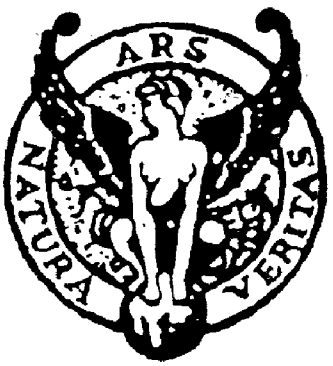
ANALES GALDOSIANOS



QUEEN'S UNIVERSITY,
Kingston, Ontario, Canadá

Casa-Museo Pérez Galdós

AÑO XXXV 2000

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXXV **2000**

Anales Galdosianos, *en colaboración con la Asociación Internacional de Galdosistas, publica anualmente artículos, reseñas y documentos, en español o en inglés, sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.*

Los manuscritos deben ser enviados en un disquete, sistema WordPerfect 5.1, WordPerfect 6.1 o Corel Suite 8, [Windows], [I.B.M], al que acompaña una copia en hojas de papel. Anales Galdosianos *sigue las últimas normas de documentación del* MLA Handbook.

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos:	US $25.00
Instituciones:	US $30.00

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

Producido por H & R Printing Ltd.
Midland Avenue, Kingston, ON, K7L 4V2, Canadá
I.S.S.N.: 0569-9924
Printed in Canada

ANALES GALDOSIANOS

ANALES GALDOSIANOS

AÑO XXXV **2000**

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y John W. Kronik

Director: Peter Bly

Consejo de Redacción

Alicia Andreu
Middlebury College

Carlos Blanco Aguinaga
University of California

Hazel Gold
Emory University

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

Jennifer Lowe
University of Edinburgh

Stephen Miller
Texas A & M University

Pedro Ortiz Armengol
Madrid

Eamonn Rodgers
University of Strathclyde

Diane F. Urey
Illinois State University

Yolanda Arencibia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Brian J. Dendle
University of Kentucky

Peter B. Goldman
Tucson

Hans Hinterhäuser
Universität Wien

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

Agnes Moncy
Temple University

Geoffrey Ribbans
Brown University

Harriet S. Turner
University of Nebraska

James Whiston
University of Dublin

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
288 Frontenac Street
KINGSTON, Ontario,
Canadá, K7L 3S8
FAX NUMBER: (613) 530-2270
EMAIL: BLYP@Post.QueensU.CA

NOTA DEL DIRECTOR

Lamento muchísimo que en este número de *Anales Galdosianos* se incluyan bastantes reseñas que llevan mi nombre. Lo cual se debe al hecho de que, de una parte, los colegas que aceptaron a hacérnoslas hacía tiempo no la hicieran ni me contestaran a mis cartas pidiéndoles información al respecto. De otra parte, algunas casas editoras no nos enviaron un ejemplar del libro recién publicado para reseñar. Por cuanto me vi obligado a hacerlo de dos o tres estudios que consideraba de gran interés para los galdosistas.

También se ha de lamentar que en el número anterior de *Anales Galdosianos* XXXIV, correspondiente al año 1999, apareciera con ciertos fallos de imprenta inexplicables la reseña que nos hizo John Sinnigen del libro de Aitor Bikandi-Mejías, *Galaxia textual: cine, literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*. Por lo cual se reproduce la misma en su integridad en la sección correspondiente de este número.

Peter Bly

ÍNDICE

NOTA DEL DIRECTOR

ESTUDIOS

MERCEDES VIDAL TIBBITS. Inversión y oposición en *La familia de León Roch* 15
ALBERTO EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS. Leyendo pintura y teatro en *La Corte de Carlos IV*: caso abierto para la recepción decimonónica 25
RAMÓN ESPEJO-SAAVEDRA. La novela histórica como discurso social: *El equipaje del rey José* 39
ENRIQUE FERNÁNDEZ. La fractura del espacio urbano: el Madrid galdosiano en *Tiempo de silencio* 53
GABRIEL GARCÍA BAJO. La naturaleza domesticada en *Pepita Jiménez* de Juan Valera 65

NOTA-DOCUMENTO

MANUEL MARTÍNEZ BARGUEÑO. *Miau*: 'una lectura administrativa' de la novela de Galdós 81

RESEÑA-ARTÍCULO

PETER BLY. Galdosian Bibliographies 93

RESEÑAS

JOHN H. SINNIGEN. *Galaxia textual: cine, literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*, por Aitor Bikandi-Mejías 103
JULIÁN ÁVILA. *El teatro en la España del siglo XIX*, por David Thatcher Gies 104
PETER BLY. *'Ángel Guerra,' de Benito Pérez Galdós. Une étude psychanalytique*, por Sadi Lakhdari 107
PETER BLY. *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, por Margarita Rosa O'Byrne Curtis 110
Mª ASUNCIÓN BLANCO. *"Peñas arriba." Cien años después*, por Anthony Clarke, ed. 112
JULIÁN ÁVILA. *Galdós ante la literatura y la historia*, por Rodolfo Cardona 117
STEPHEN MILLER. *Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y la "Revista Contemporánea"*, por Toni Dorca 121
MERCEDES VIDAL TIBBITS. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, por Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano, eds 123
BRIAN J. DENDLE. *La futura revolución española y otros escritos regeneracionistas*, por Lucas Mallada 128
JOAN M. HOFFMAN. *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, por Cristina Patiño Eirín 129
BETH WIETELMANN BAUER. *Cigar Smoke and Violet Water. Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, by Joyce Tolliver 131
MICHAEL A. SCHNEPF. *Galdós's "Segunda manera." Rhetorical Strategies and Affective Response*, by Linda M. Willem 133
WIFREDO DE RÀFOLS. *A Further Range: Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, by Anthony H. Clarke 136
MARÍA-PAZ YÁÑEZ. *"Wer bist du–alle Mythen zerrinnen." Benito Pérez Galdós als Mythoklast und Mythograph*, por Ulrich Prill 138
BRIAN J. DENDLE. *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela. Parte tercera. De siglo a siglo. A. Palacio Valdés–V. Blasco Ibáñez*, por Juan Luis Alborg 140
DIANE F. UREY. *Creatividad textual e intertextual en Galdós*, por James Whiston 145
AKIKO TSUCHIYA. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, by Lou Charnon-Deutsch 150

ESTUDIOS

INVERSIÓN Y OPOSICIÓN EN *LA FAMILIA DE LEÓN ROCH*

Mercedes Vidal Tibbits

Es imposible leer un comentario sobre *La familia de León Roch*, sea en un libro de texto, en un estudio académico, o en un artículo periodístico, sin encontrarse más pronto o más tarde con la alegación de que es una novela de tesis. Frecuentemente esta alegación tiene un matiz crítico: no se puede esperar que la novela sea muy buena, pues es de tesis. Efectivamente, lo es, por expresa voluntad del autor, que, con ella, continúa su lucha contra la intolerancia religiosa y contra el clericalismo dominantes en la sociedad española de entonces.

La importancia de considerar al autor y al lector en el momento de estudiar una obra literaria, negada o altamente reducida por algunos esquemas críticos modernos, aunque defendida por muchos otros (Fish 476), cobra especial significado en el estudio de una obra de tesis. El propósito, a la vez crítico y educativo, que guía a Galdós al escribir *La familia de León Roch* es esencial para poder juzgar la novela, ya que, en el momento histórico y social en que la escribió, la preocupación ideológica era para el autor, si no más, al menos tan crucial como la estilística. De esta premisa se desprende que el público al que iba dirigida la novela adquiere una importancia fundamental, pues, en ultimo término, el texto de una obra de tesis tiene como finalidad convencer a los lectores de la validez del punto de vista que el autor defiende. No es de extrañar, por tanto, que exista una correlación intrínseca entre la intención que guía a Galdós al escribir la novela y la técnica narrativa que emplea para su ejecución. La postura crítica de Galdós frente al clero y a muchas de las manifestaciones de la religiosidad en la alta sociedad madrileña de la época es parte esencial del discurso y determina en todo momento no sólo la representación de los actantes y de sus acciones, sino también la técnica que el autor emplea para comunicar su mensaje al lector, ya que uno de sus propósitos principales es controlar y manipular las reacciones de éste.

Una novela "de tesis" implica una dualidad intrínseca, más exactamente, una oposición entre dos ideologías o dos actitudes que se presentan a lo largo de la obra y que quedan resueltas al final a favor de la postura defendida por el autor. Reflejando esta dualidad, en *La familia de León Roch* (Vidal Tibbits 567) Galdós emplea una técnica basada en la oposición de elementos contrarios o complementarios, cuyo impacto queda reforzado mediante la inversión de las características tradicionalmente asociadas con cada uno de ellos. Para transmitir su mensaje clara e inequívocamente el autor se sitúa como narrador omnisciente y, en apariencia, objetivo (el primer capítulo es la transcripción de una carta). Pero la objetividad inicial queda subvertida inmediatamente y a lo largo de toda la obra, pues Galdós en ningún momento se limita a describir o narrar, sino que opina, y juzga, y se exalta al expresar sus opiniones y sus juicios; éstos o forman parte del texto o bien quedan acentuados por su colocación estratégica entre guiones o entre signos de admiración o de interrogación. En la siguiente cita se pueden apreciar todas las posibilidades mencionadas:

Ninguno de los muchachos seminaristas que en todo tiempo han tratado de imitar a San Luis Gonzaga–porque esto ha sido una verdadera monomanía entre la juventud clerical–adelantó a Tellería en el esmero de la copia. Pero no se puede imitar lo inimitable; ¿y de qué vale un remedo puntual de las acciones y de las palabras, descuidando quizás la asimilación de lo esencial?

Alguien dirá que este joven es una figura de otros tiempos. Pues no es de otros, sino de éstos. Mas para verla es preciso ir a buscarla donde está, pues no es un tipo de la Puerta del Sol. El siglo XIX, el siglo enciclopédico por excelencia, tiene de esto, como tiene de todo. ¡Monstruosa síntesis de los tiempos, que no se sabe adónde irá a parar, barajando con sus propias invenciones y prodigios nuevos las reliquias y curiosidades que ha conservado de aquel atrás remoto! (120)

En la introducción a *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Barbara Babcock discute el empleo de la inversión como forma de conducta en diversas épocas y culturas, su aplicación en varias ciencias, y algunas de las implicaciones de este concepto en la literatura. Según el pensamiento estructuralista, las principales categorías culturales quedan definidas dialécticamente mediante la creación de su opuesto: en otras palabras, los sistemas de clasificación se construyen según el principio de la oposición binaria, considerada por los estructuralistas como una facultad innata de la mente humana (26-27). Los dos principios, o categorías culturales, que están en oposición en *La familia de León Roch* y que constituyen la base del discurso son la religiosidad fanática y los factores que contribuyen a ella, agrupados alrededor de la figura de María, frente al "ateísmo," un ateísmo que es más bien un racionalismo de filiación krausista, personificado por León. Esta oposición central establece una división entre dos campos que no son idénticos: uno de ellos, el de María, es más complejo e incorpora a su vez una serie de personajes y situaciones diversas que le permiten al autor profundizar en su estudio de ciertas manifestaciones de la religiosidad y de otros aspectos sociales, más o menos relacionados con ésta. Al mismo tiempo, esta mayor profundización le facilita el propósito crítico que le guía. La oposición central y, a su vez, la postura que el autor defiende relativa a esta oposición quedan subrayadas mediante la inversión continua de los valores y atributos que el lector asocia con la religión y con las personas que se tienen por religiosas: la bondad, la generosidad, y, sobre todo, la caridad, entendida en su sentido más amplio. Esta inversión tiene una dimensión general, aplicable a la situación religioso-social en Madrid en esa época y, especialmente, una dimensión individual, centrada en cada uno de los personajes principales y en algunos de los secundarios. Son León, el ateo, y Pepa, a quien los otros personajes acusan de ser caprichosa y superficial, quienes poseen las cualidades de carácter mencionadas, y no los sacerdotes ni los católicos miembros de la familia Tellería o del círculo social que frecuentan; en particular, Luis Gonzaga y María, los "santos" de la familia, son precisamente los menos caritativos, los más intolerantes.

La dualidad ideológica central informa y afecta muchos de los elementos del discurso, en especial a los personajes. Cada uno de ellos, además de pertenecer a uno de los dos grupos principales que están en oposición, puede ser considerado miembro de una o más combinaciones binarias, cuya relación es de complementariedad o, más frecuentemente, de contrariedad: entre los hombres, León y Federico Cimarra, Fúcar y Onésimo, Fúcar y el

Marqués de Tellería, Gustavo y Polito, Luis Gonzaga y León, Luis Gonzaga y Paoletti, Paoletti y León. Las combinaciones entre un hombre y una mujer incluyen parejas tradicionales, como León y María, León y Pepa, el marqués y su esposa, Gustavo y la condesa de San Salomó, pero también la formada por los hermanos Luis Gonzaga y María, que combina elementos complementarios y contrarios, y, por último, Luis Gonzaga y Pepa, cuyas características son opuestas e inversas. Dentro del grupo de las mujeres, la combinación binaria principal es la formada por María y Pepa, pero hay otras, como María y la condesa de San Salomó, la de San Salomó y la marquesa de Tellería e, incluso, Pepa y la de San Salomó. Hay, además, otra oposición importante: las dos tendencias contrarias en la personalidad de María; por un lado, su sensualidad innata, a la cual se debe la fuerte atracción que siente por la belleza masculina de León, y, por otro lado, sus inclinaciones hacia la austeridad, el pseudo-misticismo y los preceptos y prácticas de la religión que le han infundido su abuela, su hermano, y la sociedad en general. Las relaciones entre los miembros de las combinaciones binarias principales son analizadas más adelante; en cuanto a la función de las otras parejas, tanto si la personalidad de los dos miembros se complementa, ofreciendo una visión más amplia de ciertos rasgos, o se contradice, mostrando rasgos opuestos, Galdós utiliza este recurso para amplificar la visión del ámbito social y religioso reflejado en la novela, exponiendo el egoísmo y la falsedad prevalentes en una sociedad que se denomina a sí misma religiosa, y mostrando las cualidades espirituales y humanas de personas que esa sociedad desecha como impías.

Galdós considera el factor social no sólo inseparable de lo que él juzga como problemático y, por tanto, inaceptable en la religiosidad española, sino que lo ve como uno de los elementos que más contribuye al problema. En la novela, esta mezcla de lo social y lo religioso está representada, principalmente, por la familia de María y por sus amigos: para la mayor parte de los personajes que encarnan la religiosidad tradicional española, aunque dicen considerar la religión y el culto como algo esencial en su vida, la realidad es que la practican como un requisito social, como una oportunidad más de mostrar en público su posición y su clase. La crítica político-social que este factor introduce complementa y amplía el alcance de la narración. Los padres de María, sus hermanos Polito y Gustavo, aunque éste último se da cuenta de la falsedad de su postura, la marquesa de San Salomó, sus contertulios, y otros personajes asisten a las ceremonias religiosas obligatorias y a muchas que no lo son, pagan misas, son miembros de cofradías, congregaciones piadosas y juntas de beneficencia, dan limosnas y, en general, participan en actividades organizadas por o para la iglesia porque sus amigos, sus aliados políticos o, simplemente, las gentes de su clase lo hacen y porque estaría mal visto si ellos no lo hicieran. Por otro lado, Galdós critica también, y quizás con más severidad, a quienes, como Luis Gonzaga y María, son sinceros en su piedad pero son tan intolerantes y extremados en sus creencias, que parecen desconocer el concepto de caridad cristiana, y su actitud hacia las otras personas, actitud fundamentada en esas creencias, raya en crueldad. Frente a todas estas aberraciones de la religiosidad, Galdós crea a una católica ideal, Pepa, quien, aunque externamente parece menos piadosa que los demás caracteres, es, como María, sincera en sus sentimientos religiosos; pero Pepa es, además, comprensiva con las debilidades humanas, y siempre está dispuesta al perdón. El autor la recompensa con el amor de León y con ser la causa del único gesto piadoso de él.

La oposición de principios que constituye el núcleo ideológico no es evidente al comienzo de la narración. La primera dicotomía en el discurso la aporta la rivalidad amorosa entre María y Pepa Fúcar, que queda establecida inmediatamente, en la carta de María a León con la que da comienzo la novela, y que se extiende hasta el final. La acción se desarrolla, por tanto, alrededor de dos ejes, el amor y la religión, basados en sendas oposiciones. El amor de León por María y, más tarde, por Pepa, constituye el eje temático, mientras que la religión constituye la base ideológica. Ambos ejes quedan entrelazados mediante los tres personajes principales, León, María y también Pepa, quien no sólo vence a su rival en amor sino que, incluso, la vence en el campo de la religión, ya que, a través de su amor por León, consigue lo que no ha podido conseguir María: acercarle a él al Dios católico al que ambas mujeres veneran de diferente manera.

Pepa es el personaje más interesante de la novela, pues es el menos rígido. Con frecuencia, en las novelas de tesis, los caracteres actúan y reaccionan de manera pre-establecida, y pierden, por tanto, parte de su humanidad. *La familia de León Roch* no se libra totalmente de este problema, pero Pepa es una de las excepciones. Aunque Galdós la creó en contraste a María, a quien se opone en muchos aspectos, tanto externos como internos, las distintas facetas de su personalidad la sitúan, estilísticamente, en un plano muy superior al de su rival. Esta superioridad estilística es un reflejo de la superioridad moral del personaje, a los ojos de su creador. Las diferencias superficiales, de físico, fortuna, y formación, entre las dos mujeres subrayan la discrepancia esencial: Pepa es una mujer que siente y sufre, que reconoce sus debilidades y, por tanto, comprende y acepta las de sus semejantes, mientras que el fanatismo religioso ha infundido en María un orgullo que la mantiene concentrada en sí misma, impidiéndole la comunicación con quienes no son como ella. La inversión de las características que el lector esperaría de una y otra mujer es una parte esencial de su presentación. El contraste entre la humanidad de Pepa y la estática frialdad de María es fundamental en la relación de cada una de ellas con León, y es básico para ambos ejes de la novela.

La religión es un sistema de símbolos, quizás el más negativo de todos, según afirma Kenneth Burke (Babcock 18); efectivamente, sus principios están fundamentados en prohibiciones: "no robarás," "no matarás," etcétera. En términos prácticos, para el creyente, la religión establece una serie de preceptos que regulan lo que "se debe" o "no se debe" hacer. Esta dicotomía puede definirse, en su forma más básica, como el enfrentamiento entre lo bueno y lo malo. *La familia de León Roch* subraya repetidamente este enfrentamiento, presentando lo bueno y lo malo como conceptos universales y unívocos, pero aplicados de manera inversa a la que el autor considera apropiada cuando son empleados por los personajes fanáticos para juzgarse a sí mismos y a quienes son diferentes a ellos. Sin embargo, ambos conceptos se transforman en categorías flexibles cuando las utilizan o se aplican a los caracteres que personifican la opinión del autor. El ejemplo más claro de este último caso es la reacción que Galdós espera–y consigue–producir en el lector al presentar la postura de Pepa en cuanto al futuro de su relación con León. Cuando ella, dispuesta a transgredir las leyes religiosas y sociales, le propone a él una unión ilegal en un país extranjero, el lector, aun el lector católico, llevado por la simpatía que le inspira el personaje, se encuentra en la extraña

situación de desear invertir esas categorías, de desear que pueda ocurrir lo que ella sugiere, que lo "malo"–la unión ilegal–pudiera ser "bueno" para dar un final feliz a la historia de Pepa y León. La situación se repite más adelante cuando, immediatamente después de la muerte de María, reaparece Cimarra, imposibilitando, de nuevo, la unión legal de la pareja: ¿por qué no está muerto Federico? se pregunta el decepcionado lector. El final de la novela restituye el orden lógico entre lo bueno y lo malo y, en esta ocasión, como en la primera mencionada, cuando León se había negado a secundar el plan de fuga de Pepa, es otra vez León, el descreído, el ateo, quien propone el desenlace que mantiene este orden.

La inversión entre lo bueno y lo malo se utiliza frecuentemente como recurso estilístico con intención crítico-cómica. Barbara Babcock, entre otros, reconoce la importancia de la inversión en el empleo literario de la ironía, la parodia y la paradoja (16), y el papel que, desde la antigüedad, desempeña en la comedia (17). Galdós aprovecha las posibilidades cómicas de la inversión y, con frecuencia, presenta paradójica o irónicamente algo malo como si fuera bueno, subrayando así la posición contraria, que generalmente es la que él defiende. Como ejemplo podemos citar unas palabras del marqués de Onésimo, un personaje por el que Galdós no siente simpatía; el marqués "truena y vocifera"

> contra esos hábitos modernos y extranjerizados que han quitado a la mujer española su modestia, su cristiana humildad, su dulce ignorancia, sus aficiones a la vida reservada y doméstica, su horror al lujo, su sobriedad en las modas, su recato en el vestir. Vean ustedes las tarascas que nos ha regalado la civilización moderna. (26)

Ya que María y León personifican la ideología antitética que forma el núcleo de la "tesis" galdosiana, todo en ellos se opone, excepto su físico, que es perfecto en ambos. En los primeros capítulos, sus diferencias parecen responder a los estereotipos de su sexo, representando la oposición tradicional: naturaleza (la mujer) frente a cultura (el hombre). La desigualdad de formación, de intereses y de religión entre ellos no indica necesariamente que su matrimonio esté destinado a la infelicidad, ya que, según algunas teorías, los opuestos se atraen, pues son complementarios, y la resolución de un conflicto existente entre dos fuerzas opuestas puede llevar a una mayor comprensión y a una unión más fuerte entre ellas. Así lo entiende León, quien tiene la seguridad de que, tras pocos meses de matrimonio, desarrollando las cualidades básicas de que cree dotada a María, habrá conseguido formar su carácter y "hacerla a mi imagen y semejanza" (44). En una cruel inversión de sus deseos, inversión que Galdós subraya repetidamente a lo largo de la novela, especialmente en la primera parte, su esposa espera lo contrario, espera que sea él quien se doblegue a la voluntad de ella, y su plan, irónicamente, es más drástico que el de él, ya que María se propone cambiar las creencias de León, convirtiéndolo en católico practicante, mientras que lo que él desea es una convivencia pacífica y feliz, resultado de la libertad y la comprensión mutuas. Michel Foucault ha estudiado en detalle la teoría de las relaciones entre las cosas basándose en sus semejanzas y diferencias y en la atracción o antagonismo entre ellas. Según la teoría de Foucault, cuando la atracción, o "simpatía," entre dos cosas es muy intensa, existe el riesgo de que una de ellas quede totalmente asimilada por la otra, y de que su individualidad

quede anulada (23-24); esto es lo que, en un principio, parece que va a ocurrirle a María. Es conveniente, por tanto, continúa Foucault, que exista una fuerza contraria, antagónica, de "antipatía," que actúe como elemento equilibrante. La inter-relación entre estas fuerzas crea la armonía, entendida como un proceso continuo de resolución de un estado conflictivo, de una tensión (25). La "simpatía" inicial que sienten mutuamente María y León, que le impulsa a él, un hombre que se guía por la razón, a tomar una decisión tan crucial como es el matrimonio basándose en la atracción física, y le lleva a María a aceptar como esposo a un ateo, pronto se halla en tensión con la "antipatía" producida por sus diferencias religiosas; estos dos elementos podrían ser la base de la armonía deseada, pero hay dos hechos que la impiden: el primero de ellos, el principal, ya que sostiene el peso de la tesis de Galdós, es la rigidez de la postura de María, su intolerancia, su fanatismo. El otro es que, como consecuencia de esta rigidez, desaparece la atracción de León por su esposa y, sin ella, no hay tensión ni armonía posibles.

La intolerancia religiosa es uno de los focos de la crítica de Galdós. La intolerancia presupone la existencia de un sistema de valores determinado y, a su vez, de un orden inverso, opuesto al primero. Según muchos antropólogos, los elementos diferentes dentro de un grupo–León, en este caso, dentro de la sociedad católica de la época–pueden ser una fuerza positiva–necesaria, afirman muchos–, ya que ayudan a definir y reforzar los principios básicos por los que se rige ese grupo (Babcock 26-28). La postura de Galdós es que la religión católica o, más exactamente, el clero y los creyentes dominados por él, deberían aceptar la existencia de creencias distintas a las que postula la iglesia, y deberían establecer un diálogo con quienes discrepan de ellas; pero, se lamenta el novelista, no lo hacen, sino que, por el contrario, rechazan categóricamente este diálogo. En la novela, los católicos son intolerantes y, entre ellos, las mujeres lo son más que los hombres. La razón está muy clara: los hombres limitan sus prácticas religiosas, en su mayor parte, a las que son obligatorias; las mujeres, sin embargo, tienen una relación mucho más estrecha con la iglesia, a través de las muchas congregaciones, juntas, novenas, etcétera. a las que asisten y, lo que es mucho más importante, y más nocivo, en opinión de Galdós, a través de la relación personal y continua que tienen con los sacerdotes, en particular con sus confesores. La crítica galdosiana de la religiosidad femenina es profunda, y lleva directamente a la crítica del clero: los verdaderos culpables de una piedad superficial que contiene muchos elementos sensuales, de un fervor rutinario y hasta supersticioso, de una caridad que no implica ni amor ni renuncia, sino que se reduce a contribuciones económicas, de la intolerancia y de muchos otros defectos esenciales de la devoción femenina son los sacerdotes, representados en la novela por el padre Paoletti y por Luis Gonzaga.

El padre Paoletti y Luis Gonzaga, por separado, forman con León dos combinaciones binarias contrarias; entre sí se complementan y, unidos en una misma causa, provocan la ruptura total de las relaciones entre León y María y la disolución de su matrimonio. La posición de León y la de ambos religiosos respecto a ese matrimonio es inversa a lo previsible: éstos procuran deshacer la unión sagrada que León se esfuerza por mantener. De entre las muchas razones para su anticlericalismo, en *La familia de León Roch* Galdós clama contra la intolerancia de los religiosos y contra su impropia influencia, a través de las mujeres, en el seno de las familias. León lucha contra esta influencia, y pierde. En oposición a lo que el

autor consideraría lógico y razonable, Paoletti, desde el confesonario, obstaculiza al máximo la comunicación entre María y León cada vez que ella se muestra algo propicia al diálogo con su esposo, y Luis, con su muerte, hace esa comunicación imposible para siempre. Hemos comentado anteriormente que en las novelas de tesis los personajes tienden, en ocasiones, a ser estereotipos. En *La familia de León Roch*, Luis adolece de este defecto, pues su carácter está demasiado exagerado. Su fervor religioso, que debería ser fuente de virtudes, es, por el contrario, origen de gran número de imperfecciones de carácter que le convierten en un ser casi monstruoso: no es comprensivo ni caritativo, sino que es intolerante, insensible, intransigente y egoísta, y no vacila en sacrificar a su hermana en nombre de unos ideales religiosos interpretados de manera inversa a lo que el autor considera verdadero espíritu cristiano. El padre Paoletti, sin embargo, es un gran personaje, digno adversario de León. Aunque el lector, como León, no le ve ni oye su voz hasta la tercera parte de la novela, la inmensa influencia del confesor sobre María es patente desde el principio, a través de las palabras y las acciones de ella. Cuando, por fin, Paoletti se muestra en persona, sus palabras y su comportamiento reflejan su inteligencia y un convencimiento profundo y sincero de su misión espiritual. La autenticidad de Paoletti como personaje y como antagonista de Léon contribuye en gran manera a la calidad y al impacto ideológico de la novela y, por consiguiente, a dar validez a la postura de Galdós.

En María coexisten dos tendencias contrarias: por un lado, su sensualidad innata, a la cual se debe la fuerte atracción física que siente hacia León y, por otro, sus inclinaciones hacia la austeridad, el pseudo-misticismo y los preceptos y prácticas de la religión, que le han infundido su abuela, su hermano, y la sociedad en general. Galdós comprende y aprueba esa atracción en Pepa, pero no en María, pues en ésta las sensaciones y sentimientos humanos normales entre una mujer y un hombre han sido deformados, contrahechos por falsos y mezquinos ideales religiosos. Recién casada, a pesar de la fuerza de sus sentimientos por su esposo, sólo puede exteriorizarlos mediante una "ternura apasionada, inquieta y quisquillosa [...] [que] se prolongaba más de lo regular" (55). Tras la muerte de Luis Gonzaga, la oposición/inversión entre lo que es María y lo que León había esperado que fuera, tanto física como espiritualmente, es completa: la belleza de ella queda totalmente oculta por las ropas de penitente que empieza a usar y, en particular, por el abandono en su cuidado personal. Al mismo tiempo, su frialdad para con su marido llega a ser absoluta, hasta el punto de que, a la pregunta de él "¿Ya no me amas?," responde: "Mi Dios me manda contestarte que no" (199). Para hallar la fuerza que necesita para pronunciar estas palabras y ser fiel a su contenido, María tiene que someterse a "largas lecturas y consultas y amonestaciones de clérigos para poder echar alguna tierra sobre el hermoso cadáver del bien perdido" (251). Galdós manifiesta claramente que los métodos recomendados por los libros y por los clérigos, empleados en otro tiempo por los cenobitas y los ermitaños, son no sólo anticuados, sino antinaturales. María, según le han aconsejado, reza y se mortifica y, además, recurre constantemente a una inversión mental, que consiste en aplicar a León, en su imaginación, la transformación física real que ha operado en sí misma, representándose "feo al que era hermoso, desabrido al que era galán y seductor, repugnante al pulcro y lleno de atractivos" (250). La misma inversión mental le es necesaria para alterar el recuerdo de sus relaciones con él: Galdós expresa sin ambages su opinión: "[es] horrible [el] trabajo de

limpiar el alma por medio de la fantasía, afeando y cubriendo de inmundicia las nobles galas del amor, las bellezas de la vida" (251).

Cuando María, empujada por unos celos incontrolables, se propone reconquistar a León, lo primero que cambia es su aspecto externo: se lava cuidadosamente, se peina, y se viste la ropa de la marquesa de San Salomó. Esta es la inversión simbólica (Babcock 14) más evidente en la novela, una recreación del carnaval bahktiniano, con todas sus implicaciones de legitimización de deseos prohibidos y degradación de lo espiritual (Terry Eagleton, citado en Stallybrass 18). Las imágenes carnavalescas se extienden a lo largo de varios capítulos, el primero de los cuales lleva como título "Una figura que parece de Zurbarán y no es sino de Goya" (246), título que refleja perfectamente la intención de Galdós de emplear el simbolismo intrínseco en la oposición entre la abstinencia y la carne, la cuaresma y el carnaval. En este capítulo y los siguientes, María, que en los últimos meses era una figura flaca, descuidada, oscura, asexual, llega a convertirse en una figura carnavalesca, ataviada con ropas que, debido a la hora del día en que las lleva, resultan demasiado elegantes y llamativas, hasta ridículas. Esta transformación externa es presentada, en el capítulo titulado "¿Cortesana?," como el desenlace de una encarnizada lucha interna en María–"La revolución" es el título del capítulo que describe esta lucha–entre su sensualidad innata, que ha ido reprimiendo durante años por mandato más o menos explícito de su confesor, de su hermano, y de la religión, en general, y los principios morales y religiosos que esos factores externos le obligan a aceptar y a imponerse a sí misma y a su marido. En esta lucha entre la cuaresma y el carnaval, sale victorioso el carnaval, la carne sobre el espíritu, y la transgresión que esta victoria representa es castigada con la muerte. Tras este rotundo triunfo de lo superficial, de lo mundano, de lo sensual y físico, le es imposible a María volver al estado falsamente espiritual mantenido durante sus años de matrimonio. No puede recuperar la fuerza necesaria para seguir viviendo la inversión interna que la religión exigía de ella. En los últimos días de su vida, y cuando ya es demasiado tarde para reconquistar el afecto de su marido, afloran sus verdaderos sentimientos hacia él y, aunque desea salvarse, muere reconfortada no por la idea de reunirse con Dios, sino por el beso que León le da en la mejilla.

El fanatismo religioso, en sus muchas manifestaciones, manipula y altera las categorías de lo bueno y lo malo, e instituye preceptos y reglas antinaturales para mantener el orden invertido que ha creado. Galdós, en *La familia de León Roch*, personifica ese fanatismo y lo enfrenta a unos caracteres que encarnan los valores humanos que la religión bien entendida apoya y acentúa. María no encuentra la plenitud en la religión, y pierde el amor que creía haber conquistado. La imposibilidad, por su parte, de doblegar su pasión, sus sentimientos puramente humanos hacia su marido "ateo" antes de su muerte, y el triunfo moral que es la renuncia final de Pepa y León representan el restablecimiento de las categorías originales, auténticas. La oposición ideológica planteada en la novela y reflejada en la técnica ha quedado resuelta en favor de "los buenos."

Howard University

OBRAS CITADAS

Babcock, Barbara. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: Univ. of Texas Press, 1987.

Fish, Stanley E. "Interpreting the *Variorum*." *Critical Inquiry* 2 (1976): 465-85.

Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Vintage Books, 1973.

Pérez Galdós, Benito. *La familia de León Roch*. Madrid: Alianza, 1972.

Stallybrass, Peter. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.

Vidal Tibbits, Mercedes. "Transgresión en *La familia de León Roch*." Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. *Actas del I Coloquio. 'Del Romanticismo al Realismo.' (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996*. Eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1998. 567-73.

LEYENDO PINTURA Y TEATRO EN *LA CORTE DE CARLOS IV*: CASO ABIERTO PARA LA RECEPCIÓN DECIMONÓNICA

"The literary text does not state its intention, and therefore the most important of its elements is missing. The intention is to be fulfilled [...] by the guided projections of the reader's imagination." (Iser, *Prospecting* 29)

Alberto Egea Fernández-Montesinos

El presente trabajo estudia varios mecanismos narrativos empleados por Galdós en *La Corte de Carlos IV* que tuvieron como resultado una modalidad de escritura y un subgénero discursivo divergente en comparación con otras obras de su época. A diferencia de otros textos precedentes, el *episodio nacional* presenta ciertos espacios textuales, provenientes de las referencias a los campos ekfrático y teatral, que proporcionan varias vías hermenéuticas que colaboran en la aparición de un interesante proceso dialógico entre los lectores y el texto. Los momentos de indeterminación en el *episodio nacional* van a ser analizados por su potencial como sistema semiótico interartístico y además en la medida en que su naturaleza narrativa cuestiona implícitamente otros géneros literarios practicados por sus contemporáneos. La presencia de instancias de indeterminación permite al texto plantear la potencial interpretatividad de su soporte de significado como base funcional de significación, es decir, como semiosis textual u obra abierta (Eco, "La sobreinterpretación" 48). En este trabajo se intenta dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cuál es la función de los elementos ekfráticos y de crítica literaria en *La Corte de Carlos IV* y en qué manera su presencia posibilita la ampliación de planteamientos técnicos anteriores en función de los distintos usos culturales de esa época?

A nivel teórico, este trabajo tiene en cuenta los sistemas ideológicos y su importancia a la hora de interpretar el texto, además de las nociones de recepción y de respuesta del lector. Este ensayo apunta ciertos mecanismos textuales presentes en *La Corte de Carlos IV* que permiten una lectura plural de la obra y cuya naturaleza diferencia este texto de Galdós del folletín *El audaz*.[1] A la luz de las revisiones de algunas obras galdosianas que en un tiempo se calificaban de textos unívocos y de tesis explícita, el estudio de este *episodio* hace posible contemplar el proyecto de la escritura de Galdós como un caso abierto para los lectores decimónicos.[2] Si bien es un hecho que, teniendo en cuenta la teoría de la deconstrucción, es posible hacer que todo texto se autodesmonte a sí mismo, y, en el caso de *El audaz*, realizar una lectura contra la misma tesis cerrada en la que se insiste (lo cual haría de ésta una obra abierta y plural para ciertos críticos), este ensayo apunta algunos aspectos introducidos en *La Corte de Carlos IV* que evidencian ciertas diferencias entre ambos textos. El desarrollo de un nuevo paradigma literario está en pleno diálogo con la idiosincracia ideológica de la época y la problemática política imperante, así como con la voluntad de renovación de las artes por parte de Galdós, por ejemplo en el teatro, la pintura y, por supuesto, en la novela.

Además de apuntar el diálogo interior que presenta la obra de Galdós entre cuestiones de recepción y teoría del lector, este trabajo sugiere leer *La Corte de Carlos IV* en el marco de los estudios culturales, lo cual es factible si se considera la interacción entre artes plásticas y visuales con los lectores dentro del *episodio*. En efecto, el *episodio nacional* filtra la respuesta del lector potencial mediante diversos procesos: en primer lugar, a través de la presentación de una aproximación crítica a la obra teatral, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín y el drama *Otelo* de William Shakespeare, y, en segundo lugar, mediante la inclusión del subtexto de la pintura de Francisco de Goya. Un estudio de algunos aspectos de *La Corte de Carlos IV* hace evidente la doble ruptura del *episodio* con la tradición de las novelas de tesis y los folletines de sus contemporáneos. Esto, a su vez, sugiere la preocupación del autor por técnicas narrativas que le permitieran influir en las nuevas comunidades de lectores que se iban desarrollando a final del siglo XIX.

Sopesando las diferencias entre ambos textos y teniendo en cuenta las implicaciones del lector en el proceso hermenéutico, es posible problematizar el marco teórico sobre nociones de recepción textual en el contexto del discurso realista de final del siglo XIX. La inclusión del medio teatral y pictórico en la obra transforma el subgénero mismo del *episodio* y lo convierte en un pequeño macrocosmos cultural para el lector, lo cual desvela la disposición de Galdós a contribuir a la conformación del horizonte de expectativas del lector decimonónico. Un análisis de las trazas textuales y las particularidades del público lector de un *episodio* sirve en este trabajo para apuntar cómo Galdós amplía y reinscribe temas ya presentes en el imaginario cultural de la época. Así, por ejemplo, el valor de la revolución, el debate que enfrentaba los valores de la cultura nacional a los de culturas extranjeras, o el de los tradicionalistas frente a los reformistas. De este modo es posible contemplar este texto temprano de Galdós a la luz de los estudios culturales y como ejercicio abierto dirigido al nuevo lectorado burgués.[3] Si bien la idea de que la novela decimonónica como práctica en función de la burguesía es un lugar común de la crítica literaria, este trabajo apunta la interacción de diversos aspectos culturales cuya presencia es patente incluso en la obra temprana de Galdós.

En su estudio sobre los aspectos de la teoría de "Rezeptions-ästhetik," Franco Meregalli apunta el importante papel que otorga Hans R. Jauss al público receptor como elemento decisivo en el proceso creativo de la literatura: "El destinatario determina ampliamente el carácter de la actividad del autor y el carácter de la obra" (12). Las antologías literarias tradicionales generalmente privilegiaban el papel del autor, el texto y el contexto histórico en detrimento del otro elemento involucrado en el proceso comunicativo: el lector y su ineludible respuesta frente a la obra. Efectivamente, en su obra *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Jauss elabora un estudio sobre las diversas "Historias de la literatura" escritas a lo largo de los siglos, para, a continuación, reclamar el papel de la recepción textual y del horizonte de expectativas del lector como factores decisivos, aunque desatendidos hasta la fecha.

La aproximación teórica de Jauss, que aborda la relevancia del lector/receptor en el contexto histórico y sociológico, se complementa con el acercamiento de Wolfgang Iser, centrado en la cuestión de la lectura como percepción estética. En *The Implied Reader* se dan las claves para contemplar al lector actuando como re-elaborador de la obra. El proceso

de recepción puede convertir un texto original en realizaciones varias, gracias a la presencia de una serie de espacios abiertos previamente medidos por el escritor. Más recientemente, tanto Iser como Umberto Eco han pasado de sus iniciales posturas de apertura hermenéutica hacia otras que limitan la validez de planteamientos "demasiado liberales." El análisis del escritor italiano en "La sobreinterpretación de textos" presenta la noción de interpretaciones no concebibles o "malas" (55), lo cual vendría a presuponer la existencia del siempre problemático binomio "correcto-incorrecto," mediante el que negar la interpretación de aquellos lectores que exhibieran opiniones contrarias a cierto canon. Por otra parte, las proyecciones guiadas de las que se ocupa Iser necesariamente implican una teleología parcial hacia un orden final al que deberá tender cualquier ejercicio semiótico. Este sistema sugiere la existencia de elementos textuales que predeterminan toda posible lectura, de modo que sería contradictorio calificar de abierta o indeterminada cualquier actividad hermenéutica textual.[4]

Aunque los sistemas teóricos de ambos autores puedan ser cuestionados y parezcan ya una cuestión presupuesta, parece importante poner la obra primera de Galdós a la luz de estos criterios para demostrar la preocupación del autor, no sólo por los conocimientos acumulados de sus lectores, sino también por sus posibles inquietudes artísticas y sus expectativas éticas y culturales. En este sentido es necesario notar que fue el mismo Galdós el que reconoció la importancia del proceso de recepción textual casi tanto como la de creación. En efecto, desde la perspectiva de crítico de arte, el escritor estimó la reacción del público como un elemento decisivo ya desde sus primeros escritos. En el diario *La Nación*, Galdós publicó entre 1865 y 1868 numerosas reseñas sobre ópera, conciertos, representaciones teatrales y crítica sobre novela y pintura europea, según apunta Peter Bly. Muchos de estos artículos prestan especial atención al tipo de acogida dispensada a diversas manifestaciones artísticas y especulan con los posibles motivos por los que el público ofreciera su beneplácito o desaprobación. En *Memorias de un desmemoriado* se hace una llamada de atención sobre la importancia otorgada al potencial cuerpo destinatario de la obra escrita: "La primera serie [de los *episodios nacionales*] tuvo tan feliz acogida por el público, que me estimuló a escribir la segunda" (6: 1734). Precisamente esa reacción tan abiertamente positiva del público lector para con los *episodios nacionales* en general, y *La Corte de Carlos IV* en particular, aun no siendo Galdós un escritor consagrado todavía, indica la preocupación que el autor emplazaba en su público.

La labor de Galdós como lector institucional y crítico de arte se puede ilustrar con un curioso artículo publicado en abril de 1866. Concretamente fue durante la temporada de ópera del Teatro Real cuando el escritor asistió a una representación de *Otelo* y preparó una detallada reseña para el diario *La Nación*. En los dos primeros párrafos llama la atención la repetición de elogios y se subraya la buena recepción brindada a esta pieza: "*Otelo* era la creación de un triple genio, o el concurso de tres elementos en la interpretación de un sorprendente drama" (Shoemaker 326). La representación había incluido el sorprendente drama de Shakespeare, la admirable música de Rossini, una dirección admirable y una interpretación genial. Debió, sin duda, tomar buena nota el novelista canario de la colosal acogida de esta obra y de la forma tan perfecta en que se habían logrado engranar modos discursivos diferentes: el lenguaje teatral (a la vez representación de actores, escenificación

de tramoyistas y texto del dramaturgo) y el musical (canto, letra, orquestación y partitura). Decorados y telones, música y canto, representación y texto, todos armonizados en un resultado que el mismo Galdós calificó de "fraternidad misteriosa" (Shoemaker 326).

En esta línea podría no ser una curiosa coincidencia que en *La Corte de Carlos IV*, escrita tan sólo unos años después de haber presenciado *Otelo*, suceda algo similar. En efecto, en el *episodio* concurren muestras y alusiones a varias formas artísticas practicadas en la época histórica donde se sitúa la acción, en concreto, la creación pictórica de Goya y la obra dramática de Fernández de Moratín. En este sentido, la trama argumental del *episodio nacional* se ve completada con la sugerente presencia del subtexto ekfrático y la crítica literaria. Según afirma Jean Hagstrum, "Good art also imitates other arts, both in the same and other media" (xx).

La creciente importancia sociocultural de estos dos nuevos ámbitos, por un lado la pintura y el surgimiento en la primera mitad del siglo XIX de los primeros museos importantes de España, y por otro, el teatro (cuya popularidad aumentaba como forma de entretenimiento de masas) va paralela a la función de la novela (también en fulgurante desarrollo) como medio cultural de recreación para la población de las grandes ciudades modernas.[5] Junto al aumento de la tasa de alfabetización, también se empieza a apreciar la costumbre y el gusto por la lectura de folletines y novelas. Uno de los sectores que se alzó como principal consumidor de lectura fue la pujante clase burguesa que, tras irrumpir en el ámbito social del siglo XIX, suplantó a la clase aristocrática en el vértice de población en el período comprendido de 1840 a 1868.[6] Galdós debió estimar que ocio y cultura eran los ámbitos que más potencial ofrecían para este estamento social, que era el principal consumidor de sus novelas. El grupo de población que debutaba en la esfera alta de las principales ciudades del país comenzaba a participar como espectador de ciertos aspectos artísticos y culturales (teatro, pintura o literatura) en los que estaría, sin duda, ávido de instruirse. Galdós debió ver así en el género emergente de la novela el medio perfecto para ejercer, al mismo tiempo, una doble función didáctica y divulgadora.

Este problema de la precaria calidad de los folletines fue preocupación del mismo Galdós, quien lo señaló en "Observaciones sobre la novela contemporánea": "El escritor no se molesta en hacer otra cosa mejor, porque sabe que no se la han de pagar; y ésta es la causa única de que no tengamos novela" (125-26). En cierta medida, lo que primaba eran las ventas y la satisfacción del público. En efecto, este último determinaba el curso y evolución de la trama de manera casi totalitaria. La situación alcanzaba tales extremos que Galdós afirmó lo siguiente: "La entrega, que bajo el punto de vista económico es una maravilla, es cosa terrible para el arte" ("Observaciones" 126-27). Esta actitud consciente de los problemas del género y la preocupación por la calidad de la literatura popular podrían haber sido factores determinantes para que Galdós considerara integrar varias formas culturales diferentes, aunque basándose en temas históricos. Una vez que en 1873 Galdós se planteara la publicación de *La Corte de Carlos IV*, debió de considerar el siguiente problema: ¿cómo proveer espacios abiertos para la participación del lector a la vez que integrar la cultura de su tiempo? En este sentido, el dialogismo textual presente en *La Corte de Carlos IV* se produce mediante un interesante y complicado ejercicio hermenéutico que requiere la participación del lector en el análisis de aspectos ekfráticos y literarios. La inclusión de

espacios abiertos no se presenta tan sólo en el recuento de la trama sino que en el *episodio nacional* se amplía mediante la inclusión de planteamientos retóricos y de mecanismos dialógicos. A su vez, el mayor nivel de participación brindado al lector de *La Corte de Carlos IV*, según apunta Gullón (*La novela* 56), conlleva la reducción cualitativa y cuantitativa de la presencia autorial del narrador como guía de la lectura, lo cual marca otra diferencia con textos escritos por sus contemporáneos.

A nivel narratológico, es importante mencionar el proceso de reducción de la imposición del narrador de uno a otro texto. En el folletín, *El audaz*, la individualidad y preeminencia se marcaba a través de un narrador focalizando desde la primera persona, según apunta Ynduráin (15). Sin embargo, en *La Corte de Carlos IV* ese protagonismo fluye en ocasiones hacia el lector, esto es, se focaliza hacia la segunda persona gramatical a la que se hace interlocutor y participante a la vez del mismo relato. El narratario al que Gabriel de Araceli se refiere a nivel intradiegético bien podría ser una nota metanarrativa que señalara al lector extradiegético de la novela para subrayar el carácter más dialógico de la relación interpelador-intérprete presente en el *episodio*. Es curioso apuntar que en el manuscrito original de *La Corte de Carlos IV*, conservado en la Biblioteca Nacional, se observa una variación significativa que precisamente apunta a ese papel de mayor relevancia otorgado a la actividad de los lectores. Nada más comenzar el relato, en la segunda cuartilla, el narrador se presenta en la típica forma epistolar "servidor de Ud." que ha sido tachada y corregida al margen como "servidor de Uds." La rectificación hace que el texto pase de una forma vocativa, típica de la carta que une a dos interlocutores individuales, a otra forma plural de un escritor refiriéndose a un público potencial más amplio. Es decir, se apunta una pluralidad, si no de lecturas, sí, al menos, de lectores.

Siguiendo estos planteamientos, la cuestión de la escritura en Galdós aparece como la posibilidad de contrarrestar la prevalencia de géneros anquilosados y obras que sólo integraban sectores aislados del mundo cultural de la época. En los escritos teóricos de Galdós también se nota la preocupación por sacar al discurso literario de la época del precario estado en que se encontraba. Como apunta Joaquín Casalduero, las casas editoras de los años setenta continuaban una antigua tradición y se dedicaban a la "publicación de novelas por entregas únicamente" (19). Bajo este formato se editaban muchas de las llamadas novelas de tesis, tan abundantes en el panorama español decimonónico, y también los textos de tendencia conservadora, como el caso de varias obras de Fernán Caballero, que solían estar anclados en un binarismo moral de signo católico. Además, se seguían practicando la ficción histórica de origen romántico y las novelas de "dualismo social" (Ferreras, *La novela en el siglo XIX* 90) en las que los sistemas de valores se establecían mediante parámetros maniqueos: lo aristocrático frente a lo plebeyo, lo conservador positivo frente a lo revolucionario negativo, lo español frente a lo extranjero. Si bien todas estas obras pueden leerse de modos muy diversos y así desmontarse las tesis en las que éstas insisten, no es difícil admitir que una idea reiterada a lo largo de las diferentes entregas de *El audaz* es la inviabilidad de cualquier revolución social.[7]

Aunque es posible encontrar contradicciones internas y ambivalencias textuales (incluso hasta en las novelas de tesis), también es cierto que numerosas obras decimonónicas insisten reiteradamente en una conclusión moral como única salida a la que deben de llegar

los lectores. En este sentido, en muchas de las obras coetáneas a *La Corte de Carlos IV* es posible identificar claramente la existencia de declaraciones directas del narrador e interpelaciones de tipo ideológico, todo ello acompañado del establecimiento de un sistema binario de valores excluyentes. Susan Suleiman comenta que la novela de tesis, que tiende a surgir en momentos históricos marcados por conflictos sociales e ideológicos, pretendía persuadir de la "validez indiscutible" de un mensaje ideológico para establecer una sola manera de contemplar el mundo (16). Efectivamente, en una circunstancia histórica similar apareció *El audaz*: las revueltas e intentos revolucionarios de la década de 1860 y una situación general de incertidumbre. Este contexto sirve para introducir la tesis fácil del peligro de cualquier forma de radicalismo. La agitación social se condensa de forma negativa en la persona del protagonista, Martín Martínez Muriel, ya que su afán revolucionario es repetidamente descalificado por extremista y afrancesado. El narrador lo caracteriza de irascible y el relato termina en un clímax argumental que relaciona los ideales revolucionarios con la violencia irracional. Al final, el protagonista destruye la ciudad de Toledo y también a sí mismo. El lector se ve guiado por las directrices textuales explícitas del narrador omnisciente: "Como se ve, Muriel creía que era posible reformar destruyendo" (4: 239). En otro ejemplo, el narrador presenta las ideas libertarias de origen francés en estos términos:

> La imaginación arrebatada del joven Muriel fue una tierra fecundísima en que las nuevas ideas germinaron con asombroso desarrollo. El espíritu revolucionario, explosión de la conciencia humana, se mostró en él rudo, implacable, radical. (4: 232)

En otro momento, cuando se refieren los intentos de sublevación del pueblo es posible cuestionar el texto por el esencialismo de la siguiente afirmación:

> Pero donde más y mejor prendió el fuego del volterianismo fue en Andalucía, cuya raza, impresionable y fogosa, es inclinada a la rebeldía, así política como intelectual, y se dejaba conmover fácilmente por las ideas innovadoras. (4: 232) [...] No es preciso decir que la mayor parte de aquella gente no sabía lo que hacía ni porqué lo hacía. (4: 374)

Aunque por un lado el mismo Galdós siguiera escribiendo novelas de tesis como *Doña Perfecta* hasta pocos años después de la publicación de *La Corte de Carlos IV*, y por otra parte se siguieran leyendo folletines en la década de 1870 y 1880, no deja de ser curioso el hecho de que numerosas imprentas y editores dejaran de producir este tipo de literatura alrededor de la fecha de publicación del *episodio*.[8] Botrel comenta que Julio Nombela, gran editor de novelas por entregas, "dejó de publicar el género en 1872" (*Libros* 112) y, por otra parte, Victor Ouimette habla de los años 1860 como la última década gloriosa de la novela popular en España. Precisamente en esta línea, *La Corte de Carlos IV* no hace sino subrayar la determinación de dejar atrás géneros que, como el folletín y la novela de tesis, mostraban claros signos de agotamiento. El mero hecho de autocalificarse de *episodio* otorga a *La Corte de Carlos IV* una etiqueta que enfatiza que se trata de una categoría o subgénero literario nuevo, lo cual establece una separación, al menos formalmente, entre el *episodio* y

los relatos folletinescos y costumbristas.

Los detalles de trasfondo en ambos tipos de obras pueden ser similares, pero lo que ciertamente las diferencia es el papel activo que anima a que el lector agudice su ingenio en *La Corte de Carlos IV.* Aunque cualquier interpretación textual tiene ciertas limitaciones, sí se puede afirmar que en el *episodio* la presencia de trazas culturales facilita una lectura más imaginativa. Las coincidencias de la trama entre *El audaz* y *La Corte de Carlos IV* ya se han apuntado, pero llama la atención especialmente el hecho de que sean dos personajes del mundo de la creación artística, Goya y Moratín, los que reaparezcan de manera reiterada. No obstante, la presencia de éstos en el folletín es meramente anecdótica, ya que solamente acompaña a la línea argumental. Es importante apuntar que varios críticos han comentado sobre la importancia de la labor de interpretación dentro de *La Corte de Carlos IV.* Por ejemplo, Akiko Tsuchiya lo hace de este modo, pero enfocando solamente a nivel intradiegético, esto es, en el plano de los personajes, y no de modo extradiegético, en referencia a los lectores mismos del *episodio.*

Para Tsuchiya, la conciencia semiótica de Gabriel, el protagonista, culmina en su reconocimiento de que el arte y la vida son sistemas de signos arbitrarios. No es casualidad que los personajes se vean constantemente involucrados en la decodificación de sistemas de signos, como en el caso de la lectura de la carta de Lesbia o la interpretación del cuento de Amaranta. Esto podría considerarse como una afirmación metatextual de la posibilidad y función con la que cuenta todo lector de decodificar mensajes con varios niveles de significación. La explicación de estos procesos semióticos a nivel textual funciona en un marco más amplio como metáfora de lo que hace el lector "real" de toda obra: interpretar las pistas textuales y considerar la lectura como ejercicio semiótico. De manera similar a cómo lo hacen los personajes de la obra, esto es, los lectores "interiores," el lector de la novela, es decir, el lector "exterior," también tiene la posibilidad de asumir el papel activo de receptor e intérprete de los signos presentados en el texto. A continuación se estudian varios aspectos retóricos de dos subtextos importantes de la obra: el teatro y la pintura.

Veamos, en primer lugar, el potencial semiótico de los referentes del teatro. En efecto, esta práctica artística abre el argumento del *episodio nacional,* ya que los tres personajes presentados en las diez primeras páginas tienen una relación directa con este medio. Pepita González es actriz del Teatro Príncipe y le envía comida a don Luciano Comella, "autor de comedias muy celebradas" (1: 75). Por su parte, el joven protagonista, Gabriel, tiene un oficio especial que consiste en "concurrir al Teatro de la Cruz para silbar despiadadamente *El sí de la niñas*" (1: 75). A Pepita González se la caracteriza como una actriz de la vieja escuela, gustosa del lenguaje rebuscado, la escenificación afectada y antimoratinista a toda costa. La comedia de Moratín es cuestionada por los muchos seguidores del teatro tradicional español, totalmente contrarios a las innovaciones neoclásicas introducidas por él en la pieza, *El sí de las niñas.* El capítulo II trata de la puesta en escena de la misma y añade un comentario metacrítico sobre su recepción: se cuestiona un público intransigente y conservador que, sin haber ni siquiera visto la obra, critica su forma y contenido. La ironía consiste en que el mismo Gabriel, a quien pagaban para que silbara la obra, va cambiando de opinión sobre Moratín a medida que avanza la función: de una actitud de rechazo

sistemático pasa a expresar su complacencia con la nueva estética teatral y a pedir rectitud a los críticos intolerantes: "'Pero oigamos y luego nos burlemos de Moratín'. [...] La comedia me parecía buena" (1: 81, 82). La presentación de este contexto es una forma velada de plantear las dos tendencias contrarias de la época: una tendente a la europeización que acepta influencias del exterior y otra conservadora y purista a ultranza.[9]

Las posturas encontradas con respecto al teatro de esa época tan conflictiva —tanto sobre el papel como sobre las tablas— son expuestas para señalar la separación entre un público conservador, empeñado en la defensa del purismo español y la dramatización exagerada, y otro tendente a aceptar los nuevos gustos europeizantes que incorporaban temas y estratos sociales no acostumbrados en escena hasta la época. La actitud que critica nuevas formas por el mero hecho de proceder del extranjero se ve cuestionada por ser ciertamente intransigente. Por lo tanto, en *La Corte de Carlos IV* el posicionamiento sobre la relación entre España y Europa y las actitudes hacia las innovaciones importadas se expone, de modo deductivo, es decir, embozadas bajo una exposición de la crítica literaria y el debate existente al respecto.[10]

De este modo, la ideología conservadora se presenta en la caracterización del personaje, Luciano Comella. Ello se deduce de los datos que presenta el narrador y que están cargados de intransigencia y obcecación. El mismo título de la obra que escribe Comella sugiere de manera cómica el anquilosamiento del género teatral español en modelos anticuados y faltos de la modernidad propia de los tiempos que corrían: Perderlo todo en un día por un loco y ciego amor, y *falso Czar de Moscovia* (1: 75). En el capítulo IX, Comella es ridiculizado como autor y como persona, al caracterizársele como hombre intransigente y sin talento suficiente como para ganarse la vida con su escritura. Aparte del descrédito social con el que se caracteriza a Comella, se le presenta en situaciones cómicas, casi tristes: comiendo despojos de alimentos y comprando fiado, lo cual no deja de ser irónico, ya que el narrador lo califica de "dios del teatro" en otra de sus intervenciones (1: 78). La actitud intransigente de los conservadores españoles que creía que las reglas y el gusto por los asuntos no aristocráticos ni elevados en la escena eran un rebajamiento innecesario, por el mero hecho de proceder del extranjero, es parodiada también en la retórica discursiva que utilizan el dramaturgo Comella y la actriz González, siempre cargados de pedantería y falsa grandilocuencia. Además, el narrador apuntala la mala reputación de la actriz, comentando su inclinación hacia la escenificación afectada y su gusto bastante poco literario.

Por el contrario, en *El audaz* el cuestionamiento de los modelos antiprogresistas españoles se produce sin ningún tipo de filtro, es decir, de manera explícita. Varios de los personajes de *El audaz* son implacables, al descalificar a Martín Martínez por proponer reformas revolucionarias basadas en sus lecturas extranjerizantes de los ilustrados franceses. El sacerdote que intenta aleccionar a Martín le exhorta de este modo: "Esas ideas que han venido de fuera nos van a dar que hacer. [...] Yo creí que con la edad se te curarían esas herejías. [...] El mundo debe dejarse como está. Deja esas ideas. Mira que son peligrosas" (4: 237). Las declaraciones de otros personajes también son tajantes. La apelación directa descalificando toda ideología revolucionaria impide la posibilidad de una postura dialógica. En el capítulo X, por ejemplo, don Miguel Enríquez comenta en estos términos: "Inglaterra y Francia son países miserables" (4: 308).

En segundo lugar, se debe estudiar el subtexto de la pintura y el modo en que éste facilita ciertos espacios para la interacción del lector. A través de éstos es posible contemplar las propuestas estéticas de Galdós sobre algunas "cuestiones palpitantes" de la época. El pintor de la corte aparece constantemente ayudando en los decorados para la representación de *Otelo*: "Don Francisco Goya había sido encargado del ornato de la casa, y casi es inútil elogiar lo que corría por cuenta de tan sabio maestro" (1: 152). Para la ocasión de la representación de *Otelo*, el pintor aragonés reinterpreta la escenificación y tramoya isabelina de un mundo muy personalizado, tan castizo como subjetivado. Sin ir más lejos, el pegaso mitológico del drama shakespeariano se convierte aquí en alazán cordobés. Asimismo, las musas griegas se transforman en el lienzo en manolas españolas (1: 153). A nivel metatextual, el papel que se le asigna al pintor como agente reinterpretador de los detalles originales diseñados por Shakespeare no hace más que subrayar la función activa y creadora del receptor. Además, el relato se cierra con la representación final del drama, *Otelo*, preparada progresivamente a lo largo de toda la historia.[11] Al igual que en el caso anterior en el que los personajes eran vistos como decodificadores de mensajes, la presencia de una persona que se encarga de interpretar los escenarios de la realidad y transformarlos a su gusto estaría indicando, otra vez, la apuesta por lecturas dialógicas del mismo texto.

En *La Corte de Carlos IV* se presenta un retrato de la familia de Carlos IV similar al que pintara el artista aragonés en 1800, aspecto que, junto a otros comentarios de tipo ekfrático, ha sido estudiado en profundidad por Peter Bly. Tras una simple alusión directa al lienzo, el texto emula los modos plásticos utilizados por Goya para así sugerir un cuadro físico y psicológico de la familia Borbón. Galdós apunta aquellos aspectos "débiles" de la dinastía mediante el uso de notas humorísticas y pintorescas. Aunque éstas no llegan al satirismo bramante de los pinceles de Goya, sí consiguen evocar el lienzo aludido, que seguramente estaría en el horizonte de expectativas de los lectores. Varias referencias afiladas a la familia real imprimen un carácter mundano, casi vulgar, a los que, por su condición real, deberían de asemejarse a lo divino. El rey Carlos IV no es el gobernante sublime (máximo representante de Dios en la tierra, como se podría esperar del absolutismo de la época), sino que en el texto se le caracteriza de "almacenista de ultramarinos" (1: 120). La reina, por su parte, es reproducida de una forma que también evoca al retrato real goyesco: "engaña al pueblo haciendo creer lo que no es [...] soberana que gasta dientes ajenos" (1: 131). Todo lo cual es una alusión mimética a la caricatura —de tintes hirientes, casi esperpénticos— en la que se convirtió la reina María Luisa tras pasar por el filtro goyesco.

Por otro lado, es significativo el hecho de que el narrador sugiera que va a dejar fuera de su representación al importante ministro, Godoy: "su pintura pertenece a otro libro" (1: 129). Esto coincide con el retrato de Goya, donde tampoco aparece Godoy por razones lógicas, ya que el valido no era miembro de la familia real. Aunque la ausencia sea, pues, justificable en el retrato de Goya, la necesidad de presentar a un ministro tan relevante para la historia de España hace que, en vez de en boca del mismo narrador, sea en la de muchos personajes en donde aparezca Godoy: un cura, Chinitas o una tendera, entre otros. Casi tantos son los retratos del "Príncipe de la Paz" presentados en *La Corte de Carlos IV* como los que en realidad pintara Goya, ya que el favorito llegó a convertirse en un "mecenas" del pintor, al que encargó numerosos retratos de su persona (Tomlinson 146-53).

Asimismo, el monarca es ridiculizado con la evocación de los numerosos retratos de caza de Goya. Mientras se expande la noticia de la amenaza de una invasión napoleónica en España, llama la atención que la narración comente una y otra vez la afición cinegética del rey (1: 127, 129, 130). La ironía está claramente apuntada en la paradoja de la grave situación en que se encuentra el país frente a los pasatiempos irrelevantes en los que ocupa su tiempo el gobernante máximo. Las referencias constantes a las cacerías remiten a los cuadros existentes sobre este tema que proliferaron en los pinceles de Goya. Además, hay que destacar que el cuestionamiento de la función y el valor de la nobleza se realiza de manera filtrada a través de los elementos pictóricos. La naturaleza representativa e iconográfica de las descripciones se redondea con la aparición de una representante del linaje más antiguo de España (la duquesa de Alba) posando desnuda, con lo cual el escritor estaría haciendo público su poco pudor. Al comienzo del *episodio*, Galdós confiesa que los nombres de Lesbia y Amaranta van a ser personajes de lienzo que sustituyan a dos mujeres de la alta aristocracia:

> Recuerdo haber visto por aquel tiempo en la fábrica de Santa Bárbara un hermoso tapiz [...] en que estaban representadas Lesbia y Amaranta. He aquí dos nombres que vienen de molde para mi objeto. [...] siempre que diga *Lesbia*, quiero significar a la duquesa de X, y cuando ponga *Amaranta*, a la condesa de X. (1: 89)

Al final de la novela, el personaje de Amaranta se transforma en un retrato de la duquesa de Alba mediante una maniobra narrativa. Aunque en un principio se cambiaron sutilmente los nombres para no desvelar la identidad de las aristócratas, en el capítulo XXVII se proporcionan más pistas sobre la posible identidad de la aristócrata: "Amaranta se empeñó en que Goya la retratara desnuda" (1: 158). Si bien se trata de una crítica evidente, ésta continúa siendo sutil, o al menos veladamente insinuada y no dogmáticamente expuesta. Si anteriormente algunos nobles eran referidos como "espantajos" (1: 94) (como ocurría en *El audaz*), en *La Corte de Carlos IV* el tema de una de las máximas aristócratas de España, la duquesa de Alba, se aborda de modo socavado, evocando la imagen de libertina presente en la conciencia colectiva de la época. Por otra parte, y dada la importancia que ha adquirido la consideración del texto como ente autónomo, es posible leer todo el entramado ekfrático del *episodio* como un sistema de signos que funciona como elemento didáctico capaz de entrelazar las diversas prácticas culturales de la época.[12]

Pese a que *La Corte de Carlos IV* también presente algunos ejemplos de dogmatismo y posturas extremas, en el caso de *El audaz* esto ocurre de este modo en muchas ocasiones. De hecho, el cuestionamiento de la familia real se produce de manera explícita, ya que varios personajes declaran su odio acérrimo al sistema monárquico y eclesiástico. El folletín enjuicia la política y cuestiona a la familia real únicamente de modo directo: "Hubiera visto feliz desplomarse a todo aquel Alcázar de corrupción: Carlos IV, María Luisa, Godoy, Fernando, a la nobleza, al clero y a la magistratura" (4: 234). Además, el cuestionamiento de la aristocracia es también sistemático y no pasa por ningún tipo de "filtro pictórico." En el capítulo III, el viejo Robespierre grita: "Aristocracia a la guillotina" (4: 253).

Es por ello que se puede afirmar que las estrategias narrativas incluídas por Galdós

en *La Corte de Carlos IV* imprimen un carácter de indeterminación, lo cual permite al lector inferir un significado que aprovecha los varios usos culturales que empezaban a fascinar a la burguesía de la época: las artes plásticas y las escénicas, todo ello dentro del género narrativo. *La Corte de Carlos IV* presenta ciertos espacios narrativos plurales que la hacen una obra innovadora por su apuesta hacia la apertura cultural de la obra literaria. Refundiendo estos materiales, *La Corte de Carlos IV* consigue alejarse de los cánones folletinescos y presentar de modo latente la preocupación por una substancia y una técnica narrativa alternativa.

Para concluir, es necesario reseñar el modo en que insiste Galdós en inventar en el campo literario con el fin de igualar España a las naciones modernas. Como se ha ilustrado anteriormente, esto se consigue al romper con formas seriales cansinas y reformular la retórica autoritaria en que se presentaban las ideas de las novelas dogmáticas. La lectura interactiva que se puede realizar del *episodio nacional* prueba la apuesta por un dialogismo, lo cual distingue *La Corte de Carlos IV* de otras obras contemporáneas. Si bien un sector de la crítica ya había observado la posibilidad de lecturas plurales en varias de las novelas del período de madurez de Galdós, el presente análisis prueba que uno de los textos de la primera etapa es también un caso abierto para la recepción decimonónica.

Los mecanismos narrativos ekfráticos y teatrales de *La Corte de Carlos IV* apuntan la doble disposición de Galdós: por una parte, escribir para el nuevo lector burgués del XIX mediante la transformación de su horizonte de expectativas, y, por otra parte, dar forma a un nuevo imaginario literario que incluyera varios subtextos que entendían la cultura como un medio plural. Sopesando las dos modalidades de interacción lector/obra en los textos presentados anteriormente, es posible articular la verdadera legitimidad y funcionalidad del concepto de espacios de indeterminación en la obra de Galdós. Aunque sea posible apuntar cierto conflicto lógico entre los planteamientos teóricos de Iser, Eco y Jauss, un aspecto rescatable de estos acercamientos es la primacía otorgada al lector y la posibilidad de entender su función como procedimiento activo. Restaurar la importancia de la competencia del lector y la versatilidad del proceso de recepción posibilita un análisis que atestigua la amplitud de los paradigmas narrativos y culturales de la obra galdosiana. Apostando por una aproximación menos explícita, que potencia un diálogo lector/obra, Galdós incorpora al texto la ideología liberal, lo cual contribuyó posteriormente a la transformación cultural de final del siglo XIX. Mediante esta maniobra se crea un foro de lectura que llena el hueco creado por los cambios sociodemográficos y culturales acontecidos en esa época. De este modo, Galdós consigue ensanchar los sistemas hermenéuticos, relativamente fijos hasta entonces, y ampliar el marco discursivo del realismo decimonónico de su tiempo.

University of Minnesota

NOTAS

[1] Benito Pérez Galdós publicó *El audaz* en forma de folletín de 1871 a 1872 en *La Revista de España* y tan sólo un año después, en 1873, apareció *La Corte de Carlos IV*, el segundo *episodio nacional*, como novela compilada en un tomo único. Ambas obras se asocian porque pertenecen al período cronológico primero de la producción galdosiana y también porque coinciden en elementos comunes de la trama: la presencia de un protagonista joven y humilde en interacción con la clase aristocrática, la historia de sus difíciles amores, el contexto político del reinado de Carlos IV y el ambiente revolucionario de principio del siglo XIX. Esto ha llevado a algunos críticos a considerar *El audaz* como "obra precursora" o de "lejana gestación" del *episodio* (Dendle 30; Yndurain 13). Si bien las coincidencias son evidentes, todavía no se han señalado las diferencias en cuanto a los mecanismos narrativos empleados en cada caso.

[2] Diane Urey ya ha señalado que los *episodios* son tan complejos, narrativamente hablando, como las "novelas españolas contemporáneas."

[3] Numerosos críticos reseñan la mucho mejor acogida de sus *episodios nacionales*, ya desde la época misma del autor, en comparación con sus novelas de la primera época. Gullón menciona la "superior popularidad (calibrada en base de los datos de ventas) de los *episodios nacionales* sobre el resto de la producción galdosiana, durante la vida del autor" ("Cuestionando" 115).

[4] Wolfgang Iser apunta esos aspectos abiertos del texto, pero al mismo tiempo propone que es el escritor el que guía en todo momento esas instancias de indeterminación en el lector. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* intenta delimitar el concepto de obra abierta y para ello introduce la noción de "proyecciones guiadas" (29). Estas serían las que el escritor incluye en su obra a modo de pistas o trazas para la revelación última del significado. Esta libertad de lectura está a la vez reñida y complementada con la aproximación de Umberto Eco, que comenta en referencia al tema de la recepción: "Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (*Obra* 74-75). El crítico propone al lector como intérprete de una red de relaciones semióticas inagotables.

[5] Hazel Gold apunta precisamente la importancia de estas dos instituciones sociales, a la vez espacios públicos y marcos artísticos, del XIX: el teatro y el museo (111-47).

[6] Jesús Martínez Martín ha realizado un pormenorizado estudio de los lectores y sus hábitos en el Madrid decimonónico.

[7] Montes Huidobro nota algunas sutilezas en el tratamiento del personaje Muriel; aun así, la unidimensionalidad de éste, es en gran medida, inescapable.

[8] Gabriela Pozzi ha realizado una reevaluación de *Doña Perfecta* poniendo en cuestión el que ésta se trate de una novela de tesis: "[La obra] señala la importancia de un lector activo que debe captar e interpretar los comentarios a veces ambiguos de un narrador irónico" (141). Si bien es posible encontrar aspectos abiertos en la novela presentando los diálogos a nivel formal, en el caso de *La Corte de Carlos IV* esos momentos no sólo se consiguen con esta técnica, sino que también se utilizan otros mecanismos narrativos, como sugiere este trabajo.

[9] El hecho de que Galdós eligiera la pieza de Moratín es comprensible a la luz de los comentarios de René Andioc en referencia a la importancia de la obra y al enorme debate que conllevó su estreno. *El sí de las niñas* tuvo un éxito arrollador en la temporada de teatro de 1806, tanto que llegó a estar en cartel hasta 26 días seguidos: "éxito absolutamente excepcional y el más aparatoso de aquel medio siglo" (47). El teatro isabelino inglés también era frecuente a comienzos del siglo XIX, como nota Par.

[10] En un ejemplo de clara ironía metanarrativa, Gabriel nos viene a decir al final del capítulo que su objetivo no es discutir sobre la crítica artística, aunque eso haya sido lo que indirectamente se haya tratado durante todo el capítulo: "De buena gana me extendería aquí haciendo algunas

observaciones sobre los partidos dramáticos de entonces, pero temo ser pesado y apartarme de mi principal objeto, que no es discutir con pluma académica sobre cosas tal vez mejor conocidas por el lector que por mí" (1: 78).

[11] La idea de un lector/escritor interpretando el material que lee se ve ilustrada en la obra *Otelo*. Ésta atraviesa un doble proceso de adaptación: la pieza dramática que se representa al final del *episodio* es una traducción del francés, a su vez realizada de la adaptación que elaboró J. F. Ducis, basándose en la obra original isabelina escrita en inglés. La obra insiste en las transformaciones que surgen en todo texto a causa de las interpretaciones y traducciones. David Gies detalla estas adaptaciones y traducciones de obras decimonónicas (64 y 186).

[12] El papel de la pintura como elemento didáctico se sugiere en otra obra de Galdós, *El amigo Manso*; en ésta también se apunta la importancia que la pintura y los museos tuvieron en el adiestramiento del joven protagonista.

OBRAS CITADAS

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1976.

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

Botrel, Jean-François. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Madrid: Pirámide, 1993.

----------. et. al, eds. *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1970.

Dendle, Brian J. *Galdós y la novela histórica*. Ottawa: Dovehouse, 1992.

Eco, Umberto. "La sobreinterpretación de textos." Tr. Juan G. López Guix. *Interpretación y sobreinterpretación*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992. 48-71.

----------. *Obra abierta*. Tr. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1979.

Fernández Almagro, Melchor. *Historia política de la España contemporánea*. Madrid: Alianza, 1956.

Ferreras, Juan I. *La novela en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1988.

---------- . *La novela por entregas: 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972.

Gies, David T. *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.

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

Goldman, Peter B. "Toward a Sociology of the Modern Spanish Novel: The Early Years." *Modern Language Notes* 89 (1974): 173-90; 90 (1975): 183-211.

Gullón, Germán. "Cuestionando el canon galdosiano." *Anales Galdosianos* 25 (1990): 115-18.

----------. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1958.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1974.

----------. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1989.

Jauss, Hans R. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Tr. Michael Shaw. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1982.

----------. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *New Literary History* 2 (1970): 7-37.

----------. *Toward an Aesthetic of Reception*. Tr. Timothy Bahti. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1982.

Martínez Martín, Jesús. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

Meregalli, Franco. *La literatura desde el punto de vista del receptor.* Amsterdam: Rodopi, 1989.

Montes Huidobro, Matías. "*El audaz*: desdoblamiento de un ritual sexo-revolucionario" *Hispania* 63 (1980): 487-97.

Ouimette, Victor. "Monstruous Fecundity: The Popular Novel in Nineteenth-Century Spain." *Canadian Review of Comparative Literature* 9 (1982): 383-405.

Par, Alfonso. *Representaciones shakespearianas en España.* 2 vols. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1936.

Pérez Galdós, Benito. *El audaz. Obras completas.* Tomo 4.

----------. *La Corte de Carlos IV. Obras completas.* Tomo 1.

----------. *La Corte de Carlos IV.* MS. 21746. Madrid: Biblioteca Nacional.

----------. *Memorias de un desmemoriado. Obras completas.* Tomo 6.

----------. *Obras completas.* 6 vols. Ed. Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1941.

----------. "Observaciones sobre la novela contemporánea." *Ensayos de crítica literaria.* Ed. Laureano Bonet. 3ª ed. Barcelona: Península, 1999. 123-39.

Pozzi, Gabriela. *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876).* Amsterdam: Rodopi, 1990.

Shoemaker, William H. *Los artículos de Galdós en "La Nación."* Madrid: Ínsula, 1972.

Suleiman, Susan R. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel As a Literary Genre.* New York: Columbia Univ. Press, 1983.

Tomlinson, Janis. *Francisco de Goya y Lucientes: 1746-1828.* London: Phaidon, 1994.

Tsuchiya, Akiko. "History as Language in the First Series of the *Episodios nacionales*: The Literary Self-Creation of Gabriel de Araceli." *Anales Galdosianos* 23 (1988): 11-25.

Urey, Diane. *The Novel Histories of Galdós.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1989.

Ynduráin, Francisco. *Galdós entre la novela y el folletín.* Madrid: Taurus, 1970.

LA NOVELA HISTÓRICA COMO DISCURSO SOCIAL: *EL EQUIPAJE DEL REY JOSÉ*

Ramón Espejo-Saavedra

Empezar a escribir la segunda serie de los *Episodios nacionales* constituía un reto muy particular para Galdós. Implicaba la recreación de una época de la historia nacional, la del romanticismo liberal, cuyas relaciones con la situación contemporánea del autor resultaban todavía bastante ambiguas. Enemigo mortal de lo que él consideraba las exageraciones políticas y estéticas de la época romántica, Galdós, sin embargo, reconocía su importancia como ejemplo de la compenetración de literatura y política que él mismo intentaba lograr mediante su larga serie de novelas históricas. La figura de Salvador Monsalud, protagonista de la segunda serie y representante del tópico "conspirador romántico," le dio la oportunidad de aprovechar la relación dialógica establecida con su público a través de artículos y novelas anteriores para escribir sobre la relación entre el individuo y la historia nacional, una relación mantenida mediante un proceso de negociación semiótica en el cual la literatura juega un papel primordial. Dentro de este contexto, *El equipaje del rey José*, el primer volumen de la segunda serie, constituye una reinterpretación del romanticismo histórico y literario para hacer resaltar la dependencia de algunas de las nociones fundamentales del liberalismo burgués, tales como la libertad y el papel histórico del individuo, de una lucha social constante. Al ser la meta fundamental de los *Episodios* fomentar y sostener esa lucha, la novela constituye un comentario metatextual sobre su propia razón de ser.

En 1870, al principio de su carrera como novelista, Galdós publicó el ensayo largo titulado "Observaciones sobre la novela contemporánea en España." Justamente preciado por la crítica como testamento insustituible de la concepción que tenía el autor de su propia misión literaria y del estado de las letras en su época, sólo recientemente ha sido analizado como bosquejo temprano de todo un sistema estético (Rodgers 1987). Las agudas observaciones de Rodgers (36-39) nos ayudan a percibir hasta qué punto creía Galdós en la necesidad de utilizar la imaginación creativa para fomentar los ideales krausistas de razón y progreso a través de la literatura. Al mismo tiempo, tanto el tono como la estructura del argumento de las "Observaciones" revelan una evaluación astuta de la literatura romántica y de sus descendientes literarios como discursos públicos de vasta influencia social.

Al repasar la historia reciente de la novela española, Galdós comenta: "Hemos hecho algo en la novela romántica, que ya está mandada recoger, y en la legendaria y maravillosa, cuyo prestigio desciende notablemente; pero la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada" ("Observaciones" 116). Hasta aquí la opinión conocida del autor que reconoce brevemente la calidad de algunas pocas obras de la época romántica para luego enfatizar su inutilidad como modelo literario para el análisis de la vida contemporánea. Dos páginas después arremete violentamente contra los

que siguen cultivando esta especie de literatura, y en particular los que siguen la moda literaria extranjera, "peste nacida en Francia, y que se ha difundido con la pasmosa rapidez de todos los males contagiosos" ("Observaciones" 118). Está claro que el éxito estrepitoso de estas obras no tiene una relación casual con la vehemencia del ataque. La narración de corte romántico, cuyo triunfo total en el mercado español a mediados del siglo XIX nos ha demostrado en detalle Juan Ignacio Ferreras,[1] representa para Galdós el acceso directo a un público amplio que necesita cultivar para su nueva novela realista. Aunque de propósito totalmente opuesto al de Galdós, la novela que ataca es el mejor ejemplo de su época del modo en que el discurso literario puede llegar a influir en la manera de pensar y de comportarse de un sector grande de la sociedad.

Al final de la misma sección del ensayo, Galdós termina con un párrafo que, aunque claro en intención y propósito, resulta un tanto ambiguo en la exposición:

> La verdad es que existe un mundo de novela. En todas las imaginaciones hay el recuerdo, la visión de una sociedad que hemos conocido en nuestras lecturas y tan familiarizados estamos con ese mundo imaginario que se nos presenta casi siempre con todo el color y la fijeza de la realidad, por más que las innumerables figuras que lo constituyen no hayan existido jamás en la vida. ("Observaciones" 118)

Éste es el "mundo de novela" que Galdós tratará de reemplazar sistemáticamente por uno construido a base de personajes y hechos tomados de la vida diaria del público lector burgués. Sin embargo, al comentar el efecto producido en el público por Velázquez, antepasado plástico del ideal "realista" de Galdós, llega a una conclusión desconcertante por su semejanza a la descripción anterior: "Los apasionados de Velázquez se han familiarizado de tal modo con los seres creados por aquel grande artista, que creen haberlos conocido y tratado, y se les antoja que van Esopo, Menipo, y el Bobo de Coria andando por esas calles mano a mano con todo el mundo" ("Observaciones" 119). Aun reconociendo las intenciones ideológicas de Galdós, la semejanza clara entre estas dos descripciones, una supuestamente del arte "romántico" y la otra del arte "realista," deja clara la intuición de que se trata, sobre todo, de la sustitución de un código semiótico convencional por otro, sustitución que puede formar la base de una nueva concepción del mundo social. La estética romántica es peligrosa desde el punto de vista de Galdós, porque es tan capaz como la realista de determinar la concepción del mundo de sociedades enteras. La exageración del ataque estético se basa en el poder real del lenguaje y, en particular, del discurso literario para influir en el público lector.

Cinco años después de publicar las "Observaciones," Galdós se encontraba ya establecido como escritor de novelas históricas con un público fiel. La primera serie de los *Episodios nacionales* había sido un éxito rotundo, y se preparaba para narrar con detenimiento una época de la literatura y la historia nacional que todavía constituía la base de la experiencia literaria de la mayoría de sus lectores. Contando con esta experiencia intertextual, Galdós pudo intentar una reinterpretación de la figura del revolucionario romántico desde la perspectiva de una estética realista capaz de explorar la relación ambigua pero vital que existe entre la conciencia individual y la variedad de discursos públicos que constituyen la base de la organización social. El texto resultante es un híbrido que utiliza la estructura y las

técnicas de la novela romántica para explorar el poder de múltiples sistemas semióticos, entre ellos el discurso literario, para determinar la relación entre el individuo y la sociedad que lo rodea.

El texto de la novela, considerado como acto discursivo, representa una transformación semiótica de múltiples textos anteriores.[2] Por lo tanto, es en el proceso de esta transformación donde hay que buscar las claves de su significado. La novela nos cuenta la formación de un conspirador romántico durante los últimos meses de la ocupación de España por parte de los franceses. La figura del romántico exaltado que emprende una lucha a muerte con la sociedad de su época recordaría a cualquier lector contemporáneo de las novelas anteriores de Galdós al protagonista de su segunda novela, *El audaz*.[3] Subtitulada *Historia de un radical de antaño*, esta novela gira alrededor de una revolución liberal ficticia planeada por Martín Muriel, representante temprano del romanticismo revolucionario. En esta primera encarnación, Galdós, a pesar de la simpatía que muestra en el retrato del personaje y de su lucha imposible contra las fuerzas reaccionarias de la sociedad, se distancia irónicamente del deseo desenfrenado que Muriel tiene de destruir el orden social, y de esta manera el novelista defiende los ideales de razón y progreso que forman la base de su postura ideológica, mezcla de liberalismo conservador y krausismo idealista.[4] Muriel aparece como un personaje dominado por una obsesión incontrolable: "El espíritu revolucionario, explosión de la conciencia humana, se mostró en él rudo, implacable, radical, sin la depuración que después han traído el estudio y el mejor conocimiento del hombre" (30). El tono condescendente del narrador lo sitúa a una distancia cómoda de Muriel, desde la cual puede emitir un juicio frío e irónico sobre el fracaso histórico de las tendencias revolucionarias del liberalismo romántico. Por muy noble que sea la figura del romántico revolucionario, representa una opción política poco práctica para su época. La escena final de la novela, en la cual Muriel acaba en un manicomio balbuciendo frases revolucionarias y recreando episodios de la Revolución francesa, es una caricatura política encaminada a subrayar la necesidad de una reforma más gradual apoyada en la razón y el amor como el único camino seguro hacia el futuro político de la nación.

En contraste con la fácil alegoría política de *El audaz*, se percibe una transformación profunda en la figura del revolucionario romántico desde las primeras páginas de *El equipaje del rey José*, transformación señalada por el modelo genérico escogido para la presentación del personaje. Frente a los "vastos planes de destrucción" que constituyen la razón de vivir de Muriel casi desde el momento en que aparece, Monsalud se describe como: "barbilampiño y un poco calenturiento, con singular expresión de ansiedades inmensas o de aspiración insaciable en los grandes ojos negros" (13). Aunque se habla de los malos efectos que ha tenido la soledad en su carácter, la naturaleza de su "aspiración insaciable" se revela como totalmente opuesta a la violenta obsesión política de Muriel: "No faltaba ciertamente en su corazón el sentimiento de la patria; pero estaba ahogado y sofocado por el precoz desarrollo de otro sentimiento más concreto, más individual, más propio de su edad y de su temple: el amor" (14). Las aspiraciones de Monsalud se reducen a la esfera de la vida privada y de las relaciones sentimentales. Lejos de contemplar una revolución violenta, su pasión no lleva a la acción concreta, sino que se difumina en una nube poética.

El patrón según el cual Galdós ha construido este personaje parece menos histórico

que literario: es la figura tópica del buen salvaje que aparece en la literatura romántica desde Rousseau hasta *El diablo mundo* de Espronceda como contraste irónico a la corrupción de la sociedad contemporánea.[5] La alusión se hace incluso más patente, al considerar la ignorancia total de Monsalud en cuanto a la situación política de su momento histórico. Pertenece a un cuerpo militar afrancesado en España, y cuando llegan las noticias de la retirada de los franceses hacia el norte, la reacción de Monsalud muestra que su visión del mundo es ingenua en cualquier época, pero, sobre todo, en la época en que le ha tocado vivir. Contento de poder pasar por su pueblo y sin considerar el contexto político de la retirada, Monsalud piensa:

> pasaré por la puebla de Arganzón, nuestra querida villa. [. . .] ya me parece que estoy entrando por la calle real; que me acerco a mi casa sin que mi madre lo sospeche; ya me parece que llego, empujo la puerta, y me presento dando gritos y porrazos. A mi madre se le cae la calceta de la mano, corre a echarse en mis brazos. (16)

Esta fantasía edénica de la vuelta al pueblo subraya la ignorancia de Monsalud, no sólo de los motivos políticos y militares de la retirada francesa, sino también de las tendencias políticas de su propia familia.

Si el significado de cualquier transformación semiótica reside, como sugieren Hodge y Kress, en la secuencia cronológica de sus etapas y no en el producto final (*Social Semiotics* 30-35), resulta importante preguntarse la razón por la cual Galdós cambió de táctica narrativa en la presentación del romántico revolucionario. Una respuesta obvia salta a la vista en cuanto se considera el género literario desde el punto de vista de su función como transmisor de códigos sociales.[6] Como elemento fundamental del repertorio de la literatura romántica, la figura del inocente destruido por un mundo cruel e injusto representaba una tradición literaria y una manera de concebir al individuo dentro de la sociedad que para Galdós había degenerado en puro melodrama. Sin embargo, como nos indica Galdós mismo en sus artículos, este romanticismo trasnochado constituía la base de la experiencia literaria de sus propios lectores. En contraste con la diatriba política de sus obras anteriores, la utilización y transformación de un modelo genérico asociado con el romanticismo literario le daba la oportunidad de explorar la visión de la sociedad y del papel histórico del individuo desde dentro del imaginario social de sus lectores.

Resulta claro que Galdós se aprovechaba de sus modelos románticos para crear una oposición conceptual entre el código moral privado del protagonista y la serie de códigos sociales que se entrecruzaban para formar la estructura ideológica de la sociedad del momento. Desde el principio de la obra, esta oposición gira en torno a un objeto cuya importancia como representante y transmisor de todo un repertorio de mensajes ideológicos se le revela a Monsalud a lo largo del texto, hasta llegar a cambiar la percepción que tiene el lector de su identidad. Ese objeto es el uniforme de la guardia española, cuerpo militar creado por los franceses bajo el reinado de José Bonaparte, en la cual había entrado Monsalud por falta de dinero y perspectivas profesionales. Incluso en el ambiente cargado de peligro de los últimos momentos de la invasión francesa, Monsalud se niega a quitarse el uniforme por fidelidad

al juramento que había hecho y por un sentimiento de gratitud hacia el único grupo que le ofreció una manera de ganarse la vida al llegar a Madrid. Después de haber sido perseguido en la calle por afrancesado, Monsalud afirma tajantemente el valor de su propio código moral por encima de la opinión del populacho: "[no] abandonaré cobardemente a los que me han dado de comer [. . .] no tendría idea del honor, ni una chispa de vergüenza en mi alma, ni en mi corazón el sentimiento del deber, ni sería digno de que me mirasen los hombres" (34). A los dos lados de la oposición "identidad privada/identidad pública" se alinean los personajes para que queden claras las simpatías del autor y del lector implícito. Por un lado está el código moral individual de Monsalud, que comprende honestidad, justicia y fidelidad, y por otro lado está el oportunismo de Juan Bragas y la furia enloquecida del pueblo de Madrid.

Sin embargo, esta oposición un tanto fácil dura poco. Monsalud todavía no ha entrado en el curso de la historia nacional. Sólo llegará a participar en el desarrollo histórico de su país, al reconocer que ya ha aceptado un papel dentro de un sistema de significación social representado por el uniforme militar, un papel que determina su destino a pesar de sus deseos personales de paz y justicia. Ese reconocimiento constituye el paso hacia una estética plenamente realista, tal y como la ha definido Bajtín, para la cual la identidad individual se construye a base del reconocimiento de las voces de los demás, voces que a menudo se manifiestan mediante discursos institucionalizados de poder.[7]

La pérdida de la inocencia de Monsalud (y del lector que confiaba en una fácil explicación alegórica de los problemas del país) se lleva a cabo principalmente mediante dos escenas paralelas que sirven para hacer muy problemática la oposición entre moralidad individual y comportamiento social. La primera y quizás más importante tiene lugar precisamente cuando Monsalud vuelve al pueblo edénico de sus sueños, base de su sistema moral. Ante el miedo de su madre al verle en el uniforme francés, Monsalud intenta afirmar el valor de su carácter por encima de la red de connotaciones políticas y sociales que conlleva el traje: "Madre, soy yo, soy Salvador, el mismo de siempre, el hijo querido. ¿Por qué se ha asustado usted al verme? El vestido no hace al hombre" (45). El viejo refrán constituye para Monsalud una defensa basada en una sabiduría popular y milenaria que sirve para unirle a su madre y superar las categorías ideológicas del momento. El horror de los de su casa al ver el uniforme es una preparación para la escena central de la novela en la cual Monsalud aprende de una vez hasta qué punto su destino depende de la interpretación que los demás dan, no a su carácter ni a su sentido de la moralidad, sino a la serie de mensajes ideológicos codificados en el uniforme que lleva.

Esa escena ocurre en la casa de la novia de Monsalud, adonde va el protagonista por la noche para asegurarse de que por lo menos ella, meta de sus aspiraciones ideales y símbolo de su código personal de ética, lo sabe reconocer. Toda la escena es un comentario irónico sobre la afirmación anterior de que "el vestido no hace al hombre." Mientras habla con Genara a través de la puerta de su jardín, aparece Carlos Navarro, guerrillero tradicionalista y pretendiente de Genara, con una linterna que ilumina el uniforme de Monsalud: "Lo primero en que se fijaron sus ojos fue en la gallarda persona del renegado, cuyo brillante uniforme reflejaba la luz de la linterna en los relucientes botones de cobre, en el águila, carrilleras, gola y cartera. Genara dio un grito agudísimo" (61). Poco antes, Genara

le había explicado a Monsalud la manera tajante en que el entorno ideológico se ha dividido mediante series opuestas de signos que señalan relaciones de poder y solidaridad, y que se resumen en lo que podría ser el lema del tradicionalismo intransigente del momento: "Nosotros somos Dios, Salvador, nosotros los españoles somos Dios y ellos el demonio, nosotros el cielo y ellos el infierno" (56). Ahora, en un instante, el amor idealizado que imaginaba Monsalud queda anulado por todo el odio en que se apoyan las luchas ideológicas de la época. Es el momento en el que el ejemplo exagerado de la propaganda tradicionalista sirve para demostrar lo que Hodge y Kress, siguiendo a Voloshinov, ven como la función principal de la comunicación significativa: el de establecer comunidades sociales marcadas por relaciones de poder relativo (*Social Semiotics* 40). La función ideológica supera la puramente poética o expresiva que imaginaba Monsalud, quizás con el lector ingenuo, capaz de creer en la validez absoluta de un código moral puramente personal basado en sueños edénicos. El vestido hace al hombre.

Es sólo ahora cuando Monsalud empieza a comportarse de una manera que lleva a Dendle a describirlo como: "Totally self-centered, emotionally unbalanced to the point of madness, undisciplined, in love with death" (*The Early Historical Novels* 156). Después de su experiencia con Genara, Monsalud vuelve delirante a su casa, su única comunicación verbal una repetición obsesiva de las categorías ideológicas que forman la base del mundo en el que se ha encontrado de repente: "¡Él guerrillero, yo francés!...¡Yo francés, él guerrillero! ¡Él blanco, yo negro...! ¡Él cielo, yo tierra! ¡Si ese hombre fuera Dios, yo quisiera ser el demonio!" (68). El contraste entre la "pasión romántica" de Monsalud y el desequilibrio psicológico de Martín Muriel es marcado. La diferencia radica en la contextualización de la locura de Monsalud, para quien la propia identidad ha llegado a parecerle una cuestión menos de voluntad y carácter que de circunstancias sociales. Como sugiere Voloshinov, ya que el lenguaje, estructura mediante la cual el individuo se forma psicológicamente, constituye una red de significación construida para servir las necesidades de la comunidad, el valor del individuo depende del reconocimiento de su posición dentro de una estructura social e ideológica que lo sostiene (89). Lejos de ser la señal exterior de un defecto moral, reflejo simbólico un tanto pesado de una situación intolerable, como en el caso de Martín Muriel, la "locura" de Salvador Monsalud es una consecuencia directa de la dependencia de la identidad individual de unas estructuras semióticas de base social. Después de su encuentro con Genara y Carlos Navarro, Monsalud percibe su propia identidad como formada por una serie de oposiciones conceptuales imposibles de resolver en una perspectiva única frente al mundo. Su esquizofrenia es la de una sociedad polarizada por el conflicto político.

La reinterpretación que da Galdós de la tópica "pasión romántica" en esta obra lleva al lector a una reconsideración de la función del lenguaje en todos los niveles de la sociedad. El énfasis dado por Galdós al lenguaje como instrumento de poder y motivo de solidaridad dentro de distintos grupos sociales se extiende hasta lo más íntimo de la conciencia individual, donde la identidad personal se ve como una construcción hecha a base de los múltiples papeles sociales que juega el individuo. Desde este punto de vista, el lenguaje se caracteriza como el enlace más importante entre el individuo y la sociedad a su alrededor, el instrumento a través del cual se efectúa el cambio histórico. Sin embargo, de los varios discursos sociales que participan en la construcción del mundo social, existe uno, el de la

literatura misma, que ocupa un lugar privilegiado justo al final de la novela.

Después de su entrevista con Genara, Monsalud deambula medio borracho y perdido en una niebla esquizofrénica hasta la última escena, en la cual acepta su papel dentro del complejo ideológico absolutista del momento,[8] lo cual constituye una nueva vuelta de tuerca para el lector que empezó la novela confiado en una división fácil entre un protagonista de moralidad intachable y un entorno social corrupto. Después de la retirada de las tropas francesas y el robo de su equipaje, Carlos Navarro y Genara se reúnen en el campo de batalla para jurarse amor eterno: "Dime una palabra y nuestro destino quedará fijado para siempre, y la noble pasión de mi alma satisfecha" (169). En ese preciso momento, una persona desconocida aparece para romper la escena idílica. La descripción merece citarse entera:

> Alguien les miraba; frente a ellos y a distancia como de cuatro varas estaba una figura delgada y sombría, un hombre completamente vestido de negro, con la cabeza descubierta. Después de dar algunos pasos se detuvo. Tras él veíase una especie de choza formada por algunas cajas vacías, y en el angosto recinto, de tal manera formado, clareaba la llama de un hogar. (170)

La figura, claro está, es Monsalud, y la escena sirve una función doblemente significativa, según se mire desde una perspectiva intratextual o intertextual. Por un lado, es una inversión clara de la escena central de la novela en la que Carlos Navarro interrumpe la conversación entre Genara y Monsalud con una linterna que revelaba el uniforme de afrancesado de éste. Esta vez, las llamas que surgen de detrás de Monsalud sirven para subrayar el hecho de que la felicidad de Genara y Navarro se basa en la violencia y la intransigencia ideológica. Por otro lado, desde el punto de vista intertextual, la figura negra rodeada de llamas es un cliché obvio de la literatura romántica de la época. Galdós incluso se refiere a Monsalud como una "sombría figura" un poco más abajo.

Pocos años antes Galdós había censurado, precisamente, este tipo de efectismo exagerado en la literatura popular de la época por ser "frívolo y afrancesado" (Rodgers 35). Tampoco parece muy convincente la explicación de algunos críticos que lo ven como un intento poco logrado de dar cierto "aire de época" a la serie. Lo que se propone Galdós es mucho más interesante desde el punto de vista de la relación entre la caracterización del protagonista y la percepción del lector. Monsalud, al final de la novela, desaparece detrás de una identidad formada por la sociedad en que le ha tocado vivir. El cliché romántico, como punto culminante de la evolución personal de Monsalud, ejemplifica la manera en que las categorías simbólicas, mediante las cuales la sociedad se representa, crean el puesto que ocupa el individuo. Monsalud es como los demás lo perciben, y esa percepción constituirá la base de su poder político en el resto de la serie, donde aparecerá bajo la apariencia del conspirador romántico, una figura sombría que refleja más los miedos del absolutismo que el poder político de los liberales. La lucha final entre Monsalud y Carlos Navarro queda sin resolverse sólo en parte para enganchar al lector a que compre el siguiente *episodio*. Desde otro punto de vista que no hay que dejar de lado, la acción principal de la novela ha terminado cuando aparece Monsalud como encarnación de un cliché tanto literario como político e histórico.

El análisis del texto sería incompleto, sin embargo, si no se considerara la modalidad de la narración, o sea, la manera en que el narrador guía las reacciones del lector frente a los acontecimientos presentados.[9] Puesto que el texto gira alrededor del poder del lenguaje para crear relaciones de poder y de solidaridad entre individuos y grupos sociales, resulta interesante investigar qué lazos de solidaridad afectiva se construyen en el texto entre narrador y lector. A primera vista, el texto parece jugar con las reglas genéricas de la literatura romántica para educar al lector acerca de la capacidad ideológica del lenguaje. Sin embargo, mirado más de cerca, se nota una ambigüedad clara frente a esta capacidad y sus consecuencias, tanto para el individuo como para la sociedad en general.

Como ya se ha visto, las primeras escenas de la novela establecen una oposición entre el código moral de Monsalud y la corrupción a su alrededor. A pesar del aprendizaje lingüístico e ideológico que desmienten esta fácil dicotomía a lo largo de la novela, el deseo de no caer en un relativismo moral absoluto se percibe claramente. La estrategia más importante empleada a lo largo del texto para mantener una relación de afinidad o de modalidad alta entre el lector y el código moral de Monsalud es el uso que hace Galdós de la historia de la familia de Monsalud como contrapunto a la historia de aprendizaje ideológico. Después de la primera entrevista con Genara, el enfoque de la narración cambia para revelarnos la historia de Fernando Garrote, cabecilla tradicionalista y antiguo calavera, cuyos pecados le llevaron a producir, entre otros, un hijo legítimo, Carlos Navarro, y un hijo ilegítimo, Salvador Monsalud. Esta aparente digresión tiene la función importante de establecer una alternativa posible, la de los lazos de sangre, a la red de constricciones ideológicas que parecen determinar el destino de Monsalud. La larga historia del pasado de Fernando Garrote, que lleva desde el capítulo XIII hasta el XXI, de su captura por los franceses y su arrepentimiento delante de su hijo ilegítimo ayudan al lector a interpretar el mundo social en que ha entrado Monsalud como una perversión de la realidad, una distorsión que se puede percibir sólo desde el punto de vista de una perspectiva moral fija.

Galdós mismo parece reconocer la manera en que ha tenido que forzar la estructura de su narración para asegurarse de la interpretación correcta de sus lectores, cuando dice al principio del capítulo XXI: "¡Cuántos habrá que al leer estas escenas que acabo de referir las hallarán excesivamente trágicas y tal vez exagerada la terrible pugna que en ellas aparece entre los lazos de la naturaleza y las especiales condiciones en que los sucesos históricos y las ideas políticas ponen a los hombres!" (128-29). Sin embargo, el final de la entrevista entre Fernado Garrote y Monsalud sirve para subrayar el poder de los discursos ideológicos por encima de cualquier lazo "natural." Cuando Garrote se arrepiente de sus pecados y le confiesa su identidad a Monsalud en una cárcel francesa, la respuesta es tajante: " 'Señor Garrote, yo no tengo padre.' Estas palabras atravesaron como una espada de hielo el corazón del desgraciado Navarro" (127). Si Galdós se siente obligado, por un lado, a presentar una alternativa moral a las exigencias de la ideología, por otro, se ve claramente cuál de las dos opciones tiene la ventaja.

La oposición extrema presentada por el texto entre unos principios morales vagamente definidos y un complejo ideológico de poderes absolutos tiene consecuencias conceptuales inesperadas. En particular, lleva a una valoración interesante de la desesperación característica del protagonista romántico. La escena central de la novela, comentada arriba,

en la que Genara acaba incitando a Navarro a que mate a Monsalud, termina con la humillación total de éste a manos del guerrillero. El arma que emplea Navarro es la opinión pública de los del pueblo de Monsalud. Destrozado por la traición de Genara, Monsalud le pide a Navarro que lo mate, pero éste se niega: " 'No quiero' repuso Navarro con sequedad . Ya te he dicho que sigas tu camino–. Y luego con expresión de orgullo que Monsalud no acertaba a explicarse, añadió: 'Soy guerillero.' Dijo esto, como si dijera: 'Soy Dios'" (64-65). Lo interesante de este intercambio no es la utilización por parte de Navarro de su posición social como arma, ya que eso sencillamente es una demostración concreta de lo que Monsalud acababa de aprender por boca de su novia, sino la oposición que establece entre la palabra, mentira revestida de poder, por un lado, y, por otro, la violencia física, preferible no sólo por las circunstancias sino también porque representa un acto directo, sencillo y honesto.[10] Aquí Galdós ha reemplazado por una estructura social e histórica muy concreta el "destino funesto" que le llevó al don Álvaro del duque de Rivas a tirarse por un precipicio. Al hacerlo, consigue un efecto muy particular, capaz de atraer al lector de la literatura más melodramática y a la vez demostrarle todo el peso de la ideología sobre la conciencia individual.

Brian Dendle ha comentado la manera un tanto imprecisa en que Galdós utilizaba la palabra "romántico" para referirse a cualquier pasión desenfrenada antisocial: "Spaniard's vices, indiscipline, lack of responsibility, self-seeking, intoxication with words, thoughtlessness, violence, are rooted in selfishness, in the divorce of the individual from the collective enterprise. This sickness, which is not confined to Spaniards, was later to be defined by Galdós as "romantic" in nature" (*The Early Historical Novels* 133). Sin embargo, el uso generalizado del término "romántico" en el siglo diecinueve para indicar una pérdida de equilibrio mental no sirve para explicar la transformación particular que hace Galdós de la tópica "pasión romántica" en este *episodio*, una transformación que utiliza un cliché literario para demostrar las consecuencias muy concretas del control ejercido por la sociedad sobre el individuo al nivel más íntimo.

Las últimas escenas de la novela nos presentan a dos de los personajes centrales, Carlos Navarro y Salvador Monsalud, como autómatas que se encuentran a pesar de sus deseos más íntimos y confusos, encerrados en el papel que les ha asignado el complejo ideológico del tradicionalismo absolutista. Otra vez se encuentran cara a cara y otra vez deciden posponer la pelea inevitable por el estado lamentable en que se encuentra Monsalud después de la retirada desastrosa de los franceses. Por un momento solo, mientras descansan, los dos medio-hermanos parecen lograr una paz precaria: "Parecían dos tiernos amigos, dos cariñosos hermanos, de los cuales el fuerte sostenía y amparaba al débil. Nadie al verlos hubiera dicho que entre ellos y en torno a ellos, envolviendo sus hermosas cabezas con fúnebre celaje, flotaba el fantasma horroroso de la guerra civil" (175). Hubiera sido más acertado describir a esa tercera presencia fantasmal como la del absolutismo fanático que se había apoderado del país, ya que, después de la derrota de los franceses, los únicos papeles importantes para estos dos personajes son los que están en el proceso de formarse y que se mantendrán vigentes durante el reinado de Fernando VII: el del fiel vasallo del "vivan las cadenas" y el del "conspirador liberal."

Esa paz momentánea le da esperanzas a Monsalud de que todavía se pueda resolver la situación con un acto de compasión. Le pide a Navarro que espere un día más para

que se enfríen los ánimos antes de empezar una pelea que sólo puede llevar a la muerte de uno de ellos. La respuesta no admite dudas: "No te he perdonado, no te perdonaré, si no me confiesas que fingiste mi persona y mi voz para engañar a Genara" (179). El motivo es personal, aunque con connotaciones políticas: es inconcebible para Navarro que Monsalud, representante de todo lo aborrecido por los españoles leales, haya podido enamorar a Genara sin fingir la identidad del guerrillero. Resulta imposible reconocerle una identidad aparte del panorama político del momento. De todas maneras, aunque el motivo sea personal, la secuencia de insultos que incita mezcla lo personal con lo político de una manera imposible de desenvolver: "'Defiéndete, hijo de nadie, miserable espúreo--. Monsalud sintió que por sus venas corría fuego, que su cerebro era un volcán. Ciego, loco de ira, se puso en guardia, gritando: 'Defiéndete, salvaje. Mátame, pero antes de hacerlo, sabe que eres un bandido y tu Genara una vil mujerzuela'" (179). El insulto proferido por Navarro ("hijo de nadie") recuerda no sólo el cliché del héroe romántico "solo, huérfano, sin amparo ni abrigo" (*La conjuración de Venecia* 213),[11] sino, más particularmente, el momento en el texto antes comentado en el que Monsalud se niega a reconocer a su padre después de haber aceptado su papel como renegado social. Por otro lado, las palabras que utiliza Monsalud, "bandido" y "vil mujerzuela," testifican de la manera en que ha enterrado cualquier sentimiento personal bajo categorías de denigración social. Los dos personajes ocupan en el más breve instante los puestos creados para ellos dentro de la estructura social. En particular, Monsalud asume en toda su gloria melodramática el papel del revolucionario romántico por cuyas venas corre fuego, "ciego, loco de ira." Sólo que ese fuego y esa ira han cobrado un sentido social e histórico para el autor y para sus lectores, para quienes el cliché de la pasión romántica da fe de la imposibilidad, en ciertas circunstancias, de hacer compaginar los deseos más íntimos con las exigencias de la estructura social.

Stephen Gilman ha dicho de la evolución ideológica de Galdós que: "As early as the second series of 'episodios' Galdós had lost most of his illusions about the future, the same illusions that had inspired [. . .] the young 'krausistas' of his own time" (25).[12] Desilusionado por el curso de la historia nacional desde la Revolución Gloriosa hasta la Restauración, cuyos primeros momentos estaba viviendo el autor durante la composición de *El equipaje del rey José*, su visión de la historia nacional se vuelve pesimista, más inclinada a enfocarse en los defectos del carácter español que perduran en su propia época y que hacen difícil la creación de un estado moderno.[13] Sin embargo, la oportunidad de narrar la historia de la época romántica le proporcionó una manera de aprovechar los gustos de un público masivo para promocionar una nueva visión de la relación entre el individuo y la sociedad. Esta visión pone en evidencia el hecho de que el verdadero adversario de la conciencia individual no es el destino adverso de la literatura romántica, diluida en imitaciones melodramáticas, sino los discursos ideológicos de la sociedad moderna que pueden servir para encarcelar al individuo dentro de un papel social que no refleja sus más íntimos deseos.

El hispanista británico Derek Flitter, basándose en parte en los estudios de Eamonn Rodgers sobre la influencia del krausismo en las ideas estéticas del siglo diecinueve, traza una línea histórica que une a los escritores del romanticismo español con los de la generación del fin de siglo por su interés común en fomentar una literatura capaz de regenerar la sociedad española mediante una crítica penetrante de su estructura y sus ideologías

dominantes. La reinterpretación por parte de Galdós de los temas, personajes, y estructuras de la narración de corte romántico constituye un capítulo fundamental de esa historia.

Loyola College in Maryland

NOTAS

[1] Aunque la división que hace Ferreras entre "novela histórica de orígen romántico," "novela histórica de aventuras" y "novela de aventuras históricas" resulta un poco confusa, su estudio sigue siendo una fuente importante de información sobre obras y lectores de la novela de corte romántico a mediados del XIX. Véase, sobre todo, el capítulo III: "Lectores, libros, libreros" (35-39).

[2] En lo que sigue utilizo la terminología y la perspectiva general de la semiótica social, tal y como ha sido desarrollado por Robert Hodge y Gunther Kress e independientemente por Robert Hodge. En contraste con lo que ven como una obsesión excesiva de la semiótica tradicional con los mecanismos formales universales de la comunicación, Hodge y Kress siguen a Voloshinov, al considerar los procesos semióticos como parte integral de la lucha social, en la cual se establecen lazos de poder y de solidaridad entre individuos y grupos sociales (18-21). Con este enfoque en la literatura como proceso adquiere valor primordial el concepto de "transformácion," del cual Hodge dice lo siguiente:

By "transformation" I simply mean a constructed difference. A transformational theory, then, is one that attempts to account for relations of difference and identity in terms of agency and process. [...] the relationship between a text and what it is about is never more than one part of a broader transformational phenomenon. Texts always refer to, incorporate or displace other texts, in a continuous process of intertextuality. (110)

[3] Brian Dendle, en el primer capítulo de su libro *Galdós y la novela histórica* (22), presenta a Martín Muriel y a Monsalud como dos ejemplos del personaje "enérgico" que alternaba el autor al principio de su carrera con otros más débiles, como Araceli en la primera serie de *Episodios nacionales* o Lázaro de *La Fontana de Oro*.

[4] Dendle subraya con acierto la admiración que Galdós siente por Muriel como ejemplo del "caudillo fuerte" que tanto le gustaba al autor en esta época. Sin embargo, no es menos significativa la manera en que se distancia del personaje al final de la novela, al retratar como una locura el deseo de revolución inmediata y sangrienta. La poca distancia que existe entre los esfuerzos de un caudillo fuerte y los excesos de la Revolución francesa constituye precisamente el "problema" que nunca logró resolver Galdós en esta época de su carrera (Dendle, *Galdós y la novela histórica* 22).

[5] La historia de la corrupción de un protagonista inocente por las ambiciones políticas del momento la había ensayado Galdós por primera vez con la historia de Lázaro en *La Fontana de Oro*. En el presente caso, el autor simplemente ha explotado las conexiones que existen entre uno de sus modelos narrativos favoritos y la tradición romántica para presentar una visión del revolucionario romántico más profunda y más acorde con el desarrollo de la estética realista.

[6] Sobre el concepto de género literario, Robert Hodge escribe lo siguiente:

A system of genres is the product of an act of classification, and classification is always a strategy of control. What is classified and controlled is not just texts. The classification of texts are also classifications of people--readers and writers--and of what they write or read about and what they should think and mean. Clearly the concept of genre is crucial in understanding how literature is implicated in basic systems of control. (21)

Ya se ha visto la conciencia que Galdós tenía de las capacidades de la literatura romántica para afectar a la vida diaria de sus lectores.

[7] Aunque las ideas de Bajtín acerca de la novela realista como exploración de discursos sociales se desarrollan sobre todo en su estudio de Dostoievski, su exposición más sucinta aparece en el ensayo largo, "La palabra en la novela" (*Problemas* 83-269).

[8] Hodge y Kress definen el término "ideological complex" de la siguiente manera: "a functionally related set of contradictory versions of the world, coercively imposed by one social group on another on behalf of its own interests" (3). Las divisiones tajantes de la ideología absolutista son un ejemplo bueno del complejo ideológico en que se encuentra atrapado Monsalud. Lo que será más importante a lo largo de la serie de novelas es la manera en que las categorías de un complejo social se pueden convertir en posiciones desde las cuales uno puede ejercer un poder subversivo, como se ve brevemente al final de este *episodio*.

[9] "Modality expresses affinity or lack of it of speaker with hearer via an affirmation of their affinity about the status of the mimetic system" (Hodge y Kress 123). El término, tomado de la lingüística, se refiere a cualquier estructura que se utiliza para determinar la actitud del lector frente a los acontecimientos del texto. Ver también Hodge (141-72).

[10] En este contexto son interesante las observaciones de Dendle sobre la admiración que Galdós sentía por la figura del "caudillo fuerte" capaz de hacer frente a la sociedad caótica de su tiempo con un acto de fuerza personal y a menudo violenta (*Early Historical Novels* 15-21).

[11] Russell P. Sebold habla de la evolución de los "Mesías filosóficos de la Ilustración" (126) en el teatro romántico, claro antecedente de la figura romántica reinterpretada por Galdós aquí.

[12] Dendle (*Galdós y la novela histórica* 33) asegura que la desilusión es de origen incluso anterior, y que el "tono más sombrío" de esta serie no representa un cambio demasiado grande en su estilo y visión desde la primera serie de *Episodios nacionales* (33).

[13] Para un análisis interesante de la relación entre la reacción de Galdós a la Restauración y su influencia en la visión de España presentada en *El equipaje del rey José*, véase el libro de Jacques Beyrie, capítulo XXXV, "1875: La mise en chantier de la seconde serie des *Episodios*."

OBRAS CITADAS

Bajtín, Mijáil. *Problemas literarios y estéticos*. Tr. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

Beyrie, Jacques. *Galdós et son mythe*. Lille: Université de Lille, 1980.

Dendle, Brian. *Galdós: The Early Historical Novels*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1986.

---------. *Galdós y la novela histórica*. Ottawa: Dovehouse, 1992.

----------. "Historia y ficción en *Trafalgar* y en *El equipaje del rey José*." *Galdós y la historia*. Ed. Peter Bly. Ottawa: Dovehouse, 1988. 49-63.

Ferreras, Juan Ignacio. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica: 1830-1870*. Madrid: Taurus, 1976.

Flitter, Derek. "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause." *¿Qué es el modernismo? nueva encuesta. nuevas lecturas.* Eds. Richard Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 127-46.

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

Hodge, Robert. *Literature as Discourse.* Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1990.

---------- y Gunther Kress. *Social Semiotics.* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1988.

Martínez de la Rosa, Francisco. *La conjuración de Venecia.* Ed. María José Alonso Seoane. Madrid: Cátedra, 1993.

Pérez Galdós, Benito. *El audaz: historia de un radical de antaño.* Ed. Leonel Antonio de la Cuesta. Montevideo: Ediciones Geminis, 1975.

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

----------. *El equipaje del rey José.* Madrid: Alianza, 1986.

Rodgers, Eamonn. *From Enlightenment to Realism: The Novels of Galdós: 1870-1887.* Dublin, 1987.

----------. "Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós." *Galdós y la historia.* Ed. Peter Bly. Ottawa: Dovehouse, 1988. 35-47.

Sebold, Russell P. "Nuevos Cristos en el drama romántico español." *Cuadernos Hispanoamericanos* 431 (1986): 126-32.

Voloshinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language.* New York: Seminar Press, 1973.

LA FRACTURA DEL ESPACIO URBANO: EL MADRID GALDOSIANO EN *TIEMPO DE SILENCIO* [1]

Enrique Fernández

"Desde la Plazuela del Progreso ella iba andando por esa calle que desciende directamente al corazón de la ciudad, y al andar esquivaba miradas, codazos, tropezones, tan sumamente enajenada que no advertía a quiénes la miraban" (222). Esta mujer que baja enloquecida hacia el centro de Madrid desde la Plazuela del Progreso—hoy Tirso de Molina—bien podría ser Benina, la protagonista de *Misericordia*, que corre a liquidar las deudas de su señora con lo recolectado en la parroquia de San Sebastián, o una enfurecida Fortunata, que se apresura al encuentro de Juanito Santa Cruz en la Plazuela de Pontejos. En realidad, esta mujer que se lanza calle abajo es Dorita, la novia del protagonista de *Tiempo de silencio*, camino de la Dirección General de Seguridad en la Puerta del Sol, en cuyos calabozos está arrestado su novio por su supuesta participación en un aborto en el que ha muerto una muchacha del extrarradio.[2]

A pesar de que Martín-Santos publicó su novela *Tiempo de silencio* en 1961, casi un siglo después de la llegada de Galdós a Madrid en 1862, sus personajes se desplazan prácticamente por las mismas calles madrileñas por las que lo hicieran los personajes de las novelas contemporáneas galdosianas. Esta coincidencia de la geografía urbana de Galdós y Martín-Santos resulta aún más perceptible, al usar ambos autores Madrid, no como mero paisaje de fondo para la acción, sino como un tablero en el que los movimientos de los personajes sirven para caracterizarlos. Galdós utiliza frecuentemente los desplazamientos entre barrios altos y bajos para indicar los ascensos y descensos sociales de sus personajes en un Madrid en el que la elevación de las calles sobre el río Manzanares se corresponde con la escala social. También Martín-Santos va más allá de usar Madrid como mero escenario de fondo. Al igual que ocurre con los personajes galdosianos, los desplazamientos por Madrid del protagonista de *Tiempo de silencio* sirven para caracterizar su evolución interior y, en último término, su fracaso existencial y expulsión de la ciudad. De manera similar, Martín-Santos utiliza el espacio urbano para señalar la diferencia de clases, un tema central en esta obra de denuncia social escrita en los años más duros del franquismo. Sin embargo, aunque los personajes de *Tiempo de silencio* deambulan por la misma geografía urbana que los personajes galdosianos, su relación con aquellas mismas calles y cuestas es diferente. El tono paródico-mitológico que deforma la narrativa de *Tiempo de silencio* no es la razón por la que sus personajes se relacionan con la ciudad de forma diferente. En una obra también paródica, como es *Luces de bohemia*, los personajes se desplazan por Madrid más a la manera de los personajes de Galdós que a la de los de Martín-Santos. Tampoco se debe esta diferente relación con el espacio urbano a que, en los años que median entre ambos autores, hubiera ocurrido un cambio sustancial de la geografía urbana de Madrid, cuyas calles, e incluso los establecimientos comerciales, siguen siendo prácticamente los mismos.

La diferencia se debe a una fractura del concepto de ciudad como microcosmos en el que conviven y se relacionan las clases sociales.

Pedro, el joven investigador protagonista de *Tiempo de silencio*, vive en una zona de profundas resonancias galdosianas.[3] Hospedado en una bocacalle de la Plazuela del Progreso, deambula por la Plaza de Antón Martín, la Carrera de San Jerónimo, la Calle de Cervantes y otras calles de la parte alta de Atocha. En esta zona de la Calle de Atocha donde trabajó Estupiñá de corredor de géneros está la parroquia de San Sebastián, con sus dos fachadas que separan el Madrid alto y el bajo, a cuyas puertas mendigan Benina y Almudena. Por la Plazuela del Progreso pasó Fortunata en su sueño, y en ella se embobó Jacinta viendo a los niños de la Escuela Pía de Mesón de Paredes, donde también se encuentra la Inclusa a la que se piensa en enviar al Pitusín.

Al estar esta zona—"los altos de Antón Martín" como se la denomina en *Tiempo de silencio* (31)—más elevada que sus inmediaciones, resulta idónea para representar los altibajos emocionales y sociales de los personajes que la habitan o la frecuentan. La peculiar geografía de Madrid, ciudad construida en una elevación sobre el Manzanares, hace que la división social entre barrios bajos y altos coincida con su elevación sobre el río. En su discurso "Madrid," pronunciado ante el Ateneo en 1915, Galdós ejemplifica la topografía social de la ciudad con la siguiente imagen: "Entiendo que el oso [del escudo de Madrid] es el Madrid que vive de la Plaza Mayor por arriba, y el madroño, lo que llamamos barrios bajos" (6: 1494). Galdós saca buen partido en sus novelas de esta coincidencia entre altitud y nivel social de las calles haciendo que sus personajes se muden de calle para indicar los altibajos de la fortuna. Así Torquemada, a medida que su posición económica mejora, se muda de una casa situada en la zona baja de Atocha a inmuebles de zonas más altas y céntricas. En *La desheredada* Isidora Rufete llega a Madrid con pretensiones de heredar un marquesado, pero antes tiene que subir, literal y metafóricamente, desde los desmontes de la Calle de Peñuelas, donde vive su tía la Sanguijuelera, hasta el centro, donde vive la alta sociedad de la que quiere formar parte. De manera semejante, Felipín Centeno comienza su asalto a Madrid, donde ha venido a hacerse médico, por los desmontes de San Blas, Getafe y Leganés. Otros personajes se mueven en sentido descendente en esta escala de clase y altura, como la señora de Benina, Doña Frasquita, quien se tiene que mudar a calles cada vez más bajas a medida que su situación económica empeora. El desnivel entre calles adyacentes es usado magistralmente en *Fortunata y Jacinta*, en la que Galdós utiliza los pocos metros de diferencia en altura entre el costado occidental de la Plaza Mayor y la Cava de San Miguel para marcar las diferencias sociales: Fortunata, aposentada en un "cuarto [piso] por la Plaza, y por la Cava séptimo" (5: 40), resulta más fácil de acceder para Juanito Santa Cruz, que viene desde la céntrica Plazuela de Pontejos (Bly, passim).[4] El tacaño Torquemada recuerda premonitoriamente durante su agonía cómo en su juventud embadurnaba con jabón las escaleras del Arco de Cuchilleros para que los vecinos que le habían negado una limosna se precipitaran desde la Plaza Mayor hasta el infierno metafórico de la Calle de Cuchilleros (5: 1192).

De manera similar a cómo ocurre en las novelas de Galdós, en *Tiempo de silencio* las clases sociales madrileñas están organizadas en una jerarquía de alturas en cuya base se sitúan los habitantes de las chabolas. Esta estratificación social es parodiada en la disposición

del público que asiste a una conferencia de Ortega y Gasset en un cine madrileño:

> Como todo cosmos bien dispuesto también aquél en que el acontecimiento se desarrollaba estaba ordenado en esferas superpuestas. Había, pues, una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior, cúspide y arbotante dinámico de todo el edificio. Muy clásicamente también, como de modo inevitable ocurre en toda teogonía, la esfera inferior estaba consagrada a los infiernos. [. . .] De este modo, la esfera inferior del cosmos a que nos referimos, en la que con las dos superiores ninguna concomitancia ni relación (aparente) se descubría, estaba ocupada por un baile de criadas. (159-60)

En sus andanzas por Madrid Pedro visitará todas las esferas de este cosmos. Así asciende al Olimpo donde vive la adinerada familia de su amigo Matías, un lujoso piso al que se accede por un ascensor en el que hay una banqueta de terciopelo que ofrece "descanso a los fatigados aeronautas" (149). Las visitas de Pedro a la tertulia del café literario, el burdel, o los calabozos subterráneos de la Puerta del Sol son descritos como descensos en la tradición del descenso al inframundo. De todos sus descensos, la visita a la chabola donde vive el Muecas es el más detalladamente descrito y el de más implicaciones sociales.

Pedro comienza su descenso a las chabolas desde la Plazuela del Progreso, bajando por la Calle de Atocha, acompañado de Amador, su ayudante de laboratorio. Resulta interesante comparar este descenso con el capítulo "Una visita al cuarto estado" de *Fortunata y Jacinta*, en el que Jacinta y doña Guillermina bajan juntas por la Calle de Toledo hasta la Calle de Mira el Río, donde esperan encontrar al Pitusín en casa de Ido del Sagrario. En ambos descensos Amador y Guillermina, a manera de modernos Virgilios, guían al héroe hacia el mundo infernal de las clases pobres (Gilman 81, nota 11). La naturaleza social del infierno al que descienden se nos recuerda en ambas obras remarcando la diferencia de clase y atuendos entre el héroe que desciende y su acompañante: en *Fortunata y Jacinta*, a pesar de ser Guillermina también de clase alta, "[e]l atavío de las dos damas era tan distinto que parecían ama y criada" (5: 98); en *Tiempo de silencio* la evidente diferencia social entre Pedro y Amador es irónicamente negada:

> ¡Oh que compenetrados y amigos se agitaban por entre las hordas matritenses el investigador y su mozo ajenos a toda diferencia social entre sus respectivos orígenes, indiferentes a toda discrepancia de cultura que intentara impedirles la conversación, ignorantes de la extrañeza que producían entre los que apreciaban sus diferentes cataduras y atuendos! (29)

Tanto Jacinta como Pedro bajan la calle en silencio, reflexionando sobre la seriedad de su misión: "Iba Jacinta tan pensativa, que la bulla de la calle de Toledo no la distrajo de la atención que a su propio interior prestaba" (5: 98). Pedro camina por la Calle de Atocha abajo sin prestar atención al bullicio de viandantes y bares, conjeturando si en las chabolas se han podido reproducir los ratones que necesita para su investigación. Durante el descenso Jacinta no presta atención a las ropas, jaulas y otros objetos de los comercios y los puestos callejeros de la Calle de Toledo. Pedro ignora objetos similares en los abigarrados escaparates de las tiendas de la Calle de Atocha. Pero en *Tiempo de silencio* estos mismos objetos son

percibidos ahora como anticuadas reliquias inútiles—un donquijote de latón, un tintero forrado de cuero—que siguen siendo parte de la vida diaria de una ciudad a la que el progreso sólo ha tocado ligeramente, una ciudad en la que las farmacias y consultorios de la Calle de Atocha aún venden remedios de perganmanato para la sífilis en plena era de la penicilina (35-36). La "pintoresca vía" de la Calle de Toledo descrita conforme al modelo costumbrista se ha transformado en *Tiempo de silencio* en una Calle de Atocha cuya descripción parodia el triunfalista discurso franquista de progreso.[5]

Durante su descenso por la Calle de Toledo Jacinta observa colgadas en las tiendas las toquillas de "colores vivos y elementales que agradan a los salvajes" (99). Mientras baja por la Calle de Atocha Pedro atribuye los colores indefinibles y desvaídos de las ropas de los viandantes a la pobreza, pues "[r]ealmente, los ciudadanos de referencia deberían utilizar algodones made in Manchester de color rojo rubí, azul turquí y amarillo alhelí y de grandes manchas y dibujo guacheado con lo que la turgencia de las indígenas quedaría mejor parada" (30). Este uso irónico del discurso etnográfico en *Tiempo de silencio* contrasta con su frecuente adopción en Galdós como marco científico en el que relatar el contacto con las clases bajas. Al comienzo de *Nazarín* Galdós agradece a un amigo periodista el haberle guiado a la misérrima casa de huéspedes de la tía Chanfaina, donde conoció a personajes que "iba[n] resultando de grande utilidad para un estudio etnográfico, por la diversidad de castas humanas que allí se reunían" (5: 1679). Este uso del discurso etnográfico/científico deja vislumbrar un interés humano por las clases bajas que se ha perdido en *Tiempo de silencio*, en que Pedro desciende a las chabolas porque quería "conocer [a los chabolistas] aunque en el intento hubiera tanto de fría curiosidad como de auténtico interés, tanta necesidad de conseguir ratones para su investigación como concupiscencia por ver la carne del hombre en sus caldos más impuros" (64). Galdós y sus personajes burgueses no descienden a los barrios bajos sólo por curiosidad científica, sino también por la posibilidad de redimir a los que allí habitan. En su prólogo a la edición de *Misericordia* de 1913, Galdós muestra cómo la ciencia, la caridad y la curiosidad se combinan en sus descensos a los barrios bajos:

> En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria, dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del sur de Madrid. Acompañado de policías escudriñé las *Casas de dormir* de las calles de Mediodía Grande y del Bastero, y para penetrar en las repugnantes viviendas donde celebran sus ritos nauseabundos los más rebajados prosélitos de Baco y Venus, tuve que disfrazarme de médico de la Higiene Municipal. No me bastaba esto para observar los espectáculos más tristes de la degradación humana, y solicitando la amistad de algunos administradores de las casas que aquí llamamos *de corredor,* donde hacinadas viven las familias del proletariado ínfimo, pude ver de cerca la pobreza honrada y los más desolados episodios del dolor y la abnegación en las capitales populosas. (5-6)

Este interés filantrópico por las clases bajas es parodiado en *Tiempo de silencio* mediante el discurso etnográfico:

> Porque si es bello lo que otros pueblos—aparentemente superiores—han logrado a fuerza de organización, de trabajo de riqueza y—por qué no decirlo—de aburrimiento en la haz de sus pálidos países, un grupo achabolado como aquél no deja de ser al mismo tiempo recreo para el artista y campo de estudio para el sociólogo. ¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? [...] Como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca. (52)

Esta deshumanización en la visión de las clases bajas afecta también a la manera en que Pedro percibe a las hijas del Muecas. Aunque son dos hermosas muchachas, Pedro las ve como meras incubadoras de los exóticos ratones a los que dan calor entre sus pechos: "[Florita] desabotonó algo su vestido y mostró a todos los presentes, en el nacimiento de su pecho, dos o tres huellecitas rojas que pudieran corresponder a las estilizadas dentaduras de las ratonas en celo" (62). La indiferencia de Pedro ante la visión de los pechos de Florita contrasta con la actitud de Juanito Santa Cruz en una ocasión semejante. Cuando en su viaje de novios le describe a Jacinta cómo había conocido a Fortunata, no duda en ensalzar los encantos de su antigua amante ante su esposa: "[Fortunata] criaba los palomos a sus pechos. Como los palomos no comen sino del pico de la madre, Fortunata se los metía en el seno, ¡y si vieras tú qué seno tan bonito! Sólo que tenía muchos rasguños que le hacían los palomos con los garfios de sus patas" (5: 60). La mezcla de curiosidad, ciencia y caridad hacia los barrios bajos donde hay Pitusines que adoptar y Fortunatas que seducir se ha transmutado en curiosidad morbosa por unas chabolas cuyos habitantes sólo interesan como ratones de laboratorio a una ciencia cuya misión ya no es regenerar a las clases bajas.

Al igual que ocurre con el centro, la periferia de Galdós y la de *Tiempo de silencio* son geográficamente la misma. Aunque el recorrido de Pedro y Amador hasta las chabolas no se nos detalla, la dirección en que Pedro y Amador caminan, y la realidad del chabolismo en los años 50 colocan la chabola del Muecas en la vaguada del arroyo Abroñigal, cuyo cauce hoy está cubierto por la autopista M-30.[6] Las casuchas y desmontes del arroyo Abroñigal y las Cambroneras, zonas donde la ciudad se funde con el campo circundante, son escenarios frecuentes y bien cartografiados en *Nazarín*, *Misericordia* o *La desheredada.* La diferencia entre el extrarradio de Galdós y el de Martín-Santos no es, por tanto, de ubicación, sino de relación con el resto de una ciudad cuya percepción del espacio, e incluso su concepto como ciudad, ha cambiado.

En el Madrid de *Tiempo de silencio* la continuidad entre espacio privado y espacio público, característica del Madrid de Galdós, ha desaparecido. Ahora los espacios interiores se definen por su separación de las vías públicas. La casa de Matías, el adinerado amigo de Pedro, está situada en una calle cuyo nombre no se nos dice, y se nos presenta como un espacio olímpicamente aislado de la calle por un infranqueable portal y por una altura que sólo el ascensor permite alcanzar. Incluso espacios interiores obligados a ser públicos por su naturaleza comercial, como la pensión donde Pedro se aloja, o el burdel al que va el

sábado por la noche, se convierten en lugares en que se marca de manera clara la división entre el espacio privado y público. Las tres generaciones de mujeres que regentan la pensión protegen celosamente a Pedro, no sólo del mundo de la calle, sino también de los otros huéspedes, que se recluyen en sus habitaciones y sólo acceden a la salita común a horas reglamentadas. El burdel se ha convertido también en un lugar compartimentalizado cuyo horario de acceso la patrona regimenta según las clases sociales. La salita del burdel es un lugar totalmente segregado, sólo para hijos de buena familia, que, separados del resto de los clientes, gozan de una intimidad que se les niega a los otros que esperan su turno.

Esta separación entre espacio privado y espacio público afecta igualmente a las normas que rigen el uso de espacios públicos como calles, plazas y locales comerciales. Especialmente en las plazas, lugares para detenerse y dedicarse al ocio, el espacio público y el privado se entremezclan. Los personajes galdosianos se detienen para descansar o charlar en la Plaza Mayor, la Plazuela de Pontejos, o la Puerta del Sol, donde abundan cafés, barberías y comercios cuya función pública y comercial se combina con la vida privada en tertulias y reuniones, por ejemplo. En *Tiempo de silencio* la Plazuela del Progreso es sólo un lugar de paso, la Puerta del Sol el emplazamiento de los calabozos subterráneos de la Dirección General de Seguridad, y la Plaza de Atocha un nudo de comunicaciones. Pedro pasa sin entrar por delante de los cafés de la Plaza de Antón Martín, donde "algunas mujerzuelas de aspecto inequívoco se estacionaban o tomaban café con leche en turbios establecimientos con dorados falsos" (74). El café decimonónico está siendo reemplazado por la moderna cafetería. Pedro y Matías, antes de entrar al burdel, toman un café para la borrachera en un local que "aún no se había transformado en cafetería, aquel recinto superviviente de pasadas épocas, y la melancolía que exhalaba era demasiado poderosa para poder ser aguantada mucho tiempo" (95). Los nuevos establecimientos no son aptos para tertulias sino para reuniones de negocios, o para el ensimismamiento, como el moderno local donde Matías se entrevista con el abogado que va a defender a Pedro:

> El lugar era como un túnel prolongado con sus recovecos y predominaban las luces de tonalidad rojiza. A ambos lados del túnel había unos divanes escurridizos con almohadones. Aunque incómodos, su aspecto inclinaba a apoltronarse en ellos y a soñar en algo así como serrallos orientales. Pero al hondo, donde el túnel se hacía más retorcido y donde había prolongaciones colaterales menos sospechadas, las luces rosadas se habían convertido en azules con menor voltaje y allí ya parecía necesario, para ponerse a tono, fumar grifa, cerrando los ojos y hablando muy bajito con alguien que estuviera cerca. (234-35)

También la forma de desplazarse por las calles de los personajes de *Tiempo de silencio* muestra la separación que se ha producido entre el espacio privado y el espacio público. Mientras que los personajes galdosianos caminan por calles y plazas entablando relaciones con otros viandantes, en *Tiempo de silencio* los modernos Juanitos Santa Cruz conducen grandes autos desde cuyo protegido y aséptico interior lucen sus trofeos o acechan a sus presas:

[A]utos descapotables abiertos en las noches frías para que se vea la cabellera rubia de la mujer de precio o su estola de visón, autos plateados de marcas caras cerrados para que no se vea la máscara de la brutalidad ebria de los grandes, autos inmensos, potentísimos, con formas de elegantes cetáceos que caminan lentamente, contoneándose con balanceo de lujuria tras otra que ha salido del bar de nombre famoso y que espera sólo que la noche se haga más cerrada para decidir sin esfuerzo de la portezuela de mandos automáticos. (77)

El automóvil ha pasado a ser una burbuja de individualidad en la que desplazarse por el espacio público, el nuevo espacio privado con el que moverse por la ciudad:

Los coches americanos con sus cromados y sus colores tiernos frenaban cuando las luces rojas se encendían, quedándose in situ con movimiento de góndola o de cuna Napoleón I durante unos segundos todavía, mientras el conductor y la señorita sentada a su lado miraban fijamente, sin apariencia de sorpresa, a la negra multitud que se arrojaba—todos a una—al paso de peatones, como en un acuario en que fueran los peces los que miraran infinitos visitantes atontados a los que una orden obligara a marchar sin posible detención, Así las miradas que el público arrojaba a los preciosos peces de las peceras rulantes eran breves, de refilón, por el rabillo del ojo, tímidas y moderadas, mientras que el mirar de los cómodamente sentados durante todo el espacio de la luz roja era un mirar continuo, fijo, impertinente y englobador de la gran masa, sin deslindar muy precisamente individuo alguno sino únicamente en el caso de que se tratara de alguna de las esporádicas bellezas de grandes, enormes ojos negros brillantes pintados y largas piernas dignas de mejor uso que la ocasional función deambulatoria. (232)

Esta separación entre el espacio público y el espacio privado afecta no sólo al acceso al espacio comunal urbano, sino a la concepción misma de la ciudad. Cuando Galdós llegó a Madrid en 1862, la ciudad estaba sintomáticamente rodeada de una muralla que la envolvía. Aunque siempre hubo caseríos y arrabales extramuros, Madrid, como muchas ciudades europeas, había crecido dentro de unas murallas protectoras que periódicamente tuvo que destruir y reconstruir más lejos para acomodar su crecimiento. Así, de las murallas árabes primitivas y de las medievales que encerraban la ciudad, se pasó en época de Felipe II a una nueva muralla. En 1625 Felipe IV construyó la cuarta y última muralla de Madrid, que se denominó la Cerca. Cuando Galdós vino a estudiar a Madrid en 1862, la Cerca, dedicada ya a propósitos arancelarios y no militares, se extendía por lo que hoy es la Calle de Princesa, los Bulevares, el Paseo del Prado, la Calle de Segovia y la Ronda de Toledo. El Madrid de Galdós, sobre todo por su zona Sur y Este, tiene conciencia de ciudadela encerrada dentro de unas murallas. Puertas como la de Toledo son la vía de acceso a una ciudad que, con la excepción de algunas casuchas extramuros, limita directamente con el campo.[7]

La Cerca planteaba, sin embargo, el problema de limitar el crecimiento urbano. El Madrid con el que Galdós se encontró al llegar en 1862 era una ciudad que había tenido que crecer en vertical para dar cabida a todos sus habitantes en las paupérrimas casas de vecinos, aunque en la primera parte del siglo XIX la desamortización de Mendizábal había supuesto

un cierto alivio al poner en manos de particulares propiedades de conventos e iglesias que fueron utilizados para viviendas. En la segunda mitad del XIX la Cerca, a pesar de cumplir aún funciones arancelarias y de salubridad, suponía un freno a la expansión de un Madrid que, de los setenta mil habitantes del XVII, cuando se había levantado, alcanzaba ya casi el medio millón. El plan de urbanización de Carlos María de Castro comenzaría en 1868 el derribo de la Cerca, para permitir así el crecimiento de la ciudad por el norte–el Ensanche de Salamanca y Argüelles. Este plan de urbanización responde al tipo de reformas urbanas que durante la revolución industrial afectó en mayor o menor medida a todas las ciudades europeas. El caso más conocido es París, donde Haussmann, prefecto del Sena en la segunda mitad del XIX, transformó la ciudad, al derribar las murallas periurbanas y crear zonas de ensanche con amplias avenidas y grandes edificios.[8] La vida de Galdós en Madrid coincide con la lenta e incompleta "haussmannización" de Madrid: el derribo de las murallas, la construcción de grandes avenidas como la Gran Vía—completada sólo en los años veinte del siguiente siglo—y la construcción del Ensanche, que no se terminaría hasta la Segunda República.[9] Aunque numerosos personajes galdosianos se desplazan o viven en el Ensanche, como ocurre en *Fortunata y Jacinta* y en *Miau*, el Madrid que Galdós literaturiza es predominantemente el de su juventud de estudiante, el Madrid del centro y los barrios bajos, una ciudad aún con conciencia de ciudadela amurallada. Este Madrid que ya casi alcanza el medio millón de habitantes—cifra muy inferior a los más de dos millones de París y Londres—es percibido como un pueblo en el que, alega Juanito Santa Cruz, mantener en secreto su relación con Fortunata es muy difícil porque "Madrid que parece tan grande, es muy chico, es una aldea" (5: 323).

Este Madrid periódicamente se despojaba de sus murallas para reconstruirlas más lejos, como un gigantesco crustáceo que muda su coraza para crecer. Así el plan urbano de Castro incluía no sólo el derribo de la Cerca sino también la creación de una nueva "línea de cerramiento" de finalidad defensiva que, sobrepasando el río, se iría a cerrar por los altos de Vicálvaro y Vallecas, pero que nunca llegó a realizarse, dado el masivo crecimiento de la ciudad en el siglo siguiente (Fernández de los Ríos 197). En cada uno de estos espasmódicos estirones de la ciudad se abrían nuevas puertas en las reconstruidas murallas. Las puertas de la Cerca—Conde Duque y Santa Bárbara en el norte, la del Retiro en el este, las de Toledo, Embajadores y Atocha en el sur—eran la proyección radial de las antiguas puertas de la muralla medieval—Puerta del Sol, de Santo Domingo, de Antón Martín y la Latina—que habían sido absorbidas por la ciudad y convertidas en plazas y calles (Ministerio de Obras Públicas 15). El Madrid de Galdós es una ciudad inclusiva que en sus expansiones concéntricas asimila sus antiguas murallas, sus antiguas puertas y aquellos que viven extramuros, un Madrid en continua expansión que transforma en ciudad lo que la rodea. Los personajes galdosianos que bajan hasta el límite de la urbe se encuentran con taludes que marcan el límite temporal del crecimiento de la ciudad. En su paseo por el camino de Aragón y Pajarillos en *La desheredada*, Miquis e Isidora Rufete "bajaban a las hondonadas de tierra sembrada de mies raquítica; subían a los vertederos donde lentamente, con la tierra que vacían los carros del Municipio, se van bosquejando las calles futuras" (4: 991). En la misma novela la tía de Isidora vive en "el barranco de Embajadores, que baja del Salitre, [que] es hoy, en su primera zona, una calle decente. Atraviesa la Ronda y se convierte

en despeñadero, rodeado de casuchas que parecen hechas con amasada ceniza" (4: 1004). "La calle decente" acabará por englobar el resto de esta zona, como ocurrirá con el desmonte de los límites del Ensanche por el que Villaamil rueda, al suicidarse al final de *Miau*, o la zona de Gilimón, donde Fortunata se sienta en "un sillar de los que allí hay, y que no se sabe si son restos o preparativos de obras municipales" (5: 412). Estas zonas de la periferia, cuyos habitantes están a la espera de ser englobados por la ciudad en expansión, son "cabañas de traperos hechas de tablas, puertas rotas o esteras, y blindadas con planchas que fueran de latas de petróleo" (4: 991), casuchas hechas "con puertas y ventanas procedentes de derribos, que se utiliza[n] luego en nuevas construcciones" (6: 1494).

En *Tiempo de silencio* la ciudadela con murallas protectoras, el microcosmos que crece absorbiendo y reciclando sus detritus y su pasado, ha desaparecido. El Madrid de los 40 y 50 que describe *Tiempo de silencio* ha alcanzado ya el millón y medio merced a una inmigración rural incesante desde las primeras décadas del XX que, tras la Guerra Civil, se acelera. Este crecimiento apenas afecta a un centro ya demasiado congestionado para recibir más vecinos, ni a un Ensanche demasiado caro para los inmigrantes. Aunque el Plan General para la Reconstrucción y Urbanismo de Madrid de 1944 proponía crear idílicos poblados satélites para los inmigrantes, lo masivo de la inmigración y la falta de una actuación oficial efectiva resultó en la construcción descontrolada de casas de ínfima calidad y chabolas en la periferia.[10] Las casuchas aisladas del extrarradio de Galdós fueron suplantadas por una edificación continua que se extendía desde los arrabales del sur de Embajadores hasta Cuatro Caminos y Tetuán de las Victorias. De la ciudad contenida y protegida por una muralla o cerca se ha pasado a la ciudad sin muros, sitiada por la pobreza y el hambre de su masivo extrarradio. Sintomático de este asedio es el término "cinturón," que en el siglo XX desplaza a "arrabal," "periferia" o "extrarradio." Tras lo ocurrido durante la Guerra Civil, durante la cual las masas obreras se adueñaron del centro de Madrid, las clases acomodadas desconfían de éstas, que han sido relegadas de nuevo a la periferia. Los arquitectos falangistas de postguerra, conscientes de la creciente presión de estas masas, elaboraron planes urbanos para separar las barriadas periféricas del centro de la ciudad mediante la creación de un cinturón verde que nunca se llegó a realizar (Juliá 437 y ss.). Madrid es ahora una ciudad cuyos límites se han desdibujado en kilómetros de chabolas, una ciudad en la que ya no hay puertas por las que salir al campo circundante. Las estaciones de tren de Atocha y de Príncipe Pío, por la que Pedro saldrá derrotado de la ciudad, son las únicas puertas de salida para pasar sin detenerse por el cinturón de pobreza que la rodea y deforma.

El Madrid de *Tiempo de silencio* ha dejado de ser el caótico y fecundo microcosmos galdosiano, y ahora es irónicamente descrito como una "esfera radiante, no lecorbuseria, sino radiante por sí misma, sin necesidad de esfuerzos de orden arquitectónico, radiante por el fulgor del sol y por el resplandor del orden tan graciosa y armónicamente mantenido" (18-19). Esta nueva ciudad que "piensa con su cerebro de mil cabezas repartidas en mil cuerpos" (18) es repetidamente comparada en la novela a un cáncer cuyas células se reproducen sin orden ni concierto, replicando descontroladas el organismo del que son parte hasta destruirlo (Pérez-Firmat passim). Otra imagen recurrente es la de un pulpo amenazante que se desparrama por la meseta fría e inhóspita circundante (Labanyi 69). Si la Puerta del Sol es el "corazón de la ciudad" (222), los calabozos de la Dirección General de

Seguridad a unos metros bajo ésta son el estómago de este monstruoso pulpo canceroso, que ya no absorbe a los habitantes de la periferia, sino que los devora (145).

Las ahora innumerables chabolas, cuyas filas comienzan en el mismo lugar donde se levantaran las aisladas casuchas de las afueras galdosianas, están hechas con los mismos materiales de deshecho que aquéllas: "La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalajes de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán" (50). Sin embargo, ahora estas construcciones no están a la espera de ser absorbidas intramuros en una de las expansiones periódicas de la ciudad, sino que son un modelo alternativo de ciudad del futuro, "un ensayo de lo que será la existencia el día en que después de la verdadera guerra atómica, los restos de la humanidad resistentes por algún fortuito don a las radiaciones, hayan de instalarse entre las ruinas de la gran ciudad" (69). Esta ciudad de chabolas construidas con detritus es la parodia demoníaca y el futuro ineludible de Madrid. Las chabolas, fragmentos aislados de un mosaico urbano cuya continuidad se ha roto, están situadas en un lugar indeterminado, cuya situación, a diferencia de como ocurría en los bien cartografiados descensos galdosianos, no se nos indica.

Aunque este Madrid de *Tiempo de silencio* y el Madrid de las novelas galdosianas son un mismo tablero por el que se mueven sus personajes, la partida que sobre él ahora se juega es otra. La multiplicación incontrolada de las casillas en los márgenes ha cambiado las reglas que desplazan las fichas por todo el tablero. El Madrid de Galdós era una ciudadela intramuros en continua fase de expansión inclusiva, un microcosmos en que las clases sociales vivían en íntimo contacto y en cierta armonía dentro de un pintoresco y productivo caos regenerador. En *Tiempo de silencio* el espacio urbano y el concepto mismo de ciudad se han fragmentado. Los movimientos centrífugos o centrípetas de los personajes galdosianos son imposibles en este nuevo espacio sin solución de continuidad, este pulpo canceroso y devorador en continua metástasis, que ya no se representa como la armoniosa imagen de un oso y un madroño, sino como el cuerpo diseccionado de un hombre con las "vísceras puestas al revés" (18).

University of Manitoba

NOTAS

[1] Agradezco a John W. Kronik el haberme señalado esta coincidencia de escenarios entre la obra de Galdós y *Tiempo de silencio* durante la Sexta Conferencia Anual de Cultura y Sociedad Iberoamericana celebrada en la Universidad de Nuevo México, Albuquerque, en febrero de 1997. También le agradezco su lectura de una versión de este manuscrito y sus valiosas sugerencias y correcciones.

[2] Compárese este pasaje con el siguiente, que describe la caminata desde Santa Engracia hasta la Plazuela de Pontejos de una Fortunata enajenada:

Fortunata atravesó con paso ligero la calle de Hortaleza, la Red de San Luis. No debía de estar muy trastornada cuando, en vez de tomar por la calle de la Montera, en la cual el gentío estorbaba el tránsito, fue a buscar la de la Salud y bajó por ella, considerando que por tal camino ganaba diez minutos. De la calle del Carmen pasó a la de Preciados, sin perder un momento el instinto de la viabilidad. Atravesó la Puerta del Sol, por frente a la casa de Cordero, y ya la tenéis subiendo por la calle de Correos, la Plazuela de Pontejos. (5: 324)

Para un análisis de este paseo de Fortunata, véase Ribbans ("Dos paseos"). Fortunata desciende desde la Plazuela del Progreso en una ocasión, pero no hacia la Puerta del Sol, sino en sentido contrario, hacia la calle de Toledo, siguiendo el entierro de Arnaiz el *Gordo* (5: 411-13). También pasa por la Plazuela del Progreso en su sueño y duda si dirigirse a la Plazuela de Pontejos o a la calle de Toledo, opción ésta última que sigue (5: 409).

[3] El Madrid galdosiano incluye, además de la zona centro y los barrios populares hacia el Manzanares, buena parte del Ensanche. Para una delimitación del Madrid galdosiano, véase Gavira.

[4] Anderson hace un detallado estudio del espacio urbano en esta obra, incluyendo lo que él llama "movimiento vertical," los movimientos ascendentes y descendentes de la psicología y posición social de los personajes. El capítulo "Diversity of Madrid Settings" en Ribbans (*Conflicts* 110-20) contiene un detallado análisis de cómo la topografía urbana y el alejamiento del centro es usado en la obra para señalar los altibajos de los personajes en la escala social.

[5] Ugarte ("New Historicism") muestra que el narrador de *Tiempo de silencio* se caracteriza frente a los narradores galdosianos por una ruptura de la conciencia de continuidad histórica con el pasado.

[6] En *La colmena* de Camilo José Cela se describe la zona del arroyo Abroñigal:

Desde el camino del Este se ven unas casuchas miserables, hechas de latas viejas y de pedazos de tablas. Unos niños juegan tirando piedras contra los charcos que la lluvia dejó. Por el verano, cuando todavía no se secó del todo el Abroñigal, pescan ranas a palos y se mojan los pies en las aguas sucias y malolientes del regato. Unas mujeres buscan en los montones de basura. Algún hombre ya viejo, quizás impedido, se sienta a la puerta de una choza sobre un cubo boca abajo, y extiende al tibio sol de la mañana un periódico lleno de colillas. (401)

[7] Esta posibilidad de salir rápidamente de la ciudad al campo la aprovechó Nazarín, cuando "salió de la casa en dirección de la Puerta de Toledo: al traspasarla creyó que salía de una sombría cárcel para entrar en el reino dichoso y libre, del cual su espíritu anhelaba ser ciudadano" (5: 1707). Para la importancia del movimiento de salida de la ciudad en *Nazarín*, véase Kronik.

[8] Para la tardía llegada de la revolución industrial a Madrid bien entrado el siglo XX, véase Ugarte (*Madrid 1900* 35-36). Para una visión del impacto de la revolución industrial en las ciudades

europeas, véase el capítulo "The Industrial City" en Benevolo (161-88).

[9] El intenso cambio urbano que sufrió Madrid durante la vida de Galdós se refleja en sus cambios de domicilio: de las pensiones de estudiantes en la zona centro–zona de Lavapiés y de Calle Mayor–pasó a vivir en el barrio de Salamanca y de Argüelles, zonas del Ensanche a las que la burguesía se iba trasladando gradualmente (Hidalgo 13-28).

[10] Madrid creció en 72.000 habitantes en la primera década del siglo XX, en 412.000 en la década de los cincuenta, y en 686.500 en los setenta. Para dar cabida a esta oleada de inmigrantes, en 1954 se crearon los poblados dirigidos y de absorción, poblados satélites (Caño Roto, Orcasitas, Entrevías, etc.) separados de la ciudad y mínimamente dotados. Sin embargo, los núcleos de chabolas siguieron surgiendo en las afueras del casco urbano tradicional sin orden ni concierto (Ministerio de Obras Públicas 33). Será sólo a partir de los 60 cuando la inversión y la especulación privada construirá las grandes barriadas como Moratalaz o Vallecas que hoy caracterizan la periferia de Madrid (Juliá 437 y ss.).

OBRAS CITADAS

Anderson, Farris. *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta."* Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.

Benevolo, Leonardo. *The Europena City.* Tr. Carl Ipsen. Oxford: Blackwell, 1993.

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

Cela, Camilo José. *La colmena.* Madrid: Castalia, 1990.

Fernández de los Ríos, Ángel. *El futuro de Madrid.* 1868. Repr. Antonio Bonet Correa, ed. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1989.

Gavira, José. "Algo sobre Galdós y su topografía madrileña." *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 37 (1933): 62-74.

Gilman, Stephen. "The Birth of Fortunata." *Anales Galdosianos* 1 (1968): 71-83.

Hidalgo, Ramón et al. *Madrid galdosiano.* Madrid: Ediciones Librería, 1992.

Juliá, Santos et al. *Madrid: Historia de una capital.* Madrid: Alianza, 1994.

Kronik, John. «Estructuras dinámicas en *Nazarín.*» *Anales Galdosianos* 9 (1974): 81-98.

Labanyi, Jo. *Ironía e historia en "Tiempo de silencio."* Madrid: Taurus, 1985.

Martín-Santos, Luis. *Tiempo de Silencio.* 12ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1978.

Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. *El crecimiento histórico del Área Metropolitana de Madrid: El Municipio de Madrid.* Madrid: Cuadernos de Planeamiento, 1981.

Pérez-Firmat, Gustavo. "Repetition and Excess in *Tiempo de silencio.*" *PMLA* 96 (1981): 194-209.

Pérez Galdós, Benito. *Obras completas.* Ed. F. C. Sainz de Robles. 4ª edición. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1961.

----------. "Prólogo." *Misericordia.* Paris: Nelson, 1913.

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

----------. "Dos paseos de Fortunata por Madrid y su integración dentro de la estructura de la novela." *Hispania* 70 (1987): 740-45.

Ugarte, Michael. *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture.* University Park: The Pennsylvania State Univ. Press, 1996.

----------. "New Historicism and the Story of Madrid: *Fortunata y Jacinta* and *Tiempo de Silencio.*" *Anales Galdosianos* 25 (1990): 45-52.

LA NATURALEZA DOMESTICADA EN *PEPITA JIMÉNEZ* DE JUAN VALERA

Gabriel García Bajo

Juan Valera defendió en sus ensayos críticos una concepción pura y autónoma del arte en la que el único objetivo era dar placer mediante la contemplación de la belleza. Su ideal de novela repugnaba del realismo; proponía, en cambio, el embellecimiento de la realidad, su evasión mediante una fantasía agradable y de buen tono.[1] En la práctica, sin embargo, no pudo trasladar a su narrativa este ideal de arte autónomo y separado de la realidad.[2] Su novela más conocida, *Pepita Jiménez*, fue leída en su tiempo–y lo sigue siendo aún hoy en día–como una obra de tesis, tal y como demuestran los duros ataques que recibió por parte de sectores conservadores.[3] Su peligro consistía en que ofrecía un modelo social alternativo que, en su aparente novelación intrascendente, se presentó en su momento enojosamente persuasivo. Con todo, la crítica ha ignorado frecuentemente la carga ideológica de la novela, disimulada bajo la forma epistolar con que está escrita gran parte de ella. Los postulados estéticos y la actitud exquisita de Valera ante el arte lo obligaban a evitar la exposición autorial de una tesis.[4] Nada sería más contrario a sus gustos que el tono magistral a que hubiera dado lugar la adopción de un punto de vista omnisciente desde el principio. Más que de perspectivismo en esta novela, resulta más adecuado señalar un gesto de encubrimiento y distanciamiento irónico por parte de su autor respecto de los contenidos ideológicos que recorren su texto.

Traducir la realidad a palabras supone siempre una interpretación. Se puede decir que toda escritura es, por definición, una práctica ideológica. Esta novela no constituye, ni mucho menos, la excepción y, de hecho, su particular textualización de la realidad se muestra muy en consonancia con los ideales del liberalismo burgués decimonónico. La óptica con la que se contempla la vida en el pueblo delata los intereses de esta clase social. En principio, la localización rural del relato le permitiría al narrador mostrar una comunidad enteramente visible e inteligible en sí misma, pero la comunidad de personas que se nos presenta resulta significativamente selectiva. Se reduce a aquellos que disponen del rango social necesario para poder participar de tertulias y mantener una conversación de igual a igual: el cacique del pueblo y su familia (don Pedro, Luis, Currito y la tía Casilda), Pepita, el Vicario, el conde de Genazahar, el médico, el escribano, el boticario, etcétera. La gente real que puebla y trabaja los campos permanece oculta e invisible. Aparecer y hablar en el mundo ficticio de Valera significa pertenecer a una determinada clase social.

Esta mirada excluyente obvía una referencia social plena, pero consigue, en cambio, una uniformidad del lenguaje en todos sus usos. El narrador, provisto de un vocabulario analítico desarrollado, se libra de coexistir con las voces discordantes de las clases populares y evita, de este modo, una quiebra en la textura de la novela. La división y el contraste de sentires y formas de hablar impediría la unidad de estilo, supondría una anomalía y una

intromisión en el modelo de novela que se proponía su autor. Su estilo responde de lleno a las exigencias de la buena sociedad, el buen gusto, la tradición clásica, el decoro, el acercamiento desafectado e irónico, nunca apasionado o extremo. Es modelo de propiedad y mantenimiento de las formas, pero también de falta de compromiso con la realidad social, un producto del lujo de una clase conseguido por encima de las mismas miserias que intenta acallar y excluir.

La continuidad entre el lenguaje necesario del novelista y el lenguaje de sus personajes se acentúa en la primera parte, donde la narración en primera persona propicia una perspectiva única que se hace explícita y provoca la exclusión de otras voces—y otras clases sociales—diferentes de la suya. Aunque este estilo cuidado y deliberadamente elegante es producto de una particular educación—tanto de Valera como de su personaje, don Luis—, es también una convención estilística. Mediante ella, se traspasan los poderes de efecto y precisión del novelista a sus personajes gracias a la comunidad de clase con que son interpretados, tal y como muestran las propias cartas del protagonista (encargadas por sí solas de sostener gran parte del relato) o los diálogos que mantiene Pepita con el padre Vicario y con Luis.[5] La única nota discordante de esta unidad de estilo la introduce precisamente el personaje humilde de Antoñona, criada y mensajera de Pepita, caracterizada con el humor castizo y benevolente con que el siglo XIX solía representar a las clases populares.

La presentación de personajes externos a la clase social central y casi exclusiva de la novela precisa de un tratamiento especial que facilite su identificación por los lectores. Constituyen la mayoría de la población pero aparecen anónimos y sin intereses verbalizados, como una parte indiferenciada del paisaje. Los personajes populares de la novela acceden a la atención del narrador dentro de una confusión colectiva, enmudecida e informe, contemplada pero no escuchada, privada de voz y de presencia decisiva en los acontecimientos, y reflejada lingüísticamente por el uso del plural:

> Las mozas solteras venían a la fuente del ejido a lavarse la cara, para que fuese fiel el novio a la que le tenía, y para que a la que no le tenía le saltase novio. Mujeres y chiquillos, por acá y por allá, volvían de coger verbena, ramos de romero y otras plantas, para hacer sahumerios mágicos. Las guitarras sonaban por varias partes. Los coloquios de amor y las parejas dichosas y apasionadas se oían y se veían a cada momento. (159)

Lo que se ofrece es una descripción condescendiente de un fondo rústico y fiel, de unas buenas gentes del campo, servidoras fieles de la tradición, del orden establecido y de sus señores. Su conducta tranquiliza y reconforta al personaje-escritor-lector burgués, le asegura el sentimiento de superioridad y elimina la amenaza que suponen. Así, el ingreso de Pepita en la buena sociedad del pueblo se ve significativamente refrendado por las señales de respeto y sumisión de los lugareños. La deferencia por Pepita (y, por extensión, a todos los de su clase) aleja la amenaza de una clase baja rebelde: presenta la sumisión a las jerarquías sociales como algo espontáneo, natural e inocente, a la vez que esconde las motivaciones socioeconómicas que fundamentan tal mistificación:

No explican tampoco las buenas obras de Pepita el respeto y afecto que infunde por lo general en estos rústicos. Los niños pequeñuelos acuden a verla las pocas veces que sale a la calle y *quieren* besarle la mano; las mozuelas le sonríen y la saludan *con amor*; los hombres todos se quitan el sombrero a su paso y se inclinan con la más *espontánea* reverencia y con la más *sencilla y natural* simpatía. (79; subrayado añadido)

Las clases populares pueden aparecer también como elementos definidores de sus amos, como símbolos de su rango social y del decoro con que lo mantienen. Su descripción no persigue su caracterización o su presentación en el diálogo, ni siquiera refleja interés por el tipo de vida a que alude. Funcionan solamente como elementos caracterizadores y definidores de otros, de sus dueños. La elegancia, pulcritud y buen gusto de las criadas de Pepita, por ejemplo, no se presentan sino como atributos elogiadores de ésta, del buen orden y cuidado con que dispone de su casa.[6]

El matrimonio: institución emblemática

Pepita Jiménez se ha considerado a menudo como la novelación de un ideal armónico en el que materia y espíritu, en principio opuestos, se reconcilian en una conjunción armónica que se presenta como definición de lo humano.[7] Lo que se promulga en la novela es que el discurso religioso se enfrenta contra la naturaleza y que, en cambio, el proyecto liberal burgués resulta más adecuado y eficaz porque está en armonía con ella (Bianchini 43).

En su análisis del tema del adulterio en *La Regenta*, Labanyi recuerda la importancia adquirida en la novela realista decimonónica por la institución matrimonial, instituida en paradigma de la base contractual del sistema burgués. La sociedad nace del acuerdo colectivo de los individuos para convivir bajo unas leyes comunes que, para bien o para mal, representan una domesticación de la naturaleza (54). La estabilidad de lo social depende del mantenimiento de su diferenciación respecto de lo natural, y el contrato matrimonial representa un caso de domesticación de lo salvaje bajo la forma de instinto sexual (55).

Dentro de este esquema de confrontación entre naturaleza y espíritu, se hace patente el valor simbólico o argumental de los personajes de don Luis, Pepita y don Pedro (Bianchini 36). El primero representa el discurso religioso del Antiguo Régimen y de la Iglesia tradicional: la negación y aberración de la naturaleza, la interpretación mística e irracional de la vida y el mundo en el catolicismo ortodoxo.[8] Su padre funciona como su antítesis: la materialización de los impulsos naturales salvajes (sin domesticar) de búsqueda individual del placer, la riqueza y el poder, la indiferencia hacia los elementos espirituales e intelectuales humanos. Pepita Jiménez, dibujada con un carácter firme y sólido, representa la síntesis y la reconciliación entre ambos extremos o, más exactamente, el medio por el cual don Luis–el hombre–puede alcanzar una posición equilibrada, intermedia entre sociedad y naturaleza.

El origen de don Luis, hijo "natural" de don Pedro, constituye una caída de la que se afana desde el principio por restituirse. Privado de madre, es decir, del elemento "natural" de la familia, fue educado por hombres e instituciones religiosas, representantes de lo

social. Su camino inicial de recuperación, la adopción del polo opuesto a su padre, fracasa y se muestra ineficaz. En cambio, la boda final que resulta de su conversión se revela como un triunfo del proyecto liberal que, a diferencia de la ortodoxia religiosa tradicional, acepta la presencia de lo natural en un pacto por domarlo y controlarlo. Don Luis rechaza la promiscuidad de su padre y se dibuja como personaje ejemplar, transformando el instinto erótico en la base de una institución social: el matrimonio (Bianchini 40-41). Él mismo llega a reconocer las ventajas del matrimonio como instrumento de domesticación de la naturaleza impetuosa de su padre, para que "olvide y no renueve las agitaciones y pasiones de su mocedad" (53).

La intrusión de lo natural dentro de las instituciones sociales puede suceder mediante el adulterio o mediante la ruptura del voto de castidad del sacerdote (Labanyi 55). A diferencia del divorcio o de la promiscuidad prematrimonial, que rechazan lo social a favor de lo natural sin afectar la frontera entre ambos, el adulterio atenta directamente contra la institución social del matrimonio. Los deslices sexuales de don Pedro (varón y representante, por tanto, de lo social) se juzgan con benevolencia; no constituyen un peligro. La idoneidad y conveniencia del matrimonio, en cambio, reciben todo el cuidado y atención necesarios para su mantenimiento. En *Pepita Jiménez*, se deja ver esta preocupación en los comentarios acerca del "valor moral [...] harto discutible" (51) del primer matrimonio de la protagonista, prácticamente aún adolescente, con el viejo Gumersindo. La amenaza del adulterio se cierne sobre parejas tan dispares en las que resulta más difícil mantener el instinto sexual domesticado y bajo control. El énfasis de control sobre la mujer, aparte de un ejemplo de la diferente vara de medir para ambos sexos, señala la conexión con lo natural que ella representa, la necesidad de vigilar su conducta y de someterla a la voluntad social que encarna el hombre.

En la sociedad católica de la novela, la ruptura del voto de castidad del sacerdote es igualmente importante. Si éste, que es mediador entre lo humano y lo divino, rompe sus votos, adultera la división entre lo profano y lo sagrado de la misma manera en que la mujer infiel confunde lo social y lo natural (Labanyi 56). El desliz de la noche de San Juan no es sino un presagio de lo que podría haber pasado más tarde, después del ordenamiento del seminarista. La idoneidad del matrimonio se revela como solución a esta amenaza: la supresión de las emociones se sustituye ahora por su sometimiento al "contrato." Lo natural impone su presencia pero no amenaza ninguna institución social: ni el matrimonio–a todos efectos, aparentemente idóneo–, ni el sacerdocio. Lo salvaje se mantiene bajo control. La fuerte pasión mutua de ambos, su obediencia a los principios aceptados de la moral (demostrada a lo largo de la novela) y su dedicación a las responsabilidades del matrimonio así parecen garantizarlo.

El final de la novela constituye la apoteosis de la armonía del proyecto liberal de colonización y explotación de la naturaleza. El matrimonio se impone como solución del extravío de sus personajes y como emblema de la construcción económica de la que esta institución es unidad básica; propone un pacto entre ambos como única solución conciliadora y por el cual los impulsos desordenados, tanto sexuales como místicos, son controlados y domesticados. Además de la boda de Currito con una campesina y, por supuesto, de Pepita y Luis, éstos logran que su criada Antoñona vuelva con su marido, de cuyas borracheras estaba harta. De este modo, se salva un matrimonio y se restituye la tranquilidad en el hogar

de Luis y Pepita, donde Antoñona, enterada de demasiadas cosas, "no podía menos que estorbar" (207).

Y lo que es más importante: los protagonistas permanecen en el pueblo comprometidos con su labor civilizadora del campo, con su explotación y transformación económica mediante el cumplimiento de sus deberes de liderazgo social y económico y de atención caritativa a los más menesterosos, en una actitud paternalista hacia las mismas clases sociales sobre cuyo sudor (y esto, por supuesto, no se dice en la novela) se crea toda la riqueza que con tanto énfasis se elogia. El contraste, a este respecto, con los sueños misioneros y evangelizadores del Luis seminarista no puede ser más obvio.[9] El ideal del Antiguo Régimen, aristocrático, religioso e improductivo, sucumbe a la energía de la burguesía que, consciente de su poder y segura de sus valores, asume la representación de la nación y la responsabilidad de dirigirla. El pueblo de *Pepita Jiménez*–que no recibe nombre–se eleva a categoría representativa del resto de pueblos del país, como ejemplo de la labor de la nueva ideología y del ideal que es preciso alcanzar. Pretende ser un reflejo, más que de la realidad, de los deseos de la burguesía "nacional," un símbolo de la encrucijada en que esta clase ve al país. Es en este sentido que se puede hablar de nacionalismo en la novela, especialmente teniendo en cuenta la impronta liberal que lo caracterizaba en España.

Cuando don Pedro, al narrar el epílogo, trae a colación el desprecio de "la gente de Madrid" hacia el pueblo (los pueblos de España), lo cifra en un criterio muy revelador: la falta de "urbanidad," sofisticación y buen gusto (210). Don Pedro–y Valera con él–no niega esta visión, pero se vale de ella para quejarse de la falta de decisión de este mismo elemento urbano para hallarle remedio y venir a asentarse en el campo a extender la modernización civilizadora más allá del límite de las ciudades. Así, Pepita y Luis, al quedarse en el pueblo, "todo lo van mejorando y hermoseando para hacer de este retiro su edén" (210). Su matrimonio es un emblema de esta conducta socialmente responsable y productiva de expansión de la nueva sociedad, como misioneros en España de la nueva ideología secular de creación de riqueza y domesticación de la naturaleza.[10]

La domesticación de la naturaleza

La representación de los espacios naturales en la novela obedece a la misma ideología: lo natural resulta idílico en cuanto se somete a la labor civilizadora de la nueva sociedad. Una vez domesticada y bajo control, la naturaleza constituye un factor de moderación y un emblema ilustrativo del proyecto burgués de civilización. Este énfasis se materializa precisamente en Pepita Jiménez, representante de este valor de moderación y reconciliación de extremos, y en cuya figura se apaciguan el misticismo religioso y el instinto natural. El espacio al que, como mujer, se le considera responsable, su casa, simboliza este tratamiento en el que lo natural se somete al orden delineado por ella (59). Son frecuentes las ocasiones en las que se insiste en su papel de introductora de elementos naturales en espacios sociales y religiosos. El altar de su casa "en que está el Niño Jesús se ve adornado de flores, y alrededor macetas de brusco y laureola" (59), y si "los altares de la parroquia brillan a veces adornados de bellísimas flores, estas flores se deben a la munificencia de Pepita, que las ha hecho traer de su huerta" (76). Sus mismos sentimientos religiosos se confunden con impulsos

de su supuesta naturaleza femenina cuando "adora al niño Jesús como a su Dios" pero "le ama con las entrañas maternales con que amaría a un hijo" (78). Los párrafos finales de la novela redundan igualmente en esta idea del sacralismo atemperado. En cualquier caso, el elogio de una naturaleza idílica sólo ocurre una vez que se manifiesta contenida por lo social. La introducción de lo natural, en forma de plantas y animales, subraya el sometimiento de lo salvaje a las restricciones y convenciones sociales:

> Varios canarios en *jaulas* doradas animan con sus trinos toda la casa. Se conoce que el dueño de ella necesita seres vivos en quien poner algún cariño [...] tiene, como las viejas solteronas, varios animales que le hacen compañía: un *loro*, una perrita de lanas *muy lavada* y dos o tres gatos, tan *mansos y sociables*, que se le ponen a uno encima. (59; subrayado añadido)

El mismo paisaje descrito en la novela se conforma a esta ideología de colonización. La novela representa una naturaleza domesticada, bien bajo la mano femenina que la embellece, bien por la voluntad masculina de hacerla productiva. El único paisaje que recorre y describe Luis en sus cartas es el de las posesiones de su padre u otros propietarios (68). Abundan las referencias a la producción y extracción de riquezas de la naturaleza y a las técnicas y problemas que supone. La primera reunión con Pepita, por ejemplo, tiene lugar en una huerta de su propiedad en donde "se habló de flores, de frutos, de injertos, de plantaciones y de otras mil cosas relativas a la labranza" (73). En realidad, todo el proceso de recuperación de la parte física de su cuerpo a la que se somete don Luis, tiene lugar a través de la percepción y asimilación de una naturaleza tamizada por lo social: el paisaje que disfruta y por el que se introduce lo natural es un paisaje de huertas, árboles frutales, acequias y sendas. La comida "para que engorde" (47), primer caso de introducción de lo natural en su cuerpo, no deja de ser otro ejemplo de socialización de la naturaleza (47, 89, 93). Más adelante, se suceden el aprendizaje de la doma de un caballo o la visita a las huertas, olivares, viñas, cortijos y almacenes de su padre, donde se procesa lo que la naturaleza ofrece. El campo aparece como un territorio de ordenación y producción para los intereses sociales, un lugar para pasear ociosamente o un espacio percibido por mediación de convenciones literarias (45-46). Es un campo, en fin, presenciado como foco de producción de riquezas y solaz, territorio donde construir un modelo de sociedad pactado y elaborado sobre lo salvaje.[11]

Restauración del orden "natural"

El desarrollo de la trama en esta novela conduce a la resolución de las anomalías del "mundo al revés" con que comienza: un joven que quiere permanecer célibe, un hombre maduro que desea casarse con una chica mucho más joven y ésta, que prefiere permanecer soltera y rechaza todos los pretendientes (Bianchini 35). Luis, por otro lado, es un hijo ilegítimo que, tal vez por resentimiento hacia su padre por no casarse con su madre (55), rechaza su papel de heredero del cacique y planea dedicarse al sacerdocio. Tanto sus ensoñaciones místicas y misioneras como la piedad religiosa de Pepita–teñida en ocasiones

de insinuaciones sobre sus extravíos[12]– sugieren, por su misterio e irracionalidad, la presencia inquietante de algo con fuerza propia que amenaza escapar el control del pacto social. Constituyen el obstáculo para la participación productiva de los protagonistas en la tarea de civilización y modernización.[13] La transmisión del poder caciquil y del sistema político y económico que representa se ven amenazados por el celibato económica y sexualmente improductivo de los dos. Al final, una boda prometedora entre ambos resuelve la anomalía de esta situación.

Este esquema argumental de restauración del orden "natural" se refleja, por otra parte, en la recuperación de los atributos genéricos "apropiados" a que conduce la evolución de los dos protagonistas. La situación inicial muestra una inversión "anómala" del reparto que adjudica a ella características masculinas y a él, rasgos femeninos. Esta ambigüedad sexual de los dos protagonistas señala una transgresión de límites que debieran estar nítidamente marcados y provoca la ruptura del consenso social de definición de identidades genéricas sobre cada sexo. La imposición del modelo laico sobre el religioso asegura de nuevo que esto no ocurra y que los atributos genéricos se apliquen correctamente. Don Luis deviene en ejemplo de masculinidad y Pepita acepta su nuevo papel de sumisión femenina, sometiéndose al varón y cediéndole el control de ella misma. De este modo, cada uno puede asumir las posiciones genéricas convencionales con respecto al otro. Devuelto el orden "natural," y dentro de un clima de celebración de los roles sociales restituidos de los dos protagonistas, la seducción, el encuentro sexual y el matrimonio son posibles y deseables.

La novela establece los modelos en que hombres y mujeres deben configurar sus vidas. Se inscribe en una ideología que se presenta a sí misma como natural, neutral y desinteresada, y que proclama la esencia de los géneros sexuales y la necesidad de los roles sociales a que dan lugar. Lo que se afirma es que los roles genéricos son efecto de la naturaleza sexual humana y que la clara distinción genérica que se elogia en su final constituye una restitución, un regreso a una situación original. Sin embargo, la misma transformación de ambos y el proceso de aprendizaje al que se someten parecen indicar todo lo contrario: que el rol sexual es más una actuación teatral que un modo natural de ser, es decir, que el impulso que les mueve es más ideológico que biológico.

La metamorfosis de don Luis señala, en efecto, un proceso de construcción de su identidad masculina dentro del proyecto de sociedad burguesa. En las figuras del seminarista o del cura ocurre una adulteración: sus rasgos físicos masculinos representan su naturaleza original; sus atributos femeninos, su máscara social, resultan producto de su educación apartada de la naturaleza. En el campo, se viene a decir, se recupera la normalidad; la conjunción de espíritu y naturaleza, una vez que ésta se descubre como domesticable, resuelve la anomalía.

Físicamente, ambos protagonistas reflejan un prototipo de belleza de su sexo. En el caso de Pepita es evidente desde su primera presentación. Y con Luis se podría decir otro tanto. Ya en su primera carta, y a modo de autorretrato, comenta cómo "para adularme y adular a mi padre, dicen hombres y mujeres que soy un real mozo, muy salado, que tengo mucho ángel, que mis ojos son muy pícaros y otras sandeces" (46). Más adelante, el narrador de los "Paralipómenos" lo define como "un buen mozo en toda la extensión de la palabra," con "algo de atrevido y varonil en todo el ademán" (156). Pero la masculinidad física del

cuerpo sano y joven que describe con detalle se ve menguada por sus atributos sociales. Desde su llegada, se pone continuamente en entredicho su hombría; al llegar, todos le llamaban "Luisito o el niño de don Pedro" y preguntaban a su padre "por el niño" cuando él no estaba presente (46). Él mismo se sorprende de "sus muestras de sentimiento extraviado" (75), de la sensibilidad extrema y enfermiza con que reacciona ante el descubrimiento de la sensualidad y belleza de la naturaleza. Confiesa llorar de ternura cuando descubre un nido de gorriones "violentamente separados de su madre" por unos niños del pueblo (74-75), "al ver una florecilla bonita o al contemplar el rayo misterioso, tenue, ligerísimo de una remota estrella" (67-68). Sus lágrimas son indicios de las carencias de su educación religiosa y de la adulteración "insana" de su naturaleza masculina.

Más tarde, cuando empieza a considerar la posibilidad de atraer a Pepita, se descubre y se describe a sí mismo en comparación negativa con otros hombres. Se da cuenta que, para ser digno de ella, necesita adquirir los atributos masculinos de sus rivales, "ágiles, jinetes, discretos y regocijados en la conversación, cazadores como Nembrot, diestros en todos los ejercicios del cuerpo, cantadores finos y celebrados en todas las ferias de Andalucía, y bailarines apuestos, elegantes y primorosos" (84). El proceso de transformación y elaboración de su figura social masculina comienza, desde el primer día, con el cambio de costumbres y alimentación. El propósito de este nuevo plan de vida que se le impone es que coja fuerza y color y que el cuerpo recupere la presencia que la vida de meditación había apartado.

En Pepita, el reparto de atributos genéricos es el inverso de su futuro marido. Sus rasgos femeninos le vienen dados por naturaleza mientras que los masculinos los adquiere como parte de su función social. Aparece como prototipo de belleza y elegancia, y como modelo de comportamiento femenino por su sentido del decoro, del orden doméstico, del ahorro y del prestigio social. Pero exhibe también rasgos sociales propios del sexo opuesto: es una mujer viuda que ha adquirido su puesto de prestigio y respeto en la comunidad, así como el control de su casa y sus propiedades. A la mujer de la novela decimonónica, el matrimonio le impone una transformación de virgen en esposa, una transformación que implica en ella un cambio radical, la adquisición de una nueva identidad social. La mujer virgen encarna "lo natural," no en el sentido de "no domesticada" sino en el sentido de "no cultivada," es decir, no tocada por el hombre. La mujer entra en sociedad de la mano de su marido, que le da el nombre y la representa (Labanyi 56). La viudez de Pepita le permite sustituir al difunto marido en su función social y, de este modo, estar a igual nivel con los hombres, discutir con ellos de agricultura mostrando el mismo nivel de conocimientos, montar a caballo, cuidar de sus propiedades, mandar en sus subordinados, organizar tertulias en su casa y actuar con cálculo, moderación e inteligencia. De ella se dice que está "dotada de un espíritu inquieto e investigador, donde se ofrecen infinitas cuestiones y problemas que anhela dilucidar y resolver, presentándolos para ellos al señor Vicario, a quien deja agradablemente confuso" (77).

En la literatura del siglo XIX, sin embargo, la asunción de roles masculinos por mujeres constituye un tabú. De acuerdo con Charnon-Deutsch (89), las protagonistas femeninas proclives, aunque fuera ligeramente, a ciertas tendencias masculinas, debían sufrir un castigo por su "extravagancia" o, como en el caso de Pepita, efectuar un cambio de

personalidad, que siempre se retrataba como una transformación saludable. Su adecuación como esposa de Luis le va a exigir un regreso a una posición más apropiada para una mujer. La viabilidad de su matrimonio exige de ella que se entregue a un proceso de humillación que culmina en la escena de la seducción. Resulta significativo que no es con la exhibición de su elocuencia con lo que logra disuadir a Luis de su vocación sacerdotal, sino con sus lágrimas y su pleno sometimiento (Charnon-Deutsch 102-04):

> – [...] ahora me desprecias más que antes, y tienes razón en despreciarme. No hay honra, ni virtud, ni vergüenza en mí.
>
> Al decir esto, Pepita hincó en tierra ambas rodillas, y se inclinó luego hasta tocar con la frente el suelo del despacho [...]
>
> Con voz ahogada, sin levantar la faz de la tierra, prosiguió al cabo Pepita:
>
> – [...] Seré siempre tu esclava, pero lejos de ti, muy lejos de ti, para no traerte a la memoria la infamia de esta noche.
>
> Los gemidos sofocaron la voz de Pepita al terminar estas palabras.
>
> Don Luis no pudo más. (179)

La seducción de Luis sólo es aceptable una vez que ella escenifica su sometimiento, de modo que se recupere la jerarquía genérica apropiada y "natural." La cuestión no radica en discernir quién seduce realmente a quién, ni en determinar si esta humillación de Pepita es real o fingida, sino en el hecho de que dicho gesto constituye un paso necesario e imprescindible para la restauración del orden natural que reclama el fin amable y triunfante de la novela. Por otro lado, si la mujer representa lo natural y el hombre lo social, la humillación de Pepita simboliza de nuevo la relación matrimonial como control y domesticación de lo natural y reitera, de este modo, el carácter emblemático de esta institución social.[14]

El giro decisivo en la evolución de don Luis no ocurre hasta que el proceso de "castración simbólica" llega a su punto culminante en el episodio de la tarde en la Quinta del Pozo de la Solana, en el que se ve humillado a lomos de la burra, por no saber cabalgar, mientras sus compañeros de excursión galopan libremente a caballo. Es el momento en que la inversión de papeles genéricos se hace más patente. Constituye el punto álgido de exhibición del poderío e independencia de Pepita, cabalgando o caminando con el símbolo masculino de dominio y agresividad del "látigo" en la mano, que a él se le antojó "como varita de virtudes" (91). El reparto de posiciones es bien significativo: con las burras van tía Casilda, el padre Vicario y el seminarista; en el lado masculino (y más elevado) de los caballos, está Pepita con dos hombres, Currito y don Pedro. Tanto ella como don Luis se encuentran en el lugar equivocado; la restauración final con que concluye la historia se encargará de recuperar el orden "natural" y poner las cosas en su sitio.

La humillación de ese día despierta en don Luis la conciencia de su propia masculinidad: le persuade de la necesidad de aprender a montar a caballo y aceptar su parte física. La penetración de lo natural en él queda perfectamente simbolizada cuando se exhibe frente a la ventana de Pepita a lomos de un caballo salvaje, recién domado por él mismo.

Aparece como un centauro, un ser híbrido entre hombre y bestia, pero sin que ambos se confundan. Don Luis se muestra en todo momento dueño y en control de la naturaleza salvaje del animal, sometido ahora a su voluntad. En cuanto el caballo se alborotaba, él se tenía "firme y sereno, mostrándole que era su amo, castigándole con la espuela, tocándole con el látigo en el pecho y reteniéndole por la brida" (103). Su comportamiento de aceptación y domesticación de lo natural ilustraba el primer paso en su proceso de masculinización. Exhibe sus cualidades viriles en público y delante de Pepita, en cuyo acto de contemplación se satisfacen las fantasías masculinas, a la vez que se acepta por primera vez una relación especial de complicidad entre ambos. Si en el episodio de la excursión era ella quien exhibía sus dotes de amazona y él, el espectador humillado sobre la mula, ahora es él quien controla el caballo y ella quien lo mira complacida. La tensión se elimina en cuanto se resuelve la anomalía y cada uno recupera la posición que le corresponde.[15]

Tras ganarse "la patente de hombre recio y de jinete de primera calidad" (104), el aprendizaje continúa: se desliza hacia actividades de ocio más profanas, como los juegos de naipes, y culmina en la venganza que hace de las burlas del conde de Genazahar a Pepita, en un episodio de celebración de su ya irreversible restitución. Es el momento de demostrar su hombría ante sus iguales de clase y sexo y ganarse su respeto, es decir, el momento de mostrar en público su nueva identidad social masculina. "Pues lo mejor es que no tengo sólo macho el entendimiento," llega a decir con tono de desafío en un momento de la partida con el conde, "sino también la voluntad" (192). Parte de esta nueva identidad tiene que ver con la agresividad y con la afirmación de su responsabilidad y control sobre las mujeres de su familia: su madre y su futura esposa. Si la razón que le impulsa a retar al conde es la defensa del nombre público de Pepita, la chispa que enciende su ira es la mención de la "mancha" de su propia madre (194-95), aunque, en realidad, él mismo reconoce que lo que está en juego no es el honor de las dos mujeres sino el suyo propio (Charnon-Deutsch 103). Necesita demostrar que está a la altura de Pepita y de su nueva posición entre los hombres de su clase social. El acto simbólico de colgar los hábitos y el desafío al conde de Genazahar son partes indispensables del nuevo papel social que ha decidido adoptar:

> Ahorcados sus hábitos y teniendo que declarar en seguida que Pepita era su novia y que iba a casarse con ella, don Luis [...] no acertaba a compaginar con su dignidad el abstenerse de romper la crisma al Conde desvergonzado. De sobra sabía que el duelo es usanza bárbara; que Pepita no necesitaba de la sangre del Conde para quedar limpia de todas las manchas de la calumnia. (190)

Es consciente de que su papel ha cambiado, que ya no es un seminarista ni lo puede ser, que su destino es casarse con Pepita y que su unión con ella le ha restituido la virilidad perdida y le ha incorporado, en fin, al proceso de civilización del campo y domesticación de la naturaleza, con el acatamiento del contrato matrimonial, la formación de una familia y la decisión de permanecer en el pueblo.

Pepita Jiménez no es una novela de tesis–eso iría en contra de todas las ideas de Valera sobre la literatura–, pero se muestra inevitablemente saturada por una serie de discursos ideológicos que configuran su trama y su representación de la realidad contemporánea del país. El enfrentamiento entre los valores del Antiguo Régimen y la Modernidad, encarnados

respectivamente por la Iglesia y la burguesía terrateniente, toma la forma de un traspaso amable de poderes entre una autoridad anacrónica y una nueva clase pujante con la que, después de todo, se alía. La novela incide en un imaginario idílico plenamente burgués, en el que las clases populares se desdibujan en un trasfondo folclórico, dócil y tranquilizador, y en el que lo natural queda sometido a la voluntad de un patriarcado benevolente empeñado en extender su parcela de paraíso terrenal: el paisaje aparece colonizado y explotado para el disfrute económico y estético de sus propietarios; los pájaros, enjaulados; los caballos, domesticados; y las mujeres, arrodilladas, sumisas, indefensas y entregadas, como debe ser y como todos los personajes sin excepción se alegran de que así sea.

Universidad Antonio de Nebrija, Madrid

NOTAS

[1] Un buen resumen de sus ideas se puede encontrar en DeCoster (39-49). La nota 1 (167) de este capítulo ofrece una lista selectiva de los escritos pertinentes de Valera. Para un repaso más amplio, disperso y documentado, véase García Cruz (71-133), y sobre su estetisicmo, Thurston-Griswold (467-69).

[2] Numerosos críticos han apuntado este divorcio entre teoría y práctica: Bianchini (33) señala el carácter ideológico (y generalmente ignorado) de la novela; Resina insiste en la necesidad de pasar por alto "la superchería del arte por el arte con que Valera desorientó a la crítica" (178); Pérez Gutiérrez (89) señala las contradicciones de su teoría del arte por el arte; Franz considera esta novela representativa de las preocupaciones sociales y estéticas de la modernidad (333) y subraya su carga de crítica social (325). La crítica del campo andaluz que este autor ve en la novela señala precisamente el espacio necesitado de la labor civilizadora de la élite urbanizada. Pepita es efectivamente una excepción en su entorno, pero también es el modelo ideal e idealizado de la clase dirigente a la que se apela.

[3] Sus intentos de justificarse en el prólogo de 1888 así lo indican. Valera no hace sino reclamar, en su defensa, una lectura de la novela como mero pasatiempo, sin trascendencia política alguna ("Prólogo de la edición de 1888" 214). La crítica, si la hubiera, no sería tanto contra el clero o la vocación sacerdotal como contra las faltas de carácter de un personaje ficticio, "contra lo vano de su vocación, no contra la vocación misma" (214).

[4] En su prólogo a la edición en inglés de Appleton (1886), afirma: "Yo soy partidario del arte por el arte. Creo de pésimo gusto, impertinente siempre y pedantesco con frecuencia, tratar de probar tesis escribiendo cuentos. Escríbanse para tal fin disertaciones o libros pura y severamente didácticos. El fin de una novela ha de ser deleitar, imitando pasiones y actos humanos y creando, merced a esta imitación, una obra bella. Objeto del arte es la creación de la belleza, y le humilla quien le somete a otro fin, por alta que sea su utilidad" (218). Cf. también Azaña (207-08).

[5] Véase Williams (166-69) para un análisis similar de esta relación entre la continuidad de estilo de narrador y personajes, y la deliberada exclusión–por razón de clase–de ciertos ámbitos sociales en las novelas de Jane Austen.

[6] "Por un refinamiento algo sibarítico, no fue el hortelano, ni su mujer, ni el chiquillo del hortelano, ni ningún otro campesino quien nos sirvió la merienda, sino dos lindas muchachas, criadas

y como confidentas de Pepita, vestidas a lo rústico, si bien con suma pulcritud y elegancia. Llevaban trajes de percal de vistosos colores [...], pañuelo de seda cubriendo las epaldas y descubierta la cabeza, donde lucían abundantes y lustrosos cabellos negros, trenzados y atados luego, formando un moño en figura de martillo [...]. Sobre el moño o castaña ostentaba cada una de estas doncellas un ramo de frescas rosas" (69-70).

[7] La conciliación armoniosa de naturaleza y espíritu como constitución de lo humano en *Pepita Jiménez* está defendida por numerosos críticos: Azaña (237-38), Whiston (75-79), Bianchini (35) y Montesinos (122). El mismo Valera reconoce esta disposición de ánimo en el prólogo a la edición inglesa (218-19). Análisis más recientes discrepan, sin embargo, de este enfoque. Para Carlos Feal, "tal conciliación no llega a efectuarse verdaderamente. Más que resolverse la tensión entre los dos términos opuestos, se minimiza la importancia de lo natural" (473). Según Resina, en uno de los estudios críticos más interesantes sobre la novela, lo que en ella se describe es la pugna entre el deseo y las autoridades aliadas del Deán y don Pedro. La rebelión del seminarista contra la autoridad del primero se diluye en el momento en que el supuesto enfrentamiento que simbolizan don Pedro y el Deán revela la secreta complicidad que los había aliado en el encauzamiento de don Luis dentro de la vida seglar. Hay una rebelión fracasada que sólo conduce a "la necesidad de renovación de la comunidad tradicional y la transmisión del poder por medio de la herencia" (176).

[8] En la novela española de la Restauración, el enfrentamiento ideológico solía encarnarse en un reparto que reunía al sacerdote y a la mujer del lado conservador y reaccionario, frente a un joven cosmopolita o urbano, representante del nuevo ideal burgués. El celibato del sacerdote impedía fertilizar su alianza con la mujer a la vez que obstaculizaba la unión sexual y productiva de ella con el joven. Tal sucede, por ejemplo, en *Doña Perfecta* de Galdós y en *San Manuel bueno, mártir* de Unamuno, donde la convención aparece ya casi como un cliché conocido. En *Pepita Jiménez*, don Luis encarna ambos personajes masculinos: el sacerdote y el galán o marido. Su evolución de uno a otro señala la derrota del primero y del sistema de valores que simbolizaba.

[9] El mismo Luis había dudado en su momento acerca de esta necesidad de abandonar el país: "a menudo me dio a pensar que tal vez sería más difícil empresa el moralizar y evangelizar un poco estas gentes, y más lógica y meritoria que el irse a la India, a la Persia o a la China, dejándose atrás a tanto compatriota" (57).

[10] Esta empresa de civilización se conjuga con el intenso clasismo de Valera: civilizar el campo no consiste tanto en colonizar el espacio natural como en urbanizar a sus habitantes; el campo es el problema y la ciudad (sus clases dirigentes), su solución. Valera "hubiera querido que nuestras campiñas se civilizaran un poco, que el patriarcalismo rural español no permitiera a lo más bajo y soez de la plebe campesina imponer sus formas de vida a las personas que debían fijarlas" (Montesinos 107). La razón de que le lastime "el absentismo de la nobleza española" no reside en la explotación económica del campesinado, sino en su abandono por una élite que debería responsabilizarse de su liderazgo político y social.

[11] Las siguientes palabras de Valera ilustran este acercamiento a la naturaleza como materia prima sobre la que ejercer la actividad productora y embellecedora de la sociedad: "El campo de España es feísimo, porque la civilización no ha sabido aún hermosearle y le ha despojado de su primitiva grandeza [...]. La poesía exige un campo como el de Inglaterra, preparado a ella y hecho capaz de ella por el arte, la industria y los capitales invertidos en poetizarle" (citado por Montesinos, 105).

[12] En la literatura del siglo XIX, el fervor religioso excesivo, especialmente en las mujeres, suele correr el peligro de confundirse con impulsos naturales indescifrables. Puede llegar a ser incluso el germen de actitudes sexuales transgresoras como el adulterio. Recuérdese a este respecto la importancia de la educación religiosa en las protagonistas de *Madame Bovary* y *La Regenta*. La labor del padre espiritual consiste en discernir ambas esferas, espiritual e instintiva, para mantenerlas apartes: "Cuenta el señor Vicario que una hija suya de confesión [Luis sospecha que Pepita] tiene grandes

escrúpulos porque se tiene llevada, con irresistible impulso, hacia la vida solitaria y contemplativa; pero teme, a veces, que este fervor de devoción no venga acompañado de una verdadera humildad, sino que en parte le promueva y excite el mismo demonio del orgullo" (62).

[13] Rodríguez y Boyer (180) coinciden con este idea: la postura religiosa de Luis y Pepita se presenta como una desviación de su disposición natural.

[14] "As the novel draws to a close she conforms more and more to that stereotypical image as conceived by a benevolent patriarchal author whose point of view reflects that of a benevolent, patriarchal society. For Pepita, once motivated by a complex mix of energies, flattens out into the model wife–docile, loving, subservient, a thoroughly conventional and marginal presence–in the novel as in the marriage" (Turner 355).

[15] Charnon-Deutsch concibe asimismo la doma del caballo como símbolo de su relación con Pepita: "He proves he is a match for her by abandoning what he considers *self* control for the more highly regarded control of a horse. In other words, he accepts the role of dominator just as Pepita will, in a critical moment, adopt a subordinate role" (96).

OBRAS CITADAS

Azaña, Manuel. "La novela de Pepita Jiménez." *Ensayos sobre Valera*. Madrid: Alianza, 1971.

Bianchini, Andreina. "*Pepita Jiménez*, Ideology and Realism." *Hispanófila* 98 (1990): 33-51.

Charnon-Deutsch, Lou. "Gender-Specific Roles in *Pepita Jiménez*." *Revista de Estudios Hispánicos* 19:2 (1985): 87-105.

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

Feal, Carlos. "*Pepita Jiménez* o del misticismo al idilio." *Bulletin Hispanique* 86 (1984): 473-83.

Franz, Thomas R. "The Dialogized Realism of *Pepita Jiménez*." *Revista Hispánica Moderna* 47 (1994): 325-34.

García Cruz, Arturo. *Ideología y vivencia en la obra de don Juan Valera*. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1978.

Labanyi, Jo. "City, Country and Adultery in *La Regenta*." *Bulletin of Hispanic Studies* 53 (1986): 53-66.

Montesinos, José F. *Valera o la ficción libre*. Madrid: Gredos, 1957.

Pérez Gutiérrez, Francisco. *El problema religioso en la generación de 1868*. Madrid: Taurus, 1975.

Resina, Joan Ramon. "*Pepita Jiménez*: del idilio a la Restauración." *Bulletin of Hispanic Studies* 72 (1995): 175-93.

Rodríguez, Alfred y Charles Boyer. "Some Feasts and an Icon: the Triumph of the Pagan Spirit in *Pepita Jiménez*." *Romance Notes* 32 (1991): 178-84.

Stipa Madland, Helga. "Time in *Pepita Jiménez*." *Romance Notes* 21 (1980): 169-73.

Thurston-Griswold, Henry. "Idealist Bashing in Juan Valera's Early Novels." *Romance Quarterly* 39 (1988): 467-74.

Turner, Harriet S. "*Nescit labi virtus*: Authorial Self-Critique in *Pepita Jiménez*." *Romance Quarterly* 35 (1988): 347-57.

Valera, Juan. *Pepita Jiménez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

----------. "Prólogo de la edición de 1888." *Pepita Jiménez*. 213-15.

----------. "Prólogo a la edición en inglés (Appleton)." *Pepita Jiménez* 216-23.

Whiston, James. *Valera*: "*Pepita Jiménez*." London: Grant and Cutler, 1977.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford Univ. Press, 1975.

NOTA-DOCUMENTO

MIAU: 'UNA LECTURA ADMINISTRATIVA' DE LA NOVELA DE GALDÓS

Manuel Martínez Bargueño

(Las Navidades, o la proximidad del año nuevo, galvanizan al escritor y en los últimos días de diciembre ya tiene asunto maduro, y empeño en escribirlo. Será otra gran novela, en cierto modo un epígono de aquella de las dos malcasadas, pues en esta–que titulará *Miau*– trata de la fatigosa vida y triste muerte de un personaje de aquella, que en *Miau* se convertirá en protagonista. El infeliz es una víctima de la Administración, a la que sirve durante muchos años con lealtad y responsabilidad, pero de la que no recibe más que desdenes. Relato de los más breves de su autor, apretado y amargo [...] Galdós escribió esta gran novela en cinco semanas [Ortíz Armengol 425]).

En este año 2000 en que se cumplen los ochenta del fallecimiento de Pérez Galdós y se extinguen los derechos de autor de sus obras, que pasan al dominio público, con la previsible consecuencia de una mayor presencia editorial de D. Benito, como advierte García Posada, no está de más remembrar la figura de uno de los muchos personajes que componen el universo galdosiano de las clases medias en la España del siglo XIX: el cesante protagonista de *Miau*. No es nuestra intención opinar sobre los valores literarios de la novela, lo que ya han hecho otros autores con más autoridad y mejor juicio que el nuestro. En cambio, entendemos que puede ser interesante, además de un enfoque novedoso, esclarecer algunos aspectos del drama que sufre su protagonista a la luz de la legislación de la función pública de la época, pretensión que abordamos con la declarada intención de suscitar la curiosidad de los lectores y sin perjuicio de profundizar mediante próximas investigaciones en aquellos aspectos sociales, económicos y normativos más señalados, reincidentes sobre los funcionarios públicos coetáneos.

Un componente esencial de la sociedad madrileña, burguesa y mesocrática, fielmente retratada por Galdós en sus novelas, son los funcionarios. Madrid, capital política de la Nación, es sede y asiento de una burocracia centralizada integrada por empleados, aspirantes a serlo y cesantes que, como seres reales, surgidos de las páginas galdosianas, toman vida propia e incluso, en ocasiones, pasan de una novela a otra. Uno de estos personajes es Villaamil, el empleado cesante, protagonista de *Miau*, considerada la novela de los funcionarios del siglo XIX.[1] Es a Villaamil, a quien, como si realmente hubiera existido, vamos a seguir en sus avatares administrativos desde su ingreso en la Administración hasta el momento fatal de su desaparición física.

Nuestro personaje es funcionario del Ministerio de Hacienda de toda la vida. Galdós hace de él un formidable retrato:

era un hombre alto y seco, los ojos grandes y terroríficos, la piel amarilla, toda ella surcada por pliegues enormes en los cuales las rayas de sombra parecían manchas; las orejas transparentes, largas

y pegadas al cráneo, la barba corta, rala y cerdosa, con las canas distribuídas caprichosamente, formando ráfagas blancas entre lo negro; el cráneo liso y de color de hueso desenterrado, como si acabara de recogerlo de un osario para taparse con él los sesos. La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas, la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre viejo y tísico que, después de haberse lucido en las exhibiciones ambulantes de fieras, no conserva ya de su antigua belleza más que la pintorreada piel. (13-14)

El historial burocrático del personaje, que ya había hecho una primera aparición novelística dentro del círculo de empleados y cesantes en las tertulias de café de *Fortunata y Jacinta* (556, 569), es rememorado ahora por su protagonista en el capítulo 4 de *Miau*, de lectura imprescindible para conocer la hondura de su drama humano y administrativo:

En fin, que había cumplido sesenta años, y los de servicio, bien sumados, eran treinta y cuatro y diez meses. Le faltaban dos para jubilarse con los cuatro quintos del sueldo regulador, que era el de su destino más alto, Jefe de Administración de tercera [...] con arreglo a la ley de Presupuestos del 35, modificada el 65 y el 68. (32)

A la luz de las ideas del autor en torno a la figura de los cesantes, expresadas en un artículo, por lo demás de dudosa paternidad, aparecido en 1893 en *La Prensa* de Buenos Aires, y en el cual Galdós se refiere a dos tipos de cesantes (el cesante famélico [a veces falso] y el cesante arbitrista, proyectista y salvador de la Hacienda), no dudamos en clasificar a nuestro hombre dentro del segundo grupo. En efecto, el propio título de la novela, *Miau*, es también el acrónimo que resulta de unir las iniciales de los disparatados y utópicos planes de Villaamil para reformar la Hacienda Pública: Moralidad, Income Tax, Aduanas, Unificación de la Deuda.

A lo largo de las páginas de *Miau*, el autor conduce con mano maestra al personaje hacia su destrucción: rechazado en el Ministerio donde sólo recibe como recompensa a sus desvelos la indiferencia de los Ministros y la mofa de sus antiguos compañeros; rodeado en el hogar de seres mediocres, insustanciales y egoístas, incapaces de comprender la onerosa carga que pesa sobre sus hombros, Villaamil se ve abocado inexorablemente a un destino fatal: la muerte, la desaparición por suicidio en los vertederos de la Montaña del Príncipe Pío.

Se han dado muchas interpretaciones sobre el significado de la obra, subrayando el doble enfrentamiento del personaje en el plano familiar con su mujer y familia política y en el plano profesional con la burocracia y el Estado.

A nuestro juicio, el desquiciamiento que le causa la torpeza, si no la mala intención de los políticos, al aplicar la maraña legislativa que regula la función pública de la época, es tan causante de su drama como la propia idiosincracia del personaje y la influencia nefasta que sobre él tiene su propio entorno familiar y burocrático.

Pero, veamos ya cuáles son las causas administrativas del drama que aflige a nuestro protagonista. Ramón Villaamil, cuenta él mismo, entra al servicio de la Hacienda Pública

en el año 1841: "cuando tenía veinticuatro de edad (siendo ministro de Hacienda el señor Surrá)" (31-32). En otro pasaje nos relata:

Yo entré a servir en tiempo de la Regencia de Espartero, siendo Ministro el señor Surrá y Rull, excelente persona, hombre muy mirado. Me parece que fue ayer cuando subí por esa escalera. Traía yo unos calzoncitos de cuadros, que se usaban entonces, y mi sombrero de copa, que había estrenado para tomar posesión. De aquel tiempo no queda ya nadie en *la casa*. (217)

Siguiendo su propia narración, parece claro que nuestro personaje no entró directamente en plantilla, sino que posiblemente debió seguir antes algún periodo de preparación y prueba, como era preceptivo, según Real Orden de 19 de agosto de 1825 para la carrera de Hacienda (véase el cuadro de referencias legislativas al final de este texto). La altura teórica de esta Real Orden, que forma parte de las medidas de López Ballesteros sobre empleados de la Real Hacienda, ha sido destacada tanto por Jiménez Asensio (56) como por Nieto (300). Se prevé en esta disposición que en la carrera de Hacienda haya, como en todas las demás, un cierto tiempo de preparación y de prueba, buscando con ello la "valoración adecuada del aspirante" y "haciendo cesar el error en que muchos se hallan de que, obteniendo el nombramiento para cualquier destino, ya se tiene toda la aptitud para el servicio." Aunque esta Real Orden estaba referida al personal de Hacienda, que era en esta época el colectivo más numeroso dentro del personal civil de la Administración Pública, las reformas en este Departamento se extendieron luego a todos los empleados civiles por Real Decreto de 3 de abril de 1828.

Villaamil se beneficia, en efecto, como otros muchos españoles de su tiempo, de un sistema caracterizado por la mayor flexibilidad en el acceso a la Administración Pública. Según testimonio de sus contemporáneos (Gil de Zárate, "El empleado" 78), para acceder a un empleo en la Administración, un aspirante tenía dos caminos: seguir el procedimiento establecido o, mucho más comúnmente, usar de recomendaciones "ya fueran éstas de diputados, nobles, incluso de mujeres" (Jiménez Asensio 71).

Otro procedimiento para "calzarse un destino" era "meterse a miliciano, llegar a ser sargento, armar bullanga y lucirse en algún pronunciamiento," pero no fue éste el camino seguido por nuestro pretendiente, como se deduce inequívocamente de sus propias palabras en el discurso que dirige a su amigo Cucúrbitas: "El 54 tú entraste en la Milicia Nacional; yo no quise porque nunca me ha gustado la bullanga" (220).

El reverso de la medalla de la "empleomanía," uno de los vicios inherentes al sistema administrativo decimonónico de la función pública española, eran las "cesantías," es decir, el estado de cesante, en una primera acepción del término. Cesante era, según la donosa definición dada por Gil de Zárate,

aquella variedad de las clases pasivas que procede de los empleados civiles, aptos todavía para el servicio activo, pero que, en virtud de una reforma, de un capricho ministerial, de una recomendación parlamentaria, de la indicación de un club subterráneo, o del decreto de una junta revolucionaria, han quedado, como se suele decir vulgarmente, en la calle, expresión propia, puesto que muchos de estos

individuos suelen de resultas no tener otro domicilio que la vía pública. ("El cesante" 95)

Para este autor, las causas de las cesantías eran múltiples, pero podían reducirse básicamente a dos: de una parte, extinción de una dependencia, supresión del destino o arreglo de la oficina para darle nueva planta y, de otra, opiniones políticas.

Aunque el fenómeno de las cesantías hunde sus raíces en el Antiguo Régimen, es a partir de la consolidación del Estado Liberal cuando se produce su explosión. Jiménez Asensio describe de esta forma el entorno en el que se desarrolla lo que él llama "la plétora de las cesantías" durante aquél periodo histórico:

La situación política inestable, las constantes mutaciones gubernamentales, la pugna entre moderados y progresistas y, en fin, la carencia de una cultura burocrática que primase el principio del mérito para el acceso a la función pública, constituyen un desolador marco que permitió y fomentó el despliegue singular del acceso a los empleos públicos por medios alternativos (la afinidad ideológica, el favor, la amistad) así como sus subsiguientes secuelas: el cambio de personal, cuando una persona, otro partido o la implantación de un nuevo régimen político modificaba las relaciones de poder existentes. (88)

La separación de los funcionarios públicos tildados de desafectos al sistema político de turno fue moneda corriente a lo largo del siglo XIX, con independencia del signo que tuvieran los gobiernos de los partidos o facciones en el Poder. Villaamil también fue alcanzado, aunque por poco tiempo, por la incidencia de las cesantías: "cuatro meses en tiempo de Bertrán de Lis, once durante el bienio, tres y medio en tiempos de Salaverría" (32); "A poco estalló la revolución y Villaamil por deber aquel destino a un íntimo de González Bravo, quedó cesante" (89). Pero los acontecimientos políticos sucesivos ayudaron a nuestro hombre a salir de este mal paso: "En marzo del 69 [...] dieron al abuelo un destino con ascenso, en Madrid" (89). Después de la Revolución "La necesidad de un sueldo que permitiese economías le lanzó a colocarse en Ultramar." Pasó primero a Cuba "con un regular destino, de los que proporcionan buenas obvenciones, y regresó a los dos años con algunos ahorros" (90):

Emprendió segundo viaje con mejor empleo; pero tuvo no se qué cuestiones con el Intendente, y volvió para acá en los aciagos días de las cantonales. El Gobierno presidido por Serrano después del 3 de enero del 74 le mandó a Filipinas, donde se las prometía muy felices; pero una cruel disentería le obligó a embarcarse para España sin ahorros, y con el propósito firme de desempeñar la portería de un Ministerio antes que pasar otra vez el charco. No le fue difícil volver a Hacienda, y vivió tres años tranquilo, con poco sueldo, siendo respetado por la Restauración, hasta que en hora fatídica le atizaron un *cese* como una casa. Y el tremendo anatema cayó sobre él cuando sólo le faltaban dos meses para jubilarse con los cuatro quintos del sueldo regulador, que era el de Jefe de Administración de Tercera. (91)

Ciertamente, con respecto a esta última vicisitud, una de las primeras medidas adoptadas por la Restauración, siguiendo la tendencia secular en materia de cesantías, fue declarar la absoluta amovilidad de los funcionarios públicos. Como señala Villacorta Baños (60), los gobiernos de la Restauración utilizaron masivamente esta vía de las cesantías por imperativo de las economías presupuestarias, urgidos por las crisis económicas de finales de siglo. Así, la Ley de Presupuestos para 1890-1891 autorizaba al Gobierno, en concreto, para aplicar el drástico procedimiento de amortización en las plantillas de los Ministerios de Fomento, Gracia y Justicia, Gobernación y Hacienda. El escalafón de este último Departamento, a 31 de diciembre de 1893, ofrecía un cómputo total de 2.377 funcionarios activos frente a 2.344 cesantes, si bien muchos de éstos podían conceptuarse de falsos cesantes, al tratarse de personas que habían realizado trabajos antiguos o esporádicos para el Estado y estaban dedicados desde hace mucho tiempo a otras actividades.

Por lo que se refiere, en concreto, a la Hacienda Pública, Ministerio donde prestaba servicios Villaamil, la Real Orden de 10 de diciembre de 1875 declaraba en su artículo primero que "los empleados de todos los ramos dependientes del Ministerio de Hacienda, sin distinción alguna podrán ser separados libremente, sin sujeción a lo que en contrario dispongan los reglamentos especiales vigentes que quedarán derogados de esta parte" (Jiménez Asensio 160). Esta disposición fue, sin duda, la que provocó el "*cese* como una casa" de Villaamil y su descenso a los infiernos de una situación que se revela irreversible, como él mismo reconoce en sus momentos de mayor abatimiento: "antes veremos salir el sol por Occidente que a mí entrar en la oficina" (97).

He aquí a nuestro personaje, cesante, a dos meses sólo de la jubilación por edad y sin cesantía. Porque "cesantía," dice Gil de Zárate, no es sólo la condición del empleado desposeído, sino también, en una segunda acepción, la pensión o el sueldo, nunca superior a diez mil pesetas, que, según los años de servicio, le queda señalada al cesante. La Ley de Presupuestos de 26 de mayo de 1835, vigente en la época en la que escribe el autor, señalaba que "a los cesantes que lo sean por separación del destino que desempeñaban, se les abonará la cuarta parte del sueldo si cuentan con quince años de servicio y la mitad si pasan de veinte." En el caso de las cesantías por supresión o reforma del empleo o destino, la Ley sólo exigía doce años para gozar de la cuarta parte del sueldo, dieciséis para la tercera parte y veinte para optar a la mitad del sueldo. De todas formas, las cesantías no siempre se cobraban. A este respecto, dice Gil de Zárate que una de las características generales de la clase de los cesantes

> es el tener señalada pensión sobre el erario público, con obligación de no hacer nada. Decimos tener señalada para ser exactos; pues si usáramos del verbo cobrar daríamos una idea muy equivocada de este carácter especial y distintivo que tiene mucho más de aparente que de sólido y verdadero. ("El cesante" 95)

Esta legislación se fue modificando con el tiempo, en el sentido de eliminar el derecho a pensión de los cesantes a partir de una determinada época, sin duda debido a la carga que el montante de las cesantías representaba para una Hacienda cuyas arcas estaban, por lo general, exhaustas. Así, el Decreto de la Regencia de 31 de julio de 1843 y

posteriormente la Ley de 23 de mayo de 1845 cortaron el derecho a cesantía. Esta última norma vino a establecer que "desde la publicación de la presente Ley ningún empleado de nueva entrada tendrá derecho al goce de sueldo por cesantía." Dice Jiménez Asensio que esta Ley marcó la frontera que afectó a un gran número de cesantes, cuya figura se identificará, desde entonces, con la penuria y el hambre real del menesteroso.

Villaamil quedó incluido dentro del ámbito de aplicación de esta Ley de 1845, como él mismo explica gráficamente, al señalar por qué no tiene derecho a cesantía: "porque, si bien soy anterior al 45, mi primer destino no fue de Real orden; no entré en plantilla hasta el 46, gracias a don Juan Martín Carramolino" (219-20). Nuestro personaje consiguió alcanzar a lo largo de lo que hoy denominaríamos su "carrera administrativa" una categoría no desdeñable dentro de la Administración Pública: la de Jefe de Administración Civil de 3ª clase. Galdós se refiere a esta circunstancia profesional con la denominación de "destino": "Le faltaban dos [meses] para jubilarse con los cuatro quintos del sueldo regulador, que era el de su destino más alto, Jefe de Administración de tercera" (32). Incurre, en este caso, el autor en una confusión muy frecuente, aún ahora, de identificar como sinónimos los términos "empleo," "destino" y "cargo," cuando no lo son. De acuerdo con el *Manual del Empleado* (Mhartin y Guix), especie de "vademécum" de prácticas administrativas muy utilizado a finales del siglo XIX y principios del XX en las oficinas públicas, "destino" equivale a la "designación del lugar en que deben prestarse los servicios o colocación necesaria para el desempeño de una función"; "cargo" es "el cometido impuesto por dichas funciones" y "empleo" es "la clase de categoría a que el cargo corresponde y que por consiguiente disfruta el que lo ejerce." Consecuentemente, el mayor empleo, que no destino, alcanzado por Villaamil fue el de Jefe de Administración Civil de tercera, o, lo que es lo mismo, de Oficial segundo, como se llamaban los empleados que prestaban servicios en los Ministerios con esta categoría y clase.

Nuestro hombre pudo aún obtener un mejor empleo, como él mismo deplora: "Jefe de Administración de segunda [...] con arreglo a la Ley de Cánovas del 76" (33). Esta invocada Ley de Cánovas es la llamada Ley de Empleados de 21 de julio de 1876, de interés capital para conocer el estado de la Función Pública en este periodo. Es una Ley muy importante cara a las aspiraciones, luego frustradas, de Villaamil de vuelta al servicio activo, en cuanto permitía a los cesantes volver a destino de igual categoría y clase que el de mayor sueldo que hubieren desempeñado en propiedad e incluso entrar con ascenso siempre que se contase con dos años reglamentarios en el empleo inmediatamente inferior y llevasen un total de servicios según la escala que fue establecida reglamentariamente por Real Decreto de 21 de julio de 1876. Las pretensiones de Villaamil son más limitadas. El sólo persigue la vacante para volver al servicio activo y poder jubilarse al tener cumplidos los 60 años y reunir 34 y diez meses de servicios, faltándole solamente otros dos meses para poder optar a derecho a pensión.

Galdós se muestra buen conocedor de la legislación vigente en el momento en que tienen lugar los hechos y que establecía, en efecto, la edad de 60 años cumplidos para poder optar a la jubilación (Ley de 25 de julio de 1855). Un poco más tarde, la edad de jubilación sería ampliada a los 65 años por Ley de 30 de junio de 1892, que permitía, además, la jubilación con 40 años de servicios efectivos sin otros requisitos, pero esto ya supera el

espacio cronológico en el que se desarrolla nuestra historia.[2]

En cuanto a la determinación del haber pasivo, el artículo 26 de la Ley de 26 de mayo de 1835 graduaba el de los jubilados en las clases pasivas, sirviendo de base el sueldo de mayor empleo. Así, según la regla 3ª de esta Ley, "quienes hubieren completado treinta y cinco años gozarán de las cuatro quintas partes del sueldo," la mayor de las cuotas posibles que pudiera obtener el jubilado, siempre que este mayor empleo hubiera sido desempeñado en propiedad, después de publicada la Ley de Presupuestos de 1835, por espacio de dos años, con el goce del haber señalado al mismo dentro de los presupuestos respectivos (Decreto Ley de 22 de octubre de 1868). Pero los repetidos intentos de Villaamil de volver al servicio activo al amparo de esta normativa chocan contra un muro de hostilidad e incomprensión:

> El desgraciado cesante llegó a adquirir maestría terrible en el arte de escribir cartas invocando a la amistad. Las redactaba con amplificaciones patéticas, y en un estilo que parecía oficial, algo parecido a los preámbulos de las leyes en que se anuncia al país aumento de contribución, verbigracia: "Es muy sensible para el Gobierno tener que pedir nuevos sacrificios al contribuyente..." Tal era el patrón, aunque el texto fuera otro. (91-92)

Azorín (40) reprocha a Galdós el desenlace desgraciado de la novela que atribuye a condescendencia del autor con su público: "Vuelto a su empleo el casateniente, no recuerdo cómo se llama, la novela no hubiera padecido como obra de arte. Pero en un tiempo de teatro truculento y de versos altisonantes, había que poner al libro un final violento. El autor se doblegó ante un modo pasajero, le faltó independencia para concluir su obra de una manera plácida." No nos parece enteramente justa esta crítica. El suicidio de Villaamil en los vertederos de la Montaña no es una solución teatral, sino, desde nuestro punto de vista, una salida personal, aunque trágica, a un drama común, vivido angustiosamente por muchos empleados cesantes en el pasado siglo.

Y ahora viene la paradoja final. Si los disgustos familiares, las ofensas y desprecios recibidos por Villaamil de parte de jefes y compañeros y que llegan al extremo de vedarle la entrada al Ministerio que él consideraba como "su propia casa," no le hubieran abocado a un destino fatal, su problema administrativo podría haber quedado resuelto en breve. En efecto, una sentencia del Tribunal Constitucional de 27 de diciembre de 1890, tan sólo dos años después de escrita la novela, reconoce a los cesantes que lo hubieran sido por supresión de la plaza o reforma de la plantilla–no por otras causas–el abono de la mitad del tiempo de cesantía a los efectos de jubilación, siempre que el cargo o destino de donde se hiciera arrancar el derecho se hubiera servido antes de la Ley de 15 de julio de 1865. Villaamil, cuyo cese no se produjo por razones de filiación u opiniones políticas, podría haber sido, pues, beneficiario de esta sentencia, al acumularse a los años servidos la mitad del tiempo en que estuvo cesante y que, sumadas las distintas etapas, superaba con creces los dos meses necesarios. Tal circunstancia viene a poner colofón a una situación que el autor compendia con estas palabras referidas al mismo personaje en *Fortunata y Jacinta*: "el cesante más digno de conmiseración es aquél que sólo pide unos cuantos días más de empleo para poder reclinar sobre la almohada de las Clases Pasivas una frente cargada de años, de sustos y de servicios" (556). Estas conclusivas palabras de Galdós podrían no haber sido escritas, de

demorarse la narración sólo unos pocos años, pero entonces los lectores de aquella y posteriores épocas no hubiéramos podido disfrutar y emocionarnos con esta, por todos los conceptos, extraordinaria novela.

Ministerio de Administraciones Públicas (Madrid)

NOTAS

[1] No es este el único personaje galdosiano que encarna el arquetpio del funcionario. En otras de sus "novelas contemporáneas" se incluyen otros tipos que sirven al autor para realizar una perfecta descripción de la mentalidad y de las costumbres burocráticas de finales de siglo. Así, entre otros, los de D. Manuel María José Pez en *La de Bringas* o el de D. Basilio Andrés de la Caña en *Fortunata y Jacinta* o, incluso, dentro de la propia novela de *Miau*, el del jefe de sección, D. Buenaventura Pantoja, modelo de "probo funcionario," tan celoso defensor de la Hacienda pública que sus informes jamás reconocieron el derecho de ningún particular frente al Estado.

[2] Esta posibilidad de jubilación basada sólo en la antigüedad resulta a cien años vista más favorable para el funcionario público español que el régimen de jubilación actual que exige, para la jubilación voluntaria, la conjunción de los requisitos de una edad mínima–sesenta años–y de antigüedad–treinta años de servicios efectivos al Estado–, según el artículo 28.2a) del Texto Refundido de la Ley de Clases Pasivas del Estado de 30 de abril de 1987.

REFERENCIAS LEGISLATIVAS, REGLAMENTARIAS Y JURISPRUDENCIALES

Norma	**Texto**
Real Orden de 19 de agosto de 1825	Martínez Alcubilla 2: 454 y ss; Jiménez Asensio 55-59; Nieto (*Estudios históricos* 300)
Ley de Presupuestos de 26 de mayo de 1835	Martínez Alcubilla 3: 1209; Jiménez Asensio 89; Nieto (*Los primeros pasos* 364)
Decreto de la Regencia de 31 de julio de 1843	Martínez Alcubilla 2: 469; Jiménez Asensio 92.
Ley de 23 de mayo de 1845	Martínez Alcubilla 3: 1212; Jiménez Asensio 93; Mhartin y Guix 145
Ley de 25 de julio de 1855	Mhartin y Guix 145
Decreto Ley de 22 de octubre de 1868	Mhartin y Guix 129, 144
Ley de Cánovas de 21 de julio de 1876	Martínez Alcubilla 4: 376; Jiménez Asensio 161 y ss; Villacorta Baños 57
Real Decreto de 21 de julio de 1876	Matínez Alcubilla 4: 396-97; Jiménez Asensio 163
Sentencia del Tribunal Contencioso Administrativo de 27 de diciembre de 1890	Mhartin y Guix 131
Leyes de Presupuestos para 1890-1891	Villacorta Baños 59
Ley de Presupuestos de 30 de junio de 1892	Jiménez Asensio 167; Villacorta Baños 59

OBRAS CITADAS

Azorín. *Memorias inmemoriales*. Madrid: E.M.E.S.A., 1967.

García Posada, Miguel. "Babelia." *El País* 5 de febrero de 2000.

Gil de Zárate, Antonio. "El empleado"; "El cesante." *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix, 1843. 2 vols. Repr. facsímil. Madrid: Dossat, 1992. I: 77-83; 93-103.

Jiménez Asensio, Rafael. *Políticas de selección en la Función Pública española (1808-1978)*. Madrid: MAP/INAP, 1989.

Martínez Alcubilla, Marcelo. *Diccionario Jurídico Administrativo*. Tomos 2, 3, 4. Madrid: 1860.

Mhartin y Guix, Enrique. *Manual del Empleado. Consultor de los funcionarios civiles del Estado*. Madrid: Bailly-Bailliere e Hijos, 1896.

Nieto, Alejandro. *Estudios históricos sobre Administración y Derecho Administrativo*. Madrid: INAP, 1986.

----------. *Los primeros pasos del Estado constitucional*. Barcelona: Ariel, 1996.

Ortíz Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica, 1996.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Hernando, 1975.

----------. *Miau*. Madrid: Alianza, 1985.

Villacorta Baños, Francisco. *Profesionales y burócratas*. Madrid: Siglo XXI, 1989.

RESEÑA-ARTÍCULO

GALDOSIAN BIBLIOGRAPHIES

Peter Bly

The sudden appearance in the spring of 1999 of Jerónimo Herrera Navarro's mammoth new bibliography of critical studies on Galdós's work was a spectacular surprise, not only because of its bulkiness and apparent comprehensiveness, but also because no advance notice of its preparation, let alone its publication, had percolated to general Galdosian circles, as far as can be ascertained. Because this Galdosian event of the year raises so many questions of general interest, it is perhaps appropriate to discuss them first in the context of previously published Galdosian bibliographies.

One's first spontaneous reaction to Herrera's volume might be to question its opportuneness. Do Galdosistas need another large tome for the shelf when annual up-dates on recent articles and books appear almost regularly in the scholarly compilations of *The Year's Work in Modern Language Studies, MLA Bibliography, Revista de Literatura* and the *Boletín* of the Asociación Internacional de Galdosistas, for example? The question is even more relevant, given the fact that an increasing number of articles these days deliberately shy away from any in-depth review of previous criticisim in their respective area of study. At most, a dutiful citation of recent work by friends of the same critical persuasion will be included. Very rare are those exponents of the opposite approach to scholarship–Ribbans (1993, 1997) is one notable example who comes to mind–which is founded on a thorough knowledge of previous criticism in the field and uses it to highlight the scholar's conformity or disagreement. In fact, however, does one need to rely on bibliographies to write a successful study of Galdós's work? José F. Montesinos certainly did not think so, as he made very clear at the end of the second volume of his extensive publication:

> quiero quede muy claro, al poner término a este volumen, que mi propósito ha sido hacer una especie de digesto de la obra de Galdós, pero no del galdosianismo. Sobre las novelas estudiadas aquí existe una disforme bibliografía de la que he prescindido deliberadamente y a la que me refiero en contadísimos casos en que la acquiescencia o el disentimiento me obligan a ello. Proceder de otro modo sería condenarme a no acabar nunca. (2: 273)

Ironically, this so-called "digest" has become an indispensable part of the Galdós critical cannon, cited in numerous studies even thirty years after its publication. However, committed Galdós scholars, like those in other fields, need to consult bibliographies as the starting point from which they can review other people's ideas and interpretations of the same primary text(s) and on which then to construct their own ideas, with due public acknowledgement of the debt. The prospective author of any piece of scholarly writing ought to be fully aware of the relevant publications in the field, if her/his own endeavours of the same kind are to have some validity and not to make unfounded claims of originality.

Until the late sixties, students of Galdós's work could consult, besides most of the

annual compilations noted above, the bibliography to be found in the latest printing of Sainz de Robles's original 1941-42 Aguilar edition of the *Obras completas.* As with the latter, our indebtedness to Sainz de Robles for this bibliographical service, despite its limitations, has to be recognized. This form of bibliography–a check-list in article form of pertinent publications–is, obviously, the simplest and easiest kind to assemble and to consult. It occupies an honourable place amongst the more extensive and more substantial tomes that constitute the Galdosian bibliographical corpus, as the listings of García Lorenzo and Van Ree at different times in the last thirty years have shown.

None the less, the need for some sort of guidance about the content of individual studies beyond the title is always felt by researchers in order to shorten the length of the search period. In the case of Galdós, the need is particularly acute, given the volume and diversity of his output. A response to this need was provided in the late 1960s by the appearance of Sackett's book-long, annotated bibliography, whose precise and concise summary of the contents of books and articles, provided, for the most part, a solid, second layer of support and direction for the researcher. His desire to serve the Galdós scholar was made abundantly clear in his Introduction:

> A desire to collect and examine the largest possible portion of the literary criticism of the non-historical novels of Pérez Galdós has led to the compilation of this annotated bibliography; the desire to assist scholars in the increasingly difficult task of appraising a growing list of Galdosian studies has led to its publication. (ix)

At the same time, these remarks indicate the two weaknesses of Sackett's and subsequent bibliographies of this kind and length. First, his compilation was deliberately selective (as the title indicated), only covering Galdós's social novels, and secondly, within these self-imposed limits, it faced the almost impossible task of including all relevant publications, given the extent of Galdós criticism, even at that time. This boom in publications on Galdós, or, in the recent terminolgy of Herrrera, "la galdosmanía" (13), that has ocurred since the appearance of Sackett's 1968 work and which shows no sign of abatement a third of a century later, has, ironically, become the albatross around the neck of aspiring Galdosian bibliographers. Not surprisingly, most preface their work with a frank admission of their inability to cover all fields of Galdosian criticism. Percival (1985) lamented with understandable desperation: "It would be a Sisyphean labour to take into account all the critical writings devoted to Galdós" (vii).

However, whereas Woodbridge (1975) limited his compilation to studies published in the previous 25 to 40 years, Percival's bibliography attempted to cover all areas of Galdosian criticism: from its earliest manifestations in Galdós's own lifetime right up to the 1980s. Because it is a reasoned commentary, it can rightly be acclaimed as the most solid, comprehensive, book-length bibliography so far published. It is intended to be read from cover to cover as an account of the dominant trends in five major areas of Galdosian criticism: Galdós's life; the different methods of literary history applied to his work; the major subjects treated; criticial studies on his novels; and then those on his other work. However, Percival's unique contribution to Galdosian bibliography has two significant drawbacks

that militate against its ready use by the Galdós scholar. First, the typeface and cramped lines of print make it almost impossible for the reader to locate with any speed a particular work or critic. To do this, the reader has to simultaneously consult the General Index for the author's name and then search the bibliographical information that is packaged into 137 pages of notes Fortunately, these have headers referring back to the pages on which the respective studies have been discussed; otherwise, the reader wanting to quickly consult a specific item is faced by an insurmountable task. (The Selected Bibliography at the end of the volume is basically reserved for works on literary criticism in general or the art of fiction.) In other words, the volume also has the function of a bibliographical tool, as Percival stated in his Introduction: "The twofold purpose of this study is to give a reasoned account of the vast body of Galdosian criticism and to provide a general bibliographical guide for use with other bibliographies devoted to specific aspects of the Spanish author and his writings" (vii). None the less the book falls between these two stools, for not only can Percival not accord all the studies he chooses equal attention in his assessment of the respective trends—a number are just packed into paragraphs with no comment whatsoever—, but neither can the volume function as a viable research tool without long delays and searches.

Both Percival and Woodbridge felt the need to update their original compilations. The latter printed a supplement (1981), the former included his at the end of his original text, which was a revised Ph. D. thesis, as well as in a later article (1991). This challenge of trying to keep up to date with the majority of, if not all, studies on Galdós, was also felt in the sixties, as the Galdós boom got under way, by Varey, who concentrated on giving an overview of the content and direction of recent publications, a perspective that this reviewer also adopted in the 1980s solely in relation to books.

A truly comprehensive catalogue that was to embrace not only the critical studies and any publication on and about Galdós up to 1965, but, more interestingly, the various editions and translations of his work, was undertaken by Hernández Suárez. Unfortunately, only the second part of that mammoth undertaking appeared in print, in 1972. It is a testimony to the relative comprehensiveness and legibility of that volume, with its pleasing typeface, generous use of space and incorporation of publication data, that no attempt to replace it or even update it had been undertaken until Herrera's recent publication. It is to be regretted that the first, and more substantial part of Hernández Suárez's project was never published as the editor of *Anales Galdosianos* at the time had envisaged (3: 191).

However, a foretaste of what that compilation might have been like was provided by Hernández Suárez's mainly annual bibliographical contributions to *Anales Galdosianos* between 1968 and 1974. With their comprehensive inclusion of practically everything printed each year on and about Galdós and his works (with notes clarifying the content of a number of items) as well as other aspects of nineteenth-century Spanish society and literature, they raise a problem that all Galdós bibliographers have had or will have to face: even within a prescribed limit of a chronolgical period or a thematic/genre division of Galdós's work, is it always advisable or necessary to include articles that are manifestly of an ephemeral or insignificant nature, like a short announcement of a Galdós congress in a local newspaper, or a brief book review/summary in an obscure journal? Even doctoral disserta-

tions are not an essential item for inclusion, when they are largely inaccessible outside their countries of origin or have been subsequently published in book form. Woodbridge (1975), forever on the defensive in his Introduction, accurately noted, "All items that could be included in a bibliography are not of equal value" (ix). The question of the bibliographer's subjectivity is, of course, the issue: would his exclusions, as well as inclusions, correspond to those of other Galdós scholars? Obviously not all the time, but, having first made the decision not to compile a comprehensive bibliography of Galdós criticism and editions, then, surely, the author should be free to exercise her/his own critical judgement on what should be included within the stated parameters and stand by those choices. Unfortunately, this is not always the final result, for bibliographers sense that their selections are always going to be questioned by other scholars, and, consequently, they try to meet such criticism by erring on the side of comprehensiveness.

Once the problem of selectivity has been solved satisfactorily, the next to present itself is that of annotation, which gives the bibliographer another opportunity to help and guide the researcher. In many respects, Sackett's 1968 collection was the perfect model in this regard, for for the majority of entries that had them, Sackett confined himself to pithy, concise summaries of their subject matter, without offering critical comment. He repeated the same formula in his 1982 survey of critical works on Galdós's theatre, albeit in slightly more verbose form. Woodbridge (1975, 1981) chose to guide the researcher in a different way: by expanding Sackett's brand of summary annotation to include quotations from the article or book about its author's aims or conclusions, and at times, by adding his own evaluation of them. Helpful though this approach was and still is, Woodbridge (1975) was again very much aware of the distortions that such annotations–or any, for that matter–could introduce into the reader's mind about the value of the entry, for he stated bluntly: "The length of the annotation has little to do with the the over-all quality of the entry" (ix), or, he could have added, with the length to which a particular point in it is treated.

Two other formatting utensils remain with which the bibliographer can further guide his/her researcher-reader through the labyrinth of Galdosian criticisim. First, he/she can arrange his/her entries into chapters of specific subjects. They should not be too numerous, otherwise the compilation becomes exceedingly fragmented. Sackett (1968) chose the simplest form of division: he just had two sections, one for books, the other for articles. Woodbridge (1975 and 1981) opted for a wider panorama of chapter divisions, predominantly devoted to Galdós's corpus of works. Within these respective chapters, which, of course, constitute the bulk of the bibliography along with the obligatory chapters on biography and previous bibliographies, sub-sections had to be devoted to the individual works by Galdós. In addition, Woodbridge was able to include interesting chapters on such topics as "general studies, special topics, linguistic studies, stylistic studies," albeit somewhat incongruously inserted between the chapters covering Galdós's own publications. Percival (1985) was much more sparing in his number of chapters, as we have noted above, but the absence within them of any sub-heading for the particular work or topic discussed only increased the sense of impenetrability that this particular research tool offers the eye at every turn of the page, in my humble opinion.

The final device that the bibliographer has at her or his hands is, of course, the

apparatus of end indices. Given the particular nature of any bibliographic work in book form, they are vitally important, and the more the bibliographer provides, the better it is for the researcher whose first movement is instinctively directed towards the end of the tome. Three types of indices automatically suggest themselves: one for authors of the critical studies, another for subjects treated, and a third for references to Galdós's individual works, arranged in alphabetical order. Such was Woodbridge's preferred methodolgy, and it proved very effective. Again Sackett's solution to this problem (1968) was simple, partly because he had limited himself to a single division of the critical material into books and articles and had arranged both sets of entries alphabetically. Consequently, he only had to provide a subject index, which, nevertheless, managed to include a listing of Galdós's novels by individual title. Percival's preference was somewhat similar : his first index included the titles of Galdos's works along with Galdosian characters cited. The second was a general index, largely consisting of proper names of literary critics (Galdós's contemporaries or otherwise), historical figures or other writers from many centuries. Yet, at the same time, he fashions within it a subject index as well, with entries interspersed with the proper names. There can be no doubt that the most problematic of all the indices, whether separate or combined, is the subject index. Whilst its flexibility can lead to a very useful diversity of content, its comprehensiveness will largely depend on the degree to which the compiler has read the material included. Of particular difficulty in this regard is the problem offered by general, book-length studies of Galdós's work. Since they necessarily range far and wide, it would seem a pointless exercise to index all the subject matter they discuss. The task is much easier for the bibliographer when pigeonholing individual articles or monographic book-length studies.

* * *

The value of Herrera's recent publication must be assessed in the light of the foregoing remarks. Given the fact that the last substantial book-long bibliography was Percival's reasoned one in 1985, there is some truth to Labandeira Fernández's remarks in his "Prólogo" that this new bibliography by Herrera is fulfilling a need that has been noted for some time. Indeed, the appearance of the bibliography was timely, since the flood of Galdós studies has not abated since 1985; on the contrary, it seems to have gathered even more pace. Appearing just before the close of the twentieth century, Herrera's publication, it could be reasonably claimed, brings together all the contents of the bibliogaphies discussed above, that is, collecting, as far as was humanly possible, all of the critical studies published between 1870 and 1996, his cut-off date. This procedure is quite natural and acceptable, for, as Woodbriged acknowledged (1975: vii), "Bibliographers build upon each other's work," and Herrera has made his own personal contribution to the general bibliographical data bank by tabulating the studies that have appeared since 1985. Herrera's compendium thus allows researchers to start the new century with one composite base as opposed to several fragmented and incomplete sources. In fact, he has gone much further than previous bibliographers, searching for items in all sorts of other bibliographies to be found in major publications and even library holdings in North America and Europe, as

well as computer data bases. It is true to say that in sheer physical size and in the number of entries (almost 6600) this bibliography far exceeds those that have appeared hitherto. Printed in bold type that is soothing to the eyes (especially old ones), the volume also has generous amounts of blank space that contributes enormously to its legibiltiy. Furthermore, although the title leads one to expect that, like its predecessors discussed above, Herrera's work is selective, being confined to a listing of works of criticism, the author has cleverly inserted at the end of his "Introducción" a listing of the various editions and translations of Galdós's writings, including a fair number of the newspaper articles, in an updating of Hernández Suárez's pioneer compilation (1972). This is no small appendix, running to almost sixty pages (19-80) and necessitating an index of its own, which, appearing in the middle of the book, is somewhat disconcerting for the casual flicker of the page. He modestly excuses this addition: "Aunque no es objeto de esta *Bibliografía* hemos considerado de interés reproducir en esta *Introducción* las principales ediciones y traducciones de las **obras de Galdós**, por orden cronológico de publicación" (19). Consequently, Herrera's work is even more comprehensive than the title would suggest. As a check-list of editions and translations as well as of critical studies on all aspects of Galdós's work, it can be said to have superseded all the previous bibliographies, deliberately partial in their selectiveness. Accordingly, it can be said to constitute a unique contribution to Galdosian bibliography. The only price to be paid for such lavishness of attention, it seems, is the absence of any kind of annotation about the contents of the entries. Perhaps an attempt in this direction would have been advisable as a crowning mark of achievement. Using abbreviations for journal or collection titles would have also freed up valuable space for such an exercise.

The "Índice general" at the beginning of the volume appropriately allows the reader to survey the structure of Herrera's approach. There are eight major chapters dealing with "referencias generales; biografía; valoración crítica de su obra; estudios de sus obras; adaptaciones de sus obras; homenajes, aniversarios y congresos; difusión de su obra en otros países; epistolario." Not all of these chapters are equal in length or even desirable. On the other hand, in the third chapter–the second most substantial in the volume (with 134 pages), "valoración crítica de sus obras"–Herrera is able to introduce a good number of subdivisions: for example, one is on literary sources, whilst another is on Galdós's own literary critcism. The longest and most important chapter, with 169 pages, is the fourth, devoted to the studies of individual works by Galdós, arranged, as the entries themselves in the corresponding sections, in chronological, rather than alphabetical order. This is a justifiable methodology, but it also converts two end indices ("Índice de nombres" and "Índice de obras") into indispensable tools for anyone consulting the book. Unfortunately, their usefulness has been complicated, if not diminished, by the inclusion of references to people other than the critics and of citations of works by other authors, respectively. For example, the wisdom of including *Peñas arriba* in the "Índice de obras" because it appears in the title of a 1973 number of a local Las Palmas newspaper is highly questionable. The same criterion seems to have dictated certain entries in the "Índice de materias" and the "Índice de personajes." For example, María Remedios is only accorded one entry reference because her name figures in the title of the study in question, whereas she also figures prominently in other studies on *Doña Perfecta*. This raises questions about the bibliographer's familiarity with the content of the works he includes.

Herrera maintains that he has consulted almost all of his entries, but a fuller acquaintanceship would have enabled him to enrich and enlarge, for example, the all-important "Índice de materias," some of whose entry references (e.g. Ávila and El País Vasco) are of dubious usefulness, to say the least, especially when, once more, they appear in the listing because they have surfaced in the title of a single article. The listing of cross-references after individual novels or subject sub-sections is useful, but not absolutely necessary, as they are repeated in the "Índice de obras" at the back of the book.

If he has wisely omitted references to general literatures of history or reviews of editions and studies, Herrera has found space for some pieces of passing, marginal interest, if not use, to the researcher, particularly in Chapters V to VIII, on, respectively, theatrical and cinematographic adaptations; homages, conferences and anniversaries; and Galdós's diffusion in other countries.

Herrera is humble enough to admit in his "Introducción," that, like any bibliography, his will undoubtedly contain errors and omissions. A quick spot-check produced the following: *La de Bringas* was not published before *Tormento* so should appear after it. Dionisio Gamallo Fierros is given two entries in the "Índice de nombres" because his patronymic is, erroneously, given two forms. If full bibliographical information is generally given, some times it is not: viz. entry 4132: the Maravall Homenaje. A non-existent Carmen Gullón is invented as the author of a study that should have been attributed to Germán Gullón. Angel del Río's "A Note on *Misericordia*" is given the same pagination as McKendree Petty's "Introducción" to the same edition, in successive entries that unnecessarily reproduce a welter of bibliographical detail.

As Labandeira Fernández sententiously comments in his "Prólogo," "Una bibliografía, en el mismo momento de nacer, ya se ha quedado desfasada" (11) and such is the fate that will eventually befall Herrera's. It may have gathered together all of the preceding material available in the other bibliographies, but it will not replace them, nor will it be totally replaced in turn by subsequent compilations. It will be usefully consulted by current researchers primarily for its entry accessibility, its legibility, and its updating of the critical output since Percival's 1985 publication. Its principal predecessors will continue to be consulted especially for their annotations and comments that offer the researcher another level of guidance.

Herrera's volume has all the physical appearances of the ideal, definitive Galdosian bibliography, yet that volume or, rather, volumes, is still to be compiled. It will have to be the work of a team of Galdós scholars who have fully read the material they are handling and can select, arrange, annotate and index it according to the generally accepted needs of their colleagues. Even then, updated supplements–perhaps every ten years–would still be necesssary. Such a collective enterprise would entail a fair distribution of labour among the contributors. Herrera, like Percival, Sackett and Woodbridge before him, has to be congratulated most heartily by Galdós scholars for undertaking such a daunting task all by himself.

Queen's University, Kingston, Ontario

WORKS CITED

Bly, Peter A. "'Un cuadrienio galdosiano': An Omnibus Report of Books on Galdós Published Between the Years 1980 and 1983." *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 131-42.

----------. "'Un trienio galdosiano': A Critical Review of Books Published on Galdós, 1977-79." *Anales Galdosianos* 16 (1981): 107-17.

García Lorenzo, Luciano. "Bibliografía galdosiana." *Cuadernos hispanoamericanos* 250-52 (1970-1971): 758-97.

Hernández Suárez, Manuel. "Bibliografía." *Anales Galdosianos* 3 (1968): 191-212.

----------. "Bibliografía." *Anales Galdosianos* 4 (1969): 127-52.

----------. "Bibliografía." *Anales Galdosianos* 6 (1971): 139-63.

----------. "Bibliografía." *Anales Galdosianos* 7 (1972): 145-65.

----------. "Bibliografía." *Anales Galdosianos* 9 (1974): 175-206.

----------. *Bibliografía de Galdós.* I. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972.

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

Labandeira Fernández, Amancio. "Prólogo." Herrera Navarro. 11-12.

Montesinos, José F. *Galdós.* 3 vols. Madrid: Castalia, 1968-1972.

Percival, Anthony. *Galdós and His Critics.* Toronto: Univ. of Toronto Press, 1985.

----------. "Recent Currents in Galdós Studies." *Galdós' House of Fiction. Papers Given at the Birmingham Galdós Colloquium.* Eds. A. H. Clarke and E. J. Rodgers. Llangrannog: Dolphin, 1991. 169-219.

----------. "Tendencias de la crítica sobre Galdós: 1870-1920." *Anales Galdosianos* 19 (1984): 61-67.

Ribbans, Geoffrey W. *Conflicts and Conciliations. The Evolution of Galdós's "Fortunata y Jacinta."* West Lafayette, Indiana: Purdue Univ. Press, 1997.

----------. *History and Fiction in Galdós's Narratives.* Oxford: Clarendon Press, 1993.

Sackett, Theodore A. *Galdós y Las Máscaras: historia, teatro y bibliografía anotados.* Verona: Univ. di Padova, 1982.

----------. *Pérez Galdós: An Annotated Bibliography.* Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1968.

Sainz de Robles, Federico Carlos. "Bibliografía." *Obras completas de Benito Pérez Galdós.* 11th. ed. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1968. 1: 174-80.

Van Ree, Heilette. "Bibliografía reciente sobre Benito Pérez Galdós (1990-1993)." *Ínsula* 561 (septiembre 1993): 18-19.

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

Woodbridge, Hensley C. "Benito Pérez Galdós: A Selected Annotated Bibliography." *Hispania* 53 (1970): 899-971.

----------. *Benito Pérez Galdós: A Selective Annotated Bibliography.* Metuchen, N. J.: The Scarecrow Press, 1975.

----------. *Benito Pérez Galdós: An Annotated Bibliography for 1975-1980.* Watertown (Massachusetts): General Microfilm, 1981.

RESEÑAS

AITOR BIKANDI-MEJÍAS. *Galaxia textual: cine, literatura, Tristana (Galdós y Buñuel).* Madrid: Pliegos, 1997. 188 pp.

John H. Sinnigen

Este libro está basado en la tesis de Bikandi-Mejías, defendida en 1996 en la Universidad de Cincinnati. En él el autor explica diversos aspectos de los discursos literario y cinematográfico, y luego los emplea en unos análisis comparativos de la novela de Galdós y la película de Buñuel. Demuestra cómo se pueden utilizar los conceptos que elige--tomados fundamentalmente de los aparatos deconstructivos--para analizar una novela y una película y para comparar los dos medios, indicando tanto los parecidos como las diferencias entre ellos.

El libro consiste en dos partes, además del prólogo, la introducción y la bibliografía. La primera parte versa sobre las relaciones entre la novela y el cine en general y la segunda sobre las dos obras en concreto. Según Bikandi-Mejías, se trata de dos partes autónomas, y una persona podría saltarse una de las partes y poder entender sin mayores problemas aquélla que ha decidido leer. La Parte A, "Cine y literatura," contiene 14 capítulos: El signo; Lenguaje; De unidades mínimas, articulaciones, palabras y oraciones; Un poco de semiología; Vamos a contar historias; El arte de la narración; Tiempo/Espacio; Narrador; Punto de vista; Impresión de realidad; Cine y sueño; Lector/Espectador; Aproximaciones psicoanalíticas; Deseo; Lector/Espectador. Otras aproximaciones; Paradigma/Sintagma. Metáfora/Metonímia; Dialogismo. Intertextualidad; Apuntes desconstructivos; Galaxia textual. El campo es vasto y la selección teórica es ecléctica: feministas, marxistas, teóricos de la recepción, semióticos y deconstructivistas. También hay múltiples referencias a varias novelas y películas. La segunda parte tiene diez capítulos: Títulos y marcos; Intertextualidad. Origen; Dialogismo; Cronotopos; Reflexividad. Narrador; Ambigüedad. Lector/Espectador. Subversión; Deseo; Eje discursivo/Eje referencial; Lenguaje verbal/Lenguaje cinematográfico; Guión. Aquí, además de sus comentarios sobre los dos textos y algunas reiteraciones teóricas, Bikandi-Mejías hace referencia al corpus bibliográfico que existe sobre ellos.

Todo comienza con la representación de una pierna, aquella imagen visual de una pierna, de aquella pierna ortopédica tomada de la película de Buñuel que aparece en la portada de la edición de la Alianza de *Tristana* de Galdós. Bikandi-Mejías emplea esa imagen visual para explicar cómo la película hoy día tiene un impacto en los lectores de la novela. Es decir, la influencia no va solamente de la novela a la película sino también al revés, ya que la película es un relevante intertexto para todo lector de la novela que haya visto la película. Estoy de acuerdo. Como muchos otros profesores, supongo, en clase siempre doy la película junto con la novela (aunque siempre en el orden novela-película), igual que doy, por lo menos, unos episodios de la serie televisiva junto con la novela *Fortunata y Jacinta*. De hecho, mi materia galdosiana ahora lleva el subtítulo "Novela, cine, televisión," y encuentro que los textos visuales ayudan a los alumnos a entrar en el mundo de las novelas. Además, y es la premisa de Bikandi-Mejías, el análisis de las relaciones entre el discurso escrito y el

visual (no sólo los lenguajes, sino también los procesos de producción y consumo de los textos) es un relevante objeto de estudio. Para ese clase de investigación, tanto la tesis de Bikandi-Mejías como sus análisis concretos serán útiles. Por ejemplo, el análisis de las representaciones de los fetiches sirve para explicar las tensiones y los conflictos entre D. Lope y Tristana.

Por lo general el libro adolece de un exceso de citas y de referencias a otras novelas, películas y, sobre todo, obras teóricas. Yo, por lo menos, quisiera saber más sobre lo que piensa el autor y menos de las ideas de Metz, Culler o Mulvey. Las numerosas citas desdibujan la explicación de la tesis aún más, porque una gran cantidad de ellas están en inglés y/o son cortas. No es raro encontrar frases como la siguiente: "Para Morris Beja, que supone que existe una necesidad universal de narrativa, ésta es '*any work which recounts a story?*'" (36). La cita interrumpe el ritmo de la frase, desconcierta, y tales interrupciones son frecuentes. En casi todos los casos habría sido mejor parafrasear.

Finalmente, hay que preguntamos para qué sirve la primera parte. Si queremos un estudio teórico sobre las relaciones entre la novela y el cine, acudimos a una obra especializada en que se explique a fondo ese tema, que no faltan. La Parte A del libro de Bikandi-Mejías no puede tomar el lugar de ese tipo de estudio; al mismo tiempo tampoco da una introducción suficiente a la complejidad de las relaciones intertextuales entre las dos *Tristanas*. En vez de un libro dividido en dos partes relativamente autónomas, habríamos preferido un texto más íntegro formado por una clara y concisa introducción en que se presentan las perspectivas del autor sobre las relaciones entre la literatura y el cine–es decir, su propia síntesis de los conceptos estudiados–seguido por un análisis más intensivo y extensivo de las obras de Galdós y de Buñuel en sus respectivos contextos históricos, biográficos y estéticos.

University of Maryland, Baltimore County

DAVID THATCHER GIES. *El teatro en la España del siglo XIX*. Tr. Juan Manuel Seco. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996. 546 pp.

Julián Ávila

Esta exploración sobre el espectáculo teatral español decimonónico ya tiene 4 años de éxito editorial y no precisa de otra recomendación que su propia calidad científica. Sin embargo, quiero pedir disculpas, sobre todo al director de esta revista que me encargó la reseña en tiempo oportuno, por el retraso excesivo con que llega.

Además de su oportunidad en el escaso y disperso panorama teórico, crítico e histórico del teatro, más aún del decimonónico, su peculiaridad más sobresaliente creo que es fácil de reconocer. Se trata del primer estudio de su intención y extensión que, por fin, se

ocupa del teatro en su ser natural de espectáculo poliédrico, global e integrador, fuera de la tendencia general de los catálogos eruditos de fechas, autores, actores y argumentos a que nos tienen acostumbrados los criterios de las historias de la literatura, algo del todo improcedente en un territorio artístico que se extiende bastante más allá de las fronteras establecidas por el lenguaje verbal, si es que éstas son las que normalmente se proponen.

Ya desde el título se encuentran indicios de lo que va a ser este desmarque de la exposición de David T. Gies respecto de la media docena de trabajos generales que se pueden contar sobre el tema. Por primera vez nos encontramos con un proyecto de estudio teatral que pretende abordar la existencia del espectáculo desde las tres vertientes que confluyen y construyen la extraordinaria complejidad de su naturaleza artística: la permanente y vivificante inestabilidad que produce la interacción de la calidad creadora individual con la sensibilidad sociocultural del público, las posibilidades institucionales jurídicas, arquitectónicas y técnicas del recinto social del espectáculo, y las histriónicas de los actores, directores y empresarios que son sus responsables más inmediatos.

Los resultados correctores de este cambio de perspectiva resultan evidentes y reveladores. De pronto renacen períodos y fenómenos de historia teatral hasta el momento indebidamente menospreciados desde criterios exclusivamente literarios como son los 20 años primeros del siglo en los que las reformas ilustradas, la Guerra de la Independencia, las discusiones sobre la primera constitución liberal española y el absolutismo represivo de Fernando VII conforman unos antecedentes de conocimiento imprescindible para entender la breve y heterogénea explosión del romanticismo español, y la extraordinaria complejidad de su fórmula teatral en la que se refunden el gusto nacionalista por la historia con las aficiones al melodrama y a los espectáculos de magia, y los escenarios costumbristas.

Sólo desde la pobreza sociopolítica y cultural de ese período fernandino se puede entender el esfuerzo y los logros del habilidoso Juan de Grimaldi durante los 15 años que dominó el mundo teatral madrileño, y la relación directa que tienen sus reformas teatrales con el éxito explosivo del teatro romántico y el no menos difícil de los espectáculos de magia, fenómeno cultural sólo comparable al que después de las revoluciones del sexenio tuvieron los teatros por horas con sus géneros chico e ínfimo durante la larga Restauración canovista.

Siguiendo del mismo modo este trasfondo sociopolítico que va recreando Gies a través de los argumentos y otras incidencias de las obras teatrales, se ve cómo esta revista de actualidad que es el teatro decimonónico va evolucionando por el cauce de pacificación de la dictadura de Narváez de los años 40, desde el trascendentalismo romántico hasta el realismo burgués, el cual, a favor de la estabilidad familiar y la dignidad social, transforma al héroe romántico en irresponsable libertino y define el nuevo tipo de déspota socioeconómico, el capitalista inhumano y sin escrúpulos.

Dedica Gies un espacio significativo del capítulo 4 al fenómeno de las parodias o versiones cómicas y breves de piezas serias que han tenido un importante éxito de público. Creo que es una estrategia sociocultural muy antigua y persistente en la historia española y que posiblemente tenga algunas de sus motivaciones más importantes también en el substrato sociopolítico, en la distancia que al menos desde la Baja Edad Media ha existido entre la jerarquía y la masa, entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Este afán de volver del revés los

arquetipos ya consagrados por el arte, que Gies persigue desde las profundidades del romanticismo hasta el fin del siglo (un repaso al que habría que añadir las parodias eróticas y grotescas de la mitología clásica antigua y más actual de los bufos de Arderius [1866-1874], remedo de la opereta bufa francesa de Offenbach, que están en el origen del teatro por horas de la Restauración), es el cauce principal de un proceso de desmitificación populista que va a terminar desembocando y sublimándose en la creación expresionista de las vanguardias españolas, desde las greguerías de Gómez de la Serna hasta los esperpentos de Valle-Inclán. Algo, en fin, que queda en el texto de Gies como una de las propuestas de investigación más sugestivas entre las muchas que se abren en esta reorganización del tratamiento del fenómeno teatral que es también el recorrido realizado por este profesor.

En una situación parecida de propuesta de investigación queda el profundizar lo suficiente en el panorama sociopolítico y cultural del último tercio del siglo para llegar a comprender, como hace Gies en lo que toca al romanticismo y a la alta comedia, la extraña convivencia del neorromanticismo de la escuela de Echegaray, el drama social de Sellés, Enrique Gaspar o Jacinto Benavente, con el drama naturalista o espiritualista de Galdós, el socialista de Angel Guimerá, Clarín o Dicenta, y los géneros chico e ínfimo de los teatros por horas. Sólo en los extraordinarios vaivenes sociopolíticos de esos años con los desajustes resultantes, la derrota de los ideales democráticos, la imposición de las oligarquías económicas, la desmoralización de las clases medias y el crecimiento de las reivindicaciones del proletariado peninsular y colonial, se puede entender una explosión del fenómeno teatral tan diverso y agresivo como aquél. Sin duda, queda todavía bastante que decir sobre la participación de los diversos públicos y la política económica y cultura respecto del teatro, así como la investigación de algunas extraordinarias figuras de actores, directores y empresarios como las familias de los Calvo, los Vico, los Guerrero o el extraordinario defensor del naturalismo escénico que fue el director artístico Emilio Mario o Mario López Chaves.

No hay duda de que resulta imposible recoger en un solo volumen y agotar de una sola tacada los múltiples temas que se abren ante este enfoque de la historia teatral desde la perspectiva global del espectáculo. El éxito en la culminación feliz de este enorme rompecabezas cultural no está sólo en la acumulación de información, algo que puede ser una tarea inacabable. Son más importantes los perfiles y el encaje de las fichas. El profesor Gies no hubiera podido recoger tanta información (véanse los índices onomástico y de títulos) en el medio millar largo de páginas de su exposición, si no hubiera sido capaz de seleccionar sólo lo espectacularmente pertinente al tratar de los aspectos sociales, políticos, institucionales y profesionales del teatro, del mismo modo que al desarrollar la carrera teatral de los considerados dramaturgos clásicos de los tres períodos artísticos en que siempre se divide este siglo.

Y éste es otro de los atractivos de su publicación: la recuperación de los argumentos de las obras teatrales sobrepasando la erudición y la falta de motivación sociopolítica, imprescindible en estos rituales de identificación y coherencia social que era el teatro de entonces, de que suelen adolecer las historias del teatro al uso. El profesor Gies selecciona la información al respecto de modo que se puede seguir en los contenidos argumentales la construcción del individualismo romántico frente al despotismo tradicional, del mismo

modo que van saliendo los valores burgueses de la familia y de la respetabilidad, la dignidad nacional cuando la actualidad lo exige, el socialismo, la crisis de valores de la Restauración, el melodramatismo sensacionalista de Echegaray, el naturalismo crítico, el regeneracionismo, etcétera

Y para concluir, por necesidad y no por agotamiento, con esta lista de aportaciones reseñables, indicar la recuperación de algunos dramaturgos injustamente olvidados como son el propio Juan de Grimaldi o Narciso Serra, sin hablar del extraordinario mérito de dedicar un capítulo al teatro de las mujeres, teniendo en cuenta la escasa información que aún se tiene sobre este tema, pero con el atractivo suficiente como para recomendar esta línea de investigación, que, sin duda, tendrá interesantes resultados. Por ahora, y de las muestras que presenta el profesor Gies, ya resulta sorprendente y gratificante la extraordinaria valentía que manifiestan estas mujeres dramaturgas frente a sus compañeros masculinos, siempre más comedidos, respecto de temas ideológicos y socioeconómicos como el socialismo y el pacifismo, entonces socialmente problemáticos, cuando no peligrosos.

Termino reconociendo, en fin, que, tanto por el formato de su edición como por su estilo expositivo, este manual sobre el teatro decimonónico resulta agradable de leer. Su medio millar de entradas bibliográficas constituye la recopilación más selecta, completa y actualizada de que se dispone hoy día en este campo de estudio, y su consulta como tal manual viene facilitada por un índice onomástico de 750 entradas y otro índice de obras teatrales citadas, que alcanza un total de casi 700 títulos nada menos, lo que da idea, además, del volumen de información que contiene el estudio.

Universidad Complutense de Madrid

SADI LAKHDARI. *'Angel Guerra,' de Benito Pérez Galdós. Une étude psychanalytique.* Paris: L'Harmattan, 1996. 275 pp.

Peter Bly

It may come as a surprise, even a shock, for most Galdós scholars to discover that Galdós's second longest novel has only received two major book-length analyses in the more than one hundred years since it was first published: Francisco Ruiz Ramón's 1964 study and now Sadi Lakhdari's revised and abbreviated 1991 doctoral dissertation (also published "in toto" in 1994). (Marisa Sotelo Vázquez's 1990, 162-page book was really a summary of the opinions of contemporary critics on various aspects of the novel, followed by a reprinting of their reviews.). The title of Lakhdari's study immediately alerts the reader to the possibility of a thought-provoking, if not contentious, interpretation of *Ángel Guerra.*

If this second publication of the original dissertation is more readable than the

first, which has been shorn of some background socio-historical material as well as erudite notes, it is to be regretted that no space has been left to include recognition of the seminal work on *Ángel Guerra* by such scholars as Geraldine Scanlon or Francisco Ruiz Ramón, alongside that generously and rightly accorded Emilia Pardo Bazán and Claire-Nicolle Robin. Vera Colin's epoch-making article is mentioned and quoted, but the bibliographical data is omitted. The study is neatly parcelled into twenty, roughly equal, chapters, packaged between an introduction and conclusion, with a summary of their contents usefully inserted under the respective chapter titles. Unfortunately, all quotations from *Ángel Guerra* are given in French.

Lakhdari is prepared to admit that this very long novel can be approached from other perspectives, for which he provides the minimum amount of detail, but he proclaims unabashedly the suitabilty of his own psychoanalytical approach "qui met en scène les fantasmes de l'auteur et une représentation fantasmatique de l'acte créateur lui-même" (7), especially when normal interpretative strategies can not account for lagunae or incoherences in the text. For the latter is like a dream, the result of an elaboration, through a secondary process, of material coming from the author's unconscious. Indeed, Ángel's progression from a mystical experience through the creation of an ideology to the subsequent establishment of a religious order symbolically represents the various stages of Galdós's approach to literary creation, which, as Lakhdari recounts (although he does not need to rely so much for theoretical support for this analysis on Didier Anzieu's *Le Corps de l'Oeuvre),* was often characterised by a period of concentrated mental gestation, accompanied by severe migraines, giving way to an outpouring of a text that was constantly being reworked, as recent studies of Galdós's manuscripts and galley proofs have amply shown. A parallel between clinical psychology and literary creation had, of course, been established as early as 1870, in *La sombra*, and was later reinforced by Galdós's own words on the complementarity of the roles of novelist and doctor in his 1889 prologue to *Niñerías,* published by his great friend, the paediatrician, Tolosa Latour, just two years before *Ángel Guerra.* The latter's considerable amount of medical terminology is, in fact, noteworthy for a novel that is overtly concerned with problems of religion and spirituality. Lakhdari takes his time in working up to the launch of his interpretation, preferring to situate *Ángel Guerra* within the continuum of Galdós's oeuvre. The novel may indeed mark Galdós's slow turning towards a more pronounced socialist radicalism after the fall in 1891 of Sagasta's long Liberal government, but in literary terms, it does not represent any big shift in direction towards so-called spiritual Naturalism. For, according to Lakhdari, Galdós never abandoned external physical description, nor his belief in the progress afforded by modern science; he had always subscribed to the medical and psychological strands in Zolaesque Naturalism. What happens in *Ángel Guerra* is that Galdós increases his psychological observation in response to developments in the French and Russian Naturalist novel in a personal attempt to "se renouveler sans se renier" (18). But there were other stimuli: in contemporary national history, the failed coup of General Villacampa in 1886, which is thinly disguised in Ángel's similar venture that opens the novel; in his own previous work, Maxi's fear that Fortunata might become a nun and not marry him, which is now realized in Leré's spiritual development; and in Galdós's own family, the death of his mother in 1886, which seems reflected in that of

Doña Sales in Part I.

Lakhdari believes that in *Ángel Guerra* Galdós wanted to return to the traditional lengthy novel of Tolstoy that he had successfully imitated in *Fortunata y Jacinta.* However, there is really not much action, and plot complications are due to the proliferation of minor characters, such as Dulce, Pito and Jusepa, who are often used to project a parodic or critical comment on Ángel's tortured search for faith. Lakhdari is surely right in saying that "Les conceptions religieuses sont indissociables des conceptions médicales et psychologiques" (56). If Lakhdari had let the matter rest there, then one could agree with him, but he goes one step further, perceiving, for example, behind the obsessive religiosity and cleanliness of the spinster Felisita (akin to that of Marcelina Polo in *Tormento* and Isabel Godoy in *El doctor Centeno)* strong sexual urges: more specifically, anal eroticism. It is precisely this identification of Freudian sexual symptoms and their speculative relation to Galdós's own family experience that vitiate the final stages of Lakdari's thesis. Surprisingly, though Freud's name and work are invoked quite frequently, citations from the latter are few and far between. There is just one section (232-33) where a cluster of passages gives solidity to the argument.

Some key episodes in *Ángel Guerra* appear to lend themselves very well to psychoanalytical interpretations.The colonel in whose assassination Ángel had participated before the novel opens may well be a composite representative figure of artillery officers involved in the Villacampa coup of 1886 as well as of Galdós's own artillery colonel father, but it is perhaps stretching the argument to say that the colonel is a substitute for Ángel's own weak father, whom, under the domination of his mother, his son both hated and loved, in a clear manifestation of the Oedipus complex. Much more sensible is Lakhdari's notion that father figures are comic nonentities in many Galdós novels, and that very secondary characters take over this absent parent role, like Pito does in *Ángel Guerra* , though again they may be both virile and castrated figures. Another extravagant interpretation is advanced for Ángel's attempt to throttle his father-in-law, Pez: it could represent Ángel's desire to kill him, or to have sexual relations with him or, at least, observe him having an erection. Lakhdari believes that "La référence à l'homosexualité est en effet assez fréquente dans ce roman" (211).

Ángel's recurring nightmare about the execution of the sergeants of the San Gil barrracks in 1866 (which had so affected the student Galdós, as Lakhdari fully chronicles), is also accorded a strange psychoanalysis: the boy perched on a tree witnessing the executions could represent a penis or a desire for homosexual relations by Ángel, as does the madman in the scene, whose hair standing on end symbolizes–so clearly for Lakhdari–a penile erection. The execution scene then becomes a castration for the boy, as the sergeants are a collective paternal symbol, and Galdós probably admired his story-telling artillery colonel father, whose death in 1871 is now reckoned to have triggered off Galdós's own creative urges that year, which are also a sublimation of his homosexual desires, for in the former "l'auteur a clairement conscience qu'il joue un rôle féminin en enfantant ses oeuvres" (158).

More examples of Lakhdari's fertile imagination feverishly at work on his Freudian interpretation of the novel appear in the important scenes that take part in Toledo in Parts II and III. Ángel's move to the old imperial city and its labyrinthine streets in search

of Leré represents a return to his own family's historical and spiritual roots, and so constitutes a return to the uterus. The Tagus is a father figure whose desperate attempts to escape the prison of the city represent a fear of castration. The Cathedral with its great works of art, especially the statue of the Virgin, is an ideal space for the speculative presentation of a number of unconscious fantasies: the ornaments on the Virgin's statue symbolize the penis of Ángel's mother; the Cathedral's snow-covered spire is a phallic symbol; so too are the cross, Leré's green eyes and her over-developed breasts.

As an adequate summary of previously made points, Lakhdari's Conclusion also correctly emphasizes *Ángel Guerra's* status as an experimental novel in which Galdós explores more deeply than ever the world of the psychologically irrational, thus moving away from other Naturalists, especially in France. However, most readers, one suspects, will hesitate to fully accept Lakhdari's contention that there are numerous coincidences in this novel between Freud's theories and Galdós's analytical observations, especially when the hypothetical nature of Galdós's family and personal history is invoked as the starting point for this supposed exercise in the artistic reproduction of the novelist's unconscious desires and fears.

Queen's University, Kingston, Ontario

MARGARITA ROSA O'BYRNE CURTIS. *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós.* Biblioteca Galdosiana 9. Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996. 235 pp.

Peter Bly

Professor O'Byrne Curtis's revised Harvard Ph. D. thesis was deservedly awarded the Premio de Investigación 'Benito Pérez Galdós' by the Cabildo Insular de Gran Canaria in 1994, not only because of the fluency of its Spanish text, but also because of the significance of its subject matter: the role played by the constantly reappearing mad men and mad women in the social novels Galdós published between 1880 and 1897. With such characters as Ido del Sagrario, Maxi, Mauricia la Dura, Villaamil, Rafael del Águila, Nazarín, Ponte, the Bueno de Guzmáns and the Rufetes, the scope for analysis is, consequently, broad and deep.

Of course, the subject has been treated before, albeit in varying degrees, by other Galdós scholars, but where O'Byrne Curtis's book breaks new and wider ground is in its examination of the novels from the perspective of the currently fashionable disciplines of literary theory, urban studies as well as socio-psychiatric studies. The result is that a considerable amount of interesting inter-disciplinary material is threaded into textual analyses,

although this does means that Spanish translations of the original quotations alongside lengthy extracts from the novels under review occupy a substantial amount of page space.

Dominating the book's discussion and the nature of its thesis is the whole question of what does madness mean. As a working yardstick, O'Byrne Curtis has to confine herself to the definition of a mental disorder that is certifiable. But in her "Introducción" she gives a hint that she already has in mind a much wider concept of madness, when she susbcribes to the postmodernist notion that madness is also a constituent element of language itself, thanks to Lacan's adaptation of the Freudian model of human psychology and psychoanalysis to rhetoric. Hence one can talk of "la locura de la retórica" as well as "la retórica de la locura." In this Galdós is, indeed, very much in tune with modern literary thought and practices, more semiotic than mimetic, so to spoke, and never more so than in his very first novel, *La sombra*, which entwines so intimately the topic of Anselmo's madness with its narrative presentation, and the consequent subordination of the narrator's voice or "discurso" to that of Anselmo. It is highly appropriate that the whole of Chapter One should be devoted to a study of Galdós's first effort in novel-writing, which does seem to lay the foundations for his presentation of the theme of madness in the later and longer social novels.

In her second chapter O'Byrne Curtis does, in fact, widen her group definition to include those Galdosian characters (and they are legion) who are metaphorically or metonymically mad. This will be the thrust of her argument: the apparently sane people in Galdós's late-nineteenth-century, bourgeois Madrid are really as mad as those that are recognizably certifiable and whom they, like citizens in other urban centres who pride themselves on social order and respectability, are so eager to put away in correctional institutions. But, as Anselmo had shown in *La sombra*, these social outcasts rebel against the negative opinions so-called normal people have of them or attempt to implement. Tomás Rufete and Nazarín may be apprehended by Order's outstretched hand, but Mauricia la Dura, Maxi, Frasquito Ponte, amongst others, are not so easily tamed, finding freeedom for the creation of their inner worlds wandering the streets of Madrid. Not only is the Spanish capital a character in its own right in these novels, but it is also a semiotic text with its own contradictory discourse, where madness infects all of its social classes and public spaces (cafes, plazas, paseos and streets), subverting their original raison d'être.

The greater purpose of Galdós's nominally mad people is to expose the same symptoms of madness underlying the apparently correct behaviour of the socially respectable, whether it be in matters of financial need, work, speech, dress or the ordering of physical space. The difference lies in the fact that, while the insane are frank and spontaneous in their frivolity, vanity or vindictiveness, the bourgeois and aristocratic characters instinctively conceal them: to wit, Juanito Santa Cruz or Rosalía de Bringas. So that when the latter laugh at those labelled insane, they do not realize that they are only laughing at mirror characters of themselves and are, therefore, madder than the mad. On all textual levels, then, a "desarticulación de la jerarquía locura-improductividad, cordura-productividad" (120) is brought about.

Despite O'Byrne Curtis's ready acknowledgement that her band of certifiables

differ both in physical appearance and symptom of dysfunction (173-74), her study (especially the four central chapters), gives the impression that all do tend to be assimilable. Perhaps this is an unfortunate consequence of her practice of trawling the novels for similar passages to substantiate and illustrate her arguments. An overuse of such terms as "identificarse, construirse, configurarse, vincularse" and a tendency to repeat an idea in triplicate form, as well as to construct numerous if-clauses, also contribute to the air of repetitiveness that hangs over these central chapters. But there is no denying that O'Byrne Curtis tackles her topic with great zest and confidence, and she is surely correct when concluding that "[l]o que hace de todas estas figuras [locas] un espectáculo tan preciado, tan cotizado en el universo galdosiano es la acentuación de sus excesos, la intensidad de sus ataques, la exageración de sus desvíos" (140), which push them inevitably on to centre stage. Their exuberant nature is such that all attempts to classify them as abnormal or aberrant prove fruitless, indeed futile. Far from sharing contemporary science's desire to define and control madness, Galdós prefers to explore it for its rich narrative potential. O'Byrne Curtis is to be congratulated on reminding us, in great depth of detail, of this important facet of Galdós's major novels.

Queen's University, Kingston, Ontario.

CLARKE, ANTHONY, ed. *Peñas Arriba, Cien años después.* Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1997. 269 pp.

Mª Asunción Blanco

Los más eminentes críticos de José María de Pereda se dan cita en estas páginas para ponderar y aquilatar el valor literario e histórico de *Peñas arriba* en el centenario de su publicación. Anthony H. Clarke, Benito Madariaga de la Campa, José Manuel González Herrán, Laureano Bonet, Salvador García Castañeda, Germán Gullón, Pedro Reques Velasco, Enrique Miralles, José Manuel López de Abiada y Rafael Gómez de Tudanca vuelven otra vez sobre sus pasos–como hiciera Marcelo, el protagonista de la novela–, para releer desde una nueva perspectiva en algunos casos, para confirmar sus opiniones en otros o, incluso, como sucede con Germán Gullón, para reivindicar con vehemencia la siempre discutida pericia novelística del escritor cántabro desde una perspectiva fenoménica de la literatura.

No decepciona la lectura de las páginas de este estudio a quienes estamos habituados a enfrentarnos con críticas que tienden a infravalorar el carácter literario de la obra perediana, sometiéndolo a juicios estrictamente ideológicos. El carácter conservador del escritor

montañés, en una época de crisis, como lo es la segunda mitad del siglo XIX, parece perjudicar notablemente a sus dotes literarias, según se deduce de algunos estudios. El lector crítico y, sobre todo, el de la posmodernidad, donde se ancla la semiótica y la hermenéutica, echa en falta observaciones en la crítica tradicional sobre Pereda que descubran aspectos nuevos en la escritura del novelista, observaciones que revierten siempre en beneficio del lector crítico y son reveladoras de su intuición literaria. Este hecho está patente en muchas de las páginas de este estudio. De este modo se constata cómo los más eminentes peredistas están a la altura de la crítica más actual, superando viejas rencillas ideológicas que, hoy día, dado el escaso margen otorgado a los sistemas ideológicos, no son ya objeto de reflexión para quien se enfrenta a la literatura.

La intuición literaria es, a mi juicio, la característica que aúna a todos estos críticos. La percepción de los hechos literarios sin perder de vista el contexto histórico, la capacidad de desentrañar imágenes, símbolos y de conectarlos con los universales estéticos, aportan una nueva dimensión de la obra perediana al lector. Desempolvar la anquilosada y raquítica imagen de un hombre de aldea, como era Pereda, sin apenas visión histórica o historicista, si se quiere, con una paupérrima formación filosófica y con unas ideas ancestrales e inmovilistas acerca del mundo circundante, es una tarea ardua y audaz, que dice mucho de quienes la emprenden con el buen ánimo de fundamentar y documentar sus conclusiones.

No hay que olvidar que este libro es un conjunto de estudios cuyo nexo viene dado por el autor y la novela abordados, siempre teniendo en cuenta que el lector, cuando salta de un capítulo al otro, de un artículo al otro, realiza una operación intelectual de bastante envergadura, porque tiene que reestructurar el enfoque y el análisis. Esto es bueno, porque obliga a un dinamismo y flexibilidad que mantiene en vilo su atención, pero existe el peligro de que el lector se pierda o tenga la impresión de que las ideas se repiten, aunque realmente no es así.

Las ideas no se repiten, pero sí se analizan desde diferentes ángulos, lo cual hace que el lector crítico, a la hora de abordar un análisis racional del libro, se encuentre ante un escollo: la dificultad de sistematización. Las mentes racionalistas no pueden optar por un estudio inconexo de los diferentes autores. Así me he inclinado a estudiar las diferentes perspectivas–semiótica, histórica, literaria, geográfica–, con que se enfocan los temas recurrentes en los distintos análisis. En cada uno de ellos queda patente la idiosincrasia de su autor, toda vez que se abren nuevas expectativas en el ámbito de la crítica.

Son varios los temas recurrentes y, por otro lado, ineludibles en cualquier estudio de *Peñas arriba*. El que ocupa el lugar honorífico es el de la Naturaleza, tratado por Anthony H. Clarke en "Marcelo entre dos ríos: El visto bueno del Nansa," Benito Madariaga de la Campa en "Realidad e imagen espacial en *Peñas arriba*," y Laureano Bonet en "Hacia *Peñas arriba*: Pereda y la tiera." El primero de ellos intenta derribar una de las tesis tradicionales sobre la narrativa de Pereda, y, concretamente, sobre esta novela: la primacía del elemento paisajístico sobre el elemento novelesco–entendido como trama y relación entre personajes. Anthony H. Clarke busca la correspondencia entre los personajes y el entorno natural. Sostiene la tesis de que los personajes no quedan desplazados por el paisaje. Éste, en su variedad cromática y tectónica, constituye la clave hermenéutica para comprender la evolución en la actitud de Marcelo: del Ebro al Anasa, de la corte a la aldea. La bipolarización

de los dos ríos sería, para Anthony H. Clarke, la analogía equivalente de la tesis principal de la novela asumida por el protagonista. De este modo, la novela queda vertebrada en una doble dimensión espiritual y física, simbólicamente representadas por la Naturaleza y el viaje interior y exterior a través de ella, que culmina en "el visto bueno del Nansa." La pretendida dicotomía entre el elemento novelesco y paisajístico queda resuelta por un perfecto equilibrió de fuerzas que sólo una lectura semiótica del texto, con la indipensable implicación del lector, puede llevar a cabo. Tal vez lo más llamativo de este estudio es el proceso de "Marcelificación" (33) que sufre el lector, impregnado totalmente del ambiente novelístico.

Desde otro ángulo totalmente distinto, trata Benito Madariaga de la Campa el tema de la Naturaleza en la novela que nos atañe. Sus dotes de historiador y de gran conocedor de la geografía cántabra le llevan a hacer un estudio pormenorizado de la realidad en que se circunscribe la novela. En este estudio predomina la descripción y en él se da cuenta detallada de todos los espacios desde diferentes enfoques "geográfico, operacional, perceptual y habitual" (52). El lector desconocedor de aspectos circunstanciales de la cultura cántabra en esa zona del valle de Tudanca en sus vertientes socioeconómica, costumbrista, por ejemplo, aumenta su bagaje cultural con el cúmulo de referencias aportadas por Benito Madariaga de la Campa. En este estudio se da cuenta de algunos detalles omitidos por Pereda en su novela: descripción superficial del pueblo y nula de Santander, la carencia de las clases sociales en las reuniones dominicales en la iglesia. El estudio sociológico es escaso en la narrativa de Pereda, y esta novela no se diferencia del resto: "no hay referencias a la juventud, ni al comercio, las ferias o la explotación ganadera" (55). Estos aspectos importantes para Benito Madariaga de la Campa se echan en falta en la novela, donde se percibe un claro predominio del elemento conservador. En este estudio prevalece la dimensión histórica en la percepción del espacio. Para Benito Madariaga todos los elementos espaciales concluyen en la defensa del patriarcalismo y del Antiguo Régimen. Así pues, la influencia que la Naturaleza ejerza sobre el protagonista en su proceso de transformación es difícilmente verosímil.

La Naturaleza en su visión cósmica, trascendiendo los límites espaciales impuestos por la geografía cántabra y abarcando aspectos que nos remiten a los universales estéticos, en la interpretación hermenéutica que Laureano Bonet hace en su estudio, "Hacia *Peñas arriba*: Pereda y la tierra," adquiere un marcado relieve místico. La relación que el crítico establece entre la Naturaleza retratada por la pluma de Pereda y las Sagradas Escrituras denota una clara percepción de lo que es el sentimiento sublime e incluso de éxtasis, alejado totalmente del panteísmo oriental. El *Libro de Job* es, según Laureano Bonet, el sustrato literario en la visión trascendente de la Naturaleza que aparece en *Peñas arriba*. Para demostrar su tesis, el crítico realiza un exhaustivo estudio lingüístico del vocabulario utilizado, distribuyéndolo en campos semánticos que confluyen en las ideas recurrentes veterotestamentarias de "dureza," "oscuridad," "ascetismo." Esta interpretación se inicia ya en el mismo título de la novela, *Peñas arriba*, que sugiere a un lector ubicuo las ideas de "reciedumbre" y "ascención," muy enraizadas en la hermenéutica cristiana, que descienden a detalles tan concretos como el simbólico nombre del sacerdote, don Sabas Peña, que, al decir de Laureano Bonet, "ejerce una función mediática entre Dios y la tierra" (99). El estudio del léxico, en su potencialidad sugerente de sensaciones táctiles, alcanza al aspecto

fonético e incluso visual (104). Sin embargo, las observaciones de Laureano Bonet, siempre enriquecidas con una gran variedad de ejemplos que sustentan su tesis, adolecen, en algunos momentos, de sistematicidad. El crítico salta de una obra a otra y de un análisis a otro. El lector se pierde, y se produce la impresión de que todo el material que abarca Laureano Bonet es muy amplio y excede el número de las páginas a las que se ha de ceñir.[1] La simbología que adquieren los elementos telúricos, "agua," "tierra," en la ideología conservadora de Pereda se expresan en la defensa de una "fe pétrea" frente a la heterodoxia imperante en el convulsivo y oscilante siglo XIX. Tal vez la única objeción que se le podría hacer a Laureano Bonet es el que mezcla dos órdenes: el mítico y el temporal. La Naturaleza en Pereda es, según el crítico, un "templo sagrado." Esa sacralización, que conectaría la visión de la Naturaleza con la panteística oriental, se contradice con una interpretación histórica y social de la misma. No en balde José María de Pereda era un escrito recalcitrantemente conservador.

En el orden mítico también se desarrolla el estudio de José Manuel González Herrán, "Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)... Pereda, *Peñas arriba*," cuyo título recuerda ya los infantiles cuentos de hadas. La interpretación del viaje de Marcelo desde la Corte a la Montaña como el símbolo de la transformación sufrida por el protagonista desde el principio al final coincide con la tesis defendida por Anthony H. Clarke. La diferencia subyace en el énfasis que pone José Manuel González Herrán en el análisis de la novela dentro del arquetipo de novelas de viaje o de espacio, siguiendo el esquema de Campbell. A su vez coincide con Laureano Bonet en la importancia que le da al elemento ideológico en la composición de la novela, a diferencia de Anthony H. Clarke que prescinde totalmente de cualquier interpretación historicista. José Manuel González Herrán, de forma sistemática, recorre las distintas fases en el proceso de transformación de Marcelo, ya que no se puede considerar al experto viajero un joven en proceso de formación (72). En definitiva, Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán tratan el mismo tema: la transformación de Marcelo de hombre de corte a hombre de aldea. La diferencia estriba en el enfoque: el primero realiza un estudio hermenéutico, fundamentado en el significado literario de la Naturaleza; el segundo lo realiza desde un punto de vista literario, fundamentándose en el imaginario colectivo y en los modelos de la literatura popular. Anthony H. Clarke estudía los símbolos e imágenes que actúan en un primer estrato de la narración; José Manuel González Herrán busca todos los resortes que universalizan el tema, conectándolo con todos los tópicos, imágenes y símbolos que constituyen el acervo primitivo de la literatura tradicional.

El tema del viaje vuelve a ser objeto de reflexión para Salvador García Castañeda en su estudio, "El viaje en la obra de Pereda: El caso de *Peñas arriba*." Este crítico, a diferencia de José Manuel González Herrán, no pierde de vista nunca la ubicación cántabra de la novela. Ésta se convierte en una apología del hombre primitivo, pero emientemente montañés. Salvador García Castañeda observa cómo en *Peñas arriba* actúa uno de los móviles del inconsciente colectivo reflejado en la literatura universal: la primacía masculina en la literatura de viajes. El elemento recurrente en los cuatro estudios analizados hasta el momento es el análisis de Lituca como elemento transformador del protagonista Marcelo.

De muy distinta índole son los restantes estudios. Germán Gullón en "La aportación

de la narrativa de J. M. de Pereda a la cultura española" lleva a cabo una reivindicación del escritor montañés. No se ciñe a *Peñas arriba*, sino que valora las aportaciones de Pereda a la cultura española. La primera reivindicación es la de Pereda novelista, haciendo un estudio comparativo entre los escritores urbanos decimonónicos (Galdós, Clarín, Pardo Bazán) y el regionalista cántabro. Para Germán Gullón, la diferencia fundamental estriba en el "locus" descrito: la urbe siempre está a la expectativa de lo inesperado; la Naturaleza es un espacio continuo donde la novedad es inexistente. La Naturaleza, para Germán Gullón, es el principal elemento de lo que él llama "despertar de Marcelo" (162). Desde mi punto de vista, es interesante la observación hecha por Germán Gullón, quien interpreta la novela como el fin de un ciclo y el inicio de otro. Quizá de este modo, pienso yo, Pereda interpretaba los ciclos de la Naturaleza en clave mucho más cercana a la sensibilidad posmoderna que a la romántica.

Si hasta este momento los estudios se han desarrollado en un ámbito puramente literario, desde una perspectiva donde lo abstracto se impone a lo concreto, a partir de ahora y con el estudio de Pedro Reques Velasco, "Los espacios geo-literarios: a propósito de la novela *Peñas arriba*," el ensayo tomará un giro hacia el ámbito de lo concreto. Este estudioso y Rafael Gómez de Tudanca, con el análisis, "La casona de Tablanca," mostrarán un conocimiento exhaustivo y detallado de Cantabría y su historia. El estudio de la casa y de las funciones sociales que ella ejerce en el mundo circundante revelan las dotes, no sólo de geógrafo y sociólogo, sino arquitectónicas de Pedro Reques Velasco. Es un estudio sociológico y costumbrista del espacio. Todo este estudio lo documenta con referentes reales que otorgan al análisis un gran valor documental. En "La casona de Tablanca," Rafael Gómez de Tudanca demuestra documentalmente la relación entre la casa descrita en *Peñas arriba* y la histórica que existe en Tudanca. Fundamenta la realidad del plano arquitectónico, tesis que no compartía José María de Cossió, quien observó más similitudes entre la casona de Tudanca y la que aparece en *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. Asimismo nos relata la historia llena de aventuras y vicisitudes de su dueño, Don Pascual Fernández de Linares.

Por último, el texto de *Peñas arriba* se analiza en el plano de lo concreto, al contextualizarlo en su época y desde una perspectiva claramente extraliteraria. Enrique Miralles, en su estudio "Pereda y los nacionalismos (regionalismos) peninsulares," da cuenta detallada del nacionalismo perediano mucho más acorde con la época en que se situaba que con los nacionalismo radicales de este fin de siglo. Al leerlo, el lector, tal vez ingenuo, piensa que, si realmente Pereda y los nacionalistas de antaño levantaran la cabeza, ¿qué harían a continuación? Es interesante este estudio, porque se derriban muchos tópicos sobre la ideología perediana, no tan recalcitrantemente ultramontana como a veces se ha pretendido, sino más en consonancia con los latidos ideológicos de sus contemporáneos, por lo menos en lo que a nacionalismo y pluralismo cultural se refiere. No menos interesante, por lo menos desde mi punto de vista, es el hecho de que Pereda rechazara la estética modernista por su cosmopolitismo (227). Creo que convendría precisar esta afirmación, muy sugerente por otro lado, ya que abre nuevos derroteros en los estudios de la estética del escritor montañés.

De todos los estudios, el que se sitúa de forma más cómoda dentro de la crítica tradicional sobre Pereda, es el de José Manuel López de Abiada, "Agrum manus suis colebat,"

que insiste en la idea, ya harto sabida, de la defensa de un mundo patriarcal, precapitalista, postulada por el regeneracionismo y que Pereda desarrolla en *Peñas arriba*. El título del estudio, adagio latino, es la conclusión a la que llega José Manuel López de Abiada: pese a todo, Marcelo será siempre el patriarca que nunca labrará la tierra.

Los primeros estudios, correspondientes a Anthony H. Clarke, Benito Madariaga de la Campa, José Manuel González Herrán, Laureano Bonet, Salvador García Casteñeda y Germán Gullón, no se sustraen a un análisis intraliterario de la novela. Con mayor o menor profundidad, cada uno de ellos aporta algo novedoso que aquilata el valor literario de la obra perediana. El mundo extraliterario, es decir, la relación entre literatura y geografía. historia, política, e ideología, irrumpe en los restantes estudios de Pedro Reques Velasco, Enrique Miralles, José Manuel López de Abiada y Rafael Gómez de Tudanca. Todos ellos enriquecen la magnitud literaria de *Peñas arriba*, y, a la vez, sugieren nuevos campos de estudios sobre la narrativa de José María de Pereda.

Instituto de Enseñanza Secundaria, Gerona

NOTA

[1]Realiza un excurso sobre la novela de *Pedro Sánchez* y los personajes femeninos, que extiende a otras novelas como *La puchera*, enlazándola semióticamente con la tesis mantenida en la novela *Peñas arriba* (108-15). Asimismo, realiza un análisis sobre el elemento "agua" y sus connotaciones psicológicas en la narrativa perediana.

RODOLFO CARDONA. *Galdós ante la literatura y la historia.* Biblioteca Galdosiana 10. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1998. 231 pp.

Julián Ávila

Pasado ya un año desde la aparición de esta monografía sobre el realismo galdosiano, a la que le basta su propia calidad científica y metodológica para sustentarse y caminar, quiero cumplir con el encargo de esta reseña después de pedir disculpas por el retraso, en especial al autor y al director de la revista que en su momento me la propuso. Quiero comenzar señalando que, por lo que se verá a continuación, considero a este estudio con el sentido unitario de una monografía sobre el arte literario de Galdós, a pesar de ser una

recopilación de trece estudios aparecidos a lo largo de más de 30 años. Lo primero que sorprende en ella es la constante, cercana y desacostumbrada presencia del creador Galdós en su faena literaria, traído y llevado por el discurso del investigador, luchando por encontrar el punto óptimo de esa fusión entre vivencia y arte que es el que le da a la creación la consistencia estética y semiótica que necesita. Es de reconocer esta hazaña, junto con su sencillez y simplicidad en el tratamiento, porque es poco frecuente en el denso panorama de la crítica galdosiana donde la tendencia ha venido siendo, precisamente, la contraria: la de secuestrar técnica y académicamente al escritor, alejándole de la vida y de la sensibilidad del público, atrofiando el fuerte componente sociocultural y pedagógico que desde el principio buscó e infundió en sus escritos y que es uno de los componentes fundamentales y peculiares de su realismo literario.

Otro rasgo que destaca es el modo particular de organizar esta investigación. En el tupido ámbito de la crítica internacional galdosiana se pueden apreciar, por un lado, trabajos que colocan la metodología por delante y por encima de las creaciones, otros que van por libre a los textos sin precauciones metodológicas, y otros, en fin, que se echan por el callejón del medio y tratan del escritor sin apenas mirar a los textos ni a los criterios metodológicos. En este galimatías escolástico, Rodolfo Cardona ofrece y practica la actitud crítica que parece más razonable: supera la antinomia tradicional entre texto y método, centrando el esfuerzo en los dos, es decir, investiga el texto buscando en él su método, la fórmula o el esquema del realismo en que sustenta su arte. Y ésta es la columna vertebral que convierte en monografía, en definición de la poética del realismo galdosiano, los once estudios textuales seleccionados, con los dos teóricos que encabezan la serie, y su modo de aglutinar teoría, crítica e historia literaria en sus explicaciones.

Su planteamiento es, como he indicado, bien sencillo, y se podría resumir en términos parecidos a estos: (exordio) el producir juicios estéticos ponderados es el objetivo principal y último de la crítica literaria. Para ello, lo primero, la conciencia de que un juicio estético que pretenda acercarse al grado de definitivo ha de atender, por igual y de modo fundido, al arte y a la vida, que son los dos componentes fundamentales de la creación, aunque nunca se llegue a agotar la extraordinaria densidad estética y artística de tal fusión. De esta definición se sigue naturalmente la siguiente (cap. 1) del realismo galdosiano, extensible a todos los realismos, como el resultado artístico de transformar las vivencias en literatura, es decir, la fusión de vivencias histórico-biográficas con moldes o esquemas retóricos de eficacia probada, en lo que toca a crear cercanía comunicativa y verosimilitud. A investigar estos dos aspectos, ya sintetizados y proclamados en el título de la monografía, dedica este investigador los once capítulos o artículos que ha seleccionado entre su abundante bibliografía. Seis de ellos se centran más en cómo el referente histórico se concreta en alegoría y símbolo, sustancia y forma, del discurso literario (capítulos 2, 4, 5, 9, 11 y 12). Los cinco restantes atienden más al uso que hace el escritor de esquemas literarios cuya eficacia ha experimentado. Se refiere, en concreto, a las relaciones que tiene su arte realista con el de Dickens y Turgenev y, de modo secundario, también con Balzac, Zola, Dostoievski y Kafka. Pero lo más abundante y quizás lo más interesante sea: el seguimiento que hace de cómo el escritor se parodia a sí mismo, según se manifiesta en la reacción modernista de su estilo a partir de la crisis de 1898; cómo parodia el esquema diegético dickensiano asumido en su juventud, por

ejemplo, el del joven rural que llega a la ciudad de *Great Expectations*, en el *episodio nacional* de la tercera serie dedicado a Juan Álvarez de Mendizábal; los rasgos postmodernistas de su narrativa histórica en el conjunto de los diez *episodios* de esa serie; la recuperación y manipulación del esquema literario romántico en el escenario, episodios y personajes de *La campaña del Maestrazgo*; y el progresivo debilitamiento de sus argumentos y figuras actanciales a medida que él mismo va perdiendo la confianza regeneracionista, que siempre le había impulsado a la creación literaria, hacia el final de su obra, en la quinta serie de los *episodios*.

La calidad de estas explicaciones se completa con el interés de los textos galdosianos investigados, interés debido a su importancia y a la poca frecuencia con que la crítica se ha acercado a ellos. Ahí está, en primer lugar, la entretenida explicación de cómo construye nuestro joven periodista una breve alegoría sobre la epidemia de cólera que atacó Madrid en 1865, transformándola y condensándola en una de sus presencias más inquietantes: el golpeteo del martillo del carpintero fabricando los ataudes de los enterramientos. El desfase cultural e ideológico decimonónico, y no sólo decimonónico, entre el campo y la ciudad, resultado del acelerón socioeconómico y político de la edad contemporánea, uno de los esquemas diegéticos más frecuentes y mejor definidos de la producción literaria realista de la cultura occidental, también lo aplica este estudioso a dos obras de Galdós. En *Doña Perfecta* es el progresista el que fracasa en el entorno encanallado y reaccionario de la capital de provincia remota. En la poco estudiada tercera serie de los *episodios* es Fernando Calpena, demasiado inocente y romántico, espontáneo y sincero, el que acaba estrellándose a su vez contra el ambiente urbano cerradamente convencional e hipócrita. Nadie, que yo sepa, había estudiado, ni se ha vuelto después a tratar con tanta precisión, el proceso de aprendizaje galdosiano de las técnicas narrativas y descriptivas de Dickens mediante su traducción de 1868 del *Pickwick Papers*, y teniendo en cuenta tanto el texto traducido que publicó *La Nación*, como las reflexiones con que lo presentó el traductor en un artículo del mismo periódico. Y, como se sabe, son también muy escasos los estudios que se han dedicado al episodio del atentado del cura Merino contra Isabel II en febrero de 1852, a *España sin rey*, a *El caballero encantado* y a *Santa Juana de Castilla*.

Destaco igualmente la calidad de la información de estos estudios. Comienza la lectura con un seguimiento casi al segundo de la extraordinaria capacidad sublimizadora, alegorizadora, del escritor en 1865 y del aprendizaje de las síntesis narrativas y descriptivas de Dickens. En un alarde de astucia detectivesca en la búsqueda e interpretación de documentos, Rodolfo Cardona demuestra que el sentido de las influencias temáticas y técnicas entre Galdós y Turgenev con motivo de *Doña Perfecta* fueron de aquí para allá y no al revés, como se venía aceptando. Las fuentes documentales de la ética positivista que practica Ángel Guerra en su adoración por Leré, personificación de la Diosa Humanidad, están en unos folletos que los hermanos chilenos Lagarrigue habían publicado entonces sobre el tema, y que debieron producir un fuerte impacto esperanzador en el talante regeneracionista de Galdós, según se puede inducir de la importancia que tiene esa doctrina como motivación de estructura, personajes y episodios, tanto en esa obra como en la casi su coetánea *Torquemada en la hoguera* (1889). Estos folletos han sido estudiados por Rodolfo Cardona en la biblioteca canaria del escritor, que es donde se encuentran ahora. Lo mismo

se puede decir de la información que localiza en el *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX* de Ángel Fernández de los Ríos (volumen también recogido en la biblioteca galdosiana) y que transforma el escritor en la narración de dos de los *episodios* de su cuarta serie al tratar de la figura del cura Merino, de su intento de magnicidio y de su ajusticiamiento. Interesante y decisiva en este seguimiento de la elaboración artística de las vivencias galdosianas es la presencia extraordinariamente insólita por lo escasa, infrecuente y escondida, y, por lo tanto, con una sobrecarga de ironía que señala el mismo investigador, de fuentes textuales sobre la justicia socioeconómica extraídas nada menos que de la patrística de los primeros tiempos del cristianismo para utilizarlas en *El caballero encantando* de 1909 contra el despotismo económico burgués, y no haber echado mano de las doctrinas socialistas al uso, hipertrofiadas entonces como esquema cultural de actualidad. Admira, en fin, la extraordinaria perseverancia con que persigue este investigador el ensayo histórico inglés de mediados del siglo pasado donde Galdós encontró la interpretación que le permitió transformar el tópico de la locura de la reina Juana del renacimiento castellano en la mística pacifista *Santa Juana de Castilla* que sacrifica sus derechos al trono español por evitarle a su pueblo las catástrofes de las guerras civiles dinásticas a que el escritor fue siempre tan sensible.

Termino señalando un último aspecto que refuerza la calidad de este trabajo hasta convertirlo en manifestación de la coherencia científica, metodológica y profesional de su autor. Su organización monográfica de poética del realismