does Bergamín descend from his Olympian abstractions to illustrate his thesis. Yet, there are a number of passages in Galdós's work that would amply substantiate this tragic sense of life that Bergamín perceives. We, and other readers of Galdós's writings, could fill in these blank examples for Bergamín. Not numerous, they do, in their own way, resemble the astounding/confounding sentences that have been highlighted in these two 1943 articles. They constitute brief, isolated moments in a much more extensive narrative world, from which they spring to give the reader a spine-tingling jolt in the same way that Bergamín's acutely sensitive wording has done.

The context of the first example is a description of the inner cloister of the church in Santillana del Mar that appears in Galdós's travelogue, "Cuarenta leguas por Cantabria" of 1879. The cloister, which is "resumen de toda la poesía y de todos los misterios de la vieja Santillana" (1446-47), serves as an ossuary for the dead paupers of the town. Greeting the visitor at the cloister's entrance is a skeleton that has fallen out of the ossuary and been propped up against the wall "observando con sus ojos huecos a todo el que se atreve a penetrar allí" (1447). The cloister is the

> imperio absoluto de la muerte. Allí todo es muerte, todo se descompone; y los gusanos, después de comerse el cuerpo, se comen la tumba; allí sí que no quedará nada; allí sí que entra todo en la asimilación de la Naturaleza; y cuando pase algún tiempo más, cuando en lo que fue lugar cristiano, puesto al amparo de la cruz para perpetuar memorias de los muertos, no se vean más que piedras informes, musgo, caracoles, *lozanas yerbas que nutrieron sus raíces en cerebros donde latió el pensamiento*; cuando hasta el osario sea blanca tierra que esparcirán sobre el campo los vientos y desaparezcan las últimas esculturas lamidas por el agua, *entonces se habrá realizado de un modo absoluto la sentencia que manda volver el polvo al polvo. En una misma ruina, en una misma masa de lodo cuyo imperio se reparten helechos y sabandijas, estarán comprendidos hombre y arte, el sentimiento cristiano que hizo el claustro y el egoísmo que lo dejó perder; todo será polvo, y no habrá ni siquiera quien pueda enorgullecerse de aquella escoria.* (1447; my emphasis)

These are probably the bleakest words ever penned by Galdós, and at a relatively early stage in his life and career too. More surprisingly, not only do they envisage in the fullness of time the reduction of all human life to nothing, but also that of the artistic creations designed to preserve the memory of human individuals against the ravages of time. In a certain sense, he is asserting the ultimate futility of all art, which has to include his own genre of literature and the very words that he uses here to express this idea.

In the *episodio nacional* that closes *La Primera Serie, La batalla de los Arapiles,* 19th-century, not medieval, Spanish history provides the context for another spine-chilling scene. Inés, and her mother search the battlefield for the corpse of her beloved Gabriel Araceli, the fictional hero. It is a battlefield

> que la luz del naciente día les permitió ver en todo su horror; vieron los cuerpos tendidos y revueltos, conservando en sus fisonomías la expresión de rabia y espanto con que les sorprendiera la muerte. Miles de ojos sin brillo y sin luz, como las estatuas de mármol, miraban al cielo sin verlo. (1177)

A later historical episode from the same century—the execution in Madrid's bull-ring in 1866 of the rebel sergeants of the San Gil barracks, an episode which the young Galdós had personally experienced—provides the narrator of *Angel Guerra* with an horrific scene:

> ¡Fuego!, y sentir el horroroso estrépito, y ver caer los cuerpos entre el humo y el polvo fue todo uno. Caían, bien lo recordaba Guerra, en extrañas posturas y con un golpe sordo, como de fardos repletos arrojados desde una gran altura. Todo fue obra de segundos: piernas por el aire, pantalones azules, cuerpos tendidos de largo a largo, otros en doblez, caras boca abajo, otras con la última vidriosa mirada fija en el alto cielo. Algún alarido estridente rasgó el silencio lúgubre, posterior a la descarga, y el humo se deshizo en jirones pálidos…Olor a pólvora. (1239)

In Dostoyevsky's *The Idiot*, written in the same year that these executions took place in Madrid, but a quarter of a century before the appearance of *Angel Guerra*, the execution of people—here an individual—forms the core of a startling story that also irrupts with spine-chilling suddenness into the narrative. The episode is reported by Prince Myshkin, the eponymous

hero of the novel and, at the beginning of the story, a self-confessed "philosopher […] [with] the intention of instructing people" (82). The condemned man is able to tell his tale to Myshkin because he had been spared execution at the last minute. But in the previous five minutes, as he awaited his turn before the firing squad, the condemned man had reviewed the way he would spend his last moments on earth, with the last two being set aside for thinking of himself:

> he knew beforehand what he would think about: he just wanted to imagine, as vividly and as quickly as possible, how it could be that now, at this moment, he was there and alive and in three minutes he would merely be *something*—someone or something—but what? And where? […] There was a church not far off, its gilt roof shining in the bright sunshine. He remembered staring with awful intensity at that roof and the sunbeams flashing from it; he could not tear his eyes off those rays of light: those rays seemed to him to be his new nature, and he felt that in three minutes he would somehow merge with them. (83)

We saw earlier in "Tolstoy y Galdós" that Bergamín believed that the Galdosian novel was more a combination of the respective viewpoints of Tolstoy and Dostoyevski than just a straight parallel with that of the former. Certainly, the picture that he presented of the latter —as usual, in general terms—when making a comparative study with Cervantes, published in 1973, was notably bleak: "El mundo de la novela de Dostoyewski tiene empeño oscuro, subterráneo, voz y espíritu subterráneos, porque quiere mostrarnos el secreto vivo de su propia raíz" ("Laberinto" 134). In a way, what he considers as Dostoyevski's subterranean spirit is akin to Galdós's "trasmundo."

The three Galdosian passages along with that from *The Idiot* quoted above have a number of features in common. They are all isolated scenes or passages in much longer narratives and really constitute a miniscule grouping in the respective oeuvre of both writers. Yet they are unforgettable because they create a *frisson* in the reader when confronted with the stark visible reality of death, the extinction of human life in its final state. Thirdly, there is no accompanying suggestion of a consoling future beyond death. The imagined vision of Myshkin's condemned man is a fleeting possibility that offers not individual resurrection but a merging with the elements of nature, in themselves fleeting and extinguishable. Finally, in all four examples, the presentation of death is projected through the organ of the human eye. In the dead it is already closed or about to close; in those who see these closed eyes or empty sockets, their own eyes transmit a message of startling spiritual truth to their minds. In José Bergamín's two 1943 essays—one of which, typically unidentified, was acknowledged by Martínez Torreón as "un bello texto sobre Galdós" (44)—, as well as in their echoes in later writings, for the metaphor of the Galdosian tragic mirror to function properly in its dual role there has to be a perceiving eye that is prepared to look at the mirror and see the world reflected in it in all its horror. But that perceiving eye, now a spiritual, non-physical one, also has to perform a more arduous task: it has to probe with even deeper insight into the enigmatic "trasmundo" on the other side of the glass. That is the mission Bergamín enjoined on his compatriots in the last two decades of his life spent in Spain. This is the mission he himself had undertaken in his years of exile in Latin America after the Spanish Civil War. Varey was correct to emphasize this generational change

in interpreting the work of Galdós and the reasons that caused it: "The years of the Republic and the Civil War were to summon up a new Galdós, the novelist and the champion of the *pueblo*, and this attitude, preserved and developed in Spanish America, is evident in the symposium of 1943 published by *Atenea*" (3).

"Hablar de Galdós" and "Mundo y trasmundo de Galdós" did not appear in that volume commemorating the centenary of Galdós's birth, but there can be no doubt that they were an integral part of the same movement of attitude. In the first essay, its author talks of "*Esta revisión galdosiana* que ahora se nos presenta, en circunstancias tan trágicas para los españoles" (55; my emphasis). And he proceeds to a personal confession of his earlier mistaken views:

> [E]mpezaré por confesar—acusándome también a mí mismo […] que yo participé en aquellas conversaciones [in Madrid cafés], y, un poco a la ligera, juvenilmente[…] porque, en mi juventud, en mi adolescencia, no era yo muy aficionado a la lectura de Galdós; como no lo era tampoco a la de Cervantes. Me extrañaría que algún joven lo fuese de verdad. Ni Galdós ni Cervantes son novelistas para la juventud. Los jóvenes se irritan con esos grandes dioses que manejan la vida y que nos manejan, de ese modo, a nosotros mismos. Cuando se es joven se es demasiado personaje de Galdós para simpatizar, por sus novelas, con ese creador de uno mismo. (35, 38)

Blaming his youthful rebelliousness is understandable, but does not accord with the experiences at that age of Unamuno, Valle-Inclán, and even Cernuda and Lorca, who all enjoyed reading Galdós, however much they changed their tastes in later life, as Rodolfo Cardona has noted (12). The literary taste for Galdós seems to have developed with time in the opposite direction for Bergamín. His confessions, published, not just oral (like that one made to Armas Marcelo), continued after 1943 and in greater depth—perhaps because of the "diversos motivos" to which Dennis enigmatically referred, as noted above. In "Hombre de su tiempo," published in the collection of essays, *Al volver*, of 1962, he recalls at length:

> Recuerdo que en mi juventud no podía entender a Galdós, no podía entender, sobre todo, sus "Episodios nacionales." No podía enterarme siquiera de "su fabulosa enseñanza" […] Y es que ni siquiera podía "entrar" en ellos, adentrarme por ellos, intrincarme en su laberinto fabuloso. Todo lo que en la novelesca epopeya histórica de Galdós es intriga, porque se intrinca en el laberinto o laberintos de la historia, me desazonaba al leerlo. Y era que no lograba, en efecto, enterarme, adentrarme laberínticamente en la historia misma; comprenderla, como hace el novelista, en su más profunda raíz como en su más alta ramificación. Me ahogaba en su tierra y en su cielo. Que eran, que son, sin embargo, los suelos y cielos históricos de España misma. Hoy, *con su lectura frecuente* no solamente se iluminan para mí aquellos horizontes del pasado, sino la histórica realidad actual, contemporánea con sus perspectivas invisibles de lo venidero. […] Diría que la lectura de los "Episodios Nacionales" nos aleccionan [sic], no tanto de lo pasajero del tiempo, de los tiempos, "que corren" o "que vuelan," como de su constante ley episódica de indeterminación sucesiva; no sólo de la imposibilidad de detenerlos, para modificarlos o dirigirlos, *sino de la inexorable ley que nos lo impide mostrándonos su vacío total, su nada totalizadora.* (187-88; my emphasis)

As is his style, Bergamín rounds off his confession with a phrase of poetic intensity that forces the reader to examine closely its inner meaning, the same one that had more or less, concluded both of the 1943 essays that we have scrutinized in this article. And the key to this bottomless tragic vision is the constant re-reading of the texts of Galdós, as he emphasized in "Galdós y Goya":

> Como yo voy leyendo estos textos desde hace algunos años hasta ahora, *en una cada vez más reflexiva, por su madurez, conciencia dolorosa de lo español;* […] esta misma lectura y relectura, que diría goyesca, de Galdós […] va profundizando e iluminando más y más a mis sentidos esa conciencia, no sé si esto que digo coincidirá con lo que experimenten mis lectores, si éstos, o por jóvenes, o por distantes, no han experimentado esta contemporaneidad, actualización siempre actuante, de la lectura y relectura galdosiana, del mismo modo. (104; my emphasis)

Full of general philosophical comments they may be, but both "Hablar de Galdós" and "Mundo y trasmundo de Galdós" (and their subsequent echoes) jolt us into a new awareness of meaning to Galdós's work, precisely because they are the fruits of a careful re-reading of, and meditation on, the Galdosian texts. Those of us who are the constant readers of Galdós can fill in—as I did above—the blanks of examples that support Bergamín's thesis. With his clear exposition of ideas, his frequent choice of poetic words, but above all with his passionate, intensive attempts to glimpse through Galdós's tragic mirror, he forces us to do the same. And like him, we may come to look through a glass, *less* darkly.

Queen's University, Kingston, Ontario

NOTES

[1]The origins of this study are recent and coincidental. During the X Congreso Internacional Galdosiano, held in Las Palmas de Gran Canaria from 18-21 June, 2013, the Editor, Professor Alan Smith, kindly asked me to submit a study to be assessed for publication in this number of *Anales Galdosianos*. Then Juan Jesús Armas Marcelo, the contemporary Spanish (and also Las Palmas-born) novelist and essayist, gave a most interesting plenary paper in which he cited the changing attitude of the poet and critic, José Bergamín, towards Galdós's work. Sadly, about two months before the Congreso, the pre-eminent Bergamín scholar of the last forty years, Professor Nigel Dennis, of St Andrew's University, Scotland, died a premature death. After receiving his doctorate from the University of Cambridge, England, Professor Dennis took up a position in the Spanish section of the Modern Languages Department at the University of Ottawa, where during the 1980s he not only became a model Chair of Department and Dean of Arts and Science, but also, as editor of the *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, maintained and enhanced the journal's scholarly reputation that its first editor, Professor Mario J. Valdés (University of Toronto), had established. His translation in 1996 to the Chair of Spanish at St Andrews and, (according to Andrés Trapielllo) a rumoured prospective one this last year to his *alma mater*, attest to the high esteem in which he was held in academic circles. This modest study from a compatriot and colleague at a sister Canadian university, located "just down the road" from Ottawa, is offered as a token of appreciation of Nigel's great contributions to Bergamín studies in particular and to international Hispanism in general.

[2]In his "Avant-Propos" to *Armance* (1827) Stendhal asks for the same indulgence that was given to the authors of the play, *Trois Quartiers:* "Ils ont présenté un miroir au public; est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce mirroir? *De quel parti est un miroir?*" (4; my emphasis)

[3]In one of an appropriately named collection of "disparates," Bergamín endowed a fictional character who was a walking mirror—the eponymous hero of Cervantes's *novela ejemplar*, *El licenciado Vidriera*—with the same sense of enigmatic transcendence, but one that is self-enclosed in the one mirror-frame with its own omnipotence to create or destroy itself (and again the word "enmascarar" is pertinently included), just as if he were the "ente de ficción" that is Augusto Pérez in Miguel de Unamuno's *Niebla*:

> El licenciado, más disparatado que Don Quijote, se enmascara de trasparencia, y vive de su propia posibilidad de dejar de vivir, de romperse. Es decir, de la misma conciencia en que aprisiona la fragilidad de su ser, que es también un no ser, un estar vacío. Pues si se disfraza o enmascara de vidrio lo hace para evidenciarse y evidenciarnos de este modo la nada de su ser. Es un paradójico suicida inmortal. Un hombre que es la máscara que le transparenta, en la vanidad de su empeño; máscara de vidrio, fanal o campana neumática de sí mismo; asfixia de su propio ser y no ser, de su propio disparatado anonadamiento.

WORKS CITED

Alamo, Victoriano S. "Armas Marcelo pone en valor las huellas galdosianas." 19/06/2013. www.casamuseoperezgaldos@gmail.com

Aristotle. *On the Art of Poetry with a supplement on Music*. Tr. S. H. Butcher. Ed. Milton C. Nahm. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1956. Print.

Armas Marcelo, Juan Jesús. [Conferencia] "Por el camino de Galdós." Sesión plenaria. Día 18 de junio, a las 19.30 h. Programa del X Congreso Internacional Galdosiano. Las Palmas de Gran Canaria. 17-21 de junio de 2013. http://portal.grancanaria.com/portal/home.cmpg

Arnáiz Amigo, Palmira. "En torno a la I serie de los *Episodios nacionales* de Galdós y *La guerra y la paz de Tolstoy." Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*. 2 vols. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980. II: 113-34. Print.

Ayala, Francisco. "Nota sobre José Bergamín." *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar, 1972. 1284-86. Print.

Azorín. "Galdós." *Lecturas españolas*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920. 205-12. Print.

Bergamín, José. *Al fin y al cabo*. (*Prosas*). Madrid: Alianza, 1981. Print.

—. *Al volver*. Barcelona: Seix Barral, 1962. Print.

—. "El disparate en la literatura española." *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*. Barcelona: Noguer, 1973. 231-61. Print.

—. *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*. Ed. Nigel Dennis. A Coruña: Ediciós do Castro, 2005. Print.

—. "Galdós, espejo trágico de España." *De una España peregrina*. Madrid: Al-Borak, 1972. 33-76. Print.

—. "Galdós redimuerto." *Heraldo de Madrid* 5 January 1933: 9. Print.

—. "Galdós y Goya." *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada, 1957. 103-08. Print.

—. "Laberinto de la novela y monstruo de la novelería (Cervantes y Dostoyewsky)." *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*. Barcelona: Noguer, 1973. 77-139. Print.

—. "Mundo y trasmundo de Galdós." *El Hijo Pródigo*. Mexico: 1943. I: 292-95. Print.

—. *Prólogos epilogales*. Ed. Nigel Dennis. Valencia: PRE-TEXTOS, 1985. Print.

—. "Tolstóy [sic] y Galdós." *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada, 1957. 93-102. Print.

Cardona, Rodolfo. "Nota sobre Cernuda y Galdós con motivo del relanzamiento *de Anales Galdosianos." Anales Galdosianos* 38-39 (2003-04): 11-13. Print.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 3a ed. ampliada. Madrid: Gredos, 1970. Print.

Caudet, Francisco, ed. *"El hijo pródigo" (Antología)*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1979. Print.

Colin, Vera. "A Note on Tolstoy and Galdós." *Anales Galdosianos* 2 (1967): 155-68. Print.

—. "Tolstoy and *Angel Guerra*." *Galdós Studies*. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 114-35. Print.

Del Río, Angel. *Historia de la literatura española*. 2 vols. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967. Print.

Dennis, Nigel. *José Bergamín. A Critical Introduction 1920-1936*. Toronto UP, 1986. Print.

Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula. Eds. Germán Bleiberg et al. 2 vols. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993. I: 196-97. Print.

Dostoyevsky, Fyodor. *The Idiot*. Tr. David Magarshack. Harmondsworth: Penguin, 1983. Print.

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

Hemmings, F. W. J. Stendhal. *A Study of His Novels*. Oxford: The Clarendon Press, 1964. Print.

Herrera Navarro, Jerónimo. *Bibliografía de estudios sobre Galdós*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998. Print.

La Santa Biblia. Madrid: Depósito Central de la Sociedad Bíblica B. y E., 1900. Print.

Lorenzo-Rivero, Luis. *Estudios literarios sobre Mariano José de Larra*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1986. Print.

—. *Larra: técnicas y perspectivas*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988. Print.

Madariaga, Salvador de. "Benito Pérez Galdós." *De Galdós a Lorca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960. 85-100. Print.

Martínez Torreón, Diego. *El sueño de José Bergamín*. Seville: Alfar, 1997. Print.

Menéndez y Pelayo—Pereda—Pérez Galdós. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*. Madrid: Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1897. Print.

Penalva, Gonzalo. "Bibliografía." *Homenaje a José Bergamín*. Ed. Gonzalo Penalva Madrid: Comunidad de Madrid, 1997. 367- 404. Print.

Percival, Anthony. *Galdós and His Critics*. Toronto UP, 1985. Print.

Pérez Galdós, Benito. *Angel Guerra*. *Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1961. V: 1197-1537. Print.

—. "Cuarenta leguas por Cantabria." *Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1968. VI: 1443-57. Print.

—. *La batalla de los Arapiles*. *Obras completas*. Ed. F. C. Sainz de Robles. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1968. I: 1053-1187. Print.

Santaló, Joaquín. *The Tragic Import in the Novels of Pérez Galdós*. Madrid: Playor, 1973. Print.

Sayers, Kathleen M. "El sentido de la tragedia en *Angel Guerra*." *Anales Galdosianos* 5 (1970): 81-85. Print.

Stendhal. *Armance*. Nendeln: Kraus Reprint, 1968. Print

The Holy Bible. Cambridge UP, n.d. Print.

Trapiello, Andrés. "Nigel Dennis, hispanista, un aristócrata de intemperie." http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/18/actualidad/1366316160_447922.html

Turner, Harriet S. "Metaphor and Metonymy in Galdós and Tolstoy." *Hispania* 75 (1992): 884-96. Print.

—. "The Poetics of Suffering in Galdós and Tolstoy." *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Ed. Mercedes Vidal Tibbits. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996. 229-42. Print.

Varey, J. E. "Galdós in the Light of Recent Criticism." *Galdós Studies*. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 1-35. Print.

Zahareas, Anthony M. "El sentido de la tragedia en Fortunata y Jacinta." *Anales Galdosianos* 3 (1968): 25-34. Print.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE POMPEYA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN DE *EL GRANDE ORIENTE*

Fabio Javier García Saleh

Introducción

Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton, Lord Lytton de Knebworth (1803-1873), fue un escritor fundamental en su época, muy exitoso y que a la vez gozó de la admiración de la crítica. Sin embargo, el tiempo ha condenado al olvido la obra de este literato, a pesar de que en vida su producción ejerció gran influencia en los diversos géneros que cultivó. En este trabajo consideraremos la novela por la cual es casi exclusivamente recordado en la actualidad, *Los últimos días de Pompeya* (1834), en relación con *El Grande Oriente* (1876) de Benito Pérez Galdós (1843-1920). Veremos que guardan varios puntos en común, por lo que en este trabajo trataré de demostrar que *Los últimos días de Pompeya* se puede considerar una fuente significativa para varios personajes y elementos argumentales de *El Grande Oriente.*[1]

Esta constatación permitirá apreciar la impronta política y filosófica de la novela galdosiana, más allá de su discurso crítico ante la actuación de las sociedades masónicas en el trienio liberal, fondo y trasfondo de *El Grande Oriente.*[2] Para ello será útil comparar las dos obras de los novelistas grancanario e inglés con otras de la época que también tratan el tema de las organizaciones iniciáticas desde el mismo punto de vista.

A pesar de que en la biblioteca de Galdós, tal como se conservó en la Casa Museo Pérez Galdós, no se encuentra ningún ejemplar de *Los últimos días de Pompeya*, sí hay otras dos novelas posteriores de Bulwer-Lytton en su versión francesa: *Mon roman*, traducción de *My Novel, or Varieties in English Life* (1853) y *Qu'en fera-t-il,* traducción de *What Will He Do with It?* (1858) (Nuez, *Biblioteca* 128). Teniendo en cuenta que fueron dos novelas posteriores a la que analizamos y mucho menos famosas, suponemos que si Galdós las poseía, muy probablemente debió tener también *Los últimos días de Pompeya*.

Los últimos días de Pompeya había sido publicada en español en 1848, en una traducción de Isaac Núñez de Arenas de *Les derniers jours de Pompéi* (1834), la traducción francesa de la obra. La influencia de Bulwer-Lytton en España fue notable; para comprobar el éxito de *Los últimos días de Pompeya* en nuestro país casi bastaría esta cita de Pedro Antonio de Alarcón tras su visita a la ciudad en 1861: "Después de una noche inolvidable, cuya primera mitad he pasado contemplando a Pompeya a la luz de la luna, y la otra mitad soñando con la novela de *Bulwer*" (657). Pedro Antonio de Alarcón es un ejemplo de cómo la novela de Bulwer-Lytton fue tan leída que, desde entonces, la rememoración imaginaria de la ciudad fue más literaria que arqueológica, incluso para aquellos que la visitaban, a pesar de contemplar sus ruinas *in situ.* Cuando Galdós visitó Pompeya en 1888 (Ortiz Armengol 431) escribió: "Entre las casas más notables se visitan la del *Citarista*, la del *Poeta trágico*, en la cual coloca Bulwer la morada de Glauco en su célebre novela *El último día de Pompeya*" (Pérez Galdós, Viajes 1420). Como tantos viajeros decimonónicos, Galdós contempla las ruinas de Pompeya con una sensibilidad mediatizada por la popular novela de Bulwer-Lytton.

Pero la influencia de *Los últimos días de Pompeya* en el siglo XIX fue más allá de los viajeros que visitaron la ciudad rescatada del olvido, de hecho fue considerable entre numerosísimos novelistas. Campbell (170-71) sugiere que parte de "The Cask of Amontillado" está basada en *Los últimos días de Pompeya,* y Leon Howard (171) asegura lo mismo de las notas sobre magia goética y teúrgica en *Moby Dick* (1851). Pero también influyó profundamente en pintores, artistas e, incluso, los interioristas adscritos al estilo de decoración pompeyano, por ejemplo en el cuadro de Edward John Poynter (1836-1919), *Faithful unto death* (1865) de la Walker Art Gallery, en Liverpool, basado en una escena descrita en *Los últimos días de Pompeya* (Wood 134):

***Faithful unto death* (1865) de Edward John Poynter**

Un Madrid decimonónico muy clásico

La acción de ambas novelas está separada por dieciocho siglos. *Los últimos días de Pompeya* tiene lugar en Pompeya en el siglo I, mientras que *El Grande Oriente* transcurre en Madrid durante el Trienio Liberal o Constitucional. A pesar de ello, son muchas las referencias de Galdós a la antigüedad romana, porque la acción comienza el cinco de febrero de 1821 con la

lección de historia romana que el profesor de primaria Patricio Sarmiento imparte a sus alumnos, en su escuela situada en la calle Coloreros. El exaltado maestro refiere las reformas frustradas que el tribuno Cayo Sempronio Graco (153-21 a. C.) intentó realizar para democratizar el gobierno romano. Declarado enemigo de la República, explica Sarmiento, tanto él como sus seguidores murieron en una revuelta promovida por la oligarquía senatorial. La lección de Patricio Sarmiento y su comparación entre las calles de Roma y la de Coloreros es una llamada de atención para su joven auditorio, sobre los peligros que amenazan las medidas contra el absolutismo de su propio agitado momento histórico. De inmediato tiene lugar un tumulto en esa calle cuando una multitud se dirige al palacio para increpar al rey Fernando VII, pues el monarca había dirigido un documento al ayuntamiento de Madrid quejándose de los insultos que recibía de los liberales. Patricio Sarmiento señala a su hijo Lucas que Fernando VII se había visto obligado a jurar la Constitución el 10 de marzo del año anterior, pero que existe la sospecha generalizada de que sólo aparenta acatar el régimen constitucional, y en realidad ambiciona secretamente restablecer el absolutismo.

Es evidente que desde el comienzo este personaje traza un paralelo entre el Trienio Liberal y la República romana tardía, pero este no es el único parecido que encontraremos entre los sucesos de este episodio nacional y la antigüedad clásica. Pocas páginas después, Salvador Monsalud, el protagonista de la segunda serie de los *Episodios nacionales,* escribe un documento para la logia masónica a la que pertenece, que firma como Aristogitón, claramente un nombre iniciático, que no equivale a un pseudónimo, sino al nombre que adopta el iniciado en la masonería (todos poseen uno en el episodio nacional)[3] y que corresponde al atributo que el masón trata de desarrollar. En este caso, Aristogitón es el ateniense que, junto a su amante Harmodio asesinó a Hiparco de Atenas, por lo que ambos fueron conocidos como los tiranicidas; por tanto la elección de este nombre demuestra la dedicación de Salvador Monsalud a la lucha contra el absolutismo de Fernando VII.

En el capítulo en el que los masones se hallan reunidos antes de realizar su tenida,[4] estos son descritos de una forma bastante curiosa:

> Todavía no se había *descubierto* el templo. No era aún la hora de la *tenida,* y los *Hijos de la Viuda*, descansando de las fatigas políticas en sus casas o en los cafés, esperaban que la *luz astral* de la noche marcase la hora propia para los trabajos del *Arte Real.* Los *Maestros Sublimes Perfectos,* los *Valientes Príncipes del Líbano o de Jerusalén,* los Caballeros *Kadossch*, los que antaño se llamaban *Gerográmatas*, los *Hierorices*, los *Epivames*, los *Dadouques*, los *Rosa-Cruz* de hogaño, los hermanos todos, desde el *Terrible* hasta el *Sirviente*; los aprendices, compañeros y maestros, desde los de mallete hasta los de cuchara, estaban ocupados en el *ágape* doméstico, o bien conversando con sus *mopsses,* jugando con sus *lovatones* o matando el tiempo en las reuniones profanas, lejos de la *verdadera luz.* Las estrellas no se habían encendido todavía, ni el *mirto elusiaco* exhalaba su aroma. Imperaba la rosa, emblema del silencio,[5] y la imponente exclamación *Ossé* no había resonado aún bajo las *bóvedas orientales*. En una palabra (y hablando con claridad para inteligencia de los ignorantes), la sesión de la logia no había empezado todavía.
>
> En la *Caverna del Mithra*, o sea el Universo, hay un punto que se llama Mantua, o Madrid, en cuyo punto es evidente la existencia de una calle llamada de las Tres Cruces. (45-46)[6]

Los masones se llaman "los hijos de la viuda" y afirman que el posible origen de este título está en Isis, la viuda de Osiris (Jacq 267). Tras denominar a los masones de los grados Maestros Sublimes Perfectos, del vigésimo segundo (Príncipe del Líbano), el decimosexto (Príncipe de Jerusalén), el trigésimo (Caballero Kadosh), el narrador pasa a llamarlos "gerográmatas". Hierográmata es el nombre griego con el que se designaba a los sacerdotes egipcios encargados de los documentos sagrados (tanto de su lectura como de su escritura), que eran textos hieroglíficos. Al tratarse de escritos secretos, por contener lo relativo a la iniciación, el hierográmata también ejercía como instructor de los neófitos antes de la iniciación. Me ha sido imposible identificar los "hierorices" y los "epivames", por lo que sospecho que fueron inventados por Galdós, aunque los prefijos que forman estas dos palabras son griegos. "Dadouque" es una palabra francesa, que en español es daducho, título del sacerdote de los misterios eleusinos (que vuelven a ser nombrados en la referencia al mirto que era usado en sus rituales secretos), que era segundo en rango tras el Hierofante. En cuanto a los rosacruces, hasta el denominado "despertar" rosacruz de 1888 (Galtier 197), año en el que surgieron una serie de organizaciones rosacruces, como la Orden Cabalística de la Rosa Cruz en Francia, la Orden Hermética del Amanecer Dorado en el Reino Unido y la Orden Rosacruz Esotérica en Alemania, los rosacruces estaban extinguidos. Por eso los masones son considerados los hierográmatas, hierorices, epivames, dadouques, rosacruces de hoy. El término de caverna del Mithra, se refiere a la imagen central del mitraísmo, la tauroctonía:

***Mitra matando al toro*, Museo Louvre-Lens**

Este término designa el sacrificio ritual del toro sagrado realizado por el dios Mitra. La escena aparece situada en una especie de cueva, representación del cosmos, por lo que en la parte superior están presentes el Sol y la Luna, y en la inferior, alrededor del toro, varios animales como un escorpión, una serpiente, un perro, y un cuervo que representan las constelaciones de Tauro, Escorpio, Hidra, Canis Minor y Corvus. La imagen está flanqueada por dos portadores de antorchas, Cautes y Cautópates, que representan la salida y la puesta del sol. Que los masones llamen al universo caverna mitraica demuestra que se consideraban herederos de este culto mistérico. Por lo tanto la cita de Galdós relaciona a la masonería con tres organizaciones iniciáticas de la antigüedad, los misterios eleusinos, los de Isis y los de Mitra, de los cuales era heredera.

El culto a Isis había sido considerado el origen de la masonería y así lo piensa Galdós, cuando escribe sobre la logia Acacia, refiriéndose al culto a Isis como "los misterios egipcios":

> Una columna tenía la J y otra la B, letras que al parecer querían decir J*uan Bautista,*[7] pues también al precursor del Mesías le metieron de cabeza en la heterogénea liturgia masónica, donde los misterios egipcios y mil desabridas fábulas se mezclan gárrulamente con el mosaísmo, el paganismo, la religión cristiana, la revolución inglesa y la filosofía del siglo de Federico. (60)

Por eso Salvador dice al masón Bartolomeo Canencia: "[usted] se está convirtiendo en momia de Egipto forrada en oro y plata, por obra y gracia de los misterios de Isis, de Eleusis o de Patillas" (56).

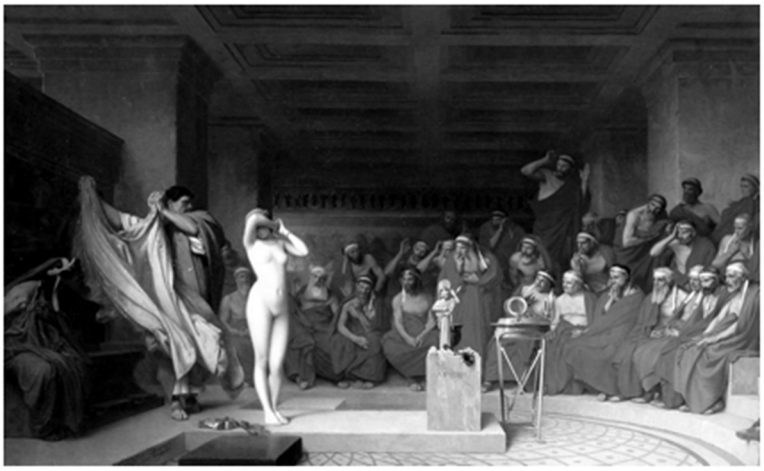
Se trata de algo que los masones han afirmado siempre; la referencia escrita más antigua de esta afirmación es la de Andrew Michael Ramsay en su famoso discurso a las agrupaciones masónicas en 1738: "Sí señores, las famosas fiestas de Ceres en Eleusis, de las que habla Horacio, así como aquellas de Isis en Egipto, de Minerva en Atenas, de Urania entre los Fenicios y de Diana en Escitia tenían relación con nuestras solemnidades" (209). La denominación de Mantua, por la ciudad que llegaría a ser Madrid, se remonta a la *Geografía* de Ptolomeo, topónimo que llegará a ser muy frecuente en la literatura española, y que fue adoptado por los masones para referirse a la capital de España en sus escritos, llegando a ser el nombre de de varias logias madrileñas. En este contexto saturado de referencias romanas, Aristogitón (Salvador Monsalud) dice a los miembros de la logia Acacia: "sois como aquel emperador romano que se ocupaba en cazar moscas, y mientras mortificaba a estos pobres insectos no veía a los pretorianos que se conjuraban para echarle del trono. Éste era Domiciano. Así sois vosotros" (65).

Pero Galdós no sólo recrea el mundo clásico en el Madrid de 1821 mediante la masonería; también el amor de Salvador Monsalud y Andrea, sobrina de José Campos, el Venerable de la logia la Acacia, es comparado con el de Píramo y Tisbe. Además, Andrea, protagoniza en su domicilio una curiosa escena:

> En la sala de su casa había una hermosa estampa que representaba la famosa escena de Phrine entre los jueces de Atenas, y Andrea, de tanto leerla, se sabía de memoria la leyenda

> grabada al pie con resplandecientes letras de oro. Aunque parezca extraño, conocidos los tiempos y el lugar, no puede menos de suponerse que en aquella cabeza hervían ideas gentílicas; pero el paganismo es de todas las edades, y buscando sin cesar dónde establecerse, se mete y se acomoda allí donde no hay otra religión que haya echado raíces.
>
> Andrea fomentó su vanidad y la adoración de sí misma, consagrando al adorno de la persona mucho tiempo, mucha atención y todo el dinero de que podía disponer. (91)

Vemos que Andrea se identifica con un personaje de la antigüedad, como sucede con tantos otros en la novela (José Campos es Cicerón; Salvador Monsalud, Aristogitón, etc.) aunque no se trate de un nombre iniciático. Friné, fue una hetera[8] juzgada en Atenas a mediados del siglo IV por el mismo delito que varios filósofos (como por ejemplo Sócrates), la asebeia, algo parecido a sacrilegio o profanación y que se castigaba con la muerte o el destierro. La escena referida por Galdós, muy famosa en el siglo XIX, es el episodio en el que siendo defendida por Hipérides del delito de asebeia, éste la desnudó ante el Areópago, para que vieran por qué fue equiparada a Afrodita, lo que le valió la absolución unánime, ya que para los griegos la belleza era signo de poseer el favor de los dioses. El cuadro más famoso de ese episodio fue el de Jean-Léon Gérôme:



***Friné ante el areópago* (1861) de Jean-Léon Gérôme, Kunsthalle de Hamburgo**

Quizás no sea demasiado arriesgado considerar la posibilidad de que Galdós, atento a las manifestaciones culturales de su época, contara con esta notoria referencia visual en su público lector. Además, mediante la referencia a Friné delante de sus jueces, el narrador enfatiza aquí la belleza de la joven, ante la cual calla la sabiduría. Este fragmento podría considerarse como una prolepsis, quizás, porque la sabiduría y el sentido del deber obligarán a Salvador a arrancarse del corazón la pasión que siente por la joven.

Las sociedades iniciáticas: punto de contacto

No sólo está ambientada la novela de Galdós, en términos generales, dentro de una rica referencialidad a Roma y el mundo clásico, sino que algunas acciones se repiten de forma idéntica en *El Grande Oriente y Los últimos días de Pompeya*. La esclava ciega Nidia trata de liberar a Glauco de la prisión a través de Caleno, sacerdote de Isis, como Salvador Monsalud apela a los masones para que medien por la liberación de Gil de la Cuadra. También Salvador Monsalud encierra a José Manuel Regato en una celda con la artimaña de invitarle a entrar en ella haciéndole creer que allí se encuentra preso Vinuesa (Pérez Galdós, *El grande* 202) para poder salvar a Gil de la Cuadra y quizás a Vinuesa, lo cual guarda un gran parecido con la forma en la que Arbaces encierra a su ayudante Caleno, incitándole a penetrar en una celda en la que le ha dicho que hay un tesoro (Bulwer-Lytton 320), aunque estos dos personajes sean malvados al contrario que Salvador Monsalud.

Este personaje es un joven decepcionado de la masonería y profundamente desdichado:

> Otra causa le hacía infeliz, la desproporción inmensa entre sus condiciones sociales o de nacimiento y la superioridad ingénita de su inteligencia y de su fantasía. La fantasía le incitaba a todas horas con vivaces estímulos: era como un aguijón constante que intentara hacer correr a quien carece de pies. Considerad una inspiración ardiente sin medios de manifestarse, semejante a la curiosidad óptica del ciego; una inspiración que daba el fuego sin combustible, el agua sin vaso, la idea sin la palabra, sin la línea, sin la nota; considerad un alto ingenio que no sabe más que leer y escribir en una época en que el arte tiene que ser letrado porque han desaparecido los bardos y los trovadores de camino, y comprenderéis cómo pesa sobre un alma la fantasía cuando la falta de educación la ha privado de sus sentidos propios. (114-15)

En este aspecto Salvador Monsalud guarda un gran parecido con un personaje secundario de *Los últimos días de Pompeya, Apaecides*:

> (…) the intellectual portion of his nature seemed, by the wild fire of the eyes, the great breadth of the temples when compared with the height of the brow, the trembling restlessness of the lips,[9] to be swayed and tyrannised over by the imaginative and ideal. Fancy, with the sister, had stopped short at the golden goal of poetry;[10] with the brother, less happy and less restrained, it had wandered into visions more intangible and unembodied and the faculties which gave genius to the one threatened madness to the other. (55-56)

Es evidente que ambos personajes comparten rasgos románticos; Bulwer-Lytton escribe su novela en pleno romanticismo, y en el caso de Salvador, Galdós quiere reflejar un personaje prerromántico (Fernández Montesinos 135), pero los parecidos van más allá. Salvador Monsalud quiere pasar a durmiente[11] porque considera que la masonería es un centro de libertinaje que produce efectos contrarios a los principios que propugna (18); igual piensa Apaecides de los misterios de Isis en los que había sido iniciado (56-57).

Salvador Monsalud quiere hacerse miembro de la Sociedad de los Comuneros, una organización iniciática creada en España a partir de la masonería en 1821, el mismo año en el que está ambientada la novela. En realidad, se trata de una estrategia para poder realizar la liberación de Sarmiento, mientras que Apaecides desea sinceramente ser cristiano. Aquí se distingue precisamente el discurso irónico constante de esta novela, a tono con el escepticismo de Galdós ante la decepción sufrida por el estrepitoso fracaso de la revolución de 1868, en la cual había invertido todo su entusiasmo e idealismo.

El masón Bartolomeo Canencia se queja de que esa organización recién creada está haciendo daño a la masonería, porque muchos de sus miembros la abandonan para pasarse a ella (54). Salvador ve en la masonería una organización hipócrita, pero curiosamente el masón Bartolomé Canencia le confiesa a que a veces los rituales de la masonería le hacen reírse:

> ¿Tratas de pasarte a los comuneros? Ahí tienes una apostasía que me parece tonta. Pareces un chiquillo. El creer que esto es una casa de locos no es motivo para querer salir de ella, señorito Aristogitón. Quédate aquí, quédate sin perjuicio de que, in foro conscientiae, te rías un poquillo de la parte externa, ¿entiendes? Yo también, si he de decirte la verdad, me río algunas veces.
>
> —Pues si usted se ríe, amigo D. Bartolo—dijo Monsalud siguiendo el consejo del anciano—, es un hipócrita, porque usted es el hermano secretario y orador de la sociedad; usted es el erudito, el que explica las leyes de la masonería, el consultor general, el que lo sabe todo dentro de esta casa, el que ordena los ritos, el que explica lo que los demás no entienden; usted es el sacerdote, el mago, el patriarca, el senescal, el archimandrita, el santón, el hierofante o no sé qué nombre darle, porque no sé todavía qué especie de religión, secta o jerigonza es ésta. Usted es el que predica cosas enrevesadas y enigmáticas que no entendemos; usted es el que dibuja garabatos en los diplomas; usted, asistido de su ayudante, el señor Regato, fue quien puso aquí esos huesos y esas calaveras que están abriendo la boca para decir que las vuelvan a la tierra; usted escribió estos tarjetoncillos y puso las granadas abiertas, las columnas, los triángulos y la soga, y lo que llaman el Delta, el Sol, la Luna, el dosel, la J y la B, el cirio y demás signos y majaderías. Si después de hacer esto se ríe usted de los masones... vamos, se comprende en qué consiste el ser sabio y filósofo.
>
> Durante el discursillo, el anciano Canencia sonreía socarronamente, acariciándose la barba. Cuando le tocó hablar volvió a poner su mano en el hombro del amigo, y bondadosamente le dijo:
>
> —Tú no sabes que al pueblo, al vulgo, al común de las gentes, o como quiera llamarse a esa turbamulta ignorante e impresionable, es preciso meterle las ideas por los ojos? Ya es un gran adelanto que hayamos desterrado los símbolos y fórmulas absurdas de las religiones. Para inculcar en esas cabezas de estuco el culto y veneración del Ser Supremo hay que proceder con paciencia. ¿Hemos de decirles que lo mejor es adorar a Dios bajo la bóveda de los cielos? No, mil veces no; mientras haya hombres es preciso que haya simbolismos, y mientras haya simbolismo es preciso que haya imágenes, o a falta de imágenes, garabatos, cositas raras y de difícil inteligencia... Vaya, amiguito, no repitas la vulgaridad de que soy un farsante. Equivaldría esta calumniosa especie a llamar farsantes al Papa y demás gigantones del catolicismo, y no lo son: dentro de su esfera, bajo su punto de vista, no lo son... Lo que yo siento es que la gente va perdiendo el respeto al ritual, y llegará día en que miren todo esto como miran los curas dentro de la sacristía los objetos de su oficio. ¡Pícara humanidad! Verdaderamente es una bestia. No se la puede tratar sino a palos. Acá

> para entre los dos, Aristogitoncillo de mil demonios, desde que se planteó aquí la libertad, voy creyendo que Atila, Omar, Felipe II y Bonaparte han tratado a los hombres como se merecen. (54-56)

Según Canencia, los partícipes de la comunidad masónica no están preparados para "adorar a Dios bajo la bóveda de los cielos", es decir, fuera de los templos, sin sacerdotes ni rituales, lo que equivale a decir, sin religiones. Pero resulta que esta religiosidad es la que propugnaba el deísmo, con el cual fue asociada la masonería en el siglo XVIII y parte del XIX. Según Canencia, esta verdad sólo deben conocerla los iniciados que, como Salvador, han alcanzado un alto grado.[12]

La misma política elitista que propone Canencia aparece en *Los últimos días de Pompeya* en esta conversación en que Apaecides quiere abandonar el culto a Isis para hacerse cristiano, como Salvador Monsalud pretende hacer con la masonería para ingresar en la Sociedad de los Comuneros. Arbaces, el sacerdote egipcio de éste culto, le dice:

> Your modern nations owe their greatness to Egypt—Egypt her greatness to her priests. Rapt in themselves, coveting a sway over the nobler part of man, his soul and his belief, those ancient ministers of God were inspired with the grandest thought that ever exalted mortals. From the revolutions of the stars, from the seasons of the earth, from the round and unvarying circle of human destinies, they devised an august allegory; they made it gross and palpable to the vulgar by the signs of gods and goddesses, and that which in reality was Government they named Religion. Isis is a fable—start not!—that for which Isis is a type is a reality, an immortal being; Isis is nothing. Nature, which she represents, is the mother of all things—dark, ancient, inscrutable, save to the gifted few. "None among mortals hath ever lifted up my veil," so saith the Isis that you adore; but to the wise that veil hath been removed, and we have stood face to face with the solemn loveliness of Nature. The priests then were the benefactors, the civilizers of mankind; true, they were also cheats, impostors if you will. But think you, young man, that if they had not deceived their kind they could have served them? The ignorant and servile vulgar must be blinded to attain to their proper good; they would not believe a maxim—they revere an oracle. The Emperor of Rome sways the vast and various tribes of earth, and harmonizes the conflicting and disunited elements; thence come peace, order, law, the blessings of life. Think you it is the man, the emperor, that thus sways?—no, it is the pomp, the awe, the majesty that surround him—these are his impostures, his delusions; our oracles and our divinations, our rites and our ceremonies, are the means of our sovereignty and the engines of our power. They are the same means to the same end, the welfare and harmony of mankind. You listen to me rapt and intent—the light begins to dawn upon you." [...]
>
> "While, then," resumed Arbaces, 'our fathers of the Nile thus achieved the first elements by whose life chaos is destroyed, namely, the obedience and reverence of the multitude for the few, they drew from their majestic and starred meditations that wisdom which was no delusion: they invented the codes and regularities of law—the arts and glories of existence. They asked belief; they returned the gift by civilization. Were not their very cheats a virtue! Trust me, whosoever in yon far heavens of a diviner and more beneficent nature look down upon our world, smile approvingly on the wisdom which has worked such ends. But you wish me to apply these

> generalities to yourself; I hasten to obey the wish. The altars of the goddess of our ancient faith must be served, and served too by others than the stolid and soulless things that are but as pegs and hooks whereon to hang the fillet and the robe. (57-59)

Este discurso está informado por las especulaciones dieciochescas y decimonónicas sobre la naturaleza del culto a Isis; Bulwer-Lytton no está enunciando nada nuevo. El obispo inglés y filólogo William Warburton expuso en su obra *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (1738-1741) que los dioses fueron una creación de las sociedades antiguas para conseguir el acatamiento de las leyes y que el carácter ficticio de estos y la realidad de la existencia de un Dios único era desvelado en los cultos mistéricos. Asimismo, la idea de un castigo tras la muerte era otra invención para que la plebe cumpliera las leyes y respetase la moralidad. Según Warbuton, todo este sistema se había creado en Egipto, el país donde se originó la cultura, y fue imitado en Grecia (534-535). La realidad sólo era explicada a una élite en los cultos mistéricos, estos se componían de unos pequeños misterios que consistían en un preámbulo a los grandes misterios a los que sólo podían acceder unos elegidos y en los que se desvelaba la verdad: que los dioses son héroes o fenómenos meteorológicos divinizados y sólo existe un dios invisible, distante, racional e innombrable (como el del deísmo), que en el caso de los cultos mistéricos egipcios era Isis que representaba a la naturaleza (199).

Isis es la naturaleza. Al decir Arbaces, como vimos, "None among mortals *hath* ever lifted up my veil," so saith the Isis that you adore; but to the wise that veil hath been removed, and we have stood face to face with the solemn loveliness of Nature", parafrasea el epigrama que figuraba en su estatua 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" (Plut. *Moralia* 354c). Se trata de una frase fundamental del siglo XVIII, en la que esta sentencia se convierte en el credo de una teología natural que el deísmo opuso a la teología cristiana (Assmann 100). Por tanto, se puede ubicar el enfrentamiento entre Arbaces y los cristianos en *Los últimos días de Pompeya* dentro de la polémica que durante el XVIII sostenían el deísmo y el cristianismo. Esta misma polémica, pues, se ve reflejada transmutada en el episodio nacional galdosiano, lo que pone de manifiesta cierta genealogía racionalista en el *idearium* del novelista canario en esta etapa de su evolución.[13]

La Sociedad de los Comuneros y el cristianismo

Salvador sufre una decepción ante la masonería. Parece echarles en cara su tibieza, ya que, tras la revolución liberal, ésta se había posicionado definitivamente en el bando de los liberales denominados templados, también conocidos como constitucionales, doceañistas o moderados (en la novela Galdós utiliza todas estas denominaciones), partidarios de mantener la constitución de 1812, frente a los exaltados, que proponían reformarla, ya que consideraban que la revolución liberal era un proceso inacabado, que debía seguir avanzando.

La identificación de los masones con el liberalismo moderado llegó hasta tal punto que en dos ocasiones, en la novela se considera que masonería y liberalismo moderado son sinónimos. Salvador se dirige a los miembros de la logia Acacia en estos términos: "Señores masones, o señores liberales templados, que ahora todo viene a ser lo mismo" (65). Páginas después el narrador informa:

> Los comuneros querían reformar la Constitución, porque no era bastante liberal todavía. Los ministeriales (nos referimos a la primera mitad de 1821) o doceañistas, o si se quiere, los *masones*, convencidos de que su Constitución era la mejor de las obras posibles, y que la mente no concebía nada más perfecto, querían que se conservase intacta y sin corrección ni reforma como la Naturaleza. (138)

Desde el momento en que los liberales moderados formaron los gobiernos de la primera etapa del Trienio liberal, la masonería se convirtió en una organización que trataba de mantener el orden establecido, por lo que la masonería, como el culto a Isis, como veremos, trataba de manejar al pueblo. Salvador deja esto muy claro cuando se dirige a su logia para que liberen a Matías Vinuesa y Urbano Gil de la Cuadra, presos por conspirar para crear una contrarrevolución que derrocase al régimen liberal:

> Los *Maestros Sublimes Perfectos* se parecen al Gobierno como una calabaza a otra. Aquí como allí se procede de la misma manera. Habrán decidido que no conviene absolver a Vinuesa ni tampoco condenarlo; que no conviene castigar a los insultadores del Rey ni tampoco alentarles; que el cuerpo de Guardias está bien disuelto, pero que se debe crear otro; que la mejor manera de acallar el ruido que hacen los comuneros es alborotar mucho aquí; que las nuevas Cortes no son buenas, pero tampoco malas, y que la política debe ser exaltada para contentar al populacho, y al mismo tiempo despótica para contentar a la Corte.
>
> —Atacas el justo medio, que es el arte político por excelencia, bribón -dijo Campos riendo-. ¿Tú qué entiendes de eso? Sin este tira y afloja, sin esta gracia de Dios que consiste en no hacer las cosas por temor de hacerlas a disgusto de Juan o de Pedro, no hay Gobierno posible.
>
> —En una palabra: los *sublimes* no han decidido nada. Ya dijo Voltaire hace muchos años: «*La masonería no ha hecho nunca nada, ni lo hará*». Tenía razón.
>
> […]—Volviendo a nuestro asunto, hermano Aristogitón—manifestó Campos—, te conviene mucho no meterte a redentor de cautivos. El Grande Oriente no puede aplacar la efervescencia del pueblo contra Vinuesa ni absolver a éste, aunque hará todo lo posible porque no se le condene a muerte, ni tampoco pondrá en libertad al de Tamajón,[14] ni a tu Gil de la Cuadra, porque si lo hiciera, se supondrían complicidades absurdas. Ya sabes lo que es el vulgo... y por más que digan, los Gobiernos deben dar algo al señor vulgo en compensación de lo mucho que a todas horas le piden. (73-74)

El narrador pone de manifiesto como el gran rival de la masonería, la Sociedad de los Comuneros es un plagio de esta organización iniciática:

> Los comuneros, que nacieron del odio a los masones, como los hongos nacen del estiércol, creyendo que los ritos y prácticas de la Masonería eran una antigualla desabrida, anti-española, prosaica y árida, imaginaron que les convenía establecer un simbolismo caballeresco y nacional, propio para exaltar la imaginación del pueblo y aun de las mujeres, que por entonces tenían parte muy principal en estos líos. Siendo la representación primaria de los masones un templo en fábrica y los hermanos, arquitectos o albañiles, los comuneros, formaron su partido de Comunidades,

> divididas en Merindades y Torres y Casas-Fuertes, y a sus logias llamaron *Castillos* y a sus Venerables *Castellanos, Alcaides* a sus Vigilantes, y así sucesivamente. En los ritos y ceremonias modificaron todo lo que hay de teatral en la Masonería; pero dándole forma caballeresca, e ideando ilusorias fortalezas, puentes levadizos, barbacanas, recintos, salas de armas, cuerpos de guardia, almacenes de enseres y demás mojigangas, todo creado por sus exaltadas fantasías, de tal modo, que más que militantes caballeros parecían rematados locos. (138-139)

Del mismo modo, Bulwer-Lytton pone en boca de Arbaces que el cristianismo es un plagio del culto a Isis, cuando el sacerdote de Isis habla de este gran rival de su organización:

> "This faith," said he, "is but a borrowed plagiarism from one of the many allegories invented by our priests of old. Observe," he added, pointing to a hieroglyphical scroll,—"observe in these ancient figures the origin of the Christian's Trinity. Here are also three gods—the Deity, the Spirit, and the Son. Observe that the epithet of the Son is 'Saviour'—observe, that the sign by which his human qualities are denoted is the cross. Note here, too, the mystic history of Osiris, how he put on death; how he lay in the grave; and how, thus fulfilling a solemn atonement, he rose again from the dead! In these stories we but design to paint an allegory from the operations of nature and the evolutions of the eternal heavens. But, the allegory unknown, the types themselves have furnished to credulous nations the materials of many creeds. (113)[15]

Bulwer-Lytton llega aún más lejos al reflejar como la vida de Jesús era considerada por los paganos como un mito más:

> The doubts which spring up to the mind of later reasoners, in the immensity of the sacrifice of God to man, were not such as would occur to an early heathen. He had been accustomed to believe that the gods had lived upon earth, and taken upon themselves the forms of men; had shared in human passions, in human labours, and in human misfortunes. What was the travail of his own Alcmena's son, whose altars now smoked with the incense of countless cities, but a toil for the human race? Had not the great Dorian Apollo expiated a mystic sin by descending to the grave? Those who were the deities of heaven had been the lawgivers or benefactors on earth, and gratitude had led to worship. It seemed therefore, to the heathen, a doctrine neither new nor strange, that Christ had been sent from heaven, that an immortal had indued mortality, and tasted the bitterness of death. (170)

Al igual que Galdós representa a los comuneros como más vulgares, fanáticos, ignorantes y violentos que los masones, asimismo Bulwer-Lytton describe a los cristianos como aún más supersticiosos que los paganos:

> They did not believe, with the quiet scepticism of the heathen philosopher, that the gods were inventions of the priests; nor even, with the vulgar, that, according to the dim light of history, they had been mortals like themselves. They imagined the heathen divinities to be evil spirits—they transplanted to Italy and to Greece the gloomy demons of India and the East; and in Jupiter or in Mars they shuddered at the representative of Moloch or of Satan. (189)

De la misma forma que Galdós, cuando se refiere a la Sociedad de los Comuneros, Arbaces considera que las creencias cristianas eran una parodia de los mitos del paganismo. Sin embargo, Arbaces tiene que valerse de trucos para que sus fieles, como Apaecides, no se hiciesen cristianos, con lo que Bulwer-Lytton está mostrando que la degeneración del culto a Isis hizo que éste y otros fueran sustituidos por el cristianismo, aunque en realidad las doctrinas de este último fueran un plagio del paganismo. Arbaces no se enfada con Apaecides, sino que le ofrece el poder: "I will teach thee the mechanism of Nature, her darkest and her wildest secrets—the lore which fools call magic—and the mighty mysteries of the stars. By this shalt thou discharge thy duty to the mass" (82).

A su vez, José Campos ofrece una sinecura a Salvador Monsalud, y logra que la cámara de perfección de la logia Acacia decida no irradiar (en lenguaje masónico, expulsar) a Salvador tras su discurso violento en que en términos insultantes ha criticado a la masonería. Sin embargo, el joven rechaza la sinecura y abandona, efectivamente, la sociedad masónica, tal como hace Apaecides con Arbaces, su oferta y el culto a Isis. Vemos, pues, que Galdós no sólo utiliza la ideas que Bulwer-Lytton expone acerca del culto a Isis en *Los últimos días de Pompeya* para criticar a la masonería, sino que hace lo mismo con las apreciaciones que la novela inglesa expresa sobre el cristianismo, usándolas para criticar la Sociedad de los Comuneros.

La crítica de Galdós a la masonería

Galdós deja claro que la masonería española es una degradación de la auténtica, que sufrió un proceso de degeneración al entrar en España, en el discurso del narrador:

> No puede formarse juicio exacto de la masonería por lo que esta institución ha sido en España. Los masones de todos los países declaran que la sociedad del compás y la escuadra existe tan sólo para fines filantrópicos, independientes en absoluto de toda intención y propaganda políticas. En España, por más que digan los sectarios de esta orden, cuyos misterios han pasado al dominio de las gacetillas, los masones han sido en las épocas de su mayor auge, propagandistas y compadres políticos. Tampoco puede formarse juicio de la masonería española de antaño por los restos de ella que existen hoy, y que, al decir de los devotos, se reducen a unas juntillas diseminadas e irregulares, sin orden, sin ley, sin unidad, aunque cumplen medianamente su objeto de dar de comer a tres o cuatro hierofantes.[16] Esta antigualla oscura, que algunos sostienen como una confabulación caritativa para fines positivos o menudencias individuales y para protegerse en uno y otro continente (por lo cual son masones casi todos los marineros que hacen la carrera de América), no tiene nada de común con la asociación de 1820. Era ésta una poderosa cuadrilla política que iba derecha a su objeto; una hermandad utilitaria que miraba los destinos como una especie de religión (hecho que parcialmente subsiste en la desmayada y moribunda Masonería moderna), y no se ocupaba más que de política a la menuda, de levantar y hundir adeptos, de impulsar la desgobernación del Reino; era un centro colosal de intrigas, pues allí se urdían de todas clases y dimensiones; una máquina potente que movía tres cosas: Gobierno, Cortes y Clubs, y a su vez dejábase mover a menudo por las influencias de Palacio; un noviciado de la vida pública, o más bien ensayo de ella, pues por las logias se entraba a *La Fontana y La Cruz de Malta*, y de

> aprendices se hacían diputados, así como de Venerables los ministros. Era, en fin, la corrupción de la masonería extranjera, que al entrar en España había de parecerse necesariamente a los españoles.
>
> Durante la época de persecución, es notorio que conservó cierta pureza a estilo de catacumbas; pero el triunfo desató tempestades de ambición y codicia en el seno de la hermandad, donde al lado de hombres inocentes y honrados había tanto pobre aprendiz holgazán que deseaba medrar y redondearse. Apareció formidable el compadrazgo, y desde la simonía, el cohecho, la desenfrenada concupiscencia de lucro y poder, asemejándose a las asociaciones religiosas en estado de desprestigio, con la diferencia de que éstas conservan siempre algo del simpático idealismo de su instituto original, mientras aquélla sólo conservaba, con su embrollada y empalagosa liturgia, el grotesco aparato mímico y el empolvado *atrezo* de las llamas pintadas y las espadas de latón.
>
> A medida que iba avanzando el triunfo iba decayendo el ritual masónico, simplificándose los símbolos, relajándose la disciplina en lo relativo a juramentos, pruebas, iniciación. Por eso hemos visto tan empolvados y rotos los tarjetones y huesos le la *Cámara de Meditaciones*, cuya inutilidad empezaba a ser reconocida. Es propio de gente tocada del afán de codicia el no preocuparse de detalles tontos, y bien se sabe que hambre o ambición no tienen espera. (50-51)

Para Galdós la masonería española era una corrupción de la extranjera, que se había españolizado, pero sobre todo, Galdós denuncia como sucumbió al efecto corruptor del poder al triunfar la revolución liberal; por eso señala que la degeneración de la masonería se agudizaba según se desarrollaba el trienio liberal. Entonces el problema no es la masonería, sino la masonería española, algo a lo que ya se refirió Ferrer Benimeli: "Galdós establece en este episodio una diferencia entre la masonería extranjera y la española, o entre lo que él considera la verdadera masonería y lo que en España respondía al nombre de masonería durante el Trienio Constitucional" ("La masonería en las dos primeras series de los episodios nacionales de Galdós" 88).

Posteriormente Salvador abunda en esta perspectiva:

> Decía que desconfío de que mi proposición tenga éxito aquí, a pesar de ser la expresión más leal y clara del espíritu y de las prácticas constantes de este respetable Orden en todos los países del mundo; y no tendrá éxito, porque este Gran Oriente y los individuos que en diversos grados dependen de él, han olvidado completamente los fines benéficos, desinteresados y filantrópicos de tan antiguo Instituto, para desvirtuarlo y corromperlo, haciéndole instrumento de intereses políticos y de la codicia...
>
> […] El Instituto masónico debe ser extraño a la política, debe ser puramente humanitario, debe proteger a los desvalidos sin pedirles cuenta de sus ideas, y aun sin conocer sus nombres. Está fundado en la abnegación y en la filantropía. Lo dicen así su historia, sus antecedentes, sus símbolos, que o no representan nada, o representan una asociación de caridad y protección mutua. Lejos de practicarse estos principios en España, el Orden se ha olvidado de los menesterosos, constituyéndose en agencia clandestina de ambiciones locas, en correduría de destinos y en... Protestas, amenazas y tal cual palabreja puramente española, que no fue conocida de Salomón ni de Hiram-Abí, ahogaron la voz del orador. (62-63)

El narrador se refiere a Hiram Abiff, arquitecto del siglo X a. C. que fue enviado por Hiram, rey de Tiro al rey Salomón, para la construcción de su templo (II *Crónicas* 12-13). En el tercer grado de la masonería se representa su asesinato y se considera que es el origen legendario de la masonería. Por lo tanto, las certeras críticas del narrador, que en la logia hubiera "tal cual palabreja puramente española, que no fue conocida de Salomón ni de Hiram-Abí" es otra manera de mostrar a través de una referencia al intercambio de malas palabras en la logia, que la masonería española poco tenía que ver con la original.

Bulwer-Lytton había escrito algo parecido del culto a Isis una vez que fue transplantado al Imperio Romano:

> But we must not suppose that among the cities of Magna Graecia, Isis was worshipped with those forms and ceremonies which were of right her own. The mongrel and modern nations of the South, with a mingled arrogance and ignorance, confounded the worships of all climes and ages. And the profound mysteries of the Nile were degraded by a hundred meretricious and frivolous admixtures from the creeds of Cephisus and of Tibur. The temple of Isis in Pompeii was served by Roman and Greek priests, ignorant alike of the language and the customs of her ancient votaries; and the descendant of the dread Egyptian kings, beneath the appearance of reverential awe, secretly laughed to scorn the puny mummeries which imitated the solemn and typical worship of his burning clime. (40-41)

Efectivamente, el culto a Isis que se extendió por el Imperio Romano era una derivación helenística del culto egipcio original, que en un principio se tributaba a Osiris, y en el que, inicialmente, Isis tenía un rol secundario en relación a su cónyuge. Como expuso el masón cubano Andrés Cassard (1823-1894), creador de la logia de La Fraternidad, o de los gallegos, en 1855 en Nueva York y fundador del Supremo Consejo de Colón para Cuba y demás islas de las Indias Occidentales. El culto a Isis creó la civilización y sólo se volvió una manipulación interesada debido a su degeneración:

> Es indudable que los Misterios de Isis y todos los que conocemos, lograron realizar el designio que se habían propuesto. Mejoraron la condición moral del hombre y perfeccionaron sus costumbres, ligándole á su especie por medio de deberes sagrados y recíprocos. Fué este primer ensayo de la ciencia y sabiduría primitiva, el que se esforzaba en crear una legislación sólida y duradera y en enseñar aquella filosofía que asegura al hombre su felicidad, preserva su alma del influjo mortal de las pasiones y conserva el órden en la sociedad. Era la obra del genio, cuyo pedestal era la ciencia y el estudio incesante del hombre.
>
> Grande sería el error del que solo viera en los Misterios míseras creaciones del charlatanismo y de la impostura. Pudo el tiempo mezclar en ellos, doctrinas falsas ó contrarias á sus principios que al fin desaparecieron; porque no de otro hubieran merecido los elogios de tantos hombres ilustres. (713)

Según Salvador, el problema de la masonería en España es que muchos masones españoles no están a la altura de los valores que propugna esta fraternidad:

> Poniéndome, pues, en el terreno político, a pesar de creerlo impropio de esta Sociedad; hablando el único lenguaje que entienden aquí, declaro que la persecución de Vinuesa, y mucho más la sañuda irritación del pueblo contra ese hombre infeliz, me parecen una desgracia casi irreparable para la libertad, un mal gravísimo, que este Orden debe evitar a toda costa, principiando por propagar la tolerancia, la benignidad, la cordura, y concluyendo por emplear toda influencia en pro de los procesados. Si no se hace así, esto que llamamos templo merece que el mejor día entren en él cuatro soldados y un cabo, y que después de entregar todos los trastos del rito a los chicos de las calles para que jueguen, recojan a los hermanos todos para llenar otras tantas jaulas en el Nuncio de Toledo. (65-66)

Si los masones, que se habían dedicado a incitar al pueblo contra Matías Vinuesa, no luchaban por liberarlo, estaban obrando contra su ideología por lo que el templo masónico debería convertirse en un barracón, las herramientas de sus rituales en juguetes y los masones en pacientes del Hospital Nuncio Nuevo de Toledo, especializado en el tratamiento de enfermos mentales. Si Salvador Monsalud abandona la masonería no es por estar decepcionado de ella, sino de sus miembros, que no son auténticos masones.

Conclusión

En este trabajo he analizado dos novelas que no sólo presentan claras semejanzas, sino que la más antigua, *Los últimos días de Pompeya*, se revela ante nosotros como una de las posibles fuentes de las cuales Galdós extrajera varios elementos para completar la trama que ideó a partir de un suceso histórico, el asesinato de Matías Vinuesa el 4 de mayo de 1821, por una muchedumbre enardecida que asaltó la cárcel madrileña donde se encontraba preso por conspiración absolutista. Asimismo, *El Grande Oriente* presenta una indagación rica y compleja de la masonería en España durante el Trienio liberal. Hemos argumentado que una fuente de esa indagación sería la crítica que Bulwer-Lytton realiza de una organización iniciática que mantiene que la sabiduría que esconde sólo debe ser disfrutada por una minoría. El episodio nacional galdosiano articula un juicio idéntico de la masonería y de todos aquellos que consideran que el conocimiento y la libertad sólo debe ser patrimonio de unos pocos, encargados mediante su privilegio de manipular a la sociedad.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

NOTAS

[1] Aunque se ha señalado que, como novelas históricas, los episodios nacionales fueron influídos por la tradición de la novela histórica inglesa, se ha rastreado este origen principalmente en la obra de Sir Walter Scott (Regalado 133-157).

[2] Como ha señalado Benimeli en *La masonería en los Episodios Nacionales de Pérez Galdós* (55).

[3] El narrador aclara sobre el iniciado en la masonería: "Éste dejaba de llamarse Juan o Pedro, y tomaba con singular modestia el nombre de Catón, Horacio Cocles, Leibnitz u otro cualquier personaje célebre" (Pérez Galdós, El grande 49).

[4] Reunión o asamblea de masones.

[5] La rosa también aparece con este simbolismo en Los últimos días de Pompeya "The rose is the token of silence" (Bulwer-Lytton 68).

[6] Todas las paginaciones indicadas de la novela galdosiana se refieren a la edición incluída en la lista de Obras Citadas.

[7] Como ha señalado Ferrer Benimeli ("La masonería en las dos primeras series de los episodios nacionales de Galdós" 97), se trata de uno de los muchos errores que Galdós comete cuando escribe sobre la masonería, porque la J y la B grabadas en las denominadas Columnas de la Orden (que se encuentran a la entrada del templo masónico) en realidad representan las palabras hebreas Jakin y Boaz (Daza 87).

[8] Y Andrea casi se comporta como una cuando rechaza el amor de Salvador para casarse con Falfán de los Godos por convertirse en marquesa y millonaria.

[9] Se trata de una referencia a la frenología, pseudociencia que en 1834 todavía gozaba de credibilidad y que aparece en muchas descripciones de rostros en las obras de Bulwer-Lytton.

[10] Salvador Monsalud también intentó ser poeta, pero: "Lo que principalmente faltaba era espíritu literario, que es la atmósfera del artista; faltaban público y amigos tocados de la misma debilidad versificante, porque cuanto respiraba, respiraba entonces con los pulmones de la política" (Pérez Galdós 115).

[11] Se denomina así al masón que abandona voluntariamente la actividad en su logia.

[12] En dos ocasiones leemos que es grado 18º del Rito Escocés Antiguo y Aceptado, pero luego es llamado caballero Kadosh, que es el trigésimo. Se trata de otro error de Galdós, porque el grado decimoctavo recibe el título de Soberano Príncipe Rosacruz, Caballero del Águila y el Pelícano.

[13] En una carta a Teodosia Gandrias, del 8 de septiembre de 1913, Galdós manifiesta que sobre este aspecto, ha permanecido fiel toda su vida a la postura que se respira en su temprana novela: "Respecto a la cuestión religiosa, distinguimos entre el aspecto espiritual y el aspecto positivista que en dicha frase se encierran. Lo concerniente al puro ideal religioso es digno del mayor respeto; lo que atañe al clericalismo, que es un partido político inspirado en brutales egoísmos y en el ansia de dominación sobre las conciencias y aún más sobre los estómagos, no podemos menos de manifestar todos nuestros odios con tan ruin secta." (Nuez, *Amor* 272).

[14] Se refiere a Matías Vinuesa, que había sido sacerdote en la localidad guadalajareña de Tamajón.

[15] Por eso Arbaces es un personaje tan negativo. En 1834, Bulwer-Lytton sólo podía atreverse a poner estas palabras en boca de un individuo que fuera completamente despreciable, para que aparentemente su discurso no tuviera ninguna legitimidad.

[16] Por esto se ha afirmado que el juicio que Galdós hace de la masonería no se debe al papel político que esta jugó en el trienio, sino a la pobre opinión que le merecía lo que quedaba de esta organización en 1875 (Regalado 114), pero aunque es cierto que al comienzo de la primera restauración borbónica en España la masonería se encontraba dividida en varias obediencias como la Gran Logia Independiente Española, el Gran Oriente de España y el Gran Oriente Nacional, eso sin contar otros grupos más minoritarios o las logias dependientes de obediencias extranjeras como el Grande Oriente Lusitano, sin embargo, ya no era perseguida, y el 7 de abril de 1876, unos pocos meses antes de que Galdós terminara de escribir *El Grande Oriente* (en el mes de junio), Práxedes Mateo Sagasta, jefe del partido liberal, por aquel entonces en la oposición, fue proclamado Gran Maestro del Gran Oriente de España (Vidal 221). Este hecho da una idea de la influencia social que la masonería comenzaba a adquirir y pone en tela de juicio la afirmación de Galdós, confirmada, sin embargo, por un investigador tan bien informado como Ferrer Benimeli ("La masonería en las dos primeras series de los episodios nacionales de Galdós" 70). Más acertada nos parece la opinión de Gómez Molleda, que afirma que la crítica de Galdós se debe a la irritación que le produjo el hecho que la masonería se atemperó a la aprobación de la Constitución de 1876, que no satisfacía los ideales democráticos del novelista, demostrada en que Sagasta, el Gran Maestro del Gran Oriente de España, era jefe del partido fusionista, lo cual Galdós traslada en la novela a 1821 (150).

OBRAS CITADAS

Alarcón, Pedro Antonio de. De Madrid a Nápoles: pasando por París, *Ginebra, el Mont-Blanc, el Simplón, el lago Mayor, Turín, Pavía, Milán, el Cuadrilátero, Venecia, Bolonia, Módena, Parma, Génova, Pisa, Florencia, Roma y Gaeta. Viaje de recreo, realizado durante la guerra de 1860 y sitio de Gaeta en 1861*. Murcia, 2004: Nausícaä. Impreso.

Assmann, Jan. *La flauta mágica*. Madrid, 2006: Akal. Impreso.

Bulwer Lytton, Edward. *The Last Days of Pompeii*. Londres, Toronto: J.M. Dent & Sons, Nueva York, 1920: E.P. Dutton & Co. Impreso.

Campbell, Killis. *The Mind of Poe and Other Studies*. Cambridge, 1933: Harvard University Press. Impreso.

Cassard, Andrés. Manual de la masonería, ó sea El tejad*or de los ritos antiguo escocés, francés y de adopción*. Nueva York, 1861: Macoy y Sickles. Impeso.

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

Fernández Montesinos, José. *Galdós*. Vol. 1. Madrid, 1980: Castalia. Impreso.

Ferrer Benimeli, José Antonio. "La masonería en las dos primeras series de los episodios nacionales de Galdós", en Alfonso Armas Ayala (ed.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,* Vol.1. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979. 60-118. Impreso.

—. *La masonería en los Episodios nacionales de Pérez Galdós*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982. Impreso.

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

Gómez Molleda, María Dolores, "Masonería y revolución liberal en Galdós", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 21 (1996): 1,143-53, [La cultura española de entre siglos (XIX–XX) Homenaje a Victor Ouimette] URL: http://www.jstor.org/stable/27763349

Howard, Leon. *Herman Melville: A Biography*. Berkeley y Los Ángeles, 1951: University of California Press. Impreso.

Jacq, Christian. *La masonería, historia e iniciación*. Barcelona, 2004: Martínez Roca. Impreso.

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

—. *El Último Gran Amor de Galdós: Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander* (1907-1915). Santander: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estudio, 1993. Impreso.

Ortiz Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*, Barcelona, 1995: Crítica. Impreso.

Pérez Galdós, Benito. *Viajes y fantasías*. En *Novelas y miscelánea*. Vol. 3. 1379-1429. Madrid, 1973: Aguilar. Impreso.

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

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

Ramsay. Andrew Michael. "Le discours Ramsay, 1738". En La *masonería*. Barcelona: Obelisco, 2005. 205-213Impreso.

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

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

Vidal, César. Los masones. Barcelona, 2005: Planeta. Impreso.

Warburton, William. *The Divine Legation of Moses Demonstrated*. Vol. 2. Londres, 1837: Thomas Tegg. Impreso.

Wood, Christopher. *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters*, (1860-1914). Londres, 1983: Constable. Impreso.

INESISMO Y DESDONJUANIZACIÓN EN *LA REGENTA* DE CLARÍN: LA LECTURA QUIJOTESCA DE ANA OZORES DEL DRAMA DE ZORRILLA

Alfonso Livianos Domínguez

Pese a que Vetusta se conjura para provocar la seducción de la Regenta, la caída de Ana Ozores[1] está causada fundamentalmente por su lectura quijotesca del drama de Zorrilla. La síntesis perfecta de espiritualidad y erotismo que se desarrolla en *Don Juan Tenorio* es percibida por la protagonista de Clarín como la tan largamente anhelada solución a su conflicto existencial. Independientemente de que el modelo suscite el deseo (como sostiene la teoría mimética de René Girard)[2] o, de que sea el deseo el que preceda al modelo, que después toma como guía, lo relevante estriba en que la Regenta encuentra la realización satisfactoria de sus ideales en el mundo de la literatura, lo que le hace creer que puede vivir en el mundo exterior la plenitud contenida en la obra de ficción. En su intento de materializar su mundo ideal, Ana adopta el modelo de doña Inés y deforma la realidad circundante, convirtiendo a Álvaro Mesía en el Tenorio enamorado de Zorrilla. La profunda desdonjuanización a la que Clarín somete a este personaje, revela la quijotesca proyección realizada por la Regenta, quien ve Tenorios (pasión, vitalidad, libertad, independencia, espontaneidad, dinamismo, autenticidad) donde sólo hay Álvaros (frialdad, conformismo, materialismo, sumisión, estatismo, cobardía, falsedad); en otras palabras, ve gigantes donde sólo hay molinos. De esta forma, Ana Ozores se vincula con Emma Bovary,[3] a quien Ortega y Gasset se refirió como "un don Quijote con faldas" (*Meditaciones* 203), caracterización que podría aplicarse igualmente a la Regenta, pero quizás en mayor grado y de forma más compleja porque el "inesismo" que adopta era ya originariamente quijotesco. Esta conexión triangular entre Cervantes, Flaubert, y los grandes novelistas decimonónicos, tan decisiva para el desarrollo y consagración de la novela como género, fue estudiada por Américo Castro ("Introducción"), y aplicada al caso concreto de la obra de Clarín por Stephen Gilman y Robert M. Jackson.

Por lectura quijotesca no nos referimos únicamente a la deformación grotesca de la realidad objetiva ni a la cultura libresca que constituye parte importante de la personalidad de los personajes, sino también a la aspiración de vivir los ideales presentes en la ficción literaria, o por utilizar la terminología de Georg Lukács, los valores auténticos, en un mundo degradado que no solo carece de ellos sino que los desvirtúa ridiculizándolos. Este impulso, al que Américo Castro se refiere como incitación (*Hacia Cervantes* 245-47), y que puede llegar a ser sumamente intenso, hace que don Quijote, Madame Bovary y Ana Ozores, sean capaces "de lanzarse al camino, figurada o literalmente, después de su incorporación de la palabra" (Gilman 165). El legítimo intento de vivir sus deseos subjetivos en la realidad objetiva, o de "sustentar con el vuelo de la imaginación el mundo de sus sueños que ellos creen ser la verdadera realidad"

(Correa 26), se torna heroico al estar destinado al fracaso, dada la ruptura existente e insuperable entre el héroe y su mundo: "el deseo de la Regenta es inasequible en cuanto pertenece al dominio de las ideas puras, y cuando se corporeiza y entra en la dinámica social choca con la falsedad de las apariencias" (García 329).

En un punto de sus trayectorias vitales (la entrada de don Quijote en el palacio de los duques, y la declaración de amor de Mesía a la Regenta en la finca de los marqueses de Vegallana), ambos personajes (se podría incluir a Sancho Panza, porque él también ve convertirse en realidad su sueño de ser gobernador en un contexto falso e intencionadamente burlesco) creen que sus fantasías idealizadas se han materializado en el mundo real. Al ser recibido por los duques, dice el narrador sobre don Quijote, "aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mesmo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos" (788), mientras que al escuchar las palabras de amor de don Álvaro, dice el narrador sobre la Regenta, "oía por la primera vez de su vida una declaración de amor apasionada pero respetuosa, discreta, toda idealismo, llena de salvedades y eufemismos que las circunstancias y el estado de Ana exigían, con lo cual crecía su encanto" (2: 491).[4] La gran farsa caballeresca representada por los duques y su séquito con objeto de burlarse de don Quijote y de sus nobles ideales, es la misma farsa (a la que se llamará en este artículo, representación en curso), que Vetusta despliega con don Álvaro a la cabeza, con el propósito de desvirtuar a la Regenta y ridiculizar su romanticismo, creándose en ambas situaciones un simulacro de los mundos soñados por los protagonistas pero desprovistos de toda significación que no sea paródica o mezquina.[5] La aspiración de Ana a vivir la plenitud romántica de la obra de Zorrilla en una ciudad que se declara radicalmente anti-romántica ("Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llamaba romántico todo lo que no fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero" (2: 72)) sería equivalente a la aspiración de don Quijote de vivir los ideales caballerescos en la España picaresca de comienzos del siglo XVII.

Este abismo insalvable entre los personajes y el mundo que los rodea, provoca, como señala Lukács,[6] que su heroísmo y sus ideales sean percibidos como algo grotesco, y que se manifiesten en el mundo como locura caballeresca (don Quijote) y místico-romántica (la Regenta). Resulta significativo que los sueños del ingenioso hidalgo y de Ana Ozores parezcan convertirse en realidad por primera y única vez, a raíz de los depravados montajes burlescos preparados por los duques y Vetusta. De esta forma, "será a través de su ausencia o de su degradación, como encontraremos los auténticos valores éticos, surgidos siempre del enfrentamiento al mundo mezquino y negativo de la sociedad vetustense" (Beser, *Clarín* 87).

Como ha sido señalado ampliamente por la crítica,[7] la novela de Clarín elabora con insistencia la relación existente entre literatura y realidad, tejiendo una compleja red de intertextualidades que resulta esencial para la caracterización de los personajes y el desarrollo de la acción, pero también para poder analizar una sociedad decadente e hipócrita, que el autor disecciona con gran precisión e ironía. Alas aprovecha los valores y significaciones de determinadas obras y tradiciones, y los utiliza creativamente en su propio análisis, en el que se reúnen simultáneamente el novelista, el crítico literario, y el moralista. El carácter teatral de la vida vetustense convierte a la ciudad en un espacio caracterizado por la inautenticidad de sus habitantes, cuyos comportamientos e identidades están basados en imitaciones de modelos

literarios, que se despliegan interminablemente en la gran representación de la "heroica" ciudad. Sus miembros son individualizados por medio de la identificación de los roles que representan, si bien sólo adquieren plena significación como componentes de la masa uniforme y de la representación en curso.

Los tres personajes sobre los que se estructura la novela, Ana Ozores, Fermín de Pas, y Álvaro Mesía presentan personalidades más complejas y con capacidad de autocrítica, desmarcándose en cierto modo, de la dinámica general que termina absorbiéndolos, provocando su caída.[8] La Regenta constituye una acusación viviente para Vetusta, la cual intentará destruir su idealismo al insertarla en el sistema, para marginarla posteriormente por su osadía de desafiar el funcionamiento de una sociedad cuyas leyes internas resultan ser tan inalterables que hasta el adulterio ha de producirse conforme a unas reglas establecidas de antemano. Mesía adquiere de este modo una gran importancia al convertirse en el instrumento por medio del cual se restablece la "armonía", ejecutando la voluntad colectiva de seducir al objeto de deseo vetustense. Esta adscripción absoluta del seductor local a su sociedad es antagónica a la esencia rebelde de Don Juan, constituyendo esta inversión una gran ironía subversiva del autor. El análisis de la deconstrucción realizada por Clarín del donjuanismo de don Álvaro y del inesismo de la Regenta, mostrará la íntima vinculación de la novela con el drama de Zorrilla, ejemplificada en el capítulo en el que Vetusta asiste al teatro, pero presente a lo largo de toda la obra.

La Regenta ve el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla

La representación de *Don Juan Tenorio* está ubicada en la parte central del texto (capítulo 16 de un total de treinta) con un claro propósito, constituirse en el punto de inflexión en la evolución vital de Ana Ozores, y consiguientemente de la novela. La relevancia de este pasaje ha llevado a Ricardo Gullón a afirmar que se trata de una escena decisiva (176) y a Frank Durand a considerar la acción principal de *La Regenta* "un reflejo deformado del drama de Zorrilla" ("Caracterización" 257). Resulta necesario analizar esta escena en relación con el resto del capítulo en que está inmersa, no sólo porque los antecedentes posibilitan que emerja como un auténtico clímax, sino porque es la totalidad lo que le confiere su importancia capital, tanto en el desarrollo de la trama como en el complejo temático de la novela.

La presencia del teatro en este capítulo puede apreciarse desde la escena inicial del caballo y el balcón: "La realidad se ha teatralizado: los personajes se presentan y obran como si estuvieran en un escenario, se han hecho a sí mismos figuras" (Domingo 97). De esta representación tan auto-consciente se deriva la invitación al teatro, donde se producirá el fenómeno opuesto: el teatro se convierte en realidad. La escena del caballo viene precedida por una sucesión de reflexiones de los distintos personajes sobre el curso de sus vidas y el estado de los acontecimientos relativos a la seducción de la Regenta. Los anhelos vitales y espirituales de Ana y los aparentes propósitos platónicos y purificadores del Magistral contrastan con las abyectas intenciones de Visitación, que encarna tanto el deseo de Vetusta de presenciar la caída de la Regenta como la actitud despectiva de la ciudad ante el romanticismo: "Visita era el papa de aquel dogma anti-romántico" (2: 72). De estas tres actitudes o propósitos, a lo largo de la novela se producirá el triunfo de Visita-Vetusta por mediación de don Álvaro, el fracaso del Magistral, y

la derrota de doña Ana, es decir, el triunfo de la masa sobre el individuo, y de lo prosaico sobre lo poético.[9]

La escena del jinete y la dama supone la primera verdadera incursión de la protagonista en la dinámica teatral de la ciudad, y por tanto, su primer momento de absoluta debilidad, que no es aprovechado por Mesía: "Si ese hombre no viniese a caballo, y pudiera subir, y se arrojara a mis pies, en este instante me vencía, me vencía" (2: 80). Es esencial para la comprensión de la novela, percatarse claramente de que el deseo erótico de Ana no es suscitado por el Don Juan Tenorio, sino que ya existía con anterioridad, algo que Clarín subraya en varias ocasiones de forma explícita: "Lo que no sabía don Álvaro […] era que la Regenta soñaba casi todas las noches con él" (2: 73). Sin embargo, como sucede a lo largo de toda la obra, las grandes verdades hay que descubrirlas en las ironías y sutilezas, que en este pasaje radican en el hecho de que el narrador y los personajes no aluden en absoluto a don juanes y Tenorios, y que Mesía es descrito como jinete, caballero, galán, y un significativo y esclarecedor "hombre". Desde el comienzo de la novela, don Álvaro es el objeto del deseo de Ana, como Clarín muestra claramente al aparecer Mesía por primera vez en la obra en una ensoñación de la Regenta: "Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía, el presidente del Casino, ni más ni menos, envuelto en una capa de embozos grana, cantando bajo los balcones de Rosina" (1:227). Esta teatralidad tan evidente en don Álvaro es percibida intuitivamente por la Regenta desde el principio, pese a que nunca incorpore este conocimiento a su consciencia. En este sentido, resulta muy significativo el contraste entre el momento imaginativo de Ana y la alusión prosaica a Mesía como presidente del Casino, que volverá a repetirse en el capítulo 28, inmediatamente después de que la Regenta escuche la declaración de amor antes citada: "Y Ana, encendida la mejilla, cerca de la cual hablaba el presidente del Casino" (2: 491). La fama, atractivo físico, y refinados modales de don Álvaro fijan en la conciencia literaria de la Regenta su deseo por Mesía, viendo en él al "perfecto seductor soñado a través de las lecturas" (Ciplijauskaitè 83). Hay, por tanto, utilizando la terminología de Girard, un mediador externo[10] para el deseo de Ana, si bien no aparece especificado porque procede del "inconsciente" literario de una ávida lectora. Esta constituye la primera inserción de la Regenta en la inautenticidad vetustense, porque su anhelo y búsqueda de valores auténticos son degradados por su lectura folletinesca de la figura del galán, al reconocer y valorar únicamente sus rasgos superficiales al igual que hace Vetusta.

Las sensaciones placenteras experimentadas en la escena del caballo convencen a la Regenta de la legitimidad del adulterio mental y anticipan las intensas emociones que sentirá al ver por primera vez la obra de Zorrilla. Por medio de la escena teatral Clarín crea un espejo multidimensional en el que el drama representado y la vida real se reflejan e iluminan mutuamente, como queda sutilmente subrayado con la historia personal de Perales y la González, el matrimonio de actores que está representando la obra.[11] La yuxtaposición de ambos planos, "literally permeates his entire vision of Vetusta, and, the vision that the characters have of their world and of themselves" (R.Sánchez 492), de modo que las reacciones de los espectadores al *Don Juan Tenorio* convierten el teatro vetustense en otra representación teatral, paralela a pero inextricable del drama de Zorrilla, desplazándose toda la atención a la escena que está protagonizando Ana Ozores. Esto se resalta con el gran parecido físico existente y advertido por el público, entre la actriz que encarna a doña Inés y doña Ana, invirtiéndose de este modo la

dinámica de la representación, pues no es la Regenta quien se parece a la actriz sino ésta quien remite a aquélla, convirtiéndose en la estrella de la función. A Vetusta la obra de Zorrilla sólo le interesa como reflejo y parte esencial del drama en curso, la seducción de la Regenta. Por eso, únicamente el matrimonio Quintanar aprecia la obra teatral propiamente como tal. Don Víctor percibe en el teatro un mundo ideal donde poder revivir las glorias nacionales del pasado mientras que Ana ve reflejada su situación personal.[12]

Conviene detenerse en el paralelismo lógico pero subjetivo, que establece la Regenta entre su vida y el drama de Zorrilla porque revela claramente su forma de relacionarse con la literatura: "Ana se comparaba con la hija del Comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad en que ya había profesado ocho años hacía…y don Juan ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia" (2: 107). Veamos la comparación vida-literatura siguiendo literalmente su razonamiento: V1 (Ana)- L1 (Inés); V2 (Caserón)- L2 (Convento); V3 (Don Víctor)-L3 (Noviciado de ocho años); L4 (Don Juan)-V4 (Mesía). La relación se invierte en el cuarto elemento, pues lo lógico hubiese sido, siguiendo la analogía, Mesía-Don Juan, sin embargo, sucede al revés. Las tres primeras identificaciones están muy claras para Ana, de ahí que surjan automáticamente, pero no así el último componente, Don Juan, al que busca—por eso altera el orden del paralelismo—y después encuentra en Mesía. Por medio de esta sutileza, Clarín nos muestra el momento exacto y preciso en que don Álvaro se convierte en don Juan Tenorio en la imaginación de la Regenta y las razones de esta transformación. De este modo, vuelve a subrayarse que, antes de la representación teatral, Mesía no era percibido por Ana como encarnación donjuanesca. No obstante, lo fundamental es que la Regenta se apropia quijotescamente del texto de Zorrilla para que refleje las circunstancias de su propia vida y de esta forma pueda servirle de modelo para la realización de sus deseos, los cuales quedan justificados con su adopción del inesismo y la consiguiente transformación de Mesía en Tenorio. Doña Inés no es inicialmente un mediador girardiano,[13] porque no es un modelo que suscite el deseo de Ana, pero sí constituye una canalización legítima para un deseo erótico ya existente y hasta entonces inasumible para la Regenta, dada la escisión irreconciliable entre sus aspiraciones místicas y sus deseos amorosos.

En el drama de Zorrilla, la Regenta encuentra materializados sus ideales, por eso, entusiasmada, exclamará, "Pero esto es divino" (2: 106), reflejando la admiración que Leopoldo Alas sintió siempre por esta obra. Ana, de esta forma, empieza a separarse definitivamente de sus modelos religiosos (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Chateaubriand, Fray Luis de León, San Agustín) porque ha encontrado una interlocutora más cercana y satisfactoria en doña Inés, al integrar religión y sensualidad[14]: "el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística" (2: 107). La destreza narrativa de Clarín le permite materializar su propósito de "pintar el efecto que produce en un alma de cierto temple poético el *Don Juan* de Zorrilla, visto por primera vez en la plena juventud" (*Obras Selectas* 1235) y simultáneamente despojar a esta experiencia de toda intimidad, al ser observada y reconocida por el público asistente al teatro de Vetusta. Esta serie de contrastes posibilita que el lector se sitúe en una posición de privilegio y pueda percibir desde su vista panorámica, la ingenuidad de la experiencia de la Regenta, que lejos de constituir lo que ella percibe como revelación salvadora, la conducirá irónica y

significativamente a un desenlace fatal: "She ends not by playing a role but by living the role that was projected for her" (Durand, "Structure" 147).

Esta peligrosidad incitadora del teatro queda ejemplificada en el cambio de postura del Magistral respecto a lo que él consideraba un pasatiempo inofensivo y falso. Aunque inicialmente don Fermín no se percata de la poderosa influencia que la ficción literaria puede ejercer en la inquieta imaginación de la Regenta, después entiende que la asistencia a la representación de *Don Juan Tenorio* no sólo ha supuesto un acto de desobediencia de su pupila sino que ha significado "un momento culminante del vivir en sueños" (Beser, *Clarín* 70), por lo que intensifica la recomendación de lecturas religiosas, consciente de que la literatura constituye para Ana un sustituto de experiencias no vividas y una fuente de modelos potenciales. La literatura puede suponer, como en el caso de la Regenta, una vitalidad contagiosa e incitar la búsqueda de plenitud y de valores auténticos o puede convertirse en una falsificación de la vida que reduce la existencia humana a fórmula, como sucede con los vetustenses, cuya vulgaridad y prosaísmo los hace conscientes y satisfechos imitadores, particularmente inauténticos, quedando los modelos originales vacíos de significado[15] y reducidos a grotescas caricaturas: "Imitation and parody—the act of duplicating and mirroring while distorting—set in motion a cycle that keeps repeating itself producing greater distortion with each new reflection" (Durand, "Structure" 144).

Vetusta es, por tanto, un espacio infestado de mediaciones y dominado por réplicas interminables del deseo mimético, en el que todos representan el papel que les ha asignado la ciudad, cuya dinámica aceptan con veneración y a la que sirven fielmente, conjurándose para rechazar toda autonomía que no sea la de su misma maquinaria y para eliminar cualquier amenaza de autenticidad que pueda cuestionar su unidad anti-romántica. Vetusta sólo cree en la inmutable visión que tiene de sí misma. Clarín la despoetiza de tal modo, que el idealismo y el deseo quedan deconstruidos hasta sus últimas consecuencias: el único deseo auténtico de Vetusta es destruir los deseos auténticos de la Regenta.

Esta ironía, maravillosamente tejida por Clarín, vuelve a remitirnos nuevamente a su diálogo con Cervantes y a la interacción entre ficción y realidad, puesto que del mismo modo que don Quijote arrastra en su quijotismo a los demás, forzándoles a participar en su locura y mundo caballerescos, la Regenta y su romanticismo conseguirán que Vetusta se involucre en su mundo zorrillesco y participe apasionadamente en su caída. La relación entre literatura y vida es de doble sentido, de modo que ambos personajes también son arrastrados por la realidad, teniendo que negociar con ella, como nos enseña Cervantes con el episodio del baciyelmo, al que nunca accederá la Regenta porque se mantiene únicamente aferrada al plano de la ficción ideal (yelmo de Mambrino). Esta incapacidad de Ana podía ya apreciarse en su niñez, "Pero los libros que llegaban a sus manos, no le hablaban de aquellas cosas con que soñaba. No importaba; ella les haría hablar de lo que quisiese" (1: 251), y queda particularmente subrayada en la representación de *Don Juan Tenorio*, en que la Regenta no sólo se apropia de doña Inés y transforma a Mesía en el Tenorio, ignorando las diferencias existentes entre ellos y los personajes zorrillescos, sino que abandona el teatro al comienzo de la segunda parte, porque "prefirió llevar la impresión de la primera, que la tenía encantada" (2: 114). Esta tendencia quijotesca a transformar la realidad para adaptarla a sus ensoñaciones y propósitos, constituye la verdadera causa de su derrota: "La perdición espiritual y material de Ana fue resultado no sólo del determinismo naturalista, sino

también de su incapacidad para compaginar literatura y vida, argumento y tiempo, ilusión y realidad" (Gilman 168).

La Regenta termina siendo devorada, utilizando la significativa expresión sobre la que han estructurado sus ensayos Valis (*Decadent*) y Sinclair, por el complejo encadenamiento de una serie de razones, hábilmente orquestadas, que reflejan el naturalismo suavizado, pero evidente, de Clarín: "A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter en el individuo, existe la resultante del mundo moral social, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción natural combinada con anteriores fuerzas, compuestas, recibidas y asimiladas de largo tiempo, y por la acción del carácter de los individuos" (Beser, *Leopoldo Alas* 141). El destino[16] final de la Regenta es consecuencia de su pasado, de su carácter, de la ceguera de su incitación exclusivamente libresca, pero también del modo en que los demás reaccionan a los acontecimientos, y si bien lo hacen respondiendo a sus propias motivaciones, éstas se encadenan provocando un final determinado en el sentido de que supone el cumplimiento en lo esencial, no tanto en las formas, de la voluntad original de Vetusta.[17] Aunque el libre albedrío está presente en la novela, el autoengaño y la inconsciencia de Ana respecto a los factores condicionantes (herencia y ambiente) los vuelve mucho más determinantes. Esta intuición de Clarín sobre la relación proporcional entre consciencia y libertad (y que le lleva a desestimar el determinismo radical del naturalismo de Zola), encuentra su reflejo en la ciencia actual,[18] según la cual, el determinismo y el libre albedrío no son incompatibles si hay consciencia en las decisiones y el resultado hubiera podido resultar siempre otro.

A raíz de la representación del *Don Juan Tenorio*, la Regenta comienza a asumir una posición activa en su vida. Primero, desfila en la procesión de Semana Santa,[19] después aplica fervorosamente los consejos del doctor Benítez[20] y vive de forma simple y natural en el Vivero, y finalmente, se entrega a Mesía consumándose el adulterio. La obra de Zorrilla no es una inseminación malevolente como considera Mandrell ("Malevolent" 3) sino una incitación positiva, porque activa a la Regenta en su búsqueda y aspiración de vivir los ideales soñados, pero nos apropiamos de su certera expresión para aplicarla a la identificación quijotesca que Ana realiza entre Mesía y el Tenorio, y que supone la inserción de la falsedad vetustense en el inesismo auténtico de la Regenta y su entrega al sujeto equivocado. En este sentido, resulta muy significativa la ironía burlesca, casi despectiva, del narrador, cuando refiere el episodio colectivo del Vivero, en el cual Ana se comporta como un miembro más de la comunidad, y sobre todo, en sus conversaciones íntimas con Álvaro previas a la seducción final, llenas de clichés y retórica artificiosa: "Y Ana, encendida la mejilla, cerca de la cual hablaba el presidente del Casino, no pensaba en tal instante ni en que ella era casada, ni en que había sido *mística*, ni siquiera en que había maridos y Magistrales en el mundo. Se sentía caer en un abismo de flores. Aquello era caer, sí, pero *caer al cielo*" (2: 491). Este contagio de la Regenta de la "enfermedad" vetustense queda simbolizado en su expresivo abrazo con Visita—el dogma anti-romántico—, inmediatamente después de escuchar la teatralizada declaración de amor de Mesía, hábilmente adaptada a los sueños de Ana.

La visión quijotesca siempre surge del contacto directo con la realidad exterior, si bien ésta es deformada por las proyecciones subjetivas del imaginario literario del lector. La Regenta no convierte a un individuo cualquiera en Don Juan, sino que acepta la lectura vetustense, según la

cual don Álvaro es el Tenorio local dada su apostura física e historial seductor. La Regenta razona con claridad excepto en lo tocante a sus ideales místico-amorosos, del mismo modo que don Quijote sólo desvariaba con lo caballeresco. Por eso, Ana no ve que todo lo que ella desprecia de Vetusta está ejemplarmente presente en Mesía ni percibe que su fachada donjuanesca no sólo es puro artificio, carente de toda vitalidad, sino que resulta tan teatral como las ridículas actuaciones calderonianas de su marido. De esta forma, la Regenta se incorpora a la dinámica vetustense, y al asumir una de sus más vacías y consolidadas convenciones, su búsqueda de valores auténticos se vuelve igualmente degradada,[21] es decir, inauténtica. Esta degradación puede hacer pensar que Clarín sitúa a Ana al mismo nivel que a Vetusta, "One meaning of Ana´s ultimate humiliation is that she, though an outcast, is really no different from the other Vetustans. She is part of a continuum, her self being defined only in relation to other selves, her ideal always grounded in her material context" (E.Sánchez, "From World" 38), pero se trata de degradaciones distintas puesto que el héroe busca una autenticidad que su mundo rechaza o ridiculiza.

El diálogo constante que Clarín establece con el drama de Zorrilla tiene dos partes indisolubles, el inesismo de la Regenta, y la desdonjuanización de Mesía. En base a estos fenómenos, Alas reflexiona sobre la interacción constante entre ficción y realidad, y explora en el destino de sus personajes las consecuencias derivadas de realizar malas lecturas o interpretaciones excesivamente subjetivas o monológicas, que diría Bajtín.[22] Aunque la Regenta percibe la belleza poética de *Don Juan Tenorio* y comprende bien la autenticidad de doña Inés, la incitación positiva de su lectura se ve afectada por su mala interpretación de la esencia donjuanesca. Por su parte, don Álvaro, aunque inicialmente ignora la naturaleza poética de la Regenta, que "tenía la cabeza a pájaros" (2: 73), y sólo comprende parcialmente que tiene un poderoso rival en el drama de Zorrilla—("A Mesía le extrañó y hasta disgustó el entusiasmo de Ana. ¡Hablar del *Don Juan Tenorio* como si se tratase de un estreno! […] No fue posible tratar cosa de provecho" (2: 108)), y en la naturaleza frente a la cual Ana "se pone seria como un colchón, calla y se sublimiza, allá a sus solas", pensando, "está hermosísima así pero no hay que tocar en ella" (2: 73)—, con el tiempo interpreta correctamente la lectura realizada por la Regenta, adaptándose a su "inesismo", consciente de que constituye la única forma de seducirla: "Aquella casada no era como otras; había que conquistarla como a una virgen; en rigor él era su primer amor" (2: 502). Por tanto, además de la interpenetración entre literatura y vida, estudiada por la crítica a partir de los perspicaces análisis de Durand de la duplicación interior y del sistema de espejos montado sobre reminiscencias literarias (Turner 79), hay que añadir la interacción de doble sentido entre lectura y escritura, tanto en el caso de los personajes protagonistas, como respecto a la propia novela, que es esencialmente metaliteraria y autorreferencial, lo que no resulta sorprendente al tratarse de la primera novela del mejor crítico literario español del siglo XIX.

En este sentido, *La Regenta* no es sólo un reflejo deformado del drama de Zorrilla, sino que también es una reivindicación de una obra especialmente apreciada por Clarín y a la que quería rendir homenaje sincero tras haber sido devaluada por el público, "porque conocen el drama desde antes de tener criterio para saborearle y ya no les impresiona, o porque tienen el gusto de madera de tinteros" (2:104) hasta volverla grotesca: "Estos versos que ha querido hacer ridículos y vulgares, manchándolos con su baba, la necedad prosaica, pasándolos mil y mil veces por sus labios viscosos como vientre de sapo" (2: 111). Clarín revaloriza *Don Juan*

Tenorio insertándolo en su novela, desde la cual realiza una de sus más brillantes críticas literarias, pues disecciona la belleza e idealismo de la obra contrastándolas con las lecturas despoetizadas y vulgares de que había sido objeto y que están tan presentes entre los vetustenses. La deconstrucción del donjuanismo de Álvaro Mesía resulta fundamental para entender la alta estimación clariniana del clásico de Zorrilla y la reflexión central de la novela sobre el acto de lectura.

Desdonjuanización e inesismo

El personaje de don Álvaro ha sido visto por la crítica como un personaje plano (según la clasificación de Forster) reducido a seductor de mujeres (Bobes Naves 140), relativamente plano (Jackson 223), poco espontáneo al tratarse de una imitación de un personaje literario (Brent 32), un instrumento de Vetusta para pasar por el común rasero a la Regenta (Alarcos 234), una versión deformada de un personaje tradicional español (Durand, "Caracterización" 257), un don Juan a cámara lenta (Rogers 96), el anti-Don Juan por excelencia (Oleza 85), una degradación positivista del mito (Beser, *Clarín* 64), y una inseminación malevolente del patriarcado (Mandrell, "Malevolent" 3). Aunque Mesía carece de la intensidad de Ana y Fermín y presenta un marcado carácter paródico, no nos parece inferior como creación literaria. Su complejidad es de naturaleza distinta, resultando su presencia en la novela de capital importancia, no sólo respecto al desarrollo de la trama sino también como forma de dialogar, crítica y creativamente, con la obra de Zorrilla.

Clarín no realiza tanto una parodia de Don Juan como del tipo al que había sido reducido el mito por las lecturas defectuosas de sus contemporáneos, es decir, lo que hace fundamentalmente es parodiar una parodia. La deconstrucción de Mesía permite revitalizar por contraste el mito donjuanesco y también reivindicar el vitalismo del modelo español frente a las versiones extranjeras. También posibilita a Clarín analizar la transformación de don Juan Tenorio y ensalzar el valor de doña Inés, de la que tan orgulloso se sentía Zorrilla. Don Álvaro no es un simple pastiche sino que presenta indudables rasgos donjuanescos, el más importante de los cuales, su existencia exclusivamente teatral y dependiente de la constante representación de sí mismo, permitirá comprender el inesismo quijotesco de la Regenta.

Las intenciones desmitificadoras de Alas pueden apreciarse en el nombre que le asigna a su personaje, Álvaro Mesía, que remite por un lado al personaje extremadamente apasionado del duque de Rivas (símbolo del romanticismo español, con quien el presidente del Casino no podría tener menos puntos en común), por otro a Luis Mejía, el oponente derrotado del Tenorio en el drama de Zorrilla (lo que señala, ya desde el comienzo mismo, que don Álvaro no es ni podrá llegar a ser un verdadero don Juan sino una simple imitación), y por último, como veremos luego, al Mesías cristiano. En este sentido, el hecho de que Vetusta le declare su Tenorio oficial y que don Álvaro se alce vencedor en todas sus aspiraciones, es una prueba evidente de la mediocridad reinante en la "heroica ciudad", pero en otro plano en que nos detendremos más tarde, resulta una gran ironía clariniana. A diferencia de los otros vetustenses, Mesía es consciente de estar representando un papel, y su actitud materialista, cínica y escéptica le permite razonar positivistamente, rechazando todo tipo de apasionamientos, y convertirse en un gran lector de los papeles representados por los demás. Don Álvaro aprovecha este conocimiento para adaptarse

a las lecturas realizadas por los otros y reflejar sus deseos. Por eso, aunque es constantemente ridiculizado por el autor, nunca llega a ser rebajado hasta el nivel medio de los vetustenses (Oleza 86). Su encarnación eficaz del papel donjuanesco que le ha asignado la ciudad es la forma en que Mesía consolida su importante posición en Vetusta, puesto que a diferencia del Tenorio, él no pertenece a la nobleza, y aunque se relaciona con las clases altas, su extracción es humilde.

"Esta noche he de gozalla" constituye uno de los lemas principales de Don Juan, y en él se sintetiza su plena inserción en el momento presente y su concepción vitalista de la vida. En cambio, don Álvaro está preocupado por su futura vejez y por el deterioro físico: "Sentía que dentro de su cuerpo había algo que hacía crac de cuando en cuando. Había polilla por allá dentro" (2: 504). La satisfacción de los sentidos es para Don Juan una forma de afirmar su libertad y de celebrar alegremente su entrega irresponsable al capricho absoluto de los instintos, mientras que para Mesía, sus triunfos amorosos son una forma de perpetuar su posición social y una constatación de la superioridad de su filosofía materialista: "No creía en la mujer fuerte ¡Señor si hasta la Biblia lo dice! ¿Mujer fuerte? ¿Quién la hallará?" (1:372). Al Tenorio le interesa la seducción en sí misma, tanto por la burla y el vencimiento de los obstáculos como por el disfrute físico, mientras que para don Álvaro, la conquista tiene siempre un propósito práctico: "Él era, ante todo, un hombre político; un hombre político que aprovechaba el amor y otras pasiones para el medro personal" (1: 369). Sus formas de actuar son también antagónicas: Don Juan actúa espontáneamente llevado por sus impulsos, y en cambio, Mesía razona con frialdad y traza su estrategia de forma calculada, desaprovechando lo que él llama "corazonadas" pese a que proceden de su razonamiento lógico y suelen ser certeras. La única vez que se entrega "valientemente" a ellas, en el duelo con Quintanar, es para llevar su cobardía a su máximo extremo: "No, no había sido él quien había disparado, había sido la corazonada" (2: 579).

Uno de los secretos fundamentales del poder seductor de Don Juan es su vitalidad desbordante, algo completamente ausente en don Álvaro, quien lamenta que la campaña de la Regenta le haya cogido ya en plena decadencia, viéndose obligado a economizar sus esfuerzos eróticos y a diseñar un programa de mantenimiento físico, consciente de sus limitaciones. Mientras el Tenorio abandona inmediatamente a sus víctimas, porque él es puro dinamismo, Mesía las conserva durante cierto tiempo, dejándolas por temor a no estar a la altura de sus demandas. La valentía bravucona y la provocación osada de Don Juan, para quien no hay desafío inasumible, están completamente ausentes en don Álvaro, cuya cobardía le hace temer constantemente la fuerza física de don Fermín y huye precipitadamente tras el duelo con Quintanar[23]. La seguridad inquebrantable que Don Juan tiene en sí mismo y en la satisfacción instantánea de sus deseos, contrasta con las dudas de Mesía respecto al éxito de la conquista de la Regenta, demorando su seducción hasta tal punto,[24] que "se vuelve casi anticlimática" (Valis, *Decadent* 101). Para Biruté Ciplijauskaité, se trata del "Don Juan más cobarde del siglo XIX" (84).

Uno de los discípulos directos de Clarín, Pérez de Ayala, considera que la verdadera esencia del donjuanismo es el poder misterioso de su fascinación, cómo las mujeres son seducidas como si fuesen hechizadas (*Las máscaras* 173), algo ausente en las conquistas de don Álvaro, que parecen rutinarias, desapasionadas, y consecuencia de la desidia e inmoralidad circundantes. Al Tenorio no le resulta suficiente seducir a las mujeres, sino que quiere que se enamoren y entreguen a él arrebatadas por su irresistible fuerza seductora. Mesía, por su parte,

espera pacientemente a que aparezca la debilidad femenina porque "no creía en la virtud absoluta de la mujer; en esto pensaba que consistía la superioridad que todos le reconocían" (1: 369). Don Juan aspira, por tanto, a despertar la naturaleza apasionada de las mujeres y a insertarlas en la dinámica revitalizadora de la voluptuosidad erótica, mientras que don Álvaro se contenta con recoger el fruto caído de la monotonía burguesa y tiene suficiente, en el caso de la Regenta—una enamorada del amor—, con ser el recipiente de sus proyecciones idealistas.

El segundo de los lemas que definen al Burlador, "Qué largo me lo fiais", expresa su indiferencia ante el discurso religioso, así como su vivencia exclusiva en el momento presente. Mesía, en cambio, solamente se acuerda de las cuestiones del espíritu cuando se encuentra enfermo y sólo, y le entra el miedo a una posible condenación por la inmoralidad de su vida. La mentira y el juramento en falso constituyen en Don Juan un verdadero riesgo moral y filosófico, y por tanto, son genuinas expresiones de su naturaleza transgresora, mientras que en don Álvaro son manifestaciones básicas de su falsedad y del carácter teatral de su representación.

Ramiro de Maetzu considera que la superioridad y el secreto de Don Juan radican en su libertad, irresponsabilidad e imposición absoluta de su voluntad (94), mientras que la hegemonía de Mesía se debe a su conocimiento de las convenciones amorosas y de las rutinas sociales, y a su buena lectura de las expectativas de los demás. Don Álvaro no sólo carece de adversarios de entidad—a excepción del Magistral, maniatado por su condición de clérigo y que es quien mejor ve la superficialidad donjuanesca de Mesía, porque al igual que éste es un buen lector del otro—, sino que realiza el asalto a la Regenta, o por utilizar el motivo literario señalado por Blanco Gómez, el asedio al castillo, con la colaboración de toda Vetusta, rasgo evidentemente antidonjuanesco, puesto que Don Juan es esencialmente un individualista.

Las diferencias entre don Juan Tenorio y Mesía son sustanciales, fundamentalmente en lo que respecta a sus actitudes y motivaciones internas, pero también pueden señalarse importantes rasgos comunes. Tanto don Álvaro como Don Juan conceden gran importancia a la fama porque "el nombre hace al hombre hombre" (Unamuno 861). Por eso, ninguno de los dos duda en hacer ostentación de sus conquistas amorosas, aunque el Tenorio las proclama de manera más escandalosa al formar parte de su actitud desafiante y de su anarquía moral. Mesía exhibe su historial seductor en la cena en honor de Pompeyo Guimarán, aunque termina "cansado y algo arrepentido de haber hablado tanto" (2: 242). La relevancia del prestigio es tan decisiva para la conservación de su posición que a don Álvaro le horroriza hacer el ridículo y que se hagan públicas sus debilidades, y en este sentido se explica su obediencia a Frígilis, puesto que éste presenció y decidió no revelar su gran cobardía en un duelo acontecido antaño. Las mujeres se enamoran del Tenorio antes de conocerle debido a su fama de seductor, pero también por su buena apariencia física, rasgo que se subraya continuamente en relación a Mesía. Una de las armas donjuanescas más poderosas es la palabra, por medio de la cual Don Juan seduce y miente, como también sucede con don Álvaro y sus declaraciones de amor hábilmente declamadas y preparadas con astucia. Su destreza lingüística les permite manipular y persuadir a los demás, así como mantener a salvo su imagen admirada. La elegancia y los modales nobles también constituyen parte del atractivo donjuanesco, y en este sentido, Clarín subraya el contraste entre la refinada vida pública de Mesía y la vulgaridad de su fonda, particularmente con esa inolvidable escena en que don Álvaro antes de acostarse deja colgada su prenda de abrigo interior de franela

en la percha del armario de su habitación. Mesía es muy consciente de la importancia de las apariencias, y por eso cuida al máximo su reputación e indumentaria, en especial su pechera blanca, porque en ellas reside gran parte de su donjuanismo.

Para Don Juan, el fin siempre justifica los medios, y no hay trampa o truco innoble si sirve bien a su propósito, como reconoce don Álvaro para sí mismo de forma elocuente: "el amor no se anda con libros de caballerías" (2: 85). Tanto Mesía como Don Juan son individuos arrogantes y vanidosos, cualidades inevitables de sus personalidades egocéntricas: "Se confesaba todo lo enamorado que podía estarlo de quien no fuese don Álvaro Mesía" (2: 515). No obstante, su egolatría no resulta irritante sino humorística, consecuencia del cinismo tan grande que ambos seductores muestran respecto a todo lo que no sea ellos mismos. Los dos tienen sentido del humor, si bien es de naturaleza diferente: burlesco y provocativo en el Tenorio, mordaz e irónico en Mesía. Don Juan es más teatral y exhibicionista que don Álvaro, pero éste está mucho más pendiente de sus gestos puesto que depende de ellos para representar eficazmente su papel. Tanto el uno como el otro se encuentran constantemente en el escenario: Don Juan, como señala Unamuno, "está siempre representándose a sí mismo" (858), mientras que Mesía está siempre representando a Don Juan.

Uno de los rasgos donjuanescos esenciales consiste en activar la iniciativa de la mujer, la cual abandona su tradicional condición de objeto para convertirse en sujeto. En este sentido, Ortega y Gasset considera que "Don Juan no es el hombre que hace el amor a las mujeres sino el hombre al que las mujeres le hacen el amor" (*Estudios* 41) mientras que Unamuno, en términos parecidos, señala que las mujeres se compadecen de Don Juan y le agradecen "que se fije en ellas, que les reconozca personalidad, y que las quiera—aún sin él propiamente quererlo—hacer madres" (863). Tanto Don Juan como Mesía constituyen el objeto de deseo femenino, proyectándose sobre ellos sus fantasías erótico-amorosas, intensificadas al mezclarse con sus intentos de cambiar el comportamiento promiscuo de los seductores. De esta forma, el Tenorio y don Álvaro constituyen una doble motivación, puesto que las mujeres aspiran a satisfacer su fantasía de burlar al burlador y posibilitar su redención, al mismo tiempo que desean alzarse victoriosas respecto a sus otras rivales, reteniendo al objeto de deseo disputado. Al estar las mujeres atrapadas en las redes del patriarcado o del matrimonio, su aventura con Don Juan y con don Álvaro supone un acto de rebeldía y un grito de protesta, constituyendo un tipo de liberación.[25] Este carácter subversivo y acrático de Don Juan, que desafía las convenciones y atenta contra la honra y el honor, provoca su condena social porque "bajo su apariencia frívola e irresponsable, había una fuerza destructora del orden moral y un síntoma de degeneración social" (Marín 392).

Esta sería la comparación entre Don Juan y Álvaro Mesía. En el siglo XIX, el poeta vallisoletano recoge la contribución de Antonio de Zamora, y transforma decisivamente la naturaleza esencial de don Juan Tenorio. Los cambios introducidos por Zorrilla, el enamoramiento y la salvación final por mediación de doña Inés, humanizan profundamente el mito donjuanesco, pero no ha de verse en ello una desdonjuanización, sino el trabajo del mito sobre sí mismo. Como han señalado los mitólogos Joseph Campbell, Mircea Eliade, y especialmente, Hans Blumenberg,[26] los mitos necesitan ser revitalizados por medio de relaboraciones artísticas y de nuevas interpretaciones críticas, porque la naturaleza del mito es dinámica y vive de su propia y

constante transformación: El mito es su propia variación. El Tenorio de Zorrilla se convierte en el más popular de los don juanes, no tanto por su final feliz como por su vigorosa renovación de la esencia donjuanesca, al liberar al mito de su eterna auto-representación.

Sobre el tablado del teatro de Vetusta (capítulo 16) tendríamos al Don Juan de Zorrilla, el cual incorpora al Don Juan de Tirso, "el Burlador", incrementando incluso su naturaleza trasgresora, para después trascenderlo, es decir, transformarlo por medio del amor. Sin embargo, a Vetusta no le interesa en absoluto la conversión amorosa del Tenorio, y considerará únicamente su lado Burlador, es decir, el personaje demoníaco y sensual, que con sus conquistas y abandonos amorosos, iguala a sus víctimas, colocándolas a todas al mismo nivel de bajeza y podredumbre (maridos deshonrados y esposas seducidas). En cambio, la Regenta se centrará en el enamoramiento del Tenorio de la inocencia y bondad angelicales de doña Inés, y su salvación romántica por medio del amor. De esta forma, y en lo que constituye una gran ironía clariniana, el resultado de las expectativas es invertido, puesto que Mesía no será el salvador sino el Burlador para Ana, mientras que se convertirá en el Tenorio salvador de Vetusta.

El éxito de Mesía le convierte en el Mesías vetustense, función que ya se anticipaba en esa parodia de la última cena (Capítulo 20) en que don Álvaro presidía la mesa sobre los otros doce comensales, a los que adoctrinaba con sus historias amorosas de seducciones inmorales como si se tratase del mismo (anti) Cristo. Su nombre le señala como el sumo sacerdote de la religión vetustense, el Hijo (Mesía) que cumple la voluntad del Padre (Vetusta) de salvar a la comunidad del pecado romántico (Inés / Ana), implicando su sacrificio al tener que huir de la ciudad tras haber consumado su misión. La hipocresía de Vetusta es total al promover subrepticiamente el quebrantamiento de sus propias instituciones y regularizar estas violaciones con normas prefijadas, sancionando duramente con el ostracismo social a los ofensores que, como la Regenta, proporcionan un escándalo inaceptable, que la propia Vetusta ha contribuido a provocar. Mesía es, por tanto, consecuencia y fiel reflejo de la falsedad de su sociedad, y en este sentido, constituye una versión donjuanesca muy cercana a la de Molière quien "sustituye al hombre de acción español por un francés reflexivo y cínico que supera intelectualmente a los demás personajes y cuya hipocresía parece un reflejo de la sociedad más que un vicio personal suyo" (Marín 394).

La poca afinidad de Mesía con don Juan Tenorio es reconocida por el propio personaje: "el drama de Zorrilla le parecía inmoral, falso, absurdo, muy malo, y siempre decía que era mucho mejor el de Molière (que no había leído)" (2: 84). "Don Juan al salir de España, pierde su gallardía impetuosa de galán irresponsable, símbolo del instinto sensual en libertad, para hacerse un hedonista cínico e ingenioso, consciente de su papel dentro del orden social y más apto para hablar que para obrar" (Marín 393). De todos los don juanes posibles, el de Zorrilla es el menos apropiado para Álvaro, cuya encarnación donjuanesca es mucho más afín a los modelos extranjeros como él mismo señalaba anteriormente. Según Marín, en la degeneración europea del modelo español se añaden cualidades nuevas, como el ateísmo, la hipocresía, la traición y la cobardía, no quedando nada de todo aquello que le concedía valor humano al Burlador originario (394).

Todos estos valores "extranjeros" tan presentes en Mesía acentúan todavía más la grotesca lectura realizada por Vetusta de la obra de Zorrilla, a la que extranjerizan y despojan

de toda poesía y autenticidad, al convertir a don Álvaro en don Juan Tenorio. Clarín realiza el proceso inverso, revitalizando el don Juan español por medio de su disección minuciosa del "extranjerizado" Mesía, cuya encarnación de Don Juan encuentra su doble metafórico en ese pavo real disecado en el caserón de los Ozores, hermoso por fuera, hueco y vacío por dentro. La Regenta comparte con Vetusta esta asociación, pero su identificación es de naturaleza distinta, puesto que ella necesita un Tenorio para poder encarnar a doña Inés. En su apropiación de la obra de Zorrilla, lo importante es Inés, no Don Juan. Por eso, Ana no dialoga con la obra de Zorrilla, sino que le impone su monólogo. Esta actitud "monológica" provoca que únicamente considere una parte de la ecuación zorrillesca, sin percatarse de que la esencia de la obra radica en la alquimia producida por la mutua y genuina interacción entre Don Juan y doña Inés, algo inviable entre ella y el "disecado" Mesía. Aunque Ana capta la plenitud contenida en la literatura y su positiva incitación a la autenticidad, la lectura no la convierte en una mejor lectora de sí misma, al ser incapaz de aceptar la diferencia existente e inevitable entre el mundo ideal y el mundo real. Si en su niñez había sido estigmatizada por ese episodio inocente de la barca que la sociedad desvirtúo desde su propia inmoralidad, sus intentos adultos de encarnar activa y apasionadamente sus ideales obtendrán idéntica respuesta descalificadora (procesión de Semana Santa y adulterio con Mesía).

Esta lectura monológica queda ejemplificada con la búsqueda infructuosa de su anhelado "hermano del alma", aquel que ya desde su infancia, no llenaba el molde de sus expectativas: "Necesitaba un héroe y le encontró: Germán, el niño de Colondres […] La única ocasión en que Germán correspondió al tipo ideal que de su carácter y prendas se había forjado Anita, fue cuando aceptó la escapatoria nocturna" (1: 253). Ana convierte a Fermín en un hermano del alma viendo en él lo que quiere ver, de igual modo que hará con don Álvaro. Mesía lee muy bien el monólogo de Ana y su necesidad de legitimar los deseos físicos con aspiraciones idealistas (además de percatarse de que necesita eliminar al Magistral en el ánimo de la Regenta) por lo que cumple sus expectativas representando y diciendo todo lo que ella espera oír, recurriendo para su interpretación de libertino sentimental, enamorado y arrepentido, a todos los estereotipos de la literatura más folletinesca, que representa de manera literal. Si sentimos que el adulterio de Ana es una caída, no es por el adulterio en sí, que está legitimado dadas las circunstancias tan opresivas de su vida, ni tampoco, como suele señalarse, porque Mesía sea indigno (que lo es), sino porque el adulterio está falsificado por la aceptación de toda una serie de convenciones literarias, es decir, está literaturizado y constituye una copia mimética, no correspondiéndose a la autenticidad buscada por la Regenta ni a la pasión sincera de su entrega. La degradación se produce al sucumbir a las apariencias y a las retóricas manidas, que convierten a Mesía en un Tenorio porque previamente ya era el objeto de deseo de Ana al parecerle un galán salido de las novelas. En su intento de vivir en la vida real la plenitud de la ficción, Ana espera que esa autenticidad se manifieste en formas idénticas o muy similares, falsificándose de este modo su experiencia pero no su incitación que, en cambio, es degradada.

Podría decirse que la aspiración de Ana de vivir la "verdad novelesca" se ve truncada al insertarse en la "mentira folletinesca"[27] de la representación vetustense en curso. El deseo de la Regenta de definirse contra Vetusta no puede tener éxito porque nunca comprende que hay en ella misma mucho de todo aquello de lo que quiere disociarse, y que la mediación auténtica de

doña Inés es una mediación vinculada a la satisfacción de un deseo (don Álvaro) previamente suscitado por otra mediación diferente (los romances folletinescos). Su tendencia a la pomposidad dramática ya había quedado clara en la naturaleza teatral de la ensoñación que antes citamos, en la cual Ana imaginaba a Mesía en el Teatro Real de Madrid. No resulta sorprendente en una novela tan meticulosamente realizada, que sea justo después de su extravagante y teatralizada participación en la procesión de Semana Santa, cuando Ana decida integrarse como un miembro más de la dinámica vetustense: "Mi salud—pensaba—exige que yo sea como todas: basta para siempre de cavilaciones y propósitos quijotescos y excesivos […] seré como todas" (2: 487). Esta afirmación resulta muy irónica no sólo porque abre definitivamente la puerta para que Ana sea seducida "como todas", sino porque revela su autoengaño e incapacidad para entender que en algunos sentidos ella nunca dejó de ser como los demás, como demuestra su valoración positiva y superficial de Mesía, al compartir con Vetusta un mismo imaginario literario. Esta ilusión de autonomía es la gran verdad revelada por las obras maestras decimonónicas, en el caso de Clarín expresada ya desde el mismo título, como apuntara Rutherford al reflexionar sobre las dificultades de traducirlo al inglés (17).

Sin embargo, la Regenta no puede ser como todas por la oposición constitutiva señalada por Lukács y Goldmann (*Para una sociología* 17), su búsqueda es auténtica aunque su proceder no lo sea y, además, porque ella es el objeto de deseo colectivo. Como indica Durand, "Aun en su adulterio, Ana rechaza la ética de los demás. Cuando se rinde a don Álvaro lo hace por amor y, como una novia en día de casamiento, exige la constancia y eternidad de ese amor" ("Crimen religioso" 306-07). Por eso, después de la seducción, el narrador abandona el tratamiento irónico y despectivo con que se había dirigido a Ana en las escenas campestres del Vivero y vuelve a tratarla con respeto porque la Regenta recupera la autenticidad en su entrega amorosa: "Esto solía decir ella en brazos de su amante, gozando sin hipocresía, sin la timidez, que fue al principio real, grande, molesta para Mesía, pero que al desaparecer no dejó en su lugar fingimiento" (2: 514). Clarín convierte a la Regenta, una vez seducida, en una auténtica encarnación de doña Inés a raíz de la cual destacar la admirable transformación zorrillesca del Tenorio, cuyo alejamiento del arquetipo va a reflejar por contraste la incapacidad de Mesía para desprenderse de su papel.

Calificábamos anteriormente el inesismo de quijotesco, porque refleja una de las características principales del ingenioso hidalgo, que consiste en ver el potencial de las cosas, la presencia de una realidad ideal en algo que aparentemente está lejos de poder serlo. Esta cualidad requiere grandes dosis de inocencia para poder proteger a la mirada del influjo contaminante de las apariencias y dinámicas ya existentes.[28] En otras palabras, don Quijote, doña Inés y la Regenta conceden el beneficio de la duda. Nada más noblemente quijotesco en este sentido que la actitud de la heroína de Zorrilla de creer en Don Juan y de ver la posibilidad de cambio en una actitud vital que siempre se repite a sí misma y que nunca ha dado muestras ni atisbos de cambiar en lo esencial. Ana, de igual forma, va a creer posible que Mesía pueda abandonar su libertinaje y convertirse en su amante "para siempre". Si Don Juan había justificado su vida criminal e irreverente por la falta de inocencia en el mundo, y consiguientemente, comienza a transformarse al toparse con la candidez de doña Inés, Mesía en cambio, sólo se apasionará temporal y superficialmente a pesar de haber encontrado en la Regenta la autenticidad que según su filosofía materialista no existía.

Pese a la pasión sincera de Ana, que ya no quiere más teatralidades, la Regenta no consigue que don Álvaro se olvide de su papel: "Muchas veces, si a él le daba por hablar largo y tendido, ella le tapaba la boca con la mano y le decía en éxtasis de amor: No hables. Mesía no echaba esto a mala parte; también él reconocía que lo mejor era callar, dejase adorar por buen mozo" (2: 514). El diálogo entre ellos es de nuevo imposible pero ahora por razones diferentes: "la mujer más hermosa de Vetusta le adoraba; y le adoraba por él, por su persona, por su cuerpo, por el *físico"* (2: 514). La cursiva del propio Clarín resalta la incapacidad de don Álvaro para entender la plenitud de la entrega amorosa de Ana, que es reducida al plano físico, y cuya valoración grosera (hambre atrasada, adúltera primeriza, frenética de amor, escrúpulos místicos) por parte de Mesía va a provocar, como señala Bobes Naves (141), que el narrador intensifique sus ataques contra él, llamándole entre otras cosas: el gallo corrido y gastado, el Tenorio vetustense, el Gran Tacaño del amor, el libertino gracioso, el seductor de oficio.

La inconsciencia de Mesía respecto de su dependencia absoluta del papel que representa le impide entender cualquier atisbo de autenticidad, lo que le lleva a interpretar las palabras de amor eterno de la Regenta, únicamente en el plano de la seducción erótica, es decir, acorde con el papel del que depende y en función al cual se percibe a sí mismo. En este sentido, no estamos del todo de acuerdo con que Álvaro "no se pierde en la ficción ni se deja dominar por el personaje. Se limita a adoptar el papel de Don Juan" (Oleza 70), porque Mesía carece de identidad alguna más allá de su papel de seductor, como se ejemplifica en la novela con la gran cantidad de formas diferentes con que se le menciona. Esta petrificación del don Juan vetustense, incapaz de reaccionar a la intensidad de la Regenta, y que siempre se repite a sí mismo de idéntica forma (miedo a no dar la talla, pavor al desgaste físico, obsesión con su decadencia) no puede resultar más opuesto al Tenorio de Zorrilla, cuyo enamoramiento y conversión final deben contemplarse como síntomas de un cambio más relevante: la pérdida del carácter inalterable e inequívoco del protagonista, en el que se instaura gradualmente una forma de interioridad conflictiva, una conciencia de sí mismo. El gran mérito de Zorrilla fue conseguir humanizar a Don Juan y aun así preservar su condición de mito, puesto que la esencia donjuanesca era su incapacidad amorosa, al ser todo seducción. Mucha responsabilidad de ello la tuvo su creación de doña Inés, a través de la cual fue capaz de naturalizar la transformación del Burlador. Si Ana ha obtenido diferentes resultados se ha debido a la falsedad de Mesía y a su errónea asociación con Don Juan, no a su encarnación de doña Inés.

Conclusión

A los ojos vetustenses, la Regenta ha sido derrotada al caer en el adulterio, asumiendo de este modo, el papel que se había preparado para ella: "Ana is a projection of the *perfecta casada* who should, or must, according to the social mores of the Vetustans, succumb to adultery and thereby descend to the distorted `literary´stardard of the rest" (Durand, "Structure" 146). Sin embargo, los lectores sabemos que Ana desestimó el papel de esposa perfecta, y al concebir el amor en los términos de la heroína zorrillesca, como una locura mística y para siempre, creyó poder ser una adúltera virtuosa. La Regenta, a diferencia del resto, ha llenado su modelo encarnando los valores "inesianos" hasta el final, aunque haya sido de manera quijotesca y

degradada. La prueba de la autenticidad de su inesismo es que provoca un desenmascaramiento generalizado, sacudiendo a la ciudad de tal modo que la literatura se transforma grotescamente en realidad, siendo las prosaicas imitaciones vetustenses confrontadas con la poesía de los modelos originales.

Sin estar en desacuerdo con las convincentes interpretaciones realizadas por la crítica,[29] creemos que la polivalencia del final posibilita también una lectura más constructiva. Wiltrout considera que Clarín condena a su protagonista al peor de los castigos: "el fin de Ana Ozores es de pura tragedia, la muerte en la vida, que es peor que la muerte" (241). Esta ausencia de la muerte final de la protagonista singulariza la obra maestra de Clarín respecto a las otras grandes novelas de heroínas decimonónicas[30]: *Madame Bovary, Effie Briest, Anna Karenina, Fortunata y Jacinta, O primo Basilio.* La supervivencia de Ana Ozores no supone una muerte en vida, posiblemente tampoco la muerte total de su idealismo, porque éste ha dado muestras, pese a su desenfoque e inestabilidad, de ser francamente resistente. El atroz desencuentro con Fermín rompe definitivamente el vaivén[31] existencial de la Regenta, y en este sentido, consideramos una gran aportación, plenamente realista, el que la novela se centre en una parte de la vida del personaje, y que su final constituya la muerte de la conciencia de Ana tal y como se había venido desarrollando hasta el momento. La obra de Clarín prescinde de la muerte final porque su esencia no radica únicamente en la imposibilidad de vivir plenamente los ideales sino también en la necesidad de expandir la consciencia y evitar el autoengaño, impidiendo de esta forma que los factores condicionantes se tornen fatalmente determinantes. Los sucesivos desengaños vividos por Ana revelan su ilusión de autonomía, y el escatológico beso final de Celedonio[32] apunta a la desaparición de los cuentos de hadas de su horizonte de expectativas: sella el final de su inocencia. La novela de Clarín integra de este modo, el idealismo abstracto con el romanticismo de la desilusión, y deja su novela a las puertas del tercer tipo novelístico señalado por Lukács: "La novela educativa, que termina por una autolimitación que siendo, sin duda, una renuncia a la búsqueda problemática, no constituye, sin embargo, ni una aceptación del mundo de convención ni un abandono de la escala implícita de valores" (Goldmann 18). Si la aventura del héroe, como nos dicen Joseph Campbell (*Héroe*) y Georg Lukács, es la trayectoria de la conciencia, la novela como género de la madurez viril (Lukács 91-96) supone el reconocimiento de esta autolimitación, adquirido tras la experiencia novelesca.

La novela de Clarín se estructura sobre espejos que imitan, pero también sobre espejos que desenmascaran. La Regenta revela con su incitación auténtica la falsedad de Vetusta, capaz de apasionarse únicamente en su conjura contra el idealismo de Ana, verificando de esta forma la autenticidad que rechazaba. Por su parte, la "heroica" ciudad le demuestra lo ilusorio de su creencia de no estar influida por el ambiente y de mantenerse al margen de la mediocridad reinante a la que todos contribuyen: La vision de Clarín "does not show man as dragged down by environment, but as compounded of and making up that environment" (Ife 22). Si Ana, como dice Durand, termina viviendo el papel que Vetusta había preparado para ella, es porque su lectura también contiene muchas mediaciones populares. La opinión generalizada de que Clarín no ofrece solución alguna ("Pero los procedimientos irónicos de Alas no apuntan a ninguna otra escala de valores que pudiera remplazar estas fantasías. Todos los valores morales resultan dudosos, porque ningún esquema abstracto puede resistir el contacto con la realidad" (Weber,

"Ideología y parodia" 127)) puede cuestionarse si entendemos su novela como un maravilloso contrapunto entre la victoria de su representación artística—plenamente consciente de su naturaleza multitextual y por ello en constante y fructífero diálogo con la tradición literaria, con sus contemporáneos (Galdós especialmente), y con el mundo real que observa con meticulosidad naturalista—y el fracaso monológico de su protagonista.

La Regenta es una lúcida reflexión sobre la naturaleza de la lectura y el modo en que ésta influye y es influida por la personalidad e inconsciente literario del lector así como por el ambiente y el imaginario colectivo. El carácter metaliterario y autorreferencial de la novela de Clarín la convierten en un ejemplo paradigmático de escritura como forma de lectura. La búsqueda infructuosa de la Regenta del "hermano del alma" apunta directamente a la ausencia de ese lector ideal, imprescindible para el éxito de toda ficción. Muy bien había leído Alas el *Quijote* al sembrar profundamente en el alma de su protagonista esa necesidad ontológica de un compañero ideal con el que poder tejer y sostener una ficción liberadora que satisficiese sus anhelos de autenticidad. Mejor aún lo leyó al privarla de él, porque ese fue el regalo inconmensurable e irrepetible, en forma de aldeano comilón y refranero, con que Cervantes recompensó el espíritu noble y generoso de su maltratado hidalgo. Lo que no sabía la Regenta, pero entendió muy bien Clarín, es que la ficción ideal tejida con el hermano del alma había que negociarla por medio del diálogo constante:

> y llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo:
> Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (865).

University of Colorado at Bolder

NOTAS

[1] Optamos por referirnos a la Regenta como Ana Ozores en vez de Ana de Ozores, porque es así como se la menciona en la práctica totalidad de la novela.

[2] En *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), René Girard expuso por primera vez su admirable teoría mimética del deseo, la cual ha seguido desarrollando hasta el momento presente. Para Girard, la dinámica del deseo no obedece a la relación lineal "sujeto desea objeto deseado", sino que conlleva un tercer término que le sirve de guía y modelo, el mediador. El deseo presenta por tanto, una estructura triangular, y no depende de las cualidades inherentes al objeto ni tampoco de la espontaneidad del sujeto; depende del mediador, que es quien suscita el deseo, deseándolo él mismo. Para Girard, los grandes novelistas revelan en sus obras "la verdad novelesca", es decir, la presencia del mediador, desenmascarando con ello la ilusión de autonomía (la mentira romántica) a la que el hombre moderno está tan apegado (7-17).

[3] *La Regenta* ha sido vinculada con *Madame Bovary* desde su publicación, como atestiguan las acusaciones de plagio de Bonafaux a las que Alas daría réplica ejemplar (*Obras selectas* 1232-36). En relación a esta cuestión, compartimos plenamente, tanto la opinión de Gilman: "Tal es el caso de Ana de Ozores, ni continuación ni copia, sino una contestación profundamente conmovedora a la vez que palpitante al quijotismo de Emma Bovary" (164) como la de Rutherford: "la tan cacareada comparación con *Madame Bovary* se basa en semejanzas superficiales: son dos novelas profundamente diferentes" (13). Veáse al respecto: S.H. Eoff, "In Quest of a God of Love: Gustave Flaubert, Leopoldo Alas," *The Modern Spanish Novel* (New York, 1961), 51-84; J.V. Agudiez, "Emma Bovary-Ana Ozores o el símbolo del amor," *Romanic Review* 54:1 (1963), 20-29; G.Correa, "El Bovarysmo y la novela realista española," *Anales Galdosianos* 17 (1972), 25-32; C.Clavería, "Flaubert y *La Regenta*," Clarín y La Regenta (Barcelona, 1982), 163-84; G. Sobejano, "*Madame Bovary* en *La Regenta*," La Regenta *de Leopoldo Alas* (Madrid, 1988), 223-33; E. Sánchez, "Beyond the Realist Paradigm: Subversive Stratagems in *La Regenta* and *Madame Bovary*," *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín* (Ann Harbor, 1990), 101-16;

[4] Todas las citas de la novela de Clarín están tomadas de la edición de Joan Oleza.

[5] Se sale fuera del enfoque de este artículo, el análisis comparativo de las distintas reacciones de don Quijote, Sancho Panza y la Regenta a las respectivas farsas en que se ven envueltos. Simplemente apuntar de modo muy sintético que don Quijote, significativamente, considera una verdadera jaula su estancia en el palacio de los duques, constituyendo sus primeras palabras fuera de la "prisión", su ilustre parlamento sobre la libertad como el bien más preciado de los hombres, mientras que Sancho Panza, harto de las inconveniencias sufridas en sus escasos días de gobierno, decide poner fin a su experiencia, consciente de que su sueño de gobernador se ha convertido en pesada e insatisfactoria pesadilla. En ambos casos se ejemplifica la dinámica esclavizadora del deseo.

[6] Lukács establece una tipología de la novela, ya clásica y que por conocida omitimos, basada en las relaciones existentes entre el héroe y el mundo. Ubica a *Don Quijote* en la categoría del idealismo abstracto mientras que *La Regenta,* como señala Sobejano ("*Madame Bovary*" 233), pertenecería al segundo tipo, la novela de la desilusión romántica. Como es consustancial a toda categorización, algunas novelas se resisten a ser encasilladas en compartimentos estancos, pudiendo adscribirse a más de una categoría. Simplemente constatar que lo que Lukács apunta respecto a la novela del idealismo abstracto, "Cervantes ha alcanzado la esencia más profunda de esta problemática demoníaca en su obra literaria, la necesidad, para el heroísmo más puro, de volverse grotesco, para la fe más firme, de tornarse locura, desde que las vías que conducen a la patria trascendental se han vuelto impracticables, la imposibilidad de que la más pura, la más heroica evidencia subjetiva corresponda a lo real efectivo" (111), puede aplicarse igualmente a la novela de Clarín, como Gilman señala implícitamente al considerar que muchos de los protagonistas de las grandes novelas decimonónicas viven de una manera comparable a la de don Quijote: "Todos ellos combaten sus gigantes con una locura heroica, un ímpetu sublime y una curiosa candidez tan absurda y tan admirable como la conducta vocacional de su predecesor" (162).

[7] Véase A. Brent, *Leopoldo Alas* y La Regenta: *A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction* (Missouri, 1951); M. Baquero Goyanes, "Exaltación de lo vital en *La Regenta," Leopoldo Alas "Clarín"* (Madrid, 1978), 157-78; R. Jackson, "'Cervantismo´ in the Creative Process of Clarín´s La Regenta," MLN 84 (1969), 208-27; E. Sánchez, "From World to Word: Realism and Reflexivity in *Don Quijote* and *La Regenta,*" *Hispanic Review* 55 (1987), 27-39; J. Rutherford, La Regenta y *el lector cómplice* (Murcia, 1988); S. Sieburth, "*La Regenta* as Quixotic Novel: Imitation and Intertextuality," *Romance Quarterly* 35:3 (1988), 319-29; F. Durand, "Structure and the Drama of Role-playing in *La Regenta*," *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín* (Ann Harbor, 1990), 141-54;

[8] Aunque Mesía es componente esencial de Vetusta, el desarrollo de los acontecimientos y el restablecimiento de la "normalidad" implican su caída, al tener que huir precipitada y cobardemente tras el duelo indecoroso con don Víctor. Wiltrout (234) y Alarcos Llorach (234) comparan a Vetusta con un coro griego, pero en lo que respecta a su funcionamiento parece más pertinente compararla con una gran maquinaria, cuyas piezas son periódicamente reemplazadas, dado que lo importante son los roles y no las identidades. En el caso de don Álvaro, como el texto insinúa, ya tiene preparado a su sustituto (Ronzal). Así, Vetusta, vive un ciclo inmutable.

[9] El personaje del Magistral presenta una complejidad extraordinaria y constituye una de las grandes creaciones de la literatura española. Don Fermín compite con Vetusta-Mesía por el dominio de la Regenta, plenamente consciente de la mediocridad vetustense, así como de la debilidad de don Álvaro como encarnación donjuanesca. Por eso, en su afán de dominio y poder intentará al igual que Vetusta someter a doña Ana, desperdiciando la oportunidad que ella supone de emerger por encima de la ordinariez general en caso de mantenerse en el plano platónico. Al desestimar esta opción (único camino en el que podía alzarse victorioso) porque lo que está en juego es la seducción física de la Regenta, don Fermín entra directamente en la batalla planteada por Vetusta-Mesía, y exhibe en la procesión de Semana Santa, su posesión simbólica, al hacerla desfilar penitentemente en lo que constituye el final de su reinado. El Magistral comparte con Ana su desprecio por Vetusta y el sentimiento de opresión, es decir, aparece individualizado y diferenciado del ambiente, pero al mismo tiempo su ambición y orgullo le vinculan a la ciudad en su afán por conquistar a la Regenta. La caída de doña Ana supone una doble derrota para de Pas, por un lado, ha sido vencido por Mesía al no haber podido impedir su seducción, y por otro, al haber desaprovechado la posibilidad de purificación personal que la relación platónica le habría proporcionado, no puede desmarcarse de la mezquindad e inautenticidad a la que nuevamente se ha visto arrastrado.

[10] Girard distingue dos tipos de mediaciones: "Hablaremos de mediación externa cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de posibles, de las cuales el mediador y el sujeto ocupan los centros, no puedan entrar en contacto. Hablaremos de mediación interna cuando esa misma distancia es lo bastante reducida como para que las dos esferas se penetren más o menos profundamente" (12). En la mediación interna, a diferencia de la externa, el sujeto no se vanagloria de su proyecto de imitación, sino que lo disimula cuidadosamente puesto que rivaliza con su modelo-obstáculo: "El impulso hacia el objeto es, en el fondo, impulso hacia el mediador; en la mediación interna, tal impulso es interrumpido por el mediador mismo, ya que éste desea, o tal vez posee, dicho objeto" (12).

[11] "La González era cómica por amor; se había enamorado de Perales, que la había robado; casados en secreto, recorrían después todas las provincias, y para ayuda del presupuesto conyugal la enamorada joven, que era hija de padres ricos, se decidió a pisar las tablas; imitaba a quien Perales la había mandado imitar, pero en algunas ocasiones se atrevía a ser original y hacía excelentes papeles de virgen amante" (2: 106). Esta relación paródica de la "intrahistoria" del matrimonio ilustra con particular complejidad dada su intensa atomización, la intención de Clarín de mostrar la literaturización de la vida y el carácter mimético de la identidad humana. Nótese la muy interesante reflexión sobre la ocasional "originalidad" de la actriz cuando representa a vírgenes amantes liberándose de las imitaciones ordenadas por su marido, es decir, ser original consiste en elegir libremente la imitación a realizar. La identidad está por tanto constituida tanto por papeles impuestos como por papeles libremente asumidos, pero tanto unos como otros, no dejan nunca de ser imitaciones.

[12] Roberto G. Sánchez ("The Presence") relaciona de un modo interesante el conflicto de la época entre la modernidad y la nostalgia por un mundo que estaba desapareciendo, con la batalla que se libra entre la prosa y la poesía como forma de expresión en el teatro del siglo XIX, y que tendría su reflejo explícito en los intentos de los Quintanar por reconciliar ambos polos, y encontrar poesía en la rutina diaria. James Mandrell ("Nostalgy") analiza las razones de la popularidad y canonización del drama de Zorrilla, llegando a la conclusión de que su éxito se debe a que la gloria del imperio español y de la tradición literaria española son revividas nostálgicamente por medio del *Don Juan Tenorio*, cuya representación anual en el día de todos los santos, se había convertido en un ritual popular. Ramiro de Maetzu apunta otras razones que explican el éxito del Seductor, y considera que Don Juan es un ideal permanente del espíritu humano y un ideal histórico en tiempos de crisis, ya que su lema "yo y mis sentidos" se alza frente a todas las leyes humanas y divinas, señalando otra alternativa de vida, basada en el capricho absoluto (100).

[13] Mandrell señala las mediaciones internas existentes entre Mesía y el Magistral ("Malevolent"), y Sobejano ("Introducción" 46-48), sin aventurarse apenas en ellas, las mediaciones externas (Santa Teresa y doña Inés) de Ana. La aplicación de la teoría mimética de Girard a una novela tan compleja como la de Clarín, resulta problemática en bastantes aspectos al estar Vetusta infestada del deseo mimético. Sucede lo mismo con *Don Quijote*. El propio Girard no se percata de que en la segunda parte de la obra, Amadís ha dejado de ser el mediador principal del ingenioso hidalgo, al haber sido remplazado tanto por la primera parte de Cervantes como por la versión apócrifa de Avellaneda; en otras palabras, don

Quijote se ha convertido en su propio mediador. Aunque la Regenta intenta tomar a Santa Teresa como modelo en su intento de sublimar y desviar sus necesidades eróticas, la santa de Ávila no es un mediador porque resulta insatisfactoria para Ana, es decir, su mediación no obedece tanto al deseo místico como al deseo de evitar su verdadero deseo erótico. De igual forma, la Regenta rechaza la mediación de "la perfecta casada", porque deja insatisfechas sus necesidades amorosas. Consideramos que las mediaciones que dirigen el deseo de la Regenta proceden, por un lado, como señalábamos antes en el texto, y al igual que en Emma Bovary, del inconsciente literario de una ávida lectora, del que se deriva un imaginario literario convergente en algunos aspectos con el imaginario popular de los vetustenses, de ahí que su deseo se concentre en Mesía, prototipo del galán folletinesco que todos admiran; por otro lado, la mediación de doña Inés que, como estamos tratando de mostrar en este estudio, es complicada. Inicialmente, la protagonista de Zorrilla no constituye un mediador, puesto que no suscita o despierta el deseo por Mesía, al ser éste un deseo ya existente. Sin embargo, va a convertirse en un mediador en el sentido de que reúne la doble aspiración de Ana: un erotismo espiritual. Doña Inés, de esta forma, se convierte en una mediación porque su modelo es adoptado por la Regenta como forma de integrar impulsos hasta entonces contradictorios, para lo cual resulta preciso, convertir a Mesía en Tenorio. En este sentido, la conversión de Mesía en Don Juan es consecuencia de una doble mediación: primero, las lecturas románticas y folletinescas realizadas por Ana en su pasado que son las que suscitan el deseo por Mesía, y segundo, doña Inés, cuya mediación legitima y justifica la satisfacción de este deseo. Pensamos que aquí radica gran parte de la complejidad de la obra de Clarín, puesto que el deseo de autenticidad lukácsiano o de trascendencia vertical girardiana de Ana, reconocido en doña Inés, viene precedido y vinculado, y por ello degradado, al deseo inauténtico por Mesía suscitado por la mediación folletinesca. Al converger en Mesía la mediación folletinesca del galán y la mediación de la lectura deformada del Tenorio realizada por Vetusta y que la Regenta también acata, "la heroica ciudad" se convierte en un tercer mediador, al señalarle a Ana, el objeto del deseo por excelencia, el mismísimo Don Juan. Recuérdese en este sentido a Goldmann, cuando contrasta las diferencias entre Girard y Lukács respecto a la naturaleza de la degradación de la búsqueda del héroe problemático: "A sus ojos [los de Girard], la degradación del mundo novelesco, el progreso del mal ontológico y el incremento del deseo metafísico, se manifiestan en realidad, por una mediación más o menos grande, que hace aumentar progresivamente la distancia entre el deseo metafísico y la búsqueda auténtica, la búsqueda de la trascendencia vertical" (19). En cualquier caso, la aplicación de la teoría mimética girardiana a la novela de Clarín es un tema que sólo podemos tratar parcialmente y que requeriría un estudio aparte dada su complejidad.

[14] Elisabeth Sánchez, siguiendo la argumentación de Frances Weber ("The Dynamics of Motif"), analiza la división entre el cuerpo y el espíritu realizada por el Magistral y la Regenta, y las consecuencias nefastas de esta escisión: "Ana´s (and Fermin´s) insistence on separating reality into uncommunicating realms of matter and spirit and viewing themselves as superior to the corrupt Vetustan milieu is precisely the kind of thinking that leads to their downfall" (Sánchez, "From World" 38). La perspectiva de Weber y Sánchez resulta problemática porque la separación de ambas realidades es debida a la influencia manipuladora del Magistral (que quiere mantener a Ana dividida y centrada únicamente en el espíritu puesto que supone la única forma en que puede "poseerla"), y a los condicionamientos existentes en la vida de la Regenta y que impiden la vivencia del cuerpo y la materia. La división resulta profundamente insatisfactoria para Ana, que sí siente y percibe la necesidad de tener ambos dominios integrados, de ahí que doña Inés se convierta en el modelo perfecto, al representar esta unión y además en un contexto que guarda ciertos paralelismos con su situación personal.

[15] Stephen Gilman ha estudiado de manera ejemplar el fructífero y constante diálogo entre Clarín y Galdós. En *Galdós y el arte de la novela europea: 1868-1886* puede encontrarse un brillante estudio de las referencias clásicas en *Doña Perfecta* (363-77), en el que el autor analiza la técnica galdosiana de degradar sistemáticamente los arquetipos con los que se comparan los personajes, al ser éstos, incapaces de llenar los moldes de sus modelos. Esta técnica parece haber sido incorporada por Clarín a su novela. También la caracterización de Orbajosa y la inmutabilidad de la visión que ha construido sobre sí misma está presente en Vetusta, aunque el *pathos* de ambas colectividades sea diferente.

[16] No deja de resultar significativa la situación tan extrema en que Clarín sitúa a la Regenta (doble negación de la maternidad—su madre muere al nacer Ana y la ausencia total de actividad sexual impide su propia maternidad—; presencia de un padre de existencia libresca; episodio estigmatizador en la niñez; matrimonio con un hombre que, independientemente de su impotencia, dirige su deseo físico hacia Petra en vez de hacia su hermosa mujer cuyas necesidades erótico-amorosas sólo reconoce al final de la novela; presencia constante de Mesía en la casa de los Quintanar; peligrosa enfermedad nerviosa; decisivo y revelador rechazo de don Víctor a la petición de su mujer de marcharse una temporada a Aragón; estrambótico duelo final de resultados rocambolescos), y que percibida de manera estrictamente factual e independiente de

la complejidad de la novela, sería un caso evidente de tendenciosidad y fatalismo. Estas circunstancias tan agravantes en la existencia de Ana convierten su adulterio en una consecuencia inevitable, que en sí mismo, como hecho, no parece interesar demasiado a Clarín. En cambio, lo que sí parece interesarle sobremanera es analizar el modo en que se legitima el adulterio en la conciencia de la Regenta, y desarrollar ese complejo proceso interior que intenta satisfacer los deseos sin quebrantar los principios y creencias constitutivos de la personalidad.

[17] Joan Oleza analiza en detalle y con agudeza el no determinismo de la novela y considera incuestionable la presencia del libre albedrío, si bien sólo enfoca la cuestión en relación con los hechos: "En ningún caso puede decirse que el resultado final de alguna de las trayectorias protagonistas llega por el desencadenamiento inmediato de una maquinación inicial […] su final en brazos de Mesía no es el final tranquila e hipócritamente asumido por la sociedad, que tanto Mesía como el grupo dirigente de Vetusta esperaba, sino un final traumático e inasumible" (2: 588). Sin embargo, considerado el determinismo respecto a los valores auténticos, es decir, en relación a la posibilidad de vivir con vitalidad o poesía en una ciudad como Vetusta, Clarín parece mostrar una postura abiertamente determinista, consciente, como señala Gilman, de que "La salvación del espíritu en el siglo XIX puede que fuera tan difícil como el paso de un camello por el ojo de una aguja" (169). No debe perderse de vista que el final de la Regenta, como veremos luego, no es su seducción ni el duelo desafortunado o su ostracismo social final -éstos son hechos de su derrota mundana, que es la perspectiva que tiene Vetusta-, sino los acontecimientos sucedidos en la catedral, y que quedan reservados exclusivamente para el lector y para los tres personajes implicados.

[18] En *Are We Free? Psychology and Free Will*, una serie de reconocidos psicólogos (S.Pinker, J.A.Bargh, J.Baer, J.C.Kaufman, R.Baumeister, D.Myers, etc.) reflexionan sobre la libertad y el determinismo humanos en base a los conocimientos de la ciencia actual (genética, biología, neurociencia, sociobiología) y por lo general, consideran compatibles ambos conceptos, concediendo una importancia fundamental a la consciencia. Pinker señala cómo "El autoengaño es una de las raíces más profundas de los conflictos y la locura humanos. Implica que se calibran mal las facultades que nos deberían permitir buscar la verdad y debatirla racionalmente, de modo que todas las partes se consideran más inteligentes, más capaces y más nobles de lo que son" (*La tabla rasa* 390). En nuestra opinión es éste un asunto que está en el centro de la novela de Clarín, a quien le interesa analizar el modo en que su protagonista reacciona a todos esos factores condicionantes que señalábamos antes, y cómo su fracaso en liberarse del peso del ambiente y de la herencia es consecuencia de no reconocer enteramente su presencia, a lo que contribuye sustancialmente las distintas formas de autoengaño.

[19] La participación de la Regenta en la procesión de Semana Santa constituye la primera de las seducciones de las que será objeto, entregándose en esta ocasión de tal forma al Magistral, que Ana "se había sentido prostituida" (2: 450). Este episodio decisivo en su itinerario vital será un reflejo especular de lo que sucederá posteriormente con Mesía. La similitud entre ambas "seducciones" ejemplifica la permanente fusión entre erotismo y religión constantemente presente en la novela (Weber, "Ideología y parodia"), así como el paralelismo existente entre Álvaro y Fermín, los dos don juanes que pugnan por la misma presa (De Semprún Donahue; Mandrell "Malevolent").

[20] El callejón sin salida en que se encuentra la Regenta es enfatizado por el hecho de que incluso el joven médico Benítez —eco del Augusto Miquis galdosiano, no sólo en su encarnación de la ciencia positivista y experimental sino también en su fascinación por una mujer hermosa e irracional y en extremo apasionada (Ana e Isidora respectivamente)—, plenamente consciente del verdadero problema de su paciente, contribuye con su receta de vida natural y sencilla a que la Regenta se inserte definitivamente en la venenosa dinámica vetustense. La ironía clariniana es doble: Ana se cura de una enfermedad (solipsismo autodestructivo) adquiriendo otra (inserción en una comunidad falsa), y lo que resulta medicinal y salvador (la armonía con la naturaleza) conduce directamente a su caída y perdición (seducción adúltera, escándalo, y ostracismo social).

[21] Parafraseo a Lucien Goldmann, quien ha sintetizado de manera ejemplar la compleja teoría de la novela de Lukács. El protagonista de la novela es un héroe problemático, y la novela es la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en una sociedad degradada, si bien las dos degradaciones, la del héroe y la del mundo, deben engendrar a la vez una oposición constitutiva, fundamento de la ruptura insuperable entre protagonista y sociedad, y una comunidad suficiente para permitir la existencia de una forma épica (15-36).

[22] En su ya clásico, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijaíl Bajtín estudia la creación de la novela polifónica en la obra del escritor ruso, y analiza cómo los personajes dostoievskianos constituyen conciencias interactivas que se interpenetran en un continuo dialogismo, cuestionándose recíprocamente los "textos" y discursos que constituyen sus respectivas identidades. A diferencia del mundo monológico, en que los límites de la conciencia están claramente

delimitados y ésta se encuentra protegida por la petrificación de las ideas que le dan forma, los héroes de Dostoievski, al sentir en sus conciencias la presencia del otro como una conciencia en términos similares a sí mismos, quedan situados en una situación límite, de crisis o umbral, en el que la liberación de sus conciencias y la disolución de las mismas en forma de locura quedan separados por el filo de la navaja. Nosotros discrepamos ligeramente de Bajtín cuando señala que la polifonía puede encontrarse en Cervantes pero únicamente en un estado embrionario (106, 334), porque consideramos que si bien es Dostoievski, como admirablemente demuestra el crítico ruso, quien desarrolla la polifonía hasta sus últimas consecuencias, ésta ya estaba muy elaborada en *don Quijote*, la obra por la cual el escritor de San Petersburgo sentía el mayor de los aprecios: "En el mundo entero no existe una obra más profunda y consistente. Por el momento, es la última y máxima palabra del pensamiento humano, es la ironía más amarga que hubiese podido expresar un hombre" (250). Nos hemos detenido en Bajtín porque su dialogismo nos resulta esclarecedor si percibimos a la Regenta como a una lectora que fracasa no sólo en reconocer su "Yo" como un espacio multitextual sino en establecer un diálogo verdadero con los textos que maneja (y podríamos considerar a Vetusta como un texto más) porque les hace decir lo que ella querría que dijeran, imponiéndoles su "monologismo" y cerrándose por tanto, a ampliar su consciencia con un dialogismo enriquecedor. Clarín, por el contrario, triunfa en establecer una interacción fructífera con toda la tradición literaria, creando un maravilloso contrapunto entre su exitosa representación artística y el fracaso de su protagonista.

[23] Douglass Rogers ("Don Juan") baraja la hipótesis de que Clarín podría haber retomado al personaje de don Álvaro Mesía, desaparecido precipitadamente de *La Regenta*, en un relato publicado en 1886, "El caballero de la mesa redonda" que relata los últimos días en la vida de un don Juan envejecido. Para Rogers la yuxtaposición de ambos personajes completa la esencia de Don Juan: El seductor y libertino, y el convidado de piedra.

[24] Rogers considera la desdonjuanización de don Álvaro consecuencia inevitable de su desplazamiento al género novelesco, el cual requiere un tempo más lento y pausado, y un enfoque analítico e introspectivo, por lo que se pierde el dinamismo y poder visual del género teatral. En este sentido, Rogers opina que la larga seducción de la Regenta, es de igual modo, efecto de la naturaleza tediosa de la novela. De opinión parecida es Ciplijauskaité (*La mujer insatisfecha* 80-84), para quien el Realismo tiende a quitar toda grandeza a la figura del Seductor, convirtiéndole en un hombre corriente, si bien señala que en el caso de Mesía, su ridiculización es constante, especialmente, respecto a su cobardía y decrepitud.

[25] El hecho de que Mesía sea una parte muy importante del orden vetustense, y que el adulterio de la Regenta constituya su inserción en el sistema, no suprime su efecto liberador en el plano erótico-amoroso. Don Álvaro en este sentido permite que Ana satisfaga su derecho a vivir una experiencia que le ha sido negada dentro del marco del matrimonio del mismo modo que Don Juan posibilita que doña Inés acceda a "un amor que en su aparente rechazo de las normas sociales, opresoras de la mujer, permite a ésta articular la defensa de sí misma y de la ley del corazón" (Feal 86). Hay que distinguir, por tanto, entre la incitación individual y sus consecuencias o resultados sociales, y desde esta perspectiva, Don Juan es un liberador, y además, sus víctimas quedan igualadas y "teóricamente" exentas de culpa al haber sido víctimas del demoníaco Burlador.

[26] Joseph Campbell señala cómo los mitos, a pesar de perpetuarse en el tiempo ("Las metáforas por las que viven los mitos, y a través de las cuales operan, han sido cobijadas, buscadas y discutidas por siglos, aun por milenios" (*Héroe* 234), requieren ser renovados periódicamente: "Los mitos están tan íntimamente ligados a la cultura y época, que si los símbolos, las metáforas, no son mantenidas con vida mediante una constante recreación en las artes, la vida simplemente se aparta de ellas" (*Poder* 99). La literatura (y después el cine) ha sido la gran heredera de la función antes destinada a la mitología, como indica Mircea Eliade: "La prosa narrativa, especialmente la novela, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. Aún más: es posible desentrañar la estructura mítica de ciertas novelas modernas, se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos" (*Mito y realidad* 209). Eliade se hace eco de lo que ya demostrara Campbell en 1949 (*El héroe de las mil caras*), y que unas décadas después, en conversación con Bill Moyers (Poder), Campbell sintetizaría de esta forma: "Siempre encontraremos la misma historia, que transformándose continuamente, permanece maravillosamente inmutable". Por eso, para el mitólogo americano: "La nueva mitología es y siempre será – mientras exista la raza humana- la vieja, inmutable, y perenne mitología, en su `sentido subjetivo´, poéticamente renovada no en términos de un recuerdo del pasado o de proyección futura, sino del ahora" (*Impacto* 307). Esta supervivencia del mito en su devenir constante, a la que Campbell se refiere como inmutable y perenne, y que Hans Blumenberg denomina constancia ("Myths are stories that are distinguished by a high degree of constancy in their narrative core and by an equally pronounced capacity for marginal variation" (*Work on Myth* 34)), posibilita, como señala el filósofo alemán, que la esencia del mito no radique en su origen sino en su propia variación, provocando él mismo sus modificaciones como forma de

perpetuarse en el tiempo: "Its consolidated core resists modification and, in the latest stage of dealings with the myth, provokes it, after peripheral variation and modification have increased the fascination of testing the durability of the core contents under the pressure of the altered circumstances of their reception, and of uncovering the hardened, fundamental pattern" (150).

[27] Stephanie Sieburth analiza con brillantez la novela de Clarín desde la confrontación que los diferentes géneros literarios mantienen entre sí por hacerse con el control del destino final de la Regenta. Los esfuerzos de Ana por seguir la virtuosidad de los modelos clásicos tendrían su contrapartida en la voluntad vetustense de imponerle la inmoralidad del folletín: "The inhabitants of Vetusta, on the other hand, are determined that Ana´s story should conform to their favorite genre, the *folletín*, or serial novel of seduction, in which the virtuous heroine succumbs to the demands of the body, and loses her honor at the hands of the cynical *galán"* ("Quixotic" 320).

[28] En este sentido, recuérdese cómo don Quijote le propone a Roque Guinart, al comprobar por sí mismo su valentía y honradez pese a su condición de bandido, que vaya con ellos y se convierta en caballero andante. El bandido catalán es el único personaje al que don Quijote le ofrece la posibilidad futura de armarse caballero, y aunque Cervantes se burla de la ocurrencia del ingenioso hidalgo cerrando el capítulo con una muestra de la violenta manera en que Roque resuelve la disidencia de uno de sus hombres, constituye un ejemplo paradigmático de esta capacidad de centrarse en el potencial y obviar la realidad. En este sentido, recuérdese como con anterioridad, el ingenioso hidalgo, sumamente complacido por la conducta de Sancho en el pleito del yelmo y la albarda (capítulo 44), "propuso en su corazón de armalle caballero en la primera ocasión que se le ofreciese" (477), y aunque nunca llegó a materializar su proyecto, lo relevante radica en su reconocimiento de la defensa de una realidad "alternativa", y su deseo de recompensar tales actitudes con el ingreso en la exclusiva orden de la caballería. Significativamente, a don Quijote no se le pasa por la cabeza armar caballero andante al Duque mezquino o al resto de personajes con los que se topa en su camino, porque no percibe en ellos potencial alguno.

[29] Véase G. Sobejano, "Introducción," *La Regenta* (Madrid, 1987); N. Valis, "Sobre la última frase de *La Regenta," Clarín y* La Regenta en su Tiempo (Oviedo, 1987), 795-808; J. Kronik, "El beso del sapo: Configuraciones grotescas en *La Regenta," Clarín y* La Regenta *en su Tiempo* (Oviedo, 1987), 517-24; J.Oleza, "Introducción," *La Regenta* (Madrid, 1998); S.Sieburth, "Kiss and Tell: The Toad in *La Regenta," Malevolent Insemination and Other Essays 87-100.*

[30] Esta ausencia de la muerte final también puede encontrarse en *La desheredada de Galdós*, una novela merecedora de mayor atención, y que como ya indicara Gilman, dejó una huella profunda en Clarín.

[31] "Que los dos impulsos son básicamente idénticos se hace evidente en el desenlace de la novela: no acaba con la muerte de la heroína, como ocurre con la mayoría de las novelas decimonónicas de adulterio, sino con su vuelta, después de las catastróficas relaciones amorosas con don Álvaro, al vínculo emocional-religioso y de amor platónico, que la une al Magistral; una vez más se dirige a la catedral a buscar el consuelo de la Iglesia y de Fermín. El vaivén parece fijado para siempre; Ana es atraída alternativamente por dos manifestaciones del mismo impulso" (Weber, "Ideología y parodia" 120). Pensamos que el final de Clarín muestra el cierre definitivo del círculo Mesía-Magistral, que como apunta la autora, son dos manifestaciones del mismo impulso. El vaivén se ha roto definitivamente, primero con Mesía, cuyo engaño reconoce la Regenta, y después con el Magistral, que muestra en su mezquina acción final la naturaleza de sus sentimientos. Por último, el autoengaño de la Regenta, es revelado simbólicamente a través de Celedonio. Ana queda de esta forma, sin nada a lo que aferrarse, pero también ha podido descubrir finalmente las múltiples distorsiones con que había tejido su realidad "ideal".

[32] La grotesca pero heroica derrota de la Regenta queda simbolizada en el beso de Celedonio, doble metafórico y deformado de Vetusta, pero fiel reflejo de la sordidez del alma vetustense. Para el acólito del Magistral, Ana ha quedado tan depreciada que se atreve a besarla, pero en otro plano al que sólo accederá el lector, la Regenta ha sido capaz, al igual que había levantado de su siesta a la "heroica ciudad", de despertar el deseo hasta entonces inexistente de un afeminado: "por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba" (2: 598). Esta acción final constituye no sólo una gran ironía maestra sino también la convergencia absoluta de todo lo que se ha estado desarrollando a lo largo de la novela: "The thrust of the entire novel has been to show that toad and bird are interdependent" (E.Sánchez, "From World" 38). El beso de Celedonio reúne finalmente, aunque de forma perversamente degradada, los dos impulsos –el espiritual y el erótico- que Ana ha intentado integrar inspirada por el modelo de doña Inés: Los sapos presentes en las visiones místicas de Santa Teresa y los versos de Zorrilla babeados por los anfibios vetustenses. Con este final, la novela nos muestra el destino de la poesía zorrillesca encarnada por Ana, es decir, lo que hace el siglo XIX con la belleza del inesismo auténtico, pero también nos enseña el lado inverso, que la Regenta ha degradado, al igual que el resto de los vetustenses aunque de manera diferente, la esencia de la obra de Zorrilla al falsearla con la inserción de Mesía.

OBRAS CITADAS

Agudiez, Juan V. "Emma Bovary-Ana Ozores o el símbolo del amor." *Romanic Review* 54:1 (1963): 20-29. Impreso.

Alarcos Llorach, Emilio. "*Notas a La Regenta.*" *Clarín* y La Regenta. 225-45. Impreso.

Alas, Leopoldo. *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1947. Impreso.

—. *La Regenta*. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia, 1987. Impreso.

—. *La Regenta*. Ed. Joan Oleza. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

Baer, John, James C.Kaufman, y Roy F. Baumeister, ed. *Are We Free? Psychology and Free Will*. New York: Oxford University Press, 2008. Impreso.

Bajtín, Mijaíl M. P*roblemas de la poética de Dostoievski*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.

Baquero Goyanes, Mariano. "Exaltación de lo vital en *La Regenta.*" *Leopoldo Alas Clarín*. 157-78. Impreso.

Beser, Sergio. ed. *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*. Laia: Barcelona, 1972. Impreso.

—. ed. *Clarín* y La Regenta. Barcelona: Ariel, 1982. Impreso.

Blanco Gómez, Emilio. "El asedio al castillo: Motivo tradicional en *La Regenta.*" *Epos: Revista de Filología* 6 (1990): 443-53.

Blumenberg, Hans. *Work on Myth*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1985. Impreso.

Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela: Semiología de* La Regenta. Madrid: Gredos, 1985. Impreso.

Brent, Albert. *Leopoldo Alas y* La Regenta: *A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction*. Vol. 24. No. 2. Curators of the University of Missouri, 1951. Impreso.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2005.

—. *El poder del mito*. Barcelona: Emecé, 1991. Impreso.

—. *Los mitos: Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós, 1993. Impreso.

Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957. Impreso.

—. "Introducción." *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes

Saavedra. México: Porrúa, 1975. IX-L. Impreso.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 2001. Impreso.

Ciplijauskaité, Biruté. *La mujer insatisfecha*. Barcelona: Edhasa, 1984. Impreso.

Clavería, Carlos. "Flaubert y *La Regenta*." *Clarín y* La Regenta. 163-84.

Correa, Gustavo. "El Bovarysmo y la novela realista española." *Anales Galdosianos* 17 (1972): 25-32. Impreso.

Domingo y Benito, María Teresa. "El tema de Don Juan como elemento de dramaticidad en *La Regenta:* Análisis del capítulo XVI." *Los géneros literarios: Curso superior de narratología*. Ed. María Concepción Pérez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. Impreso.

Durand, Frank. ed. La Regenta *de Leopoldo Alas*. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.

—. "La caracterización en *La Regenta:* Punto de vista y tema." *Clarín y* La Regenta. 247-70. Impreso.

—. "El crimen religioso y ético de Ana Ozores." La Regenta *de Leopoldo Alas*. 299-312. Impreso. Impreso.

—. "Structure and the Drama of Role-playing in *La Regenta." Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*. 141-54. Impreso.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1968. Impreso.

Eoff, Sherman H. *The Modern Spanish Novel*. New York: New York University Press, 1961. Impreso.

Feal Deibe, Carlos. *En nombre de Don Juan. Estructura de un mito literario*. Amsterdam: Benjamins, 1984. Impreso.

García, Carlos. "La escena del Don Juan en La Regenta." Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995. Impreso.

Gilman, Stephen. *Galdós y el arte de la novela europea: 1868-1886*. Madrid: Taurus, 1985. Impreso.

Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963. Impreso.

Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso 1975. Impreso.

Gullón, Ricardo. "Aspectos de Clarín." *Archivum* 2 (1952): 161-87. Impreso.

Ife, Barry. "Idealism and Materialism in Clarín´s *La Regenta:* Two Comparative Studies." *Revue de Littérature Comparée* 44 (1970): 273-95. Impreso.

Jackson, Robert. "`Cervantismo´ in the Creative Process of Clarín´s *La Regenta*." MLN 84 (1969): 208-27. Impreso.

Kronik, John. "El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta." Clarín y* La Regenta *en su Tiempo: Actas del Simposio Internacional* (Oviedo, 1984). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987. 517-24. Impreso.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971. Impreso. Maetzu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Madrid: Austral, 1981 .Impreso.

Mandrell, James. "Malevolent Insemination: *Don Juan Tenorio* in *La Regenta." Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*. 1-28. Impreso.

—. "Nostalgia and the Popularity of *Don Juan Tenorio:* Reading Zorrilla through Clarín." *Hispanic Review* 59 (1991): 37-55. Impreso.

Marín, Diego. "La versatilidad del mito de Don Juan." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6 (1982): 389-403. Impreso.

Martínez Cachero, José María. ed. Leopoldo Alas Clarín. Madrid: Taurus, 1978. Impreso.

Oleza, Joan. "Introducción." *La Regenta*. Leopoldo Alas. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

Ortega y Gasset, José. "Estudios sobre el amor." Madrid: *Revista de Occidente*, 1941. Impreso.

—. *Meditaciones sobre el Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. Impreso.

Pérez de Ayala, Ramón. *Las máscaras*. *Obras completas*. *Vol. 3*. Madrid: Aguilar, 1965. Impreso.

Pinker, Steven. *La tabla rasa*. Barcelona: Paidós Transiciones, 2003. Impreso.

Rogers, Douglass. "Don Juan, Donjuanismo, and Death in Clarín." *Symposium* 30:4 (1976): 325-42. Impreso.

Rutherford, John. La Regenta *y el lector cómplice*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988. Impreso.

Sánchez, Elisabeth. "From World to Word: Realism and Reflexivity in *Don Quijote* and *La Regenta*." *Hispanic Review 55* (1987): 27-39. Impreso.

—. "Beyond the Realist Paradigm: Subversive Stratagems in *La Regenta* and *Madame Bovary*." *Malevolent Insemination and Other Essays*. 101-16. Impreso.

Sánchez, Roberto G. "The Presence of the Theater and the ´Consciousness of Theater` in Clarín´s La Regenta." *Hispanic Review* 37 (1969): 451-509. Impreso.

Semprún Donahue, Moraima de. "La doble seducción de La Regenta." *La Regenta de Leopoldo Alas*. 258-72. Impreso.

Sieburth, Stephanie. "*La Regenta* as Quixotic Novel: Imitation and Intertextuality." *Romance Quarterly* 35:3 (1988): 319-29. Impreso.

—. "Kiss and Tell: The Toad in *La Regenta*." *Malevolent Insemination and Other Essays*. 87-100. Impreso.

Sinclair, Alison. "The Consuming Passion: Appetite and Hunger in *La Regenta*." *Bulletin of Hispanic Studies* 69:3 (1992): 245-61. Impreso.

Sobejano, Gonzalo. "Introducción." *La Regenta*. Leopoldo Alas. Madrid: Castalia, 1987. Impreso.

—. "*Madame Bovary* en *La Regenta*." La Regenta de *Leopoldo Alas*. 223-33. Impreso.

Turner, Harriet S. "Vigencia de Clarín: Vistas retrospectivas en torno a *La Regenta*." La Regenta *de Leopoldo Alas*. 69-92. Impreso.

Unamuno, Miguel de. *Teatro Completo*. Madrid: Aguilar, 1959. Impreso.

Valis, Noël. *The Decadent Vision in Leopoldo* Alas. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981. Impreso.

—. "Sobre la última frase de *La Regenta*." *Clarín y* La Regenta en *su Tiempo: Actas del Simposio Internacional* (Oviedo, 1984). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987. 795-808. Impreso.

—. ed. *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*. Ann Harbor: Michigan Romance Studies, 1990. Impreso.

Weber, Frances W. "The Dynamics of Motif in Leopoldo Alas´s *La Regenta*." *Romanic Review* 57:3 (1966): 188-99. Impreso.

—. "Ideología y parodia religiosa en las novelas de Leopoldo Alas." *Clarín y* La Regenta. 117-36. Impreso.

Wiltrout, Ann. “El cosmos de *La Regenta* y el mundo de su autor.” La Regenta *de Leopoldo Alas*. 234-49. Impreso.

LA REPRESENTACIÓN DE JULIANA EN *MISERICORDIA*, DE GALDÓS

Daniel Lorca

La crítica no ha prestado atención con suficiente detalle al personaje de Juliana en *Misericordia*. Esta falta se hace evidente cuando tenemos en cuenta que no hay estudios que se enfoquen en Juliana principalmente, sino que más bien, se ha utilizado este personaje para afianzar conclusiones sobre otros temas. Así, por ejemplo, algunos críticos están interesados en el aspecto religioso de *Misericordia*, y aducen brevemente el ejemplo de Juliana en relación con ese tema (como por ejemplo Beardsley, 1974, y Kirby, 1983), mientras que otros críticos mencionan brevemente a Juliana dentro de un enfoque primordialmente económico-social (Rodríguez Puértolas, 1990, Gold, 2001 y Wright 2009-10).[1]

Por una parte, este tratamiento somero y ancilar del personaje de Juliana ha creado confusión. Por ejemplo, Casualduero mantiene una postura bastante positiva sobre Juliana, ya que concluye que a pesar de sus defectos Juliana merece la salvación porque representa "el Derecho, el pilar de la sociedad" (133) y "la buena administración" (133).[2] Dos décadas después Russell tiene en cuenta lo dicho por Casalduero, y a continuación responde que Juliana no merece la salvación: "she cannot be said to deserve salvation. She has never bothered to help Paca before and she is partly responsible for the cruel rejection meted out to Benina" (128).[3] Finalmente, tras otra década, Sinnigen tiene en cuenta los trabajos de Casalduero y Russell y concluye que el final de la novela es abierto, ya que no podemos saber si Juliana volverá a pecar o no: "*Misericordia* is intended as social reform. For even after Juliana has been redeemed, the tantalizing question remains: what can and will Juliana do?" (248);[4] por lo tanto, podemos conjeturar que según Sinnigen no se puede saber si Juliana "merece" o no la salvación final.

La falta de un estudio detenido sobre el personaje de Juliana, además, puede llevarnos a simplificar su función en el texto. Por ejemplo, Amy Wright (2009-2010) propone un análisis convincente sobre los marginados en *Misericordia* dentro de un contexto post-moderno (Foucault, principalmente). Según Wright, la representación de los marginados en *Misericordia* y la actitud de Benina para con los pobres da a entender que según Galdós hay que sustituir el capitalismo de la sociedad por la caridad de Benina.[5] Aunque el análisis de Wright con respecto a Benina y los pobres es de gran utilidad y, a mi parecer, muy acertado, su lectura del final de la novela es susceptible de una revisión, a la luz de la evidencia textual. Según Wright el final de la novela es un enfrentamiento entre la forma de ser de Juliana (el capitalismo) y la forma de ser de Benina (la caridad): "este efecto llega a su colmo en la escena final de la novela . . . que acaba su meditación sobre la caridad con un dialogo directo entre sus dos caras opuestas, la hipócrita-burguesa de Juliana y la altruista-alternativa de Benina" (96). No obstante, una vez que tenemos en cuenta el desarrollo de Juliana a lo largo de la novela, es decir, el devenir vital de este personaje, podemos comprobar que la función de Juliana en la conversación final se puede ver de otra manera: demostrar que el poder de la caridad de Benina es tan grande que incluso reforma

a una persona que antes estaba totalmente obsesionada por el dinero.

Finalmente, esperamos mostrar que un estudio detenido de la evolución de este personaje puede ser el camino para una exploración y constatación de importantes aspectos de la maestría novelística de Galdós.

Este ensayo, pues, ofrece una interpretación de Juliana en la que se espera demostrar que Juliana merece la salvación *al final de la novela*. Además, hay razones poderosas para pensar que Juliana cambia verdaderamente de forma religiosa/espiritual, y que por lo tanto el final no es abierto. Además, no parece que haya una confrontación final entre dos formas de ser distintas (la caridad de Benina y el capitalismo de Juliana), sino que más bien Juliana acepta genuinamente el regalo de Benina. Por último, todo esto solamente se puede descubrir si prestamos atención a la estrategia narrativa muy cuidada de Galdós cuando transforma a Juliana dos veces a lo largo de la novela, para luego, al final, salvarla gracias a la intervención de Benina. Esperamos demostrar que el propósito de Galdós con Juliana es dar a entender detalladamente cuál es el gran mal de su sociedad, y también proponer al final de la novela una solución religiosa/espiritual.[6]

Juliana el personaje

La información sobre Juliana se encuentra en dos partes, o fases, de la novela: La primera fase se narra en el capítulo IX (114 a 118), aunque también hay una mención importante en el capítulo X (123 y 124).[7] La segunda fase empieza en el capítulo XXXV (279) y llega hasta el final (318), aunque también hay otra mención importante en el capítulo XXXI (253). Es decir, hay un silencio entre las dos fases que dura, como mínimo 21 capítulos (129 páginas). Podemos por lo tanto preguntarnos cómo se representa Juliana en la primera fase, y cómo la segunda fase modifica esa representación.

Durante la primera fase es razonable mantener que la caracterización de Juliana es positiva: Es una sastra, Antoñito se casa con ella (114), además

> desde que empezó el noviazgo de Antoñito […] se fue corrigiendo de sus mañas rapaces, hasta que se le vio completamente curado de ellas. Su carácter sufrió un cambio radical: mostrábase afectuoso con su madre y Benina, resignábase a no tener más dinero que el poquísimo que le daban, y hasta en su lenguaje se conocía el trato de personas más honradas y decentes que las de antaño. (115)

La opinión positiva sobre Juliana se acentúa aún más, cuando la voz narrativa nos dice que "Antoñito se había hecho hombre formal después de casado, tal vez por obra y gracia de la virtud, buen juicio y laboriosidad de su mujer, que salió verdadera alhaja" (117). En la página siguiente se revela que Juliana es enormemente fecunda, tanto en el trabajo como en su capacidad de tener hijos (gemelos). Por último, en las páginas 123-124, Juliana parece ser generosa: aunque es pobre, le dice a Benina "que probaremos [Benina y Doña Paca] algo de la matanza que le ha de mandar su tío el día del santo, y además dos cortes de botinas de las echadas a perder en la zapatería para donde ella despunta." Lo único negativo sobre Juliana es que es "ordinaria" (124), según Doña Paca, pero esto no parece tener mucha importancia, ya que al mismo tiempo, Doña Paca también dice que "es buena chica" (124). Resumiendo, la caracterización de Juliana

es inicialmente positiva, ya que es una alhaja, gran trabajadora, madre, generosa y reforma a su marido, y aunque es "ordinaria", es también "buena chica."

Juliana desaparece de la novela, para resucitar en la página 253, y debido a este largo abandono, Galdós ve la necesidad de recordarnos quién es: "Juliana, la mujer de Antoñito". Es más, su vuelta a la narración concuerda con la imagen que tenemos de ella en la primera fase; se nos dice que Juliana prestó un duro a Benina en un momento de gran necesidad: "Faltábanle ya su energía, y sus grandes ánimos flaqueaban; perdía la fe en la Providencia, y formaba opinión poco lisonjera de la caridad humana; todas sus diligencias y correrías para procurarse dinero, no le dieron más resultado que un duro que le prestó por pocos días Juliana, la mujer de Antoñito".

Pero a partir de la página 279, todo cambia: Juliana se convierte en un dictador sin piedad. Para empezar, se revela ahora que Antoñito está asustado de su mujer: "le tengo más miedo que a una leona con hambre". Tres páginas más tarde se explica que el miedo de Antoñito está asociado con cuestiones de dinero: "si sabe mi mujer que he paseado en bicicleta [alquilada], tendremos bronca en casa. […] Ya sabes cómo las gasta Juliana" (282). El miedo de Antoñito a su mujer por cuestiones de dinero se confirma un poco más tarde: "Si sabe Juliana que alquilé la bicicleta, ya tengo *máquina* para un semestre" (282). Cuando Doña Paca y Obdulia heredan, Juliana siempre está presente: "les interrumpió la entrada de Juliana, la mujer de Antonio, que desde la noticia de la herencia frecuentaba el trato de su suegra y cuñada" (287), y una vez que su presencia física en la casa está confirmada, el lector tiene por fin una descripción *física* de Juliana: "Era mujer garbosa, simpática, viva de genio, de tez blanca y magnífico pelo negro, peinado con arte. Cubría su cuerpo con mantón alfombrado, y la cabeza con pañuelo de seda de cuarteles chillones; calzaba preciosas botinas, y sus bajos denotaban limpieza y buen avío de ropa" (287). Es decir, Juliana es la imagen viva de la energía.

La presencia agobiante de Juliana no hace más que crecer. Se hace elegir como consejera de finanzas en la casa de Doña Paca (287), pero muy pronto su puesto se transforma en dictadura: "Tal dominio llegó a ejercer sobre Doña Francisca, que la pobre viuda no se atrevía a rezar un Padrenuestro sin pedir su venia a la dictadora" (314). Durante la dictadura financiera de Juliana, estos son los cambios que se implementan: Hilaria, una pariente de Juliana, y a petición de la misma, entra como cocinera (287). Ve con muy malos ojos la entrada de Daniela como doncella, propuesta por Obdulia (291), y luego la echa porque "no servía más que de estorbo" (315). Desempeña los muebles de Doña Paca, una labor "enojosa" (291). Perdona el duro que *Benina* le debía y además le da un duro "para que se acomode esta noche" (299), *Despide a* Benina, reduciendo la peseta diaria que Doña Paca quería dar a Benina a dos reales diarios (311). Elimina todas las plantas que Obdulia ha comprado como gasto innecesario (315), aún cuando costaban "*poco dinero*" (énfasis en el original, 285). Es decir, todos los cambios tienen que ver con el dinero, con su administración.

A la brutal dictadura financiera de Juliana hay que añadir también algunos rasgos que ahora conocemos acerca de su carácter: resulta que su ordinariez sí es importante, contrariamente a lo que se había sugerido en la primera fase cuando parecía que era más bien buena chica: "Obdulia y Ponte departían acerca de aquélla [Juliana], diciendo la *niña* que jamás perdonaría a su hermano [Antonio] haber traído a la familia una persona tan ordinaria como Juliana . . . No harían nunca buenas migas" (289). Se confirma que domina a Antonio, usando el miedo como arma; dice la

gobernanta, "le chillo en cuanto le veo cerdear un poco" (289), y también queda claro ahora que probablemente, Juliana incluso pega a su marido: cuando Antonio vuelve con malas noticias sobre el carro que debía alquilar para la mudanza, dice a su mujer: "A otra cosa, mujercita mía, no pegues y escucha. No he podido hacer tu encargo porque… te digo que no pegues" (304). Su despotismo se confirma con la opinión de Benina: "a través de la sonrisa [de Juliana], hubo de vislumbrar Nina la autoridad que la ribeteadora había sabido conquistar allí, y se dijo: 'Esta es la que ahora manda. Bien se le conoce el despotismo'" (296).

La opinión que el narrador había presentado en el comienzo de la novela cambia en esta segunda fase radicalmente: ahora es despótica, su ordinariez es importante, obsesionada por el dinero, ingrata con Benina (le da un duro, pero también la despide y reduce lo que se le debe de una peseta diaria a dos reales), con muy mal genio y hasta posiblemente capaz de hacer daño físico. Más tarde consideraré cómo Galdós consigue este cambio tan radical, pero por ahora veamos *el efecto* de Juliana en la casa de Doña Paca: la consecuencia más notable (la cual ya fue notada por Casalduero hace unas cinco décadas en el libro ya citado, 132) es que con Juliana viene la tristeza: "En todo era obedecida ciegamente Juliana por su mamá política, menos en una cosa. Mandábale que no estuviese siempre triste, y […] bien se echaba de ver que la orden no se cumplía" (314). Al mismo tiempo, la fertilidad en la vida de Obdulia también se acaba simbólicamente cuando Juliana le obliga a deshacerse de todas sus plantas (315). Es importante notar que antes que Juliana estuviese presente, la familia era pobre pero razonablemente feliz. En cambio, el cuadro que representan después del control de Juliana es de lo más tétrico. Cuando se están mudando de casa, Benina ve sin ser vista la siguiente escena:

> Detrás [de Doña Francisca, Obdulia y Polidura] iba Juliana *arreándolos* [subrayado en el original] a todos, y mandándoles que fueran de prisa por el camino que les marcaba. No le faltaba más que el palo para parecerse a los que en vísperas de Navidad conducen por las calles las manadas de pavos. ¡Cómo se clareaba el despotismo hasta en sus menores movimientos! Doña Paca era la res humilde que va donde la llevan, aunque sea al matadero; Juliana el pastor que guía y conduce. (309)

Parece ser, por lo tanto, que hay dos Julianas en la obra: al principio su caracterización es positiva; pero, tras un lapso importante, en su segunda manifestación lleva a Doña Paca al matadero (el hecho de que Galdós hay subrayado la palabra *"arreándolos"* nos deja saber que la imagen del matadero es especialmente importante). Para comprender la función de Juliana en la obra es necesario entender el cómo y el por qué de esta transformación.

La Primera Transformación de Juliana

Si bien es cierto que la transformación de Juliana es drástica, también lo es que está muy bien conseguida. La técnica de Galdós se basa en la sabia manipulación de dos factores: la utilización de varias perspectivas, y el tiempo.

La transformación de Juliana se entiende mejor si acatamos la naturaleza teatral de la novela.[8]

El "escenario" más importante en la obra es la casa de Doña Paca. En la primera fase

Juliana está "fuera" del escenario principal (es decir, está fuera de la casa de Doña Paca). Es significativo que durante la primera fase Doña Paca *no conoce* a Juliana directamente: "[la reforma de Antonio] fue parte que Doña Paca le concediera el consentimiento [de casarse], sin conocer a la novia ni mostrar ganas de conocerla" (115), También es importante notar que la voz narrativa en esta primera fase *no es omnisciente en su conocimiento de Juliana:* lo es para decirnos solamente la situación de Doña Paca y de sus dos hijos. Por lo tanto, la información que obtenemos sobre Juliana en esta primera fase es ante todo lo visto desde una perspectiva muy limitada. Desde esa perspectiva no podemos saber que Juliana es un déspota en su casa, y en cambio, sí podemos observar los efectos positivos de su administración: por ejemplo, vemos que Juliana produce un cambio radical en Antonio, sin saber que Antonio cambia porque está asustado de su mujer. También vemos que Juliana se preocupa en reciclar botines viejos y que no quiere que la matanza se eche a perder, sin saber que su motivación es que odia el desperdicio. En pocas palabras, cuando el juicio sobre Juliana se basa en los efectos de su administración *sin saber* que es una tirana, precisamente porque todavía no la conocemos directamente (todavía no ha entrado en el "escenario", en la casa de Paca) entonces la conclusión a la que llegamos se basa en la perspectiva y juicios de Doña Paca, puesto que el lector la ve focalizada por su suegra: vista desde "fuera del escenario", cuando Doña paca todavía no conoce a Juliana personalmente, su caracterización es positiva.

A continuación Galdós deja pasar bastante tiempo antes de volver a introducir a Juliana. Para recordarnos quien era en la primera fase, la voz narrativa nos dice 129 páginas más tarde, como señalamos anteriormente, que era "Juliana, la mujer de Antoñito" (253), y también nos recuerda que Juliana en la primera fase parece ser generosa, ya que presta a Benina un duro. Este gran silencio temporal prepara al lector para el gran cambio que viene a continuación, para que ese cambio no sea demasiado chocante.

Finalmente, a partir de la página 274 empezamos a conocer a Juliana directamente, cuando el personaje "entra en escena". La segunda fase empieza cuando el lector se entera de que Antoñito le tiene mucho miedo a su mujer, y que según Antoñito, Juliana está siempre preocupada por cuestiones de dinero. Todavía no conocemos a Juliana directamente (ni siquiera sabemos cómo es físicamente todavía), pero ahora empezamos a juzgarla desde otra perspectiva: la perspectiva de Antoñito. Es decir, ya no la juzgamos desde "fuera" exclusivamente, sino que la empezamos a juzgar desde "dentro". Empezamos a vislumbrar los efectos nefastos de su tiranía.

Cuando Juliana entra físicamente en la casa de Doña Paca (en el "escenario"), la voz narrativa la describe físicamente por primera y única vez: es como si entrase en escena. A partir de ese momento, una vez que la conocemos físicamente, la voz narrativa se hace omnisciente con respecto a Juliana. Conocemos cómo es, y por lo tanto sentimos los efectos de su tiranía. Cuando la voz narrativa presenta a Juliana de forma omnisciente, nos revela que Juliana es un déspota.

Resumiendo, la transformación de Juliana no es chocante precisamente porque el texto usa un silencio temporal extenso entre las dos fases, y después de ese silencio, el texto traza un camino hacia la omnisciencia, conforme la narración extiende y profundiza el alcance de su información sobre el personaje que nos concierne.

La segunda transformación de Juliana

Juliana cambiará de nuevo, y llegará a merecer la salvación. Este segundo cambio no será extemporáneo, sino que la novela se encarga de ir preparándolo para que una vez más, no parezca arbitrario. Veamos esquemáticamente los pasos del camino de su última transformación; los enumeramos para destacar su fuerza acumuladora:

(1) Oye a Frasquito decir con mucho énfasis que Benina es una santa para luego caerse muerto (313). Que esas sean las últimas palabras de alguien causa impresión.
(2) Ha visto a Benina acompañando al pobre Almudena, que según Juliana tiene lepra (303).
(3) Ha visto que "con la mirada no más expresó Nina su lástima del pobre ciego, su decisión de no abandonarle [a Almudena]" (303).
(4) Ha presenciado la gran humildad de Benina en varias ocasiones (por ejemplo, cuando le dice que está tramitando su estancia en el hospicio *Misericordia* (302), o cuando le da los restos de la comida (306).
(5) Un mes más tarde ha visto que la enfermedad de la piel de Almudena va mejorando gracias a los cuidados de Benina (316).
(6) Ha visitado a Benina, que, después de un mes de su despido, y aunque es completamente pobre, "[está] en buenas apariencias de salud, y además alegre, sereno el espíritu, y bien asentado en el cimiento de la conformidad con su suerte" (316). Este hallazgo "no [la] sorprendió poco [a Juliana]" (316).
(7) Por último, ve el agradecimiento de Benina cuando le da las quince pesetas que le debe. En otras palabras, ve que Benina no se siente ofendida por esa limosna. También ve que Benina no está enfadada por la reducción de su pensión de una peseta diaria a dos reales; todo lo contrario, Juliana ve que el agradecimiento de Benina es genuino: "Pedradas de estas me vengan todos los días, señora Juliana. Sabe que se le agradece, y quisiera dárselo en salud para sí, y para su marido y los nenes" (317).

En resumen, Juliana ha presenciado una y otra vez la gran calidad espiritual de Benina. Para apreciar el impacto de todo lo visto y oído por Juliana es útil cambiar los roles: imaginemos que Juliana está en la posición de Benina. ¿Qué haría Juliana si alguien la despide después de años de servicios, de sacrificios? ¿Qué haría Juliana, si después de tantos años de servicio la causante de su despido le da *quince pesetas?* ¿Qué haría Juliana si, después de tantos años, la echan a la calle cuando *la riqueza* entra en su casa? ¿Qué haría Juliana con el ciego Almudena? Ciertamente, Juliana no haría nada de lo hecho por Benina; no estaría, ni mucho menos, "en buenas apariencias de salud, y además alegre, sereno el espíritu, y bien asentado en el cimiento de la conformidad con su suerte" (316). Cuando tenemos en cuenta quién es Juliana y lo que ha visto, es razonable concluir que todo lo que ha presenciado en Benina ha causado una impresión muy grande en ella.

Después de presenciar tanta bondad, *y después* de que Benina ofrece cuidar la salud de Juliana, de su marido y de sus hijos, Juliana vuelve al día siguiente, lista para recibir el regalo de Benina (318). Todo esto demuestra que la transformación final de Juliana no viene de la nada; Galdós se ha ocupado en hacerla creíble. Antes de que Juliana esté dispuesta a dar fe de la santidad de Benina (dice, "es usted una santa" (318), Juliana tiene suficientes razones como para

concluir que Benina es santa.

El peor defecto de Juliana *antes de su segunda transformación* es la desmedida preocupación por el dinero, la cual, podríamos decir, es una manipulación del discurso crematístico para incrementar su poder (una obsesión que crea tristeza y que conduce al matadero). Por lo tanto, es muy significativo que Juliana, cuando está recibiendo el regalo de su salvación al final de la novela, no está preocupada por el dinero para nada, sino que está preocupada por el bienestar de su alma. Esto se confirma cuando prestamos atención a las dos última páginas del texto. Para empezar, la voz narrativa nos dice que el dialogo final entre Benina y Juliana es "de mucha sustancia o miga psicológica" (317). Es decir, la voz narrativa está alertando al lector para que se fije bien en la actitud *mental* de Juliana y de Benina. Para entender dicha actitud es necesario prestar atención a los detalles siguientes:

(1) Juliana va porque piensa que sus hijos se van a morir.
(2) La idea que sus hijos van a morir la "atormenta": no hace más que "llorar y llorar".
(3) Juliana dice que "desde anoche se me ha metido en la cabeza otra idea." Es decir, la idea de Juliana es totalmente nueva, lo cual indica que Juliana ha cambiado, desembocando su conciencia en su nueva idea.
(4) Juliana le dice a Benina su nueva idea: "usted [Benina], usted sola, me puede curar." Es decir, Juliana sabe que la enfermedad es de ella, y no de sus hijos, porque lo que busca es una cura para ella, y no una cura para sus hijos. Al mismo tiempo, la idea nueva de Juliana indica que Juliana reconoce que Benina es un ser muy especial, ya que es "la única que le puede curar." Finalmente, la idea de Juliana no tiene nada que ver con el dinero, y por lo tanto viene buscando una cura para el estado lamentable de su alma exclusivamente.
(5) A continuación Juliana reconoce cómo es (o cómo ha sido hasta ese momento): "Porque … lo digo claro: yo he pecado, yo soy mala". Es decir, Juliana reconoce que la causa de su estado mental es el pecado: es obvio que el pecado de Juliana es la obsesión por el complejo dinero-poder, tal y como se explica antes de su segunda transformación.
(6) Benina cura a Juliana. Esta cura se confirma cuando Juliana, en vez de "llorar y llorar", dice que siente "alegría".
(7) Después de sentir esa "alegría", Juliana anuncia que Benina es "una santa".
(8) Finalmente, Benina le dice a Juliana: "no vuelvas a pecar más", y ya que el pecado de Juliana es la obsesión por el poder del dinero, podemos interpretar el aviso de Benina como "no vuelvas a afianzar tu ser en ese ejercicio".

Todo indica que el cambio psicológico de Juliana al final de la novela es total: si antes, a lo largo de la novela, Juliana estaba siempre obsesionada por el dinero como poder (su pecado), ahora, cuando recibe el regalo de su salvación , Juliana no viene preocupada por el dinero, sino por el estado de su alma; si antes Juliana no pensaba que la obsesión por el dinero es un pecado (ni reconocía que era mala), ahora, en su última transformación, reconoce que ha pecado y que es mala. Si antes sentía tristeza, ahora siente alegría. Si antes no respetaba a Benina, ahora piensa que es una santa.

La crítica de Galdós a su sociedad y su solución religiosa/espiritual

Es evidente que Galdós puso gran esfuerzo y cuidado en el desarrollo de Juliana a lo largo de toda la novela. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que ella es, junto con Benina, el personaje elegido por Galdós para concluir la novela; por lo tanto, es razonable mantener que la función de Juliana en el texto, sea cual sea, es de gran importancia para entender la novela en su totalidad.

Hay que tener en cuenta también que en la salvación final de Juliana se mantienen bastantes elementos notables de la tradición cristiana: por ejemplo, el acercamiento de Juliana a Benina recuerda el proceso de salvación según el pensamiento de San Agustín, expuesto sucintamente por Frederick Copleston:

> If there was question of convincing someone that God exists, Augustine would see the proof as a stage or as an instrument in the total process of the man's conversion and salvation: he would recognise the proof as *in itself* rational, but he would be acutely conscious, not only of the moral preparation necessary to give a real and living assent to the proof, but also of the fact that, according to God's intention, for man in the concrete, recognition of God's existence is not enough, but should lead on, under the impulse of grace, to supernatural faith in God's revelation and to a life in accordance with Christ's teaching. (2: 48)

Las semejanzas son notables: Primero, de la misma forma que San Agustín reconoce que el proceso de salvación requiere una prueba racional de que Dios existe, Juliana tiene pruebas racionales de la gran calidad espiritual de Benina, justo antes de ir a recibir su regalo; segundo, San Agustín piensa que las pruebas racionales de la existencia de Dios no bastan porque tienen que venir acompañadas de una preparación moral, y Juliana, cuando busca la ayuda de Benina, viene moralmente preparada porque no piensa sobre el dinero en absoluto, sino en el estado de su alma; tercero, según San Agustín el proceso de salvación viene impulsado por la gracia de Dios ("under the impulse of grace"), y el impulso del proceso de salvación de Juliana viene, precisamente, de todo lo hecho por *Benina*, y presenciado por Juliana, antes de que Juliana la visite al día siguiente; cuarto, según San Agustín el proceso de salvación debe de producir fe sobrenatural, y la salvación de Juliana gracias a Benina produce fe en Juliana, ya que hace que piense que Benina es una santa; por último, quinto, la salvación debe hacer que la persona salvada viva según las enseñanzas de Cristo, y las últimas palabras en la novela, tal y como explica Luciano García Lorenzo,[9] es una enseñanza de Cristo puesta en boca de Benina: "[Juliana,] no vuelvas a pecar" (318). Teniendo en cuenta las cinco semejanzas entre el pensamiento de San Agustín y lo acontecido a Juliana al final de la novela, es claro que su salvación concuerda de forma muy específica con la tradición cristiana.

Por último, si tenemos en cuenta las transformaciones de Juliana a lo largo de la novela, podemos ver que hay un rechazo total de la obsesión por la riqueza como poder, y como valor supremo, encarnada en Juliana antes de su transformación final, a favor de la preocupación por el estado del alma, tal y como se explica cuando Juliana recibe su salvación. Parecen recordar estas cuestiones las palabras de Don Quiboro, personaje de la galdosiana novela *El caballero*

encantado (1910), cuando cita a otro padre de la iglesia, Gregorio Nacianceno: "El que pretenda hacerse dueño de todo, poseerlo por entero, y excluir a sus semejantes de la tercera o de la cuarta parte, no es un hermano, sino un tirano, un bárbaro cruel, o por mejor decir, una bestia feroz" (citado en Cardona, 189). Juliana, al principio de la novela, *parece ser* un "hermano", pero a continuación el texto revela que es de hecho "un tirano, un bárbaro cruel . . . una bestia feroz".

Si tenemos en cuenta todo lo dicho, y si estipulamos que Juliana representa un aspecto importante de la sociedad de Galdós, entonces la función de Juliana parece ser doble. Por un lado, gracias a este personaje, Galdós consigue explicar el gran mal de su sociedad de forma muy especifica: la obsesión por el dinero (tal y como se evidencia en la *segunda* Juliana), aunque parezca beneficiosa para el funcionamiento de la sociedad (impresión positiva encarnada en la *primera* Juliana cuando parece ser "buena chica" y reforma a su marido), es de hecho un gran mal social. Dicho de otra forma, una vez que somos nosotros los que sufrimos las consecuencias de la forma en que la sociedad de Galdós usa el dinero (el capitalismo), entonces, lo que antes parecía ser bueno (la primera Juliana) se revela como algo nefasto (la segunda Juliana). Por otra parte, Galdós también consigue introducir con Juliana una solución religiosa/espiritual: para que la sociedad se reforme es necesario que deje de preocuparse por el dinero del poder y cuide el alma. La salvación de Juliana y de la sociedad, según Galdós en *Misericordia,* dependen de la renuncia *social* del complejo dinero-poder a favor de la más pura caridad cristiana.

Oakland University

NOTAS

[1] Con respecto al tema económico-social, los críticos no siempre usan la misma terminología. Algunos críticos se enfocan en "la burguesía", como por ejemplo Amy Wright (96-106) o Julio Rodríguez Puértolas (101-114), mientras que otros se enfocan más en la "sociedad", como por ejemplo Casalduero (132), Robert A. Russell (129) o Nicholas G. Round (171). En este ensayo la cuestión de cuál es el objetivo final de Galdós, la burguesía o la sociedad de su tiempo, no es esencial, y por lo tanto, para que no haya confusión, utilizo el concepto genérico "económico-social".

[2] Más detalladamente, la postura de Casalduero sobre Juliana es esta: en un contexto económico-social Casalduero opina que "Juliana (asóciese con Julio Cesar) consigue que no se dilapide la fortuna que hereda [Doña Paca]: sin embargo, no logra que en la casa entre la felicidad, que desapareció con la buena administración" (132); por lo tanto, se podría pensar que según Casalduero, la función de Juliana en el texto es criticar un aspecto de la administración de la riqueza y al mismo tiempo elogiar otro aspecto, ya que por un lado, dicha administración tiene una consecuencia positiva (Juliana consigue que la riqueza no se malgaste), pero también tiene otra consecuencia negativa (causa que entre la tristeza). Un poco más tarde Casalduero asocia a Juliana con el tema religioso: "[Juliana] merecía salvarse porque representa la razón contra la insensatez, el Derecho, pilar de la sociedad, pero verdaderamente fuerte sólo cuando se une a la Justicia, es decir, cuando es capaz de amor" (133). La opinión de Casalduero sobre Juliana en un contexto religioso modifica lo que dijo sobre Juliana anteriormente: antes, Casalduero ve en Juliana una crítica pero también un elogio, y ahora, en un contexto religioso, descubrimos que el elogio a la administración del dinero es *más significativo* que la crítica, ya que según Casalduero, Juliana "merecía salvarse." Es cierto que este juicio positivo viene templado con una advertencia, ya que Casalduero también dice que en Juliana "la razón" y "el Derecho" no pueden ser fuertes a menos que vayan unidos con el amor. A mi parecer, la opinión de Casalduero sobre Juliana tiende a ser más positiva que negativa (sin llegar a ser totalmente positiva) porque incluso con una advertencia, Casalduero concluye que Juliana merece la salvación.

[3] Más detalladamente, la interpretación de Juliana de Russell es esta:

"[Juliana] is the only one who will be identified with society who has seen the light. Casalduero explains her salvation thus: 'Esta merecía salvarse, porque representaba la razón contra la insensatez, el Derecho, pilar de la sociedad, pero verdaderamente fuerte sólo cuando se une a la justicia, es decir, cuando es capaz de amor.' It is certainly true that Juliana steps in to save Paca from a second financial ruin, and she has acute common sense. But she cannot be said to deserve salvation. She has never bothered to help Paca before and she is partly responsible for the cruel rejection meted out to Benina. Rather, it is precisely because she represents the world with only its value of hard work and rejection of illusion, because she is the anti-Benina, that she must be saved by a knowledge of Benina as she truly is. For Benina's estrangement from the world cannot be absolute, she cannot be left without a witness. The always ironic *Misericordi*a transforms her enemy, her exact opposite, into her single witness. Juliana's new self does indeed reconcile organization and charity, but this is not her fair reward. It is Benina's free gift" (1967, 128). Por lo tanto, Russell está de acuerdo con Casalduero en parte: los dos concluyen que la caridad y la buena administración del dinero deben complementarse de algún modo. Más específicamente, según Casalduero (vease nota 2), la administración del dinero es fuerte cuando "es capaz de amor", y según Russell, "Juliana's new self does indeed reconcile organization [of money] and charity." Pero a diferencia de Casalduero, Russell concluye que Juliana no merece la salvación.

[4] Más detalladamente, la opinión de Sinnigen sobre Juliana es esta:

"As Robert Russell explains, "[s]he is the only one who will be identified with society who has seen the light." Thus her task of governing the family is transformed since, thanks to Benina's "Grace", a synthesis of material order and the charitable spirit is achieved in the redeemed Juliana. And although the older generation (Paca, Ponte) has perished because of the loss of Benina's spiritual sustenance, the future Generations (Juliana's children) will benefit form her inspiration. This synthesis represents a potential overcoming of the alienation of

the Charitable Spirit from society" (245). Como vemos, Sinnigen también está de acuerdo en parte con las otras dos opiniones ya explicadas en las notas 2 y 3: una de las funciones de Juliana, una vez más, es combinar ("sintetizar") el dinero ("material order") con la caridad. Sinnigen también añade que esta síntesis explica cómo tiene que ser la sociedad para evitar la alienación del espíritu caritativo. Unas páginas más tarde Sinnigen continua: *"Misericordia* is intended as social reform. For even after Juliana has been redeemed, the tantalizing question remains: what can and will Juliana do?" (248). Es decir, según Sinnigen el final de la novela es abierto porque no sabemos lo que Juliana hará en el futuro (¿volverá a ser como antes, o ha cambiado de verdad?, ¿Volverá a pecar o no pecará más?) Con esta incertidumbre final, la impronta temática de la novela sería la siguiente, según Sinnigen: la reforma de la sociedad depende de la sociedad en sí misma; si Juliana cambia verdaderamente e incluye lo espiritual en su vida, entonces la sociedad será más caritativa gracias a la síntesis efectiva del orden material (el dinero) con la caridad.

[5] Con respecto a Benina el argumento de Wright (2009-2010) se puede resumir de la forma siguiente: Benina es una buena "administradora de la casa" que "se encarga de las grandes decisiones y las crisis económicas del hogar" (100), lo cual consigue hacer porque "las habilidades de Benina para apurar el dinero hasta la última gota le ponen a la par de un negociante burgués" (100). La diferencia entre la actitud de Benina y el capitalismo es que Benina no desea acumular dinero, sino ayudar al prójimo: "el mayor obstáculo [para acumular riqueza], desde luego, es la misma compasión, o misericordia de la criada. Por mucho talento pecuniario que tenga, su dedicación a la familia y los amigos siempre le es más importante que el éxito material" (100). Es decir, la actitud de Benina con el dinero se opone al capitalismo porque "la caridad de Benina no se ve asociada a la ideología capitalista" (101).

[6] Basándome en los trabajos de Schraibman, Beardsley, Russell, y Sinnigen, el análisis de Juliana que propongo da por supuesto que Benina va en camino de ascensión hacia de la santidad, y es incluso posible que ya sea santa al final de la novela. En "The element of time in *Misericordia*", Minter demuestra que todo lo que pasa en el libro (a excepción del final, un mes más tarde), ocurre durante la Semana Santa de 1887 (107). Es decir, de la misma forma que Cristo asciende hacia la divinidad durante esa semana, lo análogo le pasa a Benina: se transforma en santa. Como dice Minter, "[Galdós] has deliberately drawn on both the Gospel Cycle and the Saints' Cycle […] in constructing his story" (107). Otros críticos que también ven en Benina una santa son Chamberlin (en "Blasco Ibáñez's mistaken evaluation of *Misericordia*" y en "Galdós's *Nazarín* and *Misericordia"*) y Round. Al mismo tiempo, los trabajos sobre Almudena tienden a reforzar la idea de que Benina es una santa (véase, por ejemplo, el trabajo de Sara E. Cohen, el artículo de Chamberlin titulado "The significance of the name Almudena in Galdós' *Misericordia*", y el de Brooks). Una excepción es el ensayo de Crepsil, que aunque comenta a Almudena, dice muy poco sobre Benina. Por último, tan sólo he podido encontrar dos críticos que no están de acuerdo con la opinión generalmente aceptada que Benina es santa o en camino de serlo: Kirsner y Glannon. Otra posible excepción es Fraile, que opina que Benina no es *tan* santa (es más quijotesca que santa). Los argumentos de Shraibman, Beardsley, Russell, Sinnigen y Mister me parecen más convincentes que los de Glannon, Krisner y Fraile.

[7] Las páginas se refieren a la edición de *Misericordia* incluida en las obras citadas.

[8]Sobre las influencias del teatro en el lenguaje de Galdós cuando escribió *Misericordia*, véase la introducción de la novela escrita por Luciano García Lorenzo, 49-50.

[9] Luciano García Lorenzo, en la nota 502 de su edición de *Misericordia*, explica que la palabras de Benina "no vuelvas a pecar" (318), captan "el sentido evangélico del nuevo milagro. San Mateo, 19, 17". (318)

OBRAS CITADAS

Beardsley S. Theodore Jr. "The Life and passion of Christ in Galdós *Misericordia*." *En Homenaje a Sherman H. Eoff*. Editado por José Schraibman. Castalia: Madrid, 1970. 39-58. Impreso.

Bauer B. Wietelmann. "For Love and Money: Narrative Economies in *Misericordia*" *MLN* 107 (1992): 235-49. Impreso.

Bello, Luis. "Paréntesis. Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo" *El Sol*. 4 I (1928): 1.

Brooks, J. L. "Almudena in *Misericordia*." En *Hispanic studies in Honour of Frank Pierce Presented by Former and Present Members of the Department of Hispanic Studies in the University of Sheffield*. Editado por John England. University of Sheffield: Sheffield, 1989. 31-35. Impreso.

Cardona, Rodolfo. *Galdós ante la literatura y la historia,* Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998. Impreso.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Gredos: Madrid, 1957. Impreso.

Chamberlin A. Vernon. "Blasco Ibáñez's Mistaken Evaluation of *Misericordia*." *Romance Quarterly* 37 (1990): 209-15. Impreso.

—. "Animal Imagery and the Protagonist in Galdós's *Nazarín* and *Misericordia*." *Hipanic Journal* 10 (1988): 7-14. Impreso.

—. "The Significance of the Name Almudena in Galdós'*Misericordia*." *Hispania* 47 (1964): 491-96. Impreso.

Cohen E. Sara. "Almudena and the Jewish theme in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 8 (1973): 51-61. Impreso.

Copleston, S. J. Frederick. *A History of Philosophy, Volume 1 Greece to Rome, Volume 2 Augustine to Scotus, Volume 3 Ockham to Suárez*. Doubleday: New York, 1985. Impreso.

Crespil, Marcel. "La fe religiosa de Almudena en *Misericordia*." *Romance Notes* 13 (1971-2): 463-67. Impreso.

Fraile, Medardo. "Tesoro de la *Misericordia* galdosiana: una interpretación". En Actas del VIII *Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* 2. Editado por David A Kossoff, José Amor y Vázquez , Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans. Istmo: Madrid, 1986. 541-47. Impreso.

García Lorenzo, Luciano. "Introducción" en *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós. Cátedra: Madrid, 2000. 11-58. Impreso.

Glannon, Walter. "Charity and Distributive Justice: *Misericordia* Reexamined." *MLN* 100 (1985): 247-64. Impreso.

Gold, Hazel. "Outside Art: Homelessness in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 36 (2001): 141-54. Impreso.

Kirby L. Harry Jr. "Religious symbolism in the characterizations of Benina and Don Romualdo in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 18 (1983): 97-109. Impreso.

Kirsner, Robert. "La ironía del bien en *"Misericordia"*." En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Editado por Carlos H. Magis. El Colegio de México por la Asociación Internacional de Hispanistas: México, 1970. 495-99. Impreso.

López, Mariano. "Naturalismo y Humanismo en *"Misericordia"*." *Sin Nombre* 11 (1980): 57-68. Impreso.

Pérez Galdós, Benito. *Misericordia*. Edición de Luciano García Lorenzo. Cátedra: Madrid, 2000. Impreso.

Mister, Gordon. "The Element of Time in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 2 (1985): 89-109. Impreso.

Rodríguez Puértolas, Julio. "*Misericordia*, de Galdos: una novela antiburguesa." En *La Insula sin nombre: Homenaje a Nilita Vientós Gastón, Jose Luis Cano y Enrique Canito*. Editado por Eugenio Suárez-Galbán. Orígenes: Madrid, 1990. 101-114. Impreso.

Round G. Nicholas. "*Misericordia:* Galdosian Realism's 'Last Word'." En *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Editado por Linda M. Willem. Juan de la Cuesta: Newark, 1993.155-72. Impreso.

Russell, H. Robert. "The Christ figure in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 2 (1967): 101-130.

Río, del. Ángel. "Moral y religion en *Misericordia*." En *Estudios Galdosianos*. Biblioteca del hispanista: Zaragoza, 1953. 22-37. Impreso.

Sinnigen, J. "The search for a new totality in *Nazarin, Halma, Misericordia*." MLN 93 (1978): 233-51. Impreso.

Schraibman, José. "Las citas bíblicas en *Misericordia*, de Galdós. *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252 (1970): 490-504. Impreso.

Wright, Amy. "La mirada y los marginados en la *Misericordia* galdosiana." *Anales Galdosianos* 44-45 (2009-2010): 93-112. Impreso.

MAXIMILIANO RUBÍN AND THE CONTEXT OF GALDÓS'S MEDICAL KNOWLEDGE

Michael W. Stannard

The Medical Context

Galdós's interest in doctors, medicine and abnormal mental states is well known and has been the subject of many studies.[1] More than 50 doctors populate the pages of his fiction prompting Granjel to refer to a "colegio médico galdosiano" (167). Almost invariably these physicians are portrayed in a favorable light (García Lisbona, 105, note 3), epitomized particularly in the combination of scientific outlook and humane concern of Galdosian characters such as Augusto Miquis, Teodoro Golfín and Moreno Rubio. References to medications abound in the novels [2] while the medical sciences appear in a significant sample of Galdós's journalistic articles more often than any other science.[3] It is somewhat surprising, therefore, that Galdós's knowledge of the medical sciences of his time should remain incompletely explored. It is the purpose of this paper to draw attention to the depth of Galdós's understanding of the medical advances of his day, which still remains under-appreciated.

Galdós wrote at a time of revolutionary changes in medicine. Gradually replacing the older vitalistic and humoral conceptions of disease, positivist medicine emanating especially from France identified anatomical abnormalities associated with many diseases (Laín Entralgo 273-308). Microscopical studies by Virchow and others from the 1840s onwards identified the cellular basis of disease. From the 1860s Pasteur and Koch showed the role of bacteria in infection while Lister found practical applications in his antiseptic, and later, aseptic techniques that revolutionized the scope and safety of surgery. In the decades of the 1870s and 1880s, when Galdós was writing many of his finest novels, dozens of disease-producing micro-organisms were identified.[4] Prominent discoveries in human disease were the germs responsible for leprosy, tuberculosis, cholera, diphtheria, tetanus, anthrax and bacterial meningitis. These advances contributed to the high social esteem in which Madrid physicians were held in the 1880s, an admiration that Galdós shared.[5]

It might be asked how and where Galdós acquired his remarkably extensive knowledge of medicine. I know of no records of his research to indicate where he looked,[6] but there are ample indications of likely sources. Firstly, he could be an indefatigable researcher when he wanted background information to give authenticity to his novels: financial speculation in *Lo prohibido*, the textile trade in *Fortunata y Jacinta* and women's fashion in *La de Bringas* are good examples. Berkowitz describes how he would pursue individuals and sources of all kinds in search of the information he wanted (*Biblioteca* 9-10); Leopoldo Alas notes the penetration with which he gathered information that he wanted.[7] His special interest in medicine and doctors led him to cultivate the friendship of some of the leading Madrid physicians of his day. Foremost among these was his close, almost 40-year, friendship with Manuel Tolosa Latour (1857-1919) that is well

documented, as are his letters soliciting and receiving from Tolosa detailed medical information.[8]

Tolosa Latour was Galdós's probable contact with a remarkable group of physicians who played prominent roles in Madrid medicine in the last quarter of the Nineteenth Century, for he had been one of the disciples of the charismatic *alienista* José María Esquerdo who lectured in General Pathology as well as psychiatry in the newly liberated environment of medical education that followed the *Gloriosa Revolución* of 1868 (Eleizegui 29). Tolosa's fellow students included the *alienistas* Jose María Escuder and Victoriano Garrido, the *alienista*-neuropsychologist Luís Simarro, the alienista-politician Jaime Vera, the criminal anthropologist Rafael Salillas and the medical journalist and campaigner Ángel Pulido (Ortega 65). In addition to this network, Galdós played host at home to other leading physicians like the surgeon Enrique Diego-Madrazo, who was one of those responsible for introducing Lister's surgical techniques into Spain, and the professor of surgery at San Carlos, Alejandro San Martín, famous for introducing new surgical techniques and for his role in the adoption of inhalational anaesthesia (Marañón, 171).[9]

The 1880s saw much medical publishing in Spain with texts and encyclopedias translated from the French, English and German as well as works by Spanish authors. While knowledge of foreign languages and medical practice might be poor in the provinces (Seguin 458-59), the medical elites of Madrid and Barcelona were not only multilingual but also attended conferences abroad and obtained practical experience in major medical centers in France, England and Germany as a necessary part of their medical training. The medical books in what survives of Galdós's library provide a sample of what Galdós had available to him (de la Nuez Caballero).[10] Two volumes on nervous diseases by the Catalan, Armangué y Tuset, are to be found together with a translation from the English of volume II of the Bourroughs Wellcome *Libro medico azul* by Charles Christie, and a translation from the French of the fourth Spanish edition (eighth French edition) of Sigismond Jaccoud's *Tratado de patología interna* with its dedication to Galdós by Tolosa Latour. A Spanish text dedicated to Galdós by the author, though uncut, is Diego-Madrazo's *Lecciones de Clínica quirúrgica*.

Heightened awareness of medicine was not only thrust upon the inhabitants of Madrid by the remarkable medical discoveries and the consequent changes in medical practice of the 1880s, but also by the dire state of the capital's public health. Cities such as Paris, London, Birmingham and Manchester experienced explosive population growth in the preceding two thirds of the nineteenth century fed by migrants from rural districts in search of work. The population of Madrid increased from 398,000 in 1880 to 470,000 in 1890 and would reach 540,000 by 1900, an increase fed by migration from the land that more than offset the high mortality that particularly affected the young, who accounted for more than 40% of the deaths in the city while only responsible for 12% of the population (Goldman 158). Crowding of the poor in *corrales* on the Calle Toledo is described with documentary veracity by Galdós, in his *Visita al cuarto estado* in *Fortunata y Jacinta,*[11] while the squalid conditions of under-the-roof dwellings of the casas *de dormir* and *casas de vecindad* of the notoriously ruinous *barrios bajos of Inclusa*, *El Hospital* and *Latina* (Bernaldo de Quirós and Llanas Aguilaniedo 123-132) provided an ideal environment for the spread of the typhus, cholera, diphtheria, tuberculosis, fevers and meningitis that Galdós describes.[12]

Attempts to prevent these diseases were not helped by lack of understanding of the mode of their transmission. The ancient *miasmatic* theory that disease was caused purely by bad smells

continued to be influential in Spain as in England until the end of the century, while Max von Pettenkofer's variant *telluric* theory, in which epidemics were attributed to a pathological quality of certain soils,[13] actually delayed implementation of measures to control the spread of water-borne diseases. Faced with such onslaughts of disease, community physicians tried to understand their origins and predisposing conditions with the best medical ideas they had to hand. They recognized the importance of poverty, dirt, overcrowding and malnutrition but were also impressed by the way in which diseases tended to run in families, which led them to suggest a causal, inherited predisposition. In Galdós's time, it was widely accepted that the consequences of the physical and moral lives of parents would be passed on by heredity to their descendants, an idea associated with the theories of the French zoologist, Lamarck. This idea evolved into a wide-ranging theory of social ills in the work of the French *aliéniste* Benedict Morel (1809-1873) who propounded a theory of degeneration in 1857 to account for environment-related loss of primitive, biblical perfection.[14] At the hands of his disciple Valentín Magnan, who was influenced by Darwin's *On the Origin of Species of 1859*, the theory of degeneration acquired an evolutionary slant in which degeneration was attributed to regression to a supposedly more primitive and barbaric state (Huertas, "Magnan" 365).

Social and medical thinkers of Galdós's time brought this interpretive mind-set to the consideration of four great endemic diseases of modern city life, the so-called *enfermedades sociales degenerativos,* that appeared likely to undermine civilized society as they knew it (Hauser, "Siglo" 211-220). These conditions were tuberculosis, held to be largely familial and decimating all conditions within society; alcoholism, which became a fearsome social problem as a result of the recent development of industrial distillation and the widespread availability of cheap spirits (Hauser, "Siglo" 209-211); madness, attributed to heredity and the stresses of modern city life (Giné y Partagas, *Freno-patología* 217-237); and syphilis, attributed to the breakdown of morals and society associated with urban poverty and prostitution (García Viñas 153). The leading *higienista,* Hauser (1832-1925), in his surveys of the public health supported by improved population statistics, issued dire warnings. To him, these *enfermedades* seemed so universal and uncontrolled that they appeared to threaten Western society and even the human race itself.[15]

It is in this medical-scientific context that Galdós gave himself the task of portraying the middle class with all its strengths and weaknesses, but withal the class in whose energy, he believed early on, lay the future of Spanish society (Pérez Galdós, *Observaciones* 167). As a result, the created world of Galdós's novels could not avoid portrayals of these *enfermedades sociales degenerativas*[16] that menaced the world he depicted. In his zeal to entertain and to improve the society of his time, he held a mirror up to it so that it might contemplate the forces that threatened it.

Death from pulmonary tuberculosis is portrayed with documentary fidelity in the second half of *El doctor Centeno*, where the description of Alejandro Miquis's surroundings, his loss of contact with reality associated with poverty-inducing liberality, his fevered obsession with his epic drama and his energy-sapping relationship with *La Tal* almost seem to be assembled from a list of predisposing conditions compiled by contemporary writers on tuberculosis (Gutiérrez Jiménez 179-205; Moreno Fernández 5-11, 13-20). Galdós portrays the degenerative vice of alcoholism vividly in *Fortunata y Jacinta,* most memorably in Mauricia la Dura, where he associates her crippling,

mortal dependency with poverty, prostitution and a fearsome mental instability. Mauricia's addiction is all the more sensational for its being public and in a woman, as Fuentes Peris observes, in contrast with José Izquierdo's lower profile and implicitly more acceptable dependency (109). Of the representations of madness in Galdós's work, one might single out the famous episode in *La desheredada* of Tomás Rufete in the asylum of Leganés, a semi-documentary criticism of inhumane treatment of the insane that merited its inclusion in *El Diario Médico*, published by Tolosa Latour for its significance for the medical profession as well as the general public.

Given Galdós's commitment to narration of the life of the clase media, it seems inevitable that he would portray the fourth of these terrible *enfermedades*, despite the major taboo that the subject presented in his time.[17] I believe that there is strong evidence that he portrayed a recently defined form of congenital syphilis in Maximiliano Rubín and that he drew upon the medical advances of his day, either from his own reading or through the agency of his many medical friends, in order to assemble his fictional portrait. This medical background, of which Galdós must have been aware to write such a very detailed picture, appears to have received little attention to date.

The Portrait of Maximiliano Rubín

The profile of Maximiliano begins with his mother, Maximiliana: "mujer desarreglada y escandalosa, que vivía con un lujo impropio de su clase, y dio mucho que hablar por sus devaneos y trapisondas […] una mujer bella y deseosa de agradar" (I 448).[18] It is clear that he means us to understand that she was sexually promiscuous, especially when he suggests indirectly that the Rubín brothers are so different from each other to suggest different fathers: "De esta heterogeneidad de las tres caras vino sin duda la maliciosa versión de que los tales eran hijos de diferentes padres" (I 449). The brothers all have severe headaches, "todos padecían de fuertes y molestísimas jaquecas" (I 449). Maxi was weakly as a child with a lymphatic constitution[19] and was born at seven months' gestation when he needed to be fed with a bottle and by a goat: "Maximiliano era raquítico, de naturaleza pobre y linfática, absolutamente privado de gracias personales. Como que había nacido de siete meses y luego se le criaron con biberón y con una cabra" (I 459-50). As a young adult, he has difficulty in retaining information and is a poor student: "El muchacho estudiaba y quería cumplir con su deber; pero no podía ir más allá de sus alcances" (I 456). He has a small, feeble body: "Era de cuerpo pequeño y no bien conformado, tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento, la cabeza chata, el pelo lacio y ralo," (I 456) and is balding prematurely: "la cabeza de Maximiliano anunciaba que tendría calva antes de los treinta años." (I 456). The bridge of his nose is collapsed, his teeth are strikingly irregular, he suffers from bone pain and he has severe coryza:

> Tenía el hueso de la nariz hundido y chafado, como si fuera de sustancia blanda y hubiese recibido un golpe, resultando de esto no sólo fealdad sino obstrucciones de respiración nasal, que eran sin duda la causa de que tuviera siempre la boca abierta. Su dentadura había salido con tanta desigualdad que cada pieza estaba, como si dijéramos, donde le daba la gana. Y menos mal si aquellos condenados huesos no le molestaran nunca; ¡pero si tenía el pobrecito cada dolor de muelas que le hacía poner el grito más allá del Cielo! Padecía también de corizas y las empalmaba, de modo que resultaba un coriza crónico. (I 456)

Maxi medicates himself with every known form of potassium iodide: "se administraba el yoduro de potasio en todas las formas posibles," (I 456) and appears to suffer delayed development for, at the age of 25, has still no moustache suggesting a lack of facial hair: "tenía Maximiliano veinticinco y no representaba aún más de veinte. Carecía de bigote" (I 458). Maxi is mentally unstable and becomes obsessed with the possibility that he has an aneurysm of the aorta that ruptures: "Es la aorta...Yo tengo una aneurisma, y el mejor día, plaf,... revienta…" (II 220), and dreams: "se me rompía la bolsa del aneurisma, y todo el cuarto se llenaba de sangre, todo el cuarto, hasta el techo" (II 221). He contemplates murder-suicide: "¡Ay! Un revólver...—Sí para matarte y matarme…" (I 703), and is convinced that his family wants to poison him: "Este chocolate tiene arsénico" (II 279). Later he experiences a mania for logical analysis: "le sobrevino el furor de la lógica" (II 417), has delusions of religious grandeur: "Yo no soy más que el precursor de esta doctrina; el verdadero Mesías de ella vendrá después, vendrá pronto; ya está en camino. Quien todo se lo sabe me lo ha dicho a mí" (II 307), and has hallucinations in which he imagines the presence of a nocturnal intruder:

> Y anteayer había en esa misma alcoba la impresión, sí, la impresión de una persona que aquí estuvo. No lo puedo explicar; era como huellas dejadas en el aire, como un olor, como el molde de un cuerpo en el ambiente. No me equivoco; aquí entró alguien. Lucido, lucido papel estoy haciendo. ¡Dios mío! ¿De qué le vale a uno el poner su honor por encima de todas las cosas? (II 277)

He tries to murder the cook: "Rubín salió de su cuarto con un cuchillo en la mano detrás de Papitos, diciendo que la había de matar" (II 385).

In a later, lucid interval, he is able to summarize objectively the features of his psychosis:

> Primero tuve el delirio persecutorio, después el delirio de grandezas... Inventé religiones, me creí jefe de una secta que había de transformar el mundo. Padecí también furor de homicidio, y por poco mato a mi tía y a Papitos. Siguieron luego depresiones horribles, ganas de morirme, manía religiosa, ansias de anacoreta y el delirio de la abnegación y el desprendimiento... (II, 491)

Juan and Ballester surmise that Maxi may suffer from diffuse periencephalitis or meningoencephalitis: "el bromuro de sodio, que estaba dando tan buen resultado contra la peri-encefalitis difusa y contra la meningo-encefalitis" (II 399), with the related condition of softening of the brain: "El pobrecito está mal. Me ha dicho esta mañana Ballester que tiene algo de reblandecimiento cerebral" (II 259).

A list of Maxi's features, or those attributed to him, would include the following: 1. promiscuous parent, 2. severe headaches, 3. lymphatic temperament, 4. severe prematurity, 5. direct suckling by a goat while an infant, 6. poor memory with difficulty in learning, 7. small, frail body, 8. thin abnormal hair, 9. premature baldness, 10. saddle nose, 11. very irregularly positioned teeth, 12. widespread bone pain, 13. severe, chronic coryza, 14. intensive self-medication with potassium iodide, 15. delayed sexual maturation. Features of Maxi's insanity include: 1. obsessive hypochondria, 2. homicidal and suicidal thoughts, 3. paranoia, 4. logical mania, 5. delusions of religious grandeur, 6. hallucination, 7. homicidal behaviour, 8. intermittent lucid intervals

with insight into his condition suggesting a remission or even a cure. The suggestions of family members and friends include the pathological brain conditions of 1. diffuse periencephalitis, 2. meningoencephalitis and 3. softening of the brain.

Galdós assembles such a highly specific combination of features that I conclude that it is not randomly assembled but that he drew, directly or indirectly, upon the detailed medical-scientific literature of his time. I believe that this complex of features indicates that Galdós had a particular disease in mind when he created his fictional portrait of Maxi since his clinical description is closely related to that made by the great English physician, Jonathan Hutchinson (1828-1913), who in 1858 described a form of congenital syphilis for the first time. Hutchinson was the most distinguished expert in venereal disease in England of his day and his brilliant insight explained a previously unrecognized form of congenital syphilis, one that presented in adult life.

Infection of mother and child with its consequences of repeated miscarriage and prematurity and death of the infected infant had been recognized since the outbreak of syphilis in Naples in the 1490s and its subsequent epidemic spread throughout the Western world. Those infants surviving into childhood often died despite treatment with a variety of medications, including those containing mercury. In the Nineteenth Century, crowding and poverty in rapidly growing cities were associated with a fearsome new wave of the disease that the physicians of the day were obliged to confront. In doing so, Hutchinson recognized signs and symptoms of advanced (*tertiary*) syphilis in a group of patients in adolescence and early adulthood, which prompted the question as to when the infection had been acquired during infancy, from an infected wet-nurse for instance, or from before birth.

Hutchinson made the key observation that the permanent dentition was consistently malformed indicating that tooth-formation had been disrupted at an early stage, that is, during intrauterine life. The form of tertiary syphilis that Hutchinson recognized was thus congenital with its sufferers surviving to present in adult life. Hutchinson describes short stature, skin that may appear thin and hair that is thin and dry. He places particular emphasis upon the irregularly placed and malformed permanent teeth, a specific abnormality that has been associated with his name in medicine ever since. He lists disease of the bones and joints while a sunken and flattened nose he describes as "a very marked condition in most cases and constitutes a very valuable sign" (265) and ends by asserting the prime importance of the tout ensemble, that "it is not by any one symptom that the diagnosis of hereditary syphilis can ever be supported but by the careful estimation of the entire group" (265). His observations were confirmed in France by the equally distinguished venereologist, Alfred Fournier (1832-1914), who supported and published them on the basis of his own clinical experience in 1886.[20] In addition, his clinical experience led him to be so suspicious of young men with severe, chronic headaches that he recommended that chronic, syphilitic meningitis should be considered as a likely cause and be treated accordingly, especially in the presence of a suspicious family history (*Tardive* 488).

Galdós's description, "había nacido de siete meses y luego se le criaron con biberón y con una cabra" takes us to the world of premature infant care that was topical in that it was just developing in France in the 1880s. Though the phenomenon of *faiblesse congénitale* was incompletely understood, the first improvised incubators with heated water tanks were introduced by Tarnier in 1881 and achieved significantly improved infant survival for the first time.[21] Previously the

survival rates of severely premature infants had been minimal, partly due to problems with feeding. The pasteurization process developed to prevent spoilage of wine and beer in 1862 had yet to be applied to milk and, in addition, dilution and adulteration of cow's milk was all but universal in big cities. The mortality of even full-term infants fed spoiled milk from unwashed bottles in a foundlings' hospital like that of *La Inclusa* could reach 85%, leading to the warning that "tolerar el biberón es absolver el infanticidio" (Tolosa Latour, 88, 71). In a Paris hospital for abandoned children, the leading pediatrician, Joseph Marie Jules Parrot (1829-1883) encountered scores of infants with congenital syphilis. To keep them alive, wet nurses traditionally suckled these orphans but, even if they were initially healthy themselves, they frequently infected many other infants as a result of suckling a single infected new-born. Falling back on another traditional measure, Parrot found that suckling infants directly by a donkey or a goat was a safer method of getting sustaining milk into these infants (852), taking advantage of the species barrier that meant that the suckling animals could not contract the infection. Similar practice in Spain is documented by Tolosa Latour (69).

It should be realized that Galdós, writing in 1886, was projecting events back to the fictive period of Maxi's infancy (1849) while informed by the medical context prevailing in 1886/7, and in so doing employs a double time frame. If Maxi were truly to have been born at seven months gestation in 1849, his prospects for survival would have been slim indeed. Schnepf has elaborated on the occurrence of a similar double time frame in a different context in *La desheredada*.[22]

Features of delayed congenital syphilis that Galdós's describes in Maxi-prematurity, chronic coryza and bone pain-are also listed by Georges Homolle (867, 880) though, unlike Hutchinson, he was not himself responsible for the original observations. His description is significant, however, like those of Fournier and Parrot, for its being available to Galdós and his medical friends at the time that *Fortunata y Jacinta* was being composed.

Maxi's obsession with potassium iodide "en todas las formas posibles" is a very striking feature of Galdós's description, whose significance appears to have been missed up to the present. The only indication for potassium iodide listed in the *Farmacopea Oficial Española* of 1884 is, "de uso especial en el tratamiento de los fenómenos terciarios de la sífilis" (414).[23] Its more general use in the treatment of syphilis is also listed in volume II of the Burroughs Wellcome *Libro médico azul* that Galdós had in his library (323). The inclusion of this very specific medication strongly suggests that Galdós is telling his knowledgeable readers the cause of Maxi's problems, and he implies that not only does Maxi have a form of syphilis but that he is aware of his condition and is doing all he can to treat it. The use of potassium iodide in the treatment of syphilitic patients had been popularized in 1835 by William Wallace, a Dublin dermatologist-venereologist (11) and the practice may have become known in Spain through texts such as that of Payan, translated from the French in 1847.

Consistent with Maxi's awareness of his condition, Galdós makes him hypochondriacally obsessed with a complication of his disease, abnormal swelling of the aorta (aneurysm) and its not uncommon complication, rupture, which was always fatal. The association of aneurysmal dilatation of the thoracic aorta with tertiary syphilis was fully documented for the first time by the British Army pathologist Francis Welch in 1876 on the basis of a series of autopsies on soldiers in the prime of life.[24] Writing only ten years after this paper, Galdós indicates that Maxi knows of this

serious complication of his debilitating disease and its potential for a fatal outcome. From the story of the novel, we may assume that Maxi has read about aortic aneurysm in one of the "librotes de Medicina" in the Samaniego/ Ballester pharmacy that Fortunata criticises him for reading (II 220).

Maxi's hypochondriacal obsession and his intermittently tenuous grasp on reality lead one to wonder what relation there might be between Maxi's delayed congenital syphilis and his progressive insanity. In Galdós's time, a link was already suspected between syphilis and *parálisis general de los alienados*, a condition that was recognized in asylums throughout the Western world following its description by Bayle in 1822 (Ackerknecht 51; Quétel 160).[25] Fournier in France already suspected a link between the two conditions on the basis of his clinical experience and published his reflections in *La syphilis du cerveau* in 1879. At the same time in Spain a connection between *parálisis general* and syphilis was being considered by specialists with clinical experience of the disease like Seguin and Vera (438, 458; 33, 37). General paralysis occurs in patients with the advanced (or tertiary) form of syphilis, often many years after an initial infection in adult life, but can also affect those suffering from the delayed, congenital form of the disease. A very full description of the psychiatric features of general paralysis is given by the leading Spanish alienist of Galdós's day, the Catalán Juan Giné y Partagas (1836-1903): paranoia, hallucinations, megalomania, religious delusions, mania, depression, violence and a remittent course with temporary lucid intervals that may give hope of a cure (*Freno-patología* 529-546).

This list suggests how comprehensively Galdós modelled his portrayal of Maxi upon the features of the disease such as those described by Giné y Partagas. In addition we might list the obsessively logical reasoning listed in 1880 by Tolosa's colleague, Vera, who in the same work, lists diffuse interstitial periencephalitis, diffuse interstitial encephalitis and softening of the brain as features associated with *parálisis general* (56, 75, 78, 60). The latter, cerebral softening, that Galdós has Ballester suggest as a possible diagnosis, is also listed as a feature of *parálisis general* in contemporary texts such as those of Giné y Partagas, (*Freno-patología* 539) and Fournier, (*Cerveau* 68-69).

Conclusions

It appears clear from the specific details of the description of Maxi that Galdós had undertaken thorough preliminary research into delayed congenital syphilis. It is difficult to ascribe to anything other than this condition his description of 15 features then associated with the disease, 8 psychotic features that *alienistas* described as typical of general paralysis and 3 anatomical-pathological terms associated with cerebral syphilis in the contemporary medical literature. Exactly where or from whom Galdós obtained the information remains unknown, though some details are in the books of his own library. The information he provides, however, would have been familiar to Tolosa Latour and to Tolosa's colleagues and must have been available to Galdós for the asking.

There are many dimensions to the fictional character of Maximiliano and it might be asked why Galdós would want to include such a very specific clinical picture in what, in the opinion of many, is his greatest novel. It is likely that his passion for medicine and his fascination for mental disturbance would have been united as he portrayed progressive insanity in his tragically malformed character, with its underlying theme of struggle for normality in the face of an

implacably progressive, congenital disease. There can be little doubt that Maxi's illness accords with the Naturalist poetics of the novel as it deals with a darker side of human sexuality with an almost documentary realism. I believe that an additional motive, as Galdós held up a mirror to the liberal middle class readers whose lives he sought to portray, was that they might be drawn to contemplate society's tragedies and to achieve something better with a new awareness of one of the great social vices of their time.

University of Exeter

NOTES

[1] Examples include: Pérez Bautista, Harriet Turner, L.C. Álvaro, and Á. Martín del Burgo, Rodríguez Acosta, and Gordon.

[2] Reviews of Galdós's knowledge of pharmacy in his novels include those of Franz, Smith, and Vozmediano Hidalgo.

[3] "La ciencia más comentada por Galdós en estas cartas [to *La Prensa* of Buenos Aires] es la medicina," (Shoemaker, 23).

[4] A chronological list of the pioneers of microbiology and their discoveries can be found online in Campbell's *The Germ Theory Calendar.*

[5] Marañón writes of Galdós's "suerte de devoción suya, como ante un poder superior, que para él lo eran mis conocimientos médicos" (171). A contrasting view of Spanish physicians working outside Madrid is provided by the French-American Eduardo Seguin. In contrast with the *alienistas* of Madrid and Barcelona, Seguin found many provincial asylum physicians unable to read foreign medical literature in languages other than Spanish, unsympathetic to the practice of non-restraint practised elsewhere, and unable to identify general paralysis of the insane amongst their patients, even though the condition had been described 60 years beforehand and was frequently recognized in the capital cities. Such a contrast suggests that Galdós's experience of the medical profession may have been of a cosmopolitan elite and that his portrayal of doctors in his novels was correspondingly biased.

[6] Berkowitz (*Liberal Crusader* 112) comments, "[…] he left to posterity few notes relating to his work. This almost total lack of such documents certainly deprives the student of valuable if not indispensable sources."

[7] Alas observes, "un curioso de toda clase de conocimientos, capaz de penetrar en lo más hondo de muchos de ellos, si le importa y se lo propone." (22).

[8] Ruth Schmidt records many letters that include medicine-related topics (31, 34, 35, 160, 167, 177).

[9] For Enrique Diego-Madrazo see Benito Madariaga de la Campa, (115-121), and Gómez Arroyo. For Alejandro San Martín see Fresquet Febrer and Herrera Rodríguez.

[10] Berkowitz (*biblioteca* 12) refers to books and letters that disappeared from the library and also lists books that do not appear in the catalog of de la Nuez.

[11] The historian, Tuñón de Lara (26), praises the documentary authenticity of this chapter of Galdós's novel.

[12] "Las guardillas y las casas de vecindad" provides a vivid first-hand description, while the review of Huertas vivir, explores the consequences of the extreme crowding of Madrid's underclasses.

[13] Hauser was a disciple of Pettenkofer and a firm believer in the disease-producing qualities of certain soils, which he expounded in 1885 ("Casa y suelo"). Given the limited distribution of sewers and the widespread use of outdoor latrines and *pozos negros* in Madrid, the soil must have been highly contaminated so that confusion was understandable. Hauser was not alone in adhering to older theories of infection after the water-borne transmission of enteric diseases was established, and he continued to describe it in his *magnum opus (Madrid)* in 1902.

[14] Morel's encompassing theory of social ills as forms of degeneration was never as influential in Spain as it was in France, though it did influence the thinking of Esquerdo and his disciples. The term *degeneración* appears in the defence of the criminally insane priest Cayetano Galeote by Luís Simarro and José María Escuder in 1886 (Varela and Alvarez-Uría 100-107), a sensational event that was covered by Galdós as a journalist who wrote, "no queda duda [...] de que Galeote es un ser degenerado. Su demencia es hereditaria,..." (*crimen* 87).

[15] Hauser describes syphilis as, "una enfermedad social propia de nuestro siglo, constituyendo uno de los agentes debilitantes y degenerativos de la raza humana." (*siglo* 214) A vivid statement of the degenerationist thinking of the time is found in Escuder where madness, crime, tuberculosis, scrofula and syphilis are included under the rubric of "diátesis [que] degradan la especie humana, la aniquilan, corrompen y pervierten;…" (197).

[16] For a discussion of the theme of degeneration in some of Galdós's novels see Stannard.

[17] The taboo against mentioning the word 'syphilis' is well illustrated in *El Niño* by Galdós's medical mentor, Tolosa Latour who, while advising women on marriage and motherhood, makes unequivocal references to syphilis without ever once mentioning its name, "cuyo nombre no queremos pronunciar" (30). Galdós's own reticence in writing about sexual matters is well illustrated by his critique of *La Regenta* written to Alas in 1885 in which he writes, "…como este [el acto de la reproducción] no aparece sino en ciertas y determinadas ocasiones […] el libro debe, a mi juicio, ofrecer una veladura semejante," ("Carta" 229-230).

[18] The citations of *Fortunata y Jacinta* are from the two-volume Cátedra edition edited by Francisco Caudet.

[19] naturaleza [...] linfática: a concept of morbid predisposition that goes back to Classical times. The hygienist Pedro Monlau describes it as: "carnes blandas y abotagadas; piel fina, descoloradas, sin velo [...] cabellos lisos [...] pulso lento, blando, fácil de deprimir [...] movimientos tardíos, lentos y penosos; sueño largo y profundo" (542).

[20] Fournier, (Cerveau), based on a series of articles published under the same title in *La France Médicale* in 1883. It should be emphasized that Hutchinson, Fourier and their contemporaries had no laboratory tests to confirm their findings and had to work entirely on the basis of clinical history and examination since the organism responsible for syphilis was not described until 1905 and a diagnostic test not developed until 1906.

[21] Auvard reports an annual mortality of infants under 2000 grams in two maternity units in Paris of 65-66%, a rate comparable to the mortality of all infants, both premature and at term, seen in foundling's hospitals in Madrid. After introduction of the *couveuse* (incubator) at the hospital of *Maternité*, the mortality was almost halved (38%) (1025-26).

[22] Schnepf emphasizes that the modern reader must be aware not only of the chronology of the narrative, but also of conditions obtaining at the time when the text was composed, as they are sometimes quite different. Maxi's fictive survival from severe prematurity in 1849 is a good example of this.

[23] Giné y Partagas (venéreas 490) vividly expresses the accepted wisdom of his day when he opines, "Por la cefalea y otros dolores de la misma índole se ha dicho, con razón, que *el ioduro de potasio es el ópio* (sic) *de los sifilíticos*" (author's italics).

[24] Welch describes aneurysms of the ascending (first part) of the aorta in the chest. Aneurysms can also involve the aorta in the abdomen, but they usually occur later in life as a result of different causes. The symptoms of Maxi's imagined aneurysm occur in the arm and chest which, together with his relative youth, suggest that Galdós was relying upon the picture of ascending aortic disease, one that is strongly associated with syphilis.

[25] In his poll of Spanish *alienistas* in 1882/3, Seguin records that a consensus had observed a striking increase in general paralysis of the insane in the previous 15 years (458).

WORKS CITED

Ackerknecht, Erwin H. *A Short History of Psychiatry*, 2nd ed., trans. Sula Wolff, New York, Hafner Publishing, 1968. Print.

Alas, Leopoldo "Clarín." *Benito Pérez Galdós: Estudio Crítico Biográfico*. Madrid: Fe, 1889. in Leopoldo Alas "Clarín." *Galdós novelista*. Ed. Adolfo Sotelo, Vázquez, Barcelona: Universitas-15 PPU, 1991. 7-26. Print.

"Alejandro San Martín y Satrústegui (1847-1908)." Ed. José L. Fresquet Febrer. Nov. 2008. Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia (Universidad de Valencia - CSIC). 19 Apr. 2013. ‹http://www.historiadelamedicina.org/satrustegui.html›.

Álvaro, L. C., and Á. Martín del Burgo. "Trastornos neurológicos en la obra narrativa de Benito Pérez Galdós." *Neurología* 22.5 (2007): 292-300. Print.

Armangué y Tuset, José. *Estudios clínicos de neuropatología*. Barcelona: Sucs. de Ramírez y Cía. 1884. Print.

—. *Mimicismo ó neurosis imitante*. Barcelona: Sucs. de Ramírez y Cía. 1884. Print.

Auvard, A. "De la couveuse pour enfants." *L'Union Médicale* 177 15 Dec.1883: 1125-1129. Print. Print.

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

—. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1948. Print.

Bernaldo de Quirós, Constancio and José María Llanas Aguilaniedo. *La mala vida en Madrid*. (1901) Madrid: Asociación Libreros Lance, 2010. Print.

Christie, Charles J. *Libro médico azul* part 2, London: Burroughs Wellcome y Cia., 1884. Print.

De la Nuez Caballero, Sebastián. *Biblioteca y archivo de la casa museo Pérez Galdós*. Madrid: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990. Print.

Diego de Madrazo, Enrique. *Lecciones de Clínica quirúrgica*. Barcelona: Tip. Balmes Planas, 1888. Print.

Eleizegui, José de. *Don José María Esquerdo*. Madrid: Imp. Antonio Marzo, 1914. Print.

Escuder, José M. *Locos y anómalos*. Madrid: Est. Tip. Suc. de Rivandeneyra, 1895. Print.

Farmacopea Oficial Española 6th ed., Madrid: Tip. Gregorio Estrada, 1884. Print.

"Enrique Diego-Madrazo y Azcona." Ed. Javier Gómez Arroyo. 18 Oct. 2011. Valles Pasiegos. 10 Apr. 2013 ‹http://www.vallespasiegos.es/enrique-diego-madrazo-y-azcona/›.

Fournier, Alfred J. *La syphilis du cerveau. Leçons cliniques recueillies par E. Brissard*. Paris: G. Masson, 1879. Print.

—. *La syphilis héréditaire tardive*. Paris: G. Masson, 1886. Print.

Franz, Thomas R. "Galdós the Pharmacist: Drugs and the Samaniego Pharmacy in *Fortunata y Jacinta*." *Anales galdosianos* 22 (1987): 33-46. Print.

Fuentes Peris, Teresa. *Visions of Filth: Deviancy and Social Control in the Novels of Galdós*. Liverpool: Liverpool U. Press, 2003. Print.

García Lisbona, José R. "Las ciencias médicas en la obra de Pérez Galdós." Diss. U. of Zaragoza, 1992. Print.

García Viñas, José. *Apuntes para el estudio mèdico-higiénico de la miseria*. Málaga: Lib. Hijos J. García Taboadela, 1877. Print.

The Germ Theory Calendar. Ed. William C. Campbell. 2007. 18 Apr. 2013. ‹http://germtheorycalendar.com/db.aspx›.

Giné y Partagas, Juan. *Tratado clínico iconográfico de las enfermedades venéreas y sifilíticas*. Barcelona: Tip. La Acad. Evaristo Ullastres, 1883. Print.

—. *Tratado teórico-práctico de freno-patología ò estudio de las enfermedades mentales*. Madrid: Moya y Plaza, 1876. Print.

Goldman, Peter B. "Galdós' Pueblo. A Social and Religious History of the Urban Lower Classes in Madrid 1885-1898." Diss. Harvard U., 1971. Print.

Gordon, M. "The Medical Background to Galdós 'La Desheredada.'"*Anales galdosianos 7* (1972): 67-77. Print.

Granjel, Luís S. "El médico galdosiano." *Archivo iberoamericano de historia de la medicina y antropología médica* 6 (1954): 163-176. Print.

"Las guardillas y las casas de vecindad." *La Voz de la Caridad* 1 Dec. 1875: 281-282. Print.

Gutiérrez Jiménez, Federico. *Profilaxis de la tuberculosis*. Imp. J. Aguado, Madrid, 1875 in Jorge Molero Mesa. *Estudios medicosociales sobre la tuberculosis en la España de la Restauración*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo, 1987, 179-205. Print.

Hauser, Philiph [sic]. "La casa y el suelo en relación con las enfermedades." *Revista de España* 103 (1885): 237-253, 396-422. Print.

—. *Madrid bajo el punto de vista médico-social*. Madrid: Rivadeneyra, 1902, republished, Ed. and intro. Carmen del Moral Ruiz, Madrid: Editora Nacional, 1979. Print.

—. "El siglo XIX considerado bajo el punto de vista médico-social." *Revista de España* 101 no. 402-3 (1884): 202-224, 333-358. Print.

Herrera Rodríguez, Francisco. "Un cirujano y humanista singular: Alejandro San Martín y Satrústegui (1847-1908). *Llull* 32:70 (2009): 386-396. Print.

Homolle, Georges. "Syphilis héréditaire," in *Nouveau Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratiques*. vol. 34, Ed. Sigismond Jaccoud, Paris : J.B.Ballière, 1883, 859-906. Print.

Huertas, Rafael. "Valentin Magnan y la teoria de la degeneración." *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 5.14 (1985): 361-367. Print.

—. "Vivir y morir en Madrid: la vivienda como factor determinante del estado de salud de la población madrileña (1874-1923)." *Asclepio* 54.2 (2002): 253-276. Print.

Hutchinson, Jonathan. "On the Means of Recognizing the Subjects of Inherited Syphilis in Adult Life." *Medical Times and Gazette* 11 Sep. (1858): 264-5. Print.

Jaccoud, Sigismond. *Tratado de patología interna*. 3 vols., 4th ed. Trans. Joaquín Gassó and Pablo Leon y Luque, Madrid: Bailly-Balliere, 1885. Print.

Laín Entralgo, Pedro. *La historia clínica: Historia y teoría del relato patográfico*. Madrid: Editorial Triacastela, 1998. Print.

Madariaga de la Campa, Benito. *Pérez Galdós: Biografía Santanderina*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1979. Print.

Marañón, Gregorio. *Elogio y nostalgia de Toledo*. intro. Gregorio Marañón Moya, Madrid: Espasa-Calpe, 1983. Print.

Monlau, Pedro F. *Elementos de Higiene privada o Arte de Conservar la salud del individuo*. 5ª ed., Madrid: Aribau y Cia., 1875. Print.

Morel, Bénédict-Augustin. *Traité de dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maldives*. Paris: Ballière, 1857. Print.

Moreno Fernández, José. "La tisis tuberculosa bajo el concepto social." en *Conferencias científicas leídas por los profesores en la Escuela de Medicina de Sevilla. Curso 1888-1889*. Imp. Díaz y Carbello, Sevilla, 1889. in Jorge Molero Mesa. *Estudios medicosociales sobre la tuberculosis en la España de la Restauración*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo, 1987. 53-67. Print.

Ortega, Manuel L. *El doctor Pulido*. Madrid: Editorial Ibero-Africano-Americano, 1922. Print.

Parrot, Joseph M. J. 'Nourricerie de l'hospice des enfants assistées.' *Bulletin de l'Académie de Médecine* 2nd series vol. 11, Paris: Masson, 1882. Print.

Payan, Mr. *Del empleo del yoduro de potasio en las enfermedades sifilíticas*. Trans. José Dias Oyuelos, Burgos: Imp. Lit. lib. de Azpiazu, 1847. Print.

Pérez Bautista, Florencio. L. *El tema de la enfermedad en la novela realista española*. Salamanca: U. Salamanca, 1972. Print.

Pérez Galdós, Benito. "Carta a Leopolo Alas."6 Apr. 1885. *Galdós: Lectura de una vida*. Ed. Alfonso Armas Ayala. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1989. 229-230. Print.

—. *El crimen de la calle de Fuencarral, El crimen del Cura Galeote*. Ed. y prólogo Rafael Reig, Madrid: Ediciones Lengua de Trapo SL, 2002. Print.

—. *Fortuna y Jacinta*. 7th ed. vol. 1 Ed. Francisco Caudet, Madrid: Cátedra, 2002; 5th ed. vol. 2. Ed. Francisco Caudet, Madrid: Cátedra, 1999. Print.

—. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España." *Revista de España* 15 (1870): 162-172. Print.

Quétel, Claude. *The History of Syphilis,* trans. Judith Braddock and Brian Pike, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins U. Press, 1990. Print.

Rodríguez Acosta, María del Carmen. "Las enfermedades nerviosas en algunos personajes galdosianos." *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos 1989*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990. 303-311. Print.

Schmidt, Ruth. *Cartas entre dos amigos del teatro*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969. Print.

Schnepf, Michael A. "La Beneficencia: *Romero Robledo Versus Galdós* in La desheredada." *South Atlantic Review* 66.1 (2001): 23-49. Print.

Seguin, Eduardo. "Apuntes sobre los manicomios españoles." in *Primer certamen frenopático español: celebrado en los días 25, 26, 27 y 28 de septiembre de*

1883 en el manicomio Nueva-Belén. Ed. José Giné y Partagas, Barcelona: Establecimiento Tip. La Academia, 1884. Print.

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

Smith, Michael A. "Medicine in the Works of Benito Pérez Galdós." Diss. U. of Birmingham, 1977. Print.

Stannard, Michael W. The Theme of Degeneration in the Work *of Benito Pérez Galdós: A Study of Four Naturalist Novels*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. Print.

Tolosa Latour, Manuel. *El niño: apuntes científicos*. Madrid: Imp. Gac. Universal, 1880. Print.

Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1973. Print.

Turner, Harriet. "Creación galdosiana en el marco de la medicina." *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. vol. 2, Madrid: Editorial Castalia, 2000.441-447. Print.

Varela, Julia and Fernando Alvarez-Uría. *El cura Galeote asesino del obispo de Madrid-Alcalá*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979. Print.

Vera, Jaime. *Estudio clínico de la parálisis general de los enajenados*. Madrid: Moya y Plaza, 1880. Print.

Vozmediano Hidalgo, María L. "Las ciencias médicas a través de las novelas de D. Benito Galdós." Diss. U. Complutense, 1981. Print.

Wallace, William. "Treatment of the venereal disease by the hydriodate of potash, or iodide of potassium." *Lancet* 36.2 (1835): 5-11. Print.

Welch, Francis J., "Aortic Aneurysm in the Army, and the conditions associated with it." *Lancet* 2 27 Nov.1875: 769-71. Print.

RESEÑAS

IGNACIO JAVIER LÓPEZ. *Revolución, restauración y novela ideológica. 'La novela de Luis' de S. Villarminio.* Madrid: Ediciones La Torre, 2012. 276 pp.

Jorge Avilés Diz

El último libro de Ignacio Javier López estudia las implicaciones políticas e históricas que provocaron la aparición en España de uno de los géneros literarios menos conocidos del diecinueve español, la llamada novela ideológica. Con ese término, el profesor López se refiere a un reducido corpus de novelas publicadas entre 1875 y 1880 que nacieron como resultado del fracaso de la revolución y que pretenden no tanto dar fe o recrear literariamente esa realidad histórica, sino más bien dar una explicación del fracaso de la misma, constituyendo así lo que Galdós llama la novela española "contemporánea". Como parte integral del estudio, se recupera también un texto vital (aunque desconocido, aun para los especialistas) dentro de los que forman el corpus de la novela ideológica: *La novela de Luis*, firmada con el seudónimo de S. Villarminio.

El libro está dividido en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, el profesor López centra sus esfuerzos no tanto en demostrar la existencia de la novela ideológica en sí—"lo cierto es que todos esos autores se guiaron por un propósito análogo en el desarrollo de un género compuesto de obras con características comunes (10)"—, sino los factores históricos y las preocupaciones filosóficas que provocaron su desarrollo. El autor destaca en ese sentido la importante deuda del género con la filosofía krausista, que, consciente del fracaso de la revolución y de su falta de contacto con la realidad histórica del país, encontró en la novela el vehículo perfecto para restablecer ese contacto y comenzar por medio de ella un proceso de educación orientado hacia la modernización de España. Surge así el concepto de "hombre nuevo," central en la novela ideológica y del que Luis Valdés, protagonista de la novela de Villarminio, es precursor. Se trata de un hombre "ajeno a los errores y vicios heredados de la tradición y de la historia" y que, por contraste, "está formado en el aprecio por las ideas liberadoras del día, guiado por la razón y empeñado en la labor cultural que ha de preparar a los españoles para la sociedad moderna" (49). Ahí radica precisamente la importancia que la filosofía krausista –tomada sin duda de los principios ilustrados– otorgaba a la educación, concebida en todo momento "como un proceso de perfeccionamiento y de mejoramiento personal que no termina, sino que se extiende en el tiempo durando toda la vida del hombre" (63).

La novela de Luis, de escritor anónimo—y que el profesor López atribuye al clérigo sevillano secularizado Francisco José Barnés y Tomás—presenta ya en 1876 la mayor parte de las características que a la postre se iban a conformar en las consideradas grandes novelas del género como *Doña Perfecta, Gloria, La familia de León Roch o El niño de la bola*, por citar algunas: la defensa de una moral religiosa individual frente a la colectiva y ritual, basada en tradiciones adquiridas; el pesimismo, fruto de la convicción de que la falta de preparación intelectual privará al español de beneficiarse de la revolución; la idea de la educación como liberación individual; y el concepto del protagonista como una suerte de héroe enfrentado a una sociedad en la que los valores éticos y morales han sido deturpados. Sin embargo, su importancia radica en su carácter visionario, es decir, en la promulgación de un concepto de España que si bien no iba a ser entendido en su momento, iba a configurar gran parte del discurso de la España liberal

de la segunda República casi medio siglo después: la idea de que una transformación nacional real no pasaba por un mero cambio de líderes ni por revoluciones tan efímeras como pasajeras, sino por la transformación del individuo, la unidad mínima constituyente del ser nacional. En medio de un país escindido en dos, el anónimo autor de *La novela de Luis* se erige en la voz de lo que algunos autores contemporáneos como Andrés Trapiello llamarían sin duda la tercera España, para decir que el fracaso de la revolución no es cuestión de algunos, sino de todos: de las clases dirigentes por no haber estado a la altura de las circunstancias, y de las clases pobres por su incapacidad de llevar a cabo los cambios debidos. Luis Valdés, protagonista de la novela y trasunto del autor, representará así al moderno intelectual, que dejando de mirar al pasado, lo hace al presente, actuando "como un pensador que toma partido por la realidad del momento con la que se halla directamente comprometido" (91).

La segunda parte de este trabajo contiene, como ya se ha anticipado, la edición del propio texto de Villarminio alrededor del cual se articula este trabajo, *La novela de Luis*. Como es habitual en el autor –quien también ha editado recientemente *Gloria* (Cátedra 2011), otra de las grandes novelas ideológicas a la que hemos hecho referencia anteriormente–, la ecdótica es exquisita, muy cuidadosa, anotando más allá de las meras clarificaciones textuales y filológicas, las constantes referencias históricas, filosóficas y literarias que ayudarán enormemente al lector a contextualizar la obra. Se hace posible así, tal como se promete desde las primeras páginas, "que el lector aprecie su verdadero significado y su carácter de obra de transición" (14).

La gran aportación del libro del profesor Ignacio Javier López radica en su demostración de que la novela ideológica no fue un hecho aislado -—como podrían dar pie a pensar los estudios de carácter monográfico que se han hecho hasta la fecha—, sino la respuesta general de un grupo de escritores a un gusto del público culto por la novela de ideas —incluso de las reaccionarias de Alarcón en *El escándalo*—, y que al compartir un mismo objetivo, presentan además una serie de características comunes que sólo un estudio sistemático como el que propone el autor podría revelar. Por otro lado, a pesar del carácter coyuntural que define las novelas que conforman el corpus de la novela ideológica, la recuperación de un texto como *La novela de Luis* abrirá sin duda nuevos caminos de investigación tanto hacia el propio texto de Villarminio y al campo de la novela ideológica, como en lo que se refiere a la aparición del intelectual moderno, relegado por la clase política dominante a mero espectador de la realidad histórica circundante al no poder asegurarse ni su ciego beneplácito ni su sumisión silenciosa.

University of North Texas

DOLORES TRONCOSO, SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA, CARMEN LUNA; con prólogo de Rodolfo Cardona. *La historia de España en Galdós: análisis y proceso de elaboración de los 'Episodios nacionales'*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2012. 142 pp.

Mary L. Coffey

Despite the fact that an increasing number of scholars have been turning to Benito Pérez Galdós's historical novels as a rich source of information to help understand the complex cultural events that shaped nineteenth-century Spain, many readers still find the *Episodios nacionales* as a whole an intimidating challenge. Together, the forty-six novels paint a portrait of Spanish history beginning with the Battle of Trafalgar in 1805 and ending in the 1880s with the Bourbon Restoration. Galdós grouped the *Episodios* into five separate series, each addressing a span of years corresponding to Spanish political history (i.e., the War of Independence in the First Series and the reign of Fernando VII in the Second.) Yet the individual novels successfully stand alone in their depiction of specific historical events that play out amidst the convincing portrait of social life. This interplay between the broad historical overview of the series and the literary artistry of each novel, combined with the sheer number of volumes, has led many readers to consider the *Episodios nacionales* too vast of a critical undertaking. In this much needed new introduction to the *Episodios nacionales*, however, Professors Troncoso, García Castañeda and Luna adroitly manage to navigate between the presentation of a national historiography and the detailed focus on the events and characters of a single novel to provide an introduction to the *Episodios nacionales* that will serve both specialists and general readers alike as they explore Galdós's literary recreation of a critical period of Spanish history.

The book is divided into seven chapters, five of which are reprints of the introductions that appeared in the 2005-2010 critical edition of the *Episodios nacionales*, edited by Professor Troncoso and published by Editorial Destino. In addition to the chapters that address each one of the five series, the book contains a succinct and useful introduction to the *Episodios* as a whole and a concluding chapter detailing their print history. It is worth noting that this is the first general introduction to the novels since the studies by Diane Urey and Brian Dendle in the 1980s and the general introductions by José Montesinos, Hans Hinterhäuser and Alfred Rodríguez in the 1960s. This new book builds on these former studies and includes new perspectives that have grown out of cultural studies and new historical approaches to nineteenth-century Spain.

Chapter One, co-authored by Professors Troncoso and García Casteñeda, introduces the *Episodios* as works which reflect Galdós's belief that an understanding of Spain's historical past would help the nation face its current challenges. It also notes Galdós's awareness of the realist models of other European writers, most notably Charles Dickens, that shaped his approach to narrating his nation's history. The introduction also notes the connections between the period of history presented in the novels and their moment of production —the first and second series between 1875 and 1879 and the final three series between 1898 and 1912— and mentions the shifting narrative perspectives that Galdós employs as he moves chronologically in time from events early in the century to those that he himself later witnessed as a young adult when he moved to Madrid in 1863. While noting that these novels are a rich source of historical,

sociological and political information, the authors never lose sight of the fact that they are works of literature and, as such, evidence all of Galdós's skills as a writer of fiction.

Chapters 2 and 3 address the first and second series, respectively, and are written by Professor Troncoso, a noted Galdós specialist. In her discussion of the first series, Troncoso examines the historical events Galdós chose to include in his portrayal of the War of Independence from 1805 to 1813, and points to Galdós's narrative strategy of alternating between novels depicting historic battles and others presenting portraits of Spanish society before and during the war. She also takes note of the first person narration of the protagonist, Gabriel Araceli, which helps establish the epic tone of the series dealing with Spain's war against Napoleon's armies. In Chapter 3, Professor Troncoso moves to the second series, which chronicles the years from 1813 to 1834. She highlights the greater variety of narrative approaches employed in the series and the use of multiple protagonists to serve as witnesses to key events throughout the reign of Fernando VII. This chapter also provides an excellent introduction to a period of Spanish history defined by the increasing enmity between the political camps of absolutists and liberals. Troncoso explores Galdós's increased focus on the Spanish middle class in this series, as represented by figures such as Benigno Cordero and Sol Gil de la Cuadra, and she connects Galdós's belief in the political strength and efficacy of the Spanish middle class to his decision to focus exclusively on his *Novelas Contemporáneas* for the next two decades.

Chapter 4, written by Salvador García Castañeda, addresses Galdós's return to the genre of the historical novel in 1898, another critical moment in Spanish history. The third series, completed by 1900, narrates events from the First Carlist War and the Regencies of María Cristina and Espartero, from 1835 to 1844. As a specialist in Spanish romanticism, Professor García Castañeda is adroit in pointing to the many ways in which Galdós consciously connects both the historical events themselves and the perspectives of his fictional characters with an overarching vision of romanticism, the dominant literary mode of the historical period represented. Equally important, Professor García Castañeda addresses the range of narrative approaches employed in the series and notes the increased complexity of many of the female characters. The chapter does not provide a discussion of individual novels but instead offers an insightful look at larger themes in the series as a whole, such as Galdós's evocation of ideas associated with regenerationism, his employment of styles and plots that consciously evoke authors from Cervantes to Tolstoy, and the series' message that romantic tendencies need to be abandoned in favor of a more practical and productive approaches to the nation's challenges.

In a move that is at once bold and appropriate, the chapter that examines the fourth series of *Episodios nacionales* is written by a specialist in Latin American literature, Professor Carmen Luna. The fourth series, considered by early critics to be the weakest, has enjoyed a surge of recent attention in large part because of its treatment of the theme of empire. Written between 1902 and 1907 and addressing the history of the Isabel II's monarchy from 1848 to 1868, this series serves as Galdós's most direct commentary on Spain's colonial history and its residual imperial impulses, most notably in the portrayal of the 1859-1860 Guerra de África and the 1866 Guerra del Pacífico against Peru and Chile. Professor Luna convincingly argues that the geographic scope of this series, which begins in Italy, moves to Spain, Morocco, the Americas and ends in France, underscores Galdós's belief that Spain has failed to adapt and grow in the same

way as its European counterparts. She also notes the series' disillusionment with the Spanish middle class, perceived in the earlier *episodios* as an engine for social change but now depicted as self-serving and politically ineffective. The chapter concludes by noting that this series of novels must be read as Galdós's most consciously sustained engagement with the presentation of Spain in an international context.

In Chapter 6 Professor Troncoso presents the fifth series of *Episodios nacionales*, written between 1908 and 1912, which unlike the first four series consists of six novels instead of ten. This series has long puzzled critics since the first two volumes continue to employ the narrative style and tone of the fourth series, while the final four largely abandon realism as a literary mode and instead are imbued with symbolism and contain elements of the fantastic. In her examination of this final series, Professor Troncoso addresses the shortened scope and concludes that the author, finding himself writing about events that he himself had witnessed between 1869 and 1880, reached a point in which the personal connections to history were too recent to allow him to address the period in a realist mode. In addition, she notes his physical limitations of age and failing eyesight, and his increased political engagement during this period, all of which play a role in the experimentation in both tone and technique in the novels.

In the book's final chapter, Professor Troncoso provides a textual history that is rarely seen but badly needed in literary scholarship. She details the various forms of archival materials (manuscripts, galley proofs) for all five series and identifies a number of changes Galdós made at different points that allow us a unique insight into his creative practices. This examination of the many changes and variations found between manuscripts, galley proofs and first editions effectively counters critiques of Galdós as a writer indifferent to style, demonstrating instead his careful attention to word choice. The chapter includes curious information with respect to the 1882-1885 illustrated version of the first two series, noting the author's willingness to restructure his novels to correspond more closely to the illustrations produced by the Mélida brothers. The chapter concludes with a brief review of the types of errors that have plagued the various editions of the *Episodios* and the care with which the 2005-2010 edition has corrected them. My only complaint with this chapter concerns the lost opportunity with the initial list of all forty-six titles and their year of publication. This list would have been made more useful if it had also included the historical period dealt with in each novel.

With its combination of the well-crafted introduction to the *Episodios*, the focused commentary on each series and the useful textual history, this book represents the first comprehensive attempt in nearly 30 years to provide readers, both specialists and generalists, with an extremely useful guide to the *Episodios nacionales.* The bibliography is appropriate for an introductory study and does not pretend to be exhaustive, but it contains useful references for more focused study. Overall, the book is concise, well organized and insightful in its review of the various series and does exactly what it sets out to do: present a clear picture of how Galdós perceived Spanish history and incorporated it into the *Episodios nacionales*. For students of Spanish literature and history, the book is a valuable introduction. For specialists, the book provides a handy reference to the various plots and characters in each series as well as the established critical approaches to the novels. Most importantly, for those who have yet to read them, this book encourages readers to begin by providing an excellent point of departure.

Pomona College

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Tormento*. Ed. David R. George, Jr. Newark, Delaware: Cervantes & Co. Spanish Classics Nº 62, 2012. 287 pp.

Toni Dorca

Esta edición de *Tormento* a cargo de David R. George es utilísima para un curso de grado en un país de habla inglesa. La primera parte de la misma, "Introduction to Students" (5-12), está dividida en siete partes:

1. Vida y obra de Galdós. Se señalan algunos de los hechos decisivos en la biografía del autor canario: llegada a Madrid en 1862 para estudiar Derecho; posterior abandono de los estudios para dedicarse al periodismo y la literatura; conversión republicana en 1907; ceguera; y candidatura fallida al Premio Nobel. En cuanto a la producción literaria de Galdós, se menciona el aprendizaje que para él supuso la publicación de las dos primeras series de *Episodios* y las novelas de tesis en la década de 1870. El viraje definitivo de su carrera se produjo en 1881 con la aparición de *La desheredada*, momento en que se inició la aclimatación del Naturalismo a las letras hispánicas que Galdós continuó luego a lo largo de sus novelas de los años 1880. Se habla también del cultivo del teatro, en especial del estreno del controvertido y exitoso drama *Electra* en 1902.
2. La Restauración en España. Se explica el advenimiento de la Revolución Gloriosa que forzó la abdicación de Isabel II en 1868. Durante el Sexenio Democrático (1868-1874), Galdós asistió desencantando al fracaso de diversas tentativas de gobierno parlamentario que culminaron en el golpe de estado del general Martínez Campos, antesala de la Restauración borbónica. Finalmente, se exponen las líneas maestras del sistema orquestado por Cánovas del Castillo para conseguir una estabilidad que permitió el desarrollo económico en algunas regiones industriales del norte de España.
3. Realismo y Naturalismo. Se comenta cómo los cambios sociales que auparon al poder a la burguesía supusieron igualmente una renovación en la esfera de la literatura. De hecho, el auge de la estética realista-naturalista impregnó la producción de los escritores de la llamada Generación de 1868, cuyo representante más conocido es Galdós. La novela se convirtió entonces en una exploración de la realidad contemporánea a partir de la documentación y la observación. La verosimilitud se acentuaba con el uso de un lenguaje denotativo por parte de un narrador omnisciente, quien se esmeraba al mismo tiempo en reproducir el lenguaje coloquial del pueblo en sus diálogos. La crisis de esta novelística llegó en la década de 1890 por influencia del espiritualismo puesto en boga por la novela rusa.
4. *Tormento*, forma y ficción. *Tormento* (1884) es la novela intermedia de una trilogía que empieza con *El doctor Centeno* y termina con *La de Bringas*. La novela en cuestión puede leerse como una parodia del folletín romántico que anuncia la eclosión del Realismo como forma artística dominante en España a partir de 1881. Los personajes que pululan por sus páginas encarnan diversas clases y actitudes, en un intento de dar una imagen lo más completa posible de la sociedad madrileña inmediatamente anterior a la Revolución de 1868. En última instancia, el profesor George arguye que los cambios que se observan en las costumbres no tienen correlación en el plano político, circunstancia que él interpreta como

el lamento galdosiano ante el incumplimiento de las promesas del Sexenio.

5. Criterios de edición. El texto que se publica es el de la primera edición de 1884, tal como aparece en la Biblioteca Virtual de Cervantes.
6. Agradecimientos.
7. Bibliografía.

El texto completo de *Tormento* (15-252) va acompañado de 233 notas aclaratorias a pie de página. Éstas incluyen, en primer lugar, la traducción al inglés de palabras u oraciones de difícil comprensión para un estudiante de grado. El resto de notas es de tipo histórico y literario, contribuyendo así a que un lector poco familiarizado con los entresijos de la España decimonónica obtenga un entendimiento más completo de la novela.

La edición del profesor George se cierra con un glosario (253-287) de cerca de 2.300 voces españolas ordenadas alfabéticamente, con su correspondiente traducción al inglés y una indicación en corchetes del capítulo en que aparecen. En el texto de la novela, cada una de estas voces se anuncia con una serie de llamadas superpuestas en la línea correspondiente: un círculo si se trata de una sola palabra; cuando hay dos o más, éstas se intercalan entre un apóstrofe y el mentado círculo. Al objeto de facilitar más si cabe la lectura, la traducción al inglés se inserta igualmente al final de la línea.

La edición del profesor George es ideal a la hora de introducir la novelística de Galdós al universitario anglosajón, tanto por la claridad expositiva de la introducción como por el aparato de notas aclaratorias que contiene. En este sentido, complementa perfectamente la exhaustiva edición de Teresa Barjau y Joaquim Parellada publicada en la serie Clásicos Hispánicos de la editorial Vicens Vives, cuyo destinario es el estudiante de Bachillerato en España (no olvidemos que en la comunidad autónoma de Cataluña, por ejemplo, *Tormento* es lectura obligatoria de cara a la Selectividad.) El interés de la obra para un público joven se refuerza si se considera que existe una versión cinematográfica de la misma dirigida en 1974 por Pedro Olea, la cual está disponible además en Youtube.

Cabe lamentar, por último, que el conjunto quede algo desvirtuado por culpa de las numerosas erratas que contiene la edición de la Biblioteca Virtual de Cervantes. Hay también otros errores de bulto que sólo pueden deberse al descuido de los impresores, de los cuales seleccionamos dos muestras: “os voy a dar azotesbuc” (54) , en vez de “os voy a dar azotes”; “que sólo hallaban eco en la candi de Celedonia” (106), en vez de “que sólo hallaban eco en la candidez de Celedonia”. Sería muy de agradecer que en futuras ediciones se subsanaran los problemas textuales que atentan directamente contra los criterios pedagógicos que guían a los responsables de esta laudable colección de clásicos españoles. La excelente labor del profesor George merece, qué duda cabe, un texto limpio de erratas que no frustre las expectativas de un lector que probablemente se adentra por primera vez en la riqueza del universo galdosiano.

Macalester College

LEOPOLDO ALAS. Cuentos morales. Ed. Jean-François Botrel. Madrid: Cátedra, 2012. 459 pp.

Denise DuPont

This recent edition of Clarín's most important collection of short stories, by the same eminent scholar who, together with Yvan Lissorgues, edited the six volumes of Leopoldo Alas' articles which appeared in the *Obras completas* (Ediciones Nobel, 2002-2009), is an essential contribution to nineteenth-century studies in Hispanism. Jean-François Botrel's earlier work on Clarín includes, but is not limited to, the Clarinian classics *Los años de aprendizaje de Leopoldo Alas, Clarín, 1875-1880* (1963), and *Preludios de "Clarín"* (1972) (see pp. 94-95 of *Cuentos morales* for a more complete list of Professor Botrel's relevant publications). As José Manuel González Herrán has observed in his review published in the 2012 volume of *Anales Galdosianos*, the Nobel *Obras completas'* most significant addition to Clarín studies is precisely Botrel and Lissorgues' six volumes of articles (28). The new edition of the *Cuentos morales* complements, and dialogues with, the compilations of articles. Appropriately, the editor calls attention to the lack of a definitive distinction, promulgated by Clarín himself, between his short stories and articles (15).

As Professor Botrel explains in his introduction to the *Cuentos morales*, the 1896 collection of 28 short stories marks a high point in Clarín's production of short prose pieces, and forms a part of the generalized late nineteenth-century boom of short stories featured in periodical publications. The stated purpose of Botrel's introduction to the *Cuentos morales* is to situate the collection in both of these contexts, the personal as well as the historical, and to foreground the vital connection of the short pieces to their origins in periodicals. All but three of the stories –the exceptions are "El señor Isla," " 'Flirtation' legítima," and "González Bribón"– appeared previously in periodicals, from 1893 to 1895. According to Botrel, despite the stories' initial publication in diverse venues, Clarín's fourth collection of short narrations displays a unity characterized by a particular engagement of the reader by the author-narrator, a suggestive rather than an explicit style, and a sustained preoccupation with an intuited, non-verbalized reality, which is explored with tenderness and irony (16). Although Alas composed his stories quickly, made few revisions, kept no galley proofs or final printed copies, and often wrote continuations of stories printed in earlier periodical issues without looking back at previous installments, Botrel finds that the author took more care and was less spontaneous with his short stories than with his articles (18). Clarín objected to the extremely short format of the microstory, but in general, he adapted to the constraints of word limits and to the fragmentary, interrupted nature of the periodical.

Professor Botrel consistently refers to earlier scholarly work in his comments, making the introduction to *Cuentos morales* an invaluable guide to all of Clarín's production, and to the questions and preoccupations that distinguish Alas's work in several formats and genres. As the editor explains, Clarín developed no explicit theory or specific aesthetics of the short story (21-23). Taking a descriptive, inductive approach, scholars have classified Alas's short stories in various ways (see pp. 23-27 for details), and have arrived at a general characterization of Clarinian

short pieces. According to Botrel and others, Alas's stories focus on current events along with recurrent personal preoccupations. The titles of the stories are carefully crafted to encapsulate and convey the essence of the pieces in a memorable way. Action is minimal, with much more attention paid to the interiority of certain characters, who may be allegorical or dehumanized – perhaps literally non-human, as in the case of the protagonist of the short story "El Quin." The stories often take place outside Madrid, but wherever they are situated, the most important space is in fact the interior landscape. Author and narrator often meld, and this organizing figure (the "I") establishes a characteristic relationship with the reader as "you." The "I" projects for the "you," by way of assorted protagonists, his frustrations and desires, particularly the desire to feel, with feeling as an authentic way of knowing, in anticipation of Unamuno's readings of Kierkegaard (60). As Clarín himself explains in the prologue to the collection, the stories are "moral" only in the sense that they deal with instances of free behavior by introspective characters – the *hombre interior* (109). Professor Botrel describes the Clarinian short story as multileveled, meaning that the primary story, or anecdote, is subordinated to the secondary story of the interior life of the central character, which is always organized around one of life's great questions: love, death, the desire for immortality, or the need for God. As the editor notes, Clarín is concerned with charity, community, and human connection (63-64), and in stories such as "La conversión de Chiripa," religion redefined as desire for faith becomes a solution for the isolated, forgotten individual. The time in which the stories' events play themselves out is overlaid by the narration of psychologized time, the "show of souls" ("espectáculo de almas") commented on by Eduardo Gómez Baquero in an early review of *Cuentos morales,* which is included in the Botrel edition as Appendix 8. Given that the current editor's objective is to situate the personal with the historical, Gómez Baquero's treatment is a helpful addition, since this contemporary of Clarín contextualizes the author's growing spiritualism within the turn-of-the-century trend known as neo-mysticism.

This edition of the *Cuentos morales* is based on the one published in 1896 by La España Editorial. Professor Botrel has corrected the few ortho-typographical errors in the 1896 edition, and has modernized spelling according to the most recent standards of the DRAE, but has left untouched Clarín's idiosyncratic diacritical marks, in deference to the author's personalized style. In the notes to the text, the editor avoids interpretive comments, according to the system of editing classical texts he elaborated in a 2008 publication (see bibliography for details). Instead, he devotes the footnotes to elucidating variations between the 1896 versions of the stories and their original form as published in the periodicals, and to the study of Clarín's rich inter/intratextuality. Botrel has written extensively on the various features of periodical publication, and he brings this expertise to bear on his edition of the *Cuentos morales*, by emphasizing the diverse impact of the periodical format, and including relevant material and examples in appendices. In short, this is a valuable and timely contribution to a field increasingly concerned with context, paratext, and the visual.

Southern Methodist University

FERNÁN CABALLERO. *Obras escogidas*. Ed. Mercedes Comellas. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Clásicos Andaluces, 2010. 620 pp.

Rosa E. Montes Doncel

Cecilia Böhl de Faber constituye una referencia obligada para los historiadores de la literatura española del siglo XIX, que rara vez olvidan citar la función de bisagra entre distintas estéticas tradicionalmente atribuida a esta autora en la evolución de la novela patria durante el ochocientos. Sin embargo, y dejando al margen las compilaciones de materiales folklóricos realizadas por la escritora hispano-germana, de su abundante obra de creación solo *La Gaviota, La familia de Alvareda, Clemencia y Elia* han conocido ediciones modernas y solventes. Muy pocos lectores tienen facilidades para acercarse al resto de las novelas de Fernán Caballero fuera del ámbito estrictamente universitario, por lo que merece ser celebrada la empresa de la profesora Comellas, que contribuye a tan deseable rescate brindándonos una cuidada selección de narraciones de Fernán: *La Gaviota, Una en otra, Un servilón y un liberalito y La hija del sol.*

De estos cuatro textos, únicamente *La Gaviota* disponía de ediciones fiables y accesibles en formato impreso (la última de ellas, la excelente de Demetrio Estébanez Calderón en Cátedra, que es de 1998), y la inserción de esta novela en la antología se justifica con creces por la repercusión que ha alcanzado dicho título dentro del corpus de la obra de Cecilia Böhl e incluso del de la literatura española decimonónica. Parece inexcusable que unas *Obras escogidas* de Fernán Caballero recojan *La Gaviota*, primera de sus novelas largas que vio la luz, envuelta aún en un aura de misterio (que no tardaría mucho en disiparse) respecto a su autoría, camuflada tras el sonoro pseudónimo masculino. Este texto supuso la presentación al público de Fernán Caballero en la estratégica fecha de 1849, tras lustros de dedicación silenciosa a la literatura, y alberga además en uno de sus diálogos una poética programática de la novela (que, como casi todos los manifiestos estéticos, es conculcado en la praxis por su propia signataria). La editora llama también la atención, muy atinadamente, sobre el juego metaficcional contenido en el capítulo XII: María, tras oír unos versos compuestos por el duque de Almansa, pregunta si van a salir en *El Heraldo*, periódico donde leyeron *La Gaviota* por entregas sus primeros receptores (pp. CXXXVIII y 258).

Las otras tres narraciones reunidas en el volumen pertenecen al mayoritario grupo de las hasta ahora ayunas de ediciones críticas, y aquí cumple aplaudir el criterio de elección de Mercedes Comellas: por una parte se trata de obras injustamente preteridas que demandaban una revisión, y por otra presentan una variedad que refleja los heterogéneos moldes adoptados por la novelista. *Una en otra,* surgida el mismo año que *La Gaviota* y compuesta entre 1845 y 1848, según argumentada hipótesis de la editora (pp. CXXXIX, CXL y CXLI), materializa una novela epistolar, fórmula que aplicó también Fernán en *Un verano en Bornos*, una de sus más felices creaciones. *Un servilón y un liberalito o Tres almas de Dios*, publicada en el 55 y redactada probablemente poco antes, ofrece el ejemplo más representativo y condensado de anécdota encaminada al adoctrinamiento político (componente que por supuesto atraviesa de distintas maneras casi toda la narrativa de Fernán); a mayor abundamiento domina en ella el registro irónico, que es aquel en el que mejor se maneja su autora. En cuanto a *La hija del sol,* producto temprano que se considera compuesto antes de 1845 (p. CIX) y que fue publicado

por primera vez en el 49, ilustra la modalidad que Fernán llamaba "relación" en oposición a la "novela de costumbres"; bien es cierto, según señala Comellas en la p. CLIX, que Cecilia cambió el subtítulo de su obrita en el transcurso de las varias ediciones que de ella se llevaron a cabo en vida de su autora: en un principio la denominó *novela de costumbres*, pero a partir de la tercera edición fue ya incluida, fundamentalmente, dentro de las relaciones. *La hija del sol* informa una suerte *de nouvelle à clef* toda vez que recrea las vicisitudes amorosas de la escritora gaditana María Gertrudis Hore, pero la identidad del personaje inspirador probablemente sería desconocida para la mayoría de los lectores actuales a no ser que cuenten con el apoyo de una edición anotada como la que nos ocupa. La protagonista se llama Clara en las primeras versiones y luego Cecilia decidirá omitir su nombre, con lo que esas y otras variantes sustanciales avalan además la conveniencia de la edición crítica. Mientras que en las tres primeras obras Comellas toma como base la última versión corregida por la autora, y el aparato crítico se añade al final del tomo para reservar el pie de página a las profusas notas de la editora, en el caso de *La hija del sol* esta considera que "sólo es posible una edición paralela de las dos versiones principales" (p. CLXX).

Las narraciones de la antología figuran entre las afortunadas de Fernán, entre otras causas porque tanto las novelas epistolares, que carecen de narrador omnisciente, como los relatos cortos, en razón de su extensión, se hallan en buena medida exonerados de las mayores rémoras dispositivas que lastran sus composiciones largas: la proliferación impertinente de cuentos o cantos populares que interrumpen el hilo del relato primero y las digresiones ociosas en forma de sermón moralizante emitidas por el narrador autorial (en *Una en otra*, el relator heterodiegético solo asoma en el capítulo introductorio, y dicho capítulo posee una estructura predominantemente dialogada). Tanto era así que la propia autora no dudaba en afirmar que concebía la intriga simplemente como marco del cuadro (LXXX, nota 182). Esta viciosa tendencia le ha costado siempre reproches a Cecilia Böhl, incluso por parte de sus críticos coetáneos y desde las filas de sus afines ideológicos (vid. pp. XCI, XCII, CIII, CIX).

Como colofón añade Mercedes Comellas a las novelas mencionadas una selección de textos de Cecilia Böhl de Faber que compendian las ideas medulares vertidas por esta escritora sobre literatura, singularmente sobre el acervo popular español y sobre su personal teoría de la novela, aunada de forma indisoluble a problemas terminológicos y a un concepto concreto de realismo (cuestiones que también se tratan en la introducción, vid. por ejemplo pp. LVI, LXXV, LXXX, XCVIII). Agrupa Comellas en este bloque los prólogos de Fernán a varias de sus obras (un total de ocho) y una serie de cartas extraídas de los voluminosos epistolarios de la novelista que han llegado hasta nosotros, y que dispensan interesantes datos sobre su actividad literaria, comentarios a sus obras y respuestas a los juicios que estas recibían.

El trabajo de Mercedes Comellas evidencia un conocimiento profundo tanto de la producción literaria completa de Cecilia Böhl como de esa ubérrima correspondencia a la que acabo de referirme, cuyo análisis minucioso le permite emprender una útil labor de fechación de las obras. Dicha labor se torna muy enjundiosa en el caso de una autora prolífica y que plantea innumerables problemas textuales, que escribió una buena parte de sus novelas en francés o alemán (materiales a los que hoy no se puede acceder) y que las publicó en un orden que no se corresponde en absoluto con el de su fecha de composición (pp. CIX y CX). Espigando la

información suministrada por las cartas, la editora aventura por ejemplo la posibilidad de que *Una en otra*, como *La Gaviota o Elia*, fuese también originalmente escrita en francés (pp. CXL y CXLI).

Cabe anotar, sin embargo, que la introducción de Mercedes Comellas es excesivamente larga (consta de más de 80000 palabras) y en algunos aspectos demasiado prolija para un lector culto e interesado pero no necesariamente especializado en la obra de Cecilia Böhl –lector que es al que en definitiva debería dirigirse una edición moderna de algunas de las novelas más atractivas de la autora. La propia Comellas admite al comienzo de la tercera de las secciones en que divide su estudio, titulada "La poética narrativa de Fernán Caballero: buscando una novela española," que las páginas aquí incorporadas son el resumen de un ensayo concebido para su publicación autónoma (p. XLVII, nota 88). La editora cede a la tentación de demorarse desproporcionadamente en temas que domina y ha trabajado, algunos tan específicos (y sin duda merecedores de interés) como las nociones de *objetivismo realista* (que ya irradia en el pensamiento de Goethe, pp. LXI y ss.) y *romanticismo objetivo* (empleada por David-Sauvageot, p. LXXV), o la impronta del pensamiento alemán, especialmente de Schlegel y Hegel, en la formación intelectual de Cecilia Böhl (pp. LXIV y ss).

Digna de elogio es por lo general la ejecución expresiva de Mercedes Comellas, aunque se escapan algunas erratas en las pp. XXVI, LX (una en el cuerpo del texto y otra en la nota 131), LXI (nota 132), LXII (en el texto y en la nota 136), LXXIV (nota 169), LXXXV, XCIX, CVI (nota 240), CXX (nota 276), CXXX (nota 295), CXXXIV, CXLVII, CLII (dos erratas en esta página), CLIX o CLXV. Hay textos incorrectamente puntuados en XLV, LIII, LIV (texto y nota 112), LVI, LXXVIII (nota 175), CXXXII (nota 301), CXXXIV, CXXXVI, CXLVIII, CLVII (nota 335) o CLXIII. Se registran fenómenos como el gerundio de posterioridad en CXXXIX, un solecismo en CX y la chirriante estructura "Es por ello que" en LIX; en CXL se escribe "aún" por "aun", en CLV "no sólo aniquila" por "no sólo no aniquila", en LXXV "formulaicas" por "formularias", y en LXXXIII "sendas" con el significado de "ambas". Manifiesta la estudiosa en su estilo una acusada querencia hacia la no muy recomendable utilización del pretérito imperfecto de subjuntivo con valor de pluscuamperfecto: LXI, XCVIII, XCIX, CVI (en el texto y en la nota 240), CXXIX, CXXXIV, CLV y CLXI; a veces se sirve incluso del imperfecto de subjuntivo con la terminación en –ase, inadmisible en ese uso ("tardase" en XC, "se iniciase" en CIX, "preparase" en CXX, "reprobase" en CXLVII).

En cuanto a la actualizada y exhaustiva bibliografía aducida por Mercedes Comellas, solo procede decir que ningún lector que desee indagar en la producción artística o en la peripecia biográfica de Cecilia Böhl de Faber podrá encontrarse mejor pertrechado para ello que el que acuda a este riguroso estudio. La edición de la Fundación José Manuel Lara nos provee de una completísima nómina de entradas sobre la personalidad de tan peculiar autora y sobre el entorno histórico, social y literario en que se gestó su obra.

Universidad de Extremadura

EMILIA PARDO BAZÁN. *Teatro completo*. Ed. Montserrat Ribao Pereira. Madrid: Akal, 2010. 650 pp.

Borja Rodríguez Gutiérrez

La edición de textos tiene sus aventuras y sus riesgos, en especial cuando una edición se presenta con el adjetivo de "completa" o "completo." En no pocas ocasiones, descubre el lector, ese adjetivo responde bien poco a la realidad, pues quedan fuera de la edición obras que, por una razón u otra, no han sido incluidas: proyectos, obras poco conocidas, ya publicadas, que forman parte de otras obras más grandes. Y en otras ocasiones, el esfuerzo de recopilación del editor queda muy afectado cuando la crítica va exhumando nuevas obras desconocidas, inéditas, inesperadas que afectan gravemente a ese texto que se autodenomina "completo."

Si tuviéramos que escoger a un escritor o escritora que representara el modelo de desesperación de los editores de obras completas, bien podría ser doña Emilia Pardo Bazán, escritora torrencial e inacabable, que dio a la luz infinidad de textos en distintas publicaciones, en distintos países, de distintas formas y de la cual surgen constantemente nuevas producciones que pasan a engrosar el ya muy nutrido caudal de su obra literaria.

En esta edición, Montserrat Ribao Pereira asume el riesgo de adentrarse en un terreno tan ignoto como es la obra dramática de la novelista gallega, siendo consciente, ella misma nos los dice, de que el catálogo de obras teatrales de doña Emilia se cierra en este tomo tan sólo de forma provisional. Y eso que Ribao Pereira evita, con un trabajo detenido y esmerado, y una modélica investigación, el otro peligro de las ediciones. El *Teatro completo* es (hasta la fecha, desde luego) completo de verdad. Está toda la obra dramática estrenada de Pardo Bazán, la no estrenada, sus proyectos dramáticos, sus planes, sus apuntes, sus fragmentos. En una muy acertada decisión, introduce la tragicomedia para marionetas *La muerte de la Quimera*, capítulo inicial de su novela *La Quimera,* pero que aquí, al lado de sus hermanos y hermanas, adquiere una nueva significación.

El texto se inicia con un estudio en el que Ribao Pereira traza una semblanza de Emilia Pardo Bazán: biografía, personalidad, obra y elementos caracterizadores que nos dan una visón del personaje imprescindible para el no iniciado que guste de acercarse a su teatro. Precisamente una reflexión sobre el modelo de teatro pardozabaniano sigue a estas páginas. Ribao (15) indica que no fue una novelista que se dedicó al teatro en una época determinada, sino que era "una creadora que desde su juventud se interesó por varios géneros" (15). Ribao fija su atención en el juicio que hace Pardo Bazán en el "Ensayo" de *La Tribuna* sobre la obra dramática, *Valencianos con honra*. La editora encuentra que "la autora parece ser muy consciente de lo que gusta al gran público y de lo que debe hacer si quiere conseguir un aplauso fácil" (16). Es decir, que si como decía Enrique Jardiel Poncela, "escribir teatro no es un arte, es un instinto", Pardo Bazán ya sabía de la existencia de ese instinto teatral, de ese "sexto sentido teatral" que era como lo llamaba el humorista, y cuya presencia o ausencia en el autor determinaba éxitos o fracasos (Jardiel no habló, que yo sepa, del teatro de Pardo Bazán pero proclamaba, en voz muy alta, que Pérez Galdós carecía absolutamente de ese sexto sentido teatral.)

El estudio va deteniéndose después en las piezas teatrales publicadas por Pardo Bazán: *El vestido de boda, La suerte, Verdad, Cuesta abajo, El becerro de metal y Las raíces*. De cada una de estas obras se dan los datos de su redacción y composición, el estreno, la reacción de la crítica ante su representación y la valoración posterior, en muchos casos muy distinta, pues no cabe duda de que el teatro de Doña Emilia, por distintas razones, ha generado más valoraciones positivas en los últimos años que en la fecha de su estreno. Ribao nos resume el argumento y va indicando los elementos principales de cada una de las obras. *El vestido de boda* (como toda la obra dramática de Pardo Bazán) es un alegato sobre la configuración de un nueva patrón femenino (18), en el que aparecen elementos habituales del teatro de Doña Emilia como las referencias mitológicas y la metateatralidad, y en donde, pese a ser un monólogo, "la voluntad escénica de la autora es evidente desde la acotación inicial" (19). *La suerte* fue muy criticada en su momento a pesar de que hay informaciones que reflejan un éxito de público, y de la que Nieva opina que podría representarse hoy en día. *Verdad* es un drama de amor y muerte en el que Ribao analiza con perspicacia las referencias a la mitología. Pese a las críticas del momento, las valoraciones posteriores nos hacen pensar en una obra que en muchos aspectos se adelantó a su tiempo. *Cuesta abajo*, en la que Ribao ve la influencia de la dramaturgia romántica, pone en escena la decadencia de una familia aristocrática, a la que sólo la llegada de una anciana abuela puede, quizás, rescatar. *El becerro de metal* nos presenta de nuevo a una aristocracia que ha perdido el sentido de su misión ancestral y que no encuentra un nuevo modelo espiritual y moral para sobrevivir y actuar en el mundo moderno. *Juventud* es obra de filiación naturalista en la que Ribao encuentra alusiones metaliterarias a la Vetusta de Clarín y a la *Celestina*. Y su última obra publicada, *Las raíces*, está trufada de referencias bíblicas. Ribao llama la atención sobre dos personajes de estas últimas obras, ambas llamadas Susana, entre las que se establece una relación que es una antítesis perfecta, siempre dentro de la preocupación por la configuración femenina de finales del XIX y principios del XX que hay en la obra teatral de Pardo Bazán.

Estas obras han sido anotadas por Ribao con informaciones y juicios valorativos que enriquecen el texto. El libro se cierra con una serie de apéndices, en los que aparecen el resto de las producciones dramáticas de Pardo Bazán. Además de *La muerte de la Quimera*, están obras inacabadas y en verso (*El mariscal Pedro Pardo, Ángela, Tempestad de invierno*,) dos traducciones incompletas (*Adriana Lecouvrer y La canonesa,*) diferentes asuntos y fragmentos (*Fragmento de un drama [Soleá], Los peregrinos, La Malinche, Asunto de un drama [Los señores de Morcuende], Plan de un drama [En Extremadura]*,) además de un texto de dudosa atribución (*El sacrificio*). La recopilación se cierra con la edición del fragmento *Un drama,* editado por Cristina Patiño Eirin.

Estamos, en suma, ante un repertorio de obras que ofrece al lector, por primera vez, todos los textos dramáticos de Pardo Bazán en una irreprochable edición que, sin duda, debemos agradecer a su autora.

Universidad de Cantabria

PEDRO CALAFATE, JOSÉ LUIS MORA GARCÍA Y XAVIER ASENJO BULLÓN (eds.). *Filosofía y Literatura en la Península Ibérica. Respuestas a la crisis finisecular.* Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Asociación de Hispanismo Filosófico, 2012. 271 pp.

Carmen Servén Díez

Este volumen, editado por tres especialistas en la materia, es producto de las Primeras Jornadas Luso-Españolas de Filosofía, auspiciadas por las novenas Jornadas de la Asociación de Hispanismo Filosófico y la ya acostumbrada colaboración de la Fundación Ignacio Larramendi. Los esfuerzos de convergencia hipano-portuguesa se han materializado a través de las iniciativas conjuntas de la Asociación de Hispanismo Filosófico y el Centro de Filosofía de la Universidad de Lisboa, con el objeto de afrontar el estudio conjunto del pensamiento iberoamericano, aunando así las naciones peninsulares, hispanoamericanas y el Brasil.

Las I Jornadas Luso-Españolas de Filosofía se celebraron los días 26 y 27 de noviembre de 2009 en el Palacio de Lilases, sede de la Academia Portuguesa de la Historia, con el apoyo del Instituto Cervantes de Lisboa. Se reunieron investigadores portugueses y españoles para tratar de la cuestión que el título de este libro recoge: "Filosofía y Literatura en la Península Ibérica. Respuestas a la crisis finisecular." De este modo se recupera la relación, muy viva en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, entre escritores portugueses y españoles.

Se abre el volumen con dos trabajos, de José Luis Abellán y Pedro Calafate, que centran la revisión panorámica de la crisis de fin de siglo en España y Portugal respectivamente. El primero interpreta la deriva histórica de España desde 1812, de forma que la crisis de 1898 constituye un mojón en una marcha que se inició al menos en 1824 y que va a reforzar el nacionalismo y la prédica del aislamiento español que florecerán de nuevo en torno a la última guerra civil. Por su parte, el segundo destaca la constatación de la decadencia que expresan los intelectuales portugueses decimonónicos: se congrega un grupo heterogéneo de pensadores en busca de sus raíces y con el fin de afrontar los desafíos de la modernidad; el grito de alerta se puede considerar proferido por Alexandre Herculano, que percibe el desfasamiento trágico entre el canto a las gloriosas tradiciones portuguesas y las duras condiciones de vida del pueblo; por eso, la llamada "generación del 70" lusa coincide en muchos aspectos con la intelectualidad española de fin de siglo.

A continuación, dos ensayos españoles ponen de relieve la relevancia de la literatura a la hora de analizar la historia del pensamiento en España. José Luis Mora insiste en la existencia de una tradición autóctona, no limitada a la escolástica, de pensamiento español; y arranca en su exposición de cierto discurso de Marcelino Menéndez y Pelayo que ya reivindicaba la existencia de una verdadera continuidad científica e histórica bien documentada en la tradición nacional. Las actitudes y cambios de perspectiva de Leopoldo Alas, Pérez Galdós, Juan Valera....en el siglo XIX vienen, según el estudioso, a corroborar la innegable existencia de ese caudal de pensamiento español que atraviesa los siglos y en el que se ha de fijar la atención, muchas veces distraída en el estudio exclusivo de un conjunto limitado de países y autores extranjeros reconocidos. Por su parte, Fernando Hermida de Blas también pone el acento en la íntima relación que en España se

ha producido entre Literatura y Filosofía: el pensamiento español a menudo se ha manifestado no en tratados académicos de filosofía, sino en diversos géneros literarios como el ensayo, la novela, el artículo periodístico... Y sus autores no son profesionales en la materia, sino que proceden de diversos campos extrafilosóficos. Ejemplo de todo ello sería el regeneracionismo español, cuya peculiaridad y proyección pública, y cuyas profundas raíces en el positivismo español, procura elucidar el investigador.

También del positivismo trata José Esteves Pereira, que muestra su aprovechamiento ideológico en el republicanismo portugués. Como portador de una explicación racionalizante, inmanente y secularizada del mundo, el positivismo se proyectó sobre el intenso clima de debate político del Portugal de la segunda mitad del siglo XIX y su difusión constituyó un fenómeno esencialmente sociológico.

Otro conjunto de trabajos procura una visión comparativa de diversos aspectos de la historia del pensamiento iberoamericano mediante el análisis de dos o más figuras de interés: Ramón Emilio Mandado, Jorge Novella y Pedro Cerezo tratan de la perspectiva española en la bisagra de los siglos XIX y XX, mientras que Leonel Ribeiro Dos Santos señala la contribución de dos figuras portuguesas mayores.

Ramón Emilio Mandado parte de la paulatina apertura de Ortega al Pragmatismo y de la paulatina reorientación antiidealista de su pensamiento para mostrar el contraste con los noventayochistas, que también coincidían en constatar la decadencia del país, pero que no analizaban del mismo modo sus causas ni la forma de dar remedio al problema. En concreto, se analiza el desajuste entre Ortega y Baroja a la hora de digerir el Pragmatismo: el estudio se ciñe al Pragmatismo de la acción que ocupa parte de los debates entre Baroja y Ortega sobre la novela.

Jorge Novella Suárez hace una minuciosa revisión de la polémica sobre la ciencia española que se desarrolló a partir de 1876, una polémica que sostuvo Marcelino Menéndez Pelayo y en que intervino como incitador Gumersindo Laverde.

Pedro Cerezo Galán mide la distancia habida entre la razón vital orteguiana y la razón poética de su discípula María Zambrano; no hay, en su opinión, un camino transitable entre ambos, sino un corte abrupto, lo que no impide que Zambrano mantuviera a lo largo de su vida un profundo respeto y veneración por su maestro y que recogiera en varios importantes aspectos la herencia orteguiana. Pero la discípula al cabo desembocó en un nuevo régimen de convivencia del intelectual con las masas, una forma de compromiso radical al que no podía aventurarse Ortega.

Y, por su parte, Leonel Ribeiro Dos Santos trata de dos grandes figuras de la cultura portuguesa, ambas autoras de una obra híbrida en que se combinan poesía y filosofía: Antero de Quental y Fernando Pessoa, que pertenecen a dos generaciones culturales diferentes y que teorizaron sobre la condición pensante de la poesía.

La problematización de la existencia de una filosofía autóctona a la que José Luis Mora se refería en su trabajo sobre la trayectoria decimonónica española, es cuestión que también interesa a Manuel Gama. Su aportación da cuenta del planteamiento de la filosofía portuguesa como problema: si bien en este terreno numerosos intelectuales portugueses de finales del siglo XIX y de primeros del XX dieron un diagnóstico poco favorable al filosofar portugués, e incluso se refirieron a la "esterilidad filosófica portuguesa" y supusieron al país limitado a la recepción

de sistemas extranjeros, existe hoy algún trabajo de Pedro Calafate que se refiere a la riqueza filosófica de Portugal en los años cuarenta del siglo XX; en esa década, la figura de Álvaro Ribeiro es central. Conviene enmarcar las posiciones sobre la filosofía portuguesa en un contexto en que se confrontaban visiones europeístas y antieuropeístas del país, y no se han de olvidar las tesis del movimiento "57" a este respecto.

El ensayo de Gloria Da Cunha se aplica al estudio del pensamiento en ultramar. Toma como marco de su trabajo la fusión de filosofía y literatura que se convirtió en territorio predilecto de la reflexión hispanoamericana, y delimita el espacio ocupado en él por las pensadoras, habitualmente casi invisibles en los estudios especializados. Destaca el pensamiento de la colombiana Josefa Acevedo de Gómez, la ecuatoriana Marietta de Veintemilla, la peruana Mercedes Cabello de Carbonera y la puertorriqueña Luisa Capetillo.

Las intervención de Paulo Borges se ocupa de dos grandes escritores, español uno y portugués el otro. Su ensayo versa sobre el paralelismo y diferencia de Antonio Machado y Fernando Pessoa en lo que se refiere a la cuestión de la mismidad y la alteridad. El tema no se aborda directamente desde el análisis de la apocrifia de Machado y la heteronomía de Pessoa, sino que toma otros ángulos de aproximación.

El último conjunto de estudios se refiere a ciertas figuras individuales muy relevantes en la cultura española o portuguesa de fin de siglo. Juan Fernando Ortega Muñoz escribe en torno a las relaciones que Literatura y Filosofía establecieron en la Península ibérica como respuesta a la crisis finisecular y concentra su atención en María Zambrano, capaz de aunar en sus textos belleza y profundidad admirables. Filipa Maria Valido Viegas de Paula Soares estudia las reflexiones que se advierten en la obra de Eça de Queiroz en torno a la decadencia de la conciencia moral y el letargo que el país padecía en su tiempo; las perspectivas de este escritor en lo que respecta al pensamiento socialista de índole humanista, las causas de la decadencia nacional y la originalidad de las culturas, son analizadas por la investigadora. Ernesto Castro Leal aborda aspectos del pensamiento filosófico y político de Augusto Manuel Alves da Veiga, aspectos que moldean la respuesta ideológica, cultural y política republicana confederal. De ese modo, se ilumina la línea regeneracionista frente a la crisis finisecular portuguesa y las propuestas políticas iniciadas a fines de los años 70 y 80 del siglo XIX.

El libro se cierra con un trabajo que incide en el núcleo conceptual de estas jornadas: Sérgio Campos Matos procura contribuir a la comprensión del significado cultural y político de dos nociones relevantes en las relaciones hispanoportuguesas durante el periodo comprendido entre el final del siglo XIX y el fin de la Segunda República española: los conceptos de Iberismo e Hispanismo.

Universidad Autónoma de Madrid

JESÚS CRUZ. *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain.* Baton Rouge: Louisiana State UP, 2011. 294pp.

Jennifer Smith

In *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain,* Jesús Cruz challenges the idea that Spain differed from its European neighbors in the development of a strong middle-class culture. Cruz argues that despite the smaller size of the middle class in Spain, its values and cultural practices became hegemonic and laid the groundwork for Spain's contemporary democratic, consumer society. This was achieved through three main processes: 1) new rules of behavior that were widely disseminated through conduct manuals, 2) the promotion of consumer culture with the dual aims of economic growth and personal contentment, and 3) the establishment of a material culture with specific symbolic components that served as class markers. Cruz makes sure to define his terms and methodologies. *Middle class* and *bourgeoisie* are used synonymously to refer to a "diverse social conglomerate situated between the old nobility and the working classes" (10), and *culture* is defined as "a cluster of conventional models of thought and behavior that include value systems, beliefs, norms of conduct, and even forms of political organization and economic activity" (15). Theoretically Cruz bases much of his study on Norbert Elias' ideas about the role of courtesy norms in the "civilizing process," and Pierre Bourdieu's concepts of social field, cultural capital and *habitus*.

While the issues addressed above are articulated in chapter one, chapter two studies new middle-class behavioral norms through nineteenth-century conduct manuals. Even though polite society (*sociedad de buen tono*) still consisted mainly of a privileged, educated minority, access was no longer restricted to those of aristocratic birth; it was now open to anyone who could embody the urbanity promoted in the conduct books of the time, making refined conduct a form of cultural capital in and of itself. These books emphasized the emulation of all the things European, especially French, virtuous behavior and an active social life. Conduct manuals also contained a good deal of information on hygiene, physical fitness, and fashion. Although they were written primarily for men, a few books were written specifically for women. While these manuals continued to emphasize women's pivotal role within the home, they also stressed women's growing importance in the social sphere. By the end of the century, these new modes of conduct applied to a much wider segment of the population and became the dominant cultural norm.

In chapter three Cruz examines the home as both an ideal (mainly as it is imagined in conduct literature) and as a material reality (through probate inventories from Madrid's notarial archives.) The interest in improving interior living environments can be linked to an overall rise in importance of domesticity, privacy, and consumerism. Wealth and distinction were conveyed by the location of the family home or *piso* –the most desirable living spaces were on the lower floors—and by tasteful interior decoration. In the city, most Spaniards lived in urban apartments rather than single-family dwellings. In terms of space and layout, a logical floor plan and clearly delineated spaces for social interaction and private family gatherings were the ideal. Some of the amenities included in the newer homes were gas lighting and heating, and running water

and flushing toilets. Another important phenomenon affecting housing was the moving out of Madrid's historic downtown into new residential areas, the *ensanches*, such as the Salamanca and Argüelles neighborhoods.

Chapter four explores the rise of consumer culture through the purchasing of textiles and garments, the fashion industry, fashion publications, and changes in retailing practices. Cruz first looks at studies of bridal trousseaus in Catalonia, which indicate an increase in the consumption of textiles (linens, blankets, curtains, clothing, etc.). Cruz attributes this not only to the rise in consumer demand but also to the flourishing Catalonian textile industry that made these fabrics increasingly affordable. The first fashion publication, *Correo de las Damas*, appeared in Madrid in 1833. Publications like this one combined information and images with an ideology generally supportive of the Catholic values of motherhood and domesticity. Much later in the century advertisements began to appear in the fashion press. Turning his attention to retail, Cruz discusses the rise of the ready-made clothing business, the use of fixed prices, and the appearance of the first department store.

In chapter 5 Cruz shows how middle-class culture informed the expansion and redesign of Spain's urban centers, mainly Barcelona and Madrid. Plans for urban expansion (*ensanche*) were intended to improve living conditions –make cities and individual homes both more comfortable and hygienic– and accommodate the growth in population and markets. Also the call for refinement in conduct manuals demanded appropriate outdoor spaces for strolling and gathering, as well as clean, luxurious, exclusive, interior spaces such as cafés, theaters, museums, athenaeums, and restaurants that established spatial boundaries between the social classes. In Barcelona, Ildefons Cerdà's *eixample* (extension) was approved in 1859 and was shaped by his positivist and utilitarian goal of creating a city that would foster the collective welfare of its citizens, accommodate the latest technological advances (especially in transportation), and address hygiene concerns. In Madrid, it was also the need for more space and salutatory living conditions that got Carlos María de Castro's *Plan de ensanche* approved in 1860. His plan situated most of the expansion around the old city and to the north and east making Salamanca and Argüelles the most emblematic neighborhoods of the new middle classes.

The middle-class emphasis on leisure is the topic of chapter six. Enjoying certain types of entertainment was now an essential part of becoming a member of polite society. Important spaces for such activities were cafés, theaters, *tertulias*, academies, athenaeums, and parks. Theater was the most popular social activity after bullfighting and the social aspect of the theater was at least as important as the plays themselves. Opera was also popular, conferring cultural capital on an aspiring bourgeoisie since its high cost and restrictive seating made it an elite activity. Pleasure gardens, known in Spain as *jardines de recreo or jardines públicos,* were the precursor to public parks. By the end of the century, however, none of the original pleasure gardens had survived urban growth. Spanish casinos provided a space for male social interaction and public activities while athenaeums specifically had as their aim "the moral and intellectual formation of citizens"(200). The creation of the Prado Museum, the National Museum of Natural Sciences and the Museum of Archaeology is another example of the combination of leisure with cultural edification. Finally, the nineteenth-century obsession with health and hygiene was directly related to the birth of vacationing, tourism, and the practice of modern sports.

Jesús Cruz does an excellent job of challenging the view that the nineteenth-century Spanish bourgeoisie simply imitated aristocratic manners and customs and was less committed to modernity than their European counterparts. Rather, he paints a picture in which the aristocracy and the haute-bourgeoisie together participated in the forging of new cultural values and practices in line with liberalism and modernity, even if political divisions remained. In fact, many of these new cultural practices, such as consumerism, personal hygiene, manners and leisure, were embraced by a much wider segment of society, leading Cruz to assert that despite the restricted numbers of Spain's middle class, the influence of the middle-class culture extended beyond the middle classes themselves. Nineteenth-century bourgeois culture's claim to hegemony can also be seen in its influence in contemporary culture (i.e., consumerism, the contemporary bourgeois home, etc.). Scholars of literature and cultural studies might find Cruz's book a bit light on analysis. However, his assertion and solid defense of a bold thesis, the wealth of cultural information he provides, and the clear prose with which he writes, make his book a necessary and enjoyable read for any scholar interested in the history and culture of nineteenth-century Spain.

Southern Illinois University

JUAN VALERA. *Pepita Jiménez.* Trad. Robert M. Fedorchek, intro. James Whiston. Aris & Phillips Spanish Classics. Oxford: Oxbow Books, 2012. 295 pp.

Robert G. Trimble

Professor Fedorchek has produced an excellent translation to English of Juan Valera's novel *Pepita Jiménez,* one of the most popular and delightful of Spain's nineteenth century works of prose fiction. The exterior of the book gives pleasure to the eyes with the red and yellow colors of Spain's national flag framing a picture of a comely young woman in widow's black, an outfit she will leave soon after meeting the handsome seminarian hero of the novel.

This edition will be very helpful to critics approaching the novel from many diverse points of view. The outstanding introduction by James Whiston suggests the many subjects that may be considered, from theology to Valera's treatment of women. Perhaps most important is the historical perspective he provides of Spain at the time when Valera began writing *Pepita Jiménez,* the first of his eight completed novels. It was a time when the church was being forced to surrender some of its power to a more secular government. Indeed, the absolute authority of the monarchy and its position of the King's or Queen's rule "by the grace of God" was being called into question. Maybe the novel in an indirect way can relate today to questions of chastity of the priesthood, ordination of women and same sex marriage. At least it causes the reader to question existing traditional customs.

Whiston's introduction also gives us insight into Juan Valera's aristocratic life experience and how it introduced him to a diplomatic career. It was from foreign posts that he wrote long descriptive letters, so much appreciated by friends and colleagues at home. This helped him polish his epistolary style that he effectively transferred to his fictional characters.

Whiston gives emphasis to two elements of the novel that play important roles in the fiction. They are the "world of nature" in the spring of Andalusia as a seducer, and the town "casino" as an important center of the residents' life, particularly for the men. One needs to spend time in Doña Mencía, Cabra or one of the many other small cities of Andalusia in the spring to appreciate the intoxicating sensual delight of Mother Nature there. The fragrance of the blossoms, the clarity of the air and the songs of the birds are an overwhelming force on the youth and vitality of the two young lovers.

Likewise, one must experience the Andalusia town casino to know what it is. It is an in-town club visited and used by the richer residents. The one in the city of Cabra today is presumed to be the one depicted in the novel. Today the walls of the patio have scenes from *Pepita Jiménez.* The casino is a place to gather with friends for seasonal *tapas* such as *caracoles* (snails), little ones boiled in garlic water and eaten from the shell with a tooth pick while sipping a glass of *fino* (sherry wine) or a beer. Throughout the year the snacks will include bread sticks, *jamón Serrano* (paper thin slices of old cured ham) and *queso manchego* (sheep cheese from La Mancha). The casino is also a place to go on Sunday morning, perhaps after mass, to drink coffee and eat a sweet roll while reading the newspaper.

Professor Whiston provides a selected bibliography useful to any reader. To his list

of English Translations of Valera's Novels, add *Generous Rafaela*, a translation of *Genio y figura*…, Borgo Press, San Bernardino, CA. 1993, translated by Robert G. Trimble.

Professor Fedorchek for this edition chooses to provide us with opposing pages of the original Spanish and his translation, and it includes at the end two introductions by the author of later editions he published.

The first task of a translator is to understand thoroughly the language and meanings of the original. The second is, in so far as is possible, to transfer all the nuances of those meanings into the second or target language. I say, "in so far as is possible", because any translator recognizes that there are persons and meanings peculiar to a country, region or culture that would require explanation to a reader from another place or time. Fedorchek assists the reader with many notes grouped at the end of the novel. These include such things as historical and Biblical stories and characters likely to be unknown to the reader in English. They reflect Valera's vast personal experience and his classical education. I greatly admire Professor Fedorchek's honesty in one note from his introduction to the English edition of 1887, where he admits his inability to document a priest mentioned by Valera. I see this as a compliment to his thoroughness. This quality is reflected throughout the novel.

I had some concern when I accepted the invitation to review Fedorchek's translation, fearing that Valera's sensuality might be diminished. Having spent most of my long life reading and studying Valera's life and his works, I have long felt that his sensuality is the driving force in his creation of beauty that, once perceived, is eternal. In *Pepita Jiménez* it seems to me that the force producing the conflict between Luis's clerical virtue and the virtue of chastity is the youth and strength of all the natural laws we all experience. I needed not to be concerned. In reading the English edition, all of the sensual excitement was preserved, and, as always with Valera, artfully decorated with many eloquent examples.

This novel will survive for many years as a delightful and beautiful piece of the literary art because it treats two of the most universal of human themes: the fanatic religious zeal of youth and the emotional and physical power of human love. I cannot imagine many who read it who will not relate to it, based on their own experiences in both areas.

Hanover College

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Casandra. El caballero encantado. La razón de la sinrazón.* Ed. Yolanda Arencibia. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 2011. 668 pp.

Dolores Troncoso

Este volumen completa la colección *Arte, Naturaleza y Verdad,* título que es un "guiño-homenaje al *Ars, Natura, Veritas* que eligiera Pérez Galdós como lema." Iniciada por Arencibia en 2005, la colección edita toda la narrativa de Galdós en veinticuatro tomos, ordenados siguiendo la cronología de la primera edición y dirigidos "a un lector interesado y no necesariamente erudito".

Como editora su rigor proviene sin duda de la amplísima experiencia que supone editar los textos de estos 24 tomos –excepto *Gloria y La desheredada* (ed. de M. P. Escobar), *Tristana* (ed. de M. J. Domínguez) y *El abuelo* (ed. de C.E. Hernández)–, después de haber publicado *La lengua de Galdós* (1987) o haber editado *Zumalacárregui* (1990). Además de la ayuda que supone tener muy a mano todo el valioso material conservado por la Casa-Museo Pérez Galdós y de la ventaja de ser ella misma, como don Benito, grancanaria, lo que le permite saber sin indagación alguna que términos como "agazajar", por ejemplo, no son erróneos, sino muy empleados en las Islas en el sentido de "acoger con mimo."

Para tan extensa tarea, la editora contrató a veintitrés prologuistas de procedencia diversa: doce estudiosos como Geoffrey Ribbans, James Whiston…, ocho escritores como Mateo Díez, Elvira Lindo…, dos historiadores –José Manuel Pérez y Ángel Bahamonde–, un lector –Eligio Hernández–, y prologó ella misma este tomo 24. Aquí afirma Arencibia que "la mirada personal" de los demás prologuistas fue "enriqueciendo" la suya "con perspectivismos múltiples siempre atractivos." Seguramente es cierto, pero su prólogo a este tomo 24 revela a una seria conocedora del universo galdosiano desde mucho antes de iniciar *Arte, Naturaleza y Verdad*, colección culminada en 2012 con el último de los cuatro volúmenes más de la colección, subtitulados *Pérez Galdós. Teatro*, que ella misma dirigió y coordinó desde 2010.

El prólogo del tomo 24 se inicia con un preámbulo (pp. 11-12) donde, además de explicar el cómo y el porqué de la colección, se apoya en Clarín para afirmar la necesidad de leer la obra galdosiana en su totalidad. El resto del prólogo demuestra el aserto en una seria revisión de esa totalidad dividida en tres partes. La primera y más extensa, "Un universo de creación en círculo" (pp.13-32), abarca la creación galdosiana del XIX, desde "La protohistoria" (1861-1870) del "dramaturgo vocacional" que fue el joven Benito, "una pre-etapa […] nada desdeñable y muy iluminadora" que Arencibia conecta con obras posteriores, hasta "El diálogo como estrategia y la vuelta a la novela histórica" (1897-1900), en que considera la técnica dialogal de *El abuelo* como "la más válida para el objetivismo distanciador" y la vuelta-renovación a la novela histórica que supuso la Tercera serie de *Episodios nacionales*. Entre ambos extremos, cinco etapas: "El primer paso", "La novela histórica", "Novelas sociales de la época", "Una segunda manera de novelar", "La irrupción del teatro y la línea de la novela" interrelacionadas.

La segunda de estas partes, "El Galdós del siglo XX o la confusión esclarecedora" (pp. 33-39), subraya la "intensidad progresiva" con que don Benito quiere transmitir su mensaje; en la síntesis de su biografía de estos años (la militancia republicana, el último amor, el

quebrantamiento de su salud hasta la ceguera…) percibe Arencibia "el acicate de la urgencia" que explica esa intensidad, sumada a su siempre característica clarividencia para adecuar el cómo al qué escribir. En esta parte se distinguen dos apartados: "Novela histórica" –la cuarta y quinta series– en la que Galdós entiende que "una historia tan poco ejemplar ha de esconderse tras simbolismos varios […] in crescendo en intensidad" hasta el último episodio, "una particular memoria política." Y "Del teatro a la novela", cuya denuncia social desde *Electra* (1901) a *Amor y ciencia* (1905) son "gritos de rebeldía" en que "la ambigüedad de los símbolos" no confunde, sino que sirve "para discernir con más claridad."

La tercera y última parte, "Finales de utopía. De la novela al teatro" (pp. 39-47), subraya las propuestas utópicas galdosianas, "contra viento y marea" tanto histórico-social como biográfico-personal. La fantasía y la "distancia desrealizadora bebida en Cervantes" transitan en esta última producción de don Benito con naturalidad entre novelas, episodios y teatro, desde *Casandra* (1905) *hasta Santa Juana de Castilla* (1918), pasando por *El caballero encantado* (1909), *Cánovas* (1912), *La razón de la sinrazón* (1915)… en la línea del optimismo esperanzador del artículo *Soñemos alma soñemos* (1903).

Además del interés de esta apretada síntesis de la obra galdosiana, Arencibia logra demostrar en ella lo, en mi opinión, más difícil y valioso de su prólogo: cómo Galdós, "en setenta años de escritura" consigue avanzar en "armonioso círculo" (p. 47). En cada etapa descrita y comentada, Arencibia nos hace ver cómo, innovando siempre, el escritor reutiliza y perfecciona materiales y técnicas de etapas anteriores, y anuncia o ensaya materiales y técnicas que madurará en etapas posteriores, hasta llegar a ese "testamento a la humanidad cuando la vida no le daba para más" que significa para la prologuista *Santa Juana de Castilla.* Es otras palabras, Arencibia hace evidente, paso a paso, cómo Galdós logra la "atemporalidad, universalidad y eternidad" en el arte de la literatura.

Universidade de Vigo

EMILIA PARDO BAZÁN. *"Náufragas" y otros cuentos.* Ed. Linda Willem. Newark, Delaware: Cervantes & Co. Spanish Classics Nº 46, 2010. 187 pp.

Margot Versteeg

Todos los que enseñamos la literatura del siglo XIX conocemos las dificultades que suelen tener los estudiantes de grado norteamericanos a la hora de leer los textos decimonónicos. Menos mal que se han publicado en los últimos años una serie de textos realistas profusamente anotados para facilitar la tarea tanto del estudiante como del instructor. Además de la edición estudiantil de *Doña Perfecta* preparada por Linda Willem, disponemos ahora de *Insolación* editada por Jennifer Smith y de las ediciones de *Doña Berta y Tormento* al cuidado de David George – y menciono estos títulos sin pretensión alguna de ser exhaustiva. En cuanto a los cuentos decimonónicos, la oferta ha sido ampliada recientemente con una nueva antología de relatos de Emilia Pardo Bazán titulada "*Náufragas" y otros cuentos,* editada por Linda Willem. Los veintiún cuentos en esta colección vienen a completar los dieciséis relatos ya compilados por Joyce Tolliver en su *"El encaje roto" y otros cuentos.* Ambas ediciones coinciden en tan sólo dos cuentos, "Náufrajas" y "El encaje roto."

La compilación de cuentos de Pardo Bazán preparada por Linda Willem recoge tanto una serie de cuentos famosísimos, tales como "Las medias rojas," "Náufragas" y "El encaje roto," como numerosos textos menos conocidos pero no por ende menos interesantes, tales como "Salvamento" o "¿Justicia?" Tomados en su conjunto, los relatos de la autora gallega se prestan sumamente bien a familiarizar a los estudiantes de grado con el discurso relacionado con el proceso de formación de la nación española que se produce durante el siglo XIX. Publicados en periódicos y revistas (la edición recoge los datos de publicación de cada cuento), los relatos hacen destacar las peculiaridades de la "comunidad imaginada" que era la España decimonónica. Así es que prestan atención a la gradual modernización del país con la introducción de unos medios de transporte modernos ("En tranvía;" "En coche-cama") y unos nuevos espacios de sociabilidad (el balneario en "El encaje roto".) Al mismo tiempo, sin embargo, revelan la persistencia de una miseria ancestral chocante tanto en el contexto urbano (por ejemplo, las relaciones laborales en "Un duro falso") como en el ambiente rural ("Salvamento;" "Las medias rojas"). Los relatos de Pardo Bazán exponen el esnobismo de las clases altas en contraste con la necesidad de las clases bajas ("El disfraz"). Y por supuesto, demuestran la desigualdad entre hombres y mujeres, y la doble moral prevalente en una sociedad configurada como contrato entre hombres. La España decimonónica era una sociedad en la cual la mujer tenía acceso a una educación a todas luces insuficiente ("Náufragas"); se encontraba eternamente bajo vigilancia y se le negaba toda forma de deseo ("La novia fiel"). Los cuentos pardobazanianos ponen el dedo en la llaga en cuanto a temas que siguen siendo de actualidad en la sociedad española contemporánea, tales como la violencia de género ("El indulto;" "El encaje roto;" "Casi artista;" "Las medias rojas"). Los relatos manifiestan además el profundo conocimiento que tenía la autora del a veces tan enigmático comportamiento femenino ("Afra;" "Madre;" "La enfermera").

Resulta obvio que, por su variedad temática, los cuentos seleccionados en esta antología ofrecen una plétora de posibilidades para las discusiones en una clase de literatura decimonónica. Además, por su riqueza estilística y sofisticación narratológica –el uso inteligente de la voz narrativa, del relato incrustado, del discurso indirecto libre y de la focalización–, estos relatos se prestan por antonomasia a mejorar las destrezas de lectura de los estudiantes. Para el aula estos relatos tienen la ventaja práctica de ser muy breves, ya que Pardo Bazán comparaba el cuento a un *chispazo,* dado que ambos, según la autora gallega, derivaban su intensidad de la brevedad.

La muy cuidada edición de Linda Willem contiene una introducción sobre Pardo Bazán, una sinopsis de la historia de España en el siglo XIX, y una explicación de los rasgos principales de las corrientes realistas y naturalistas. En el margen de los cuentos se explican las palabras menos conocidas, mientras que en las notas a pie de página se traducen las frases difíciles y se elucidan una serie de aspectos culturales. Un glosario al final del libro completa esta edición. Según afirma Linda Willem, la selección de los cuentos en la antología se ha basado en el éxito que éstos tenían con sus estudiantes. Los míos, que leyeron varios cuentos de esta edición, confirmaron tal éxito. *"Náufragas" y otros cuentos* es una adición bienvenida al existente repertorio de textos españoles decimonónicos anotados.

University of Kansas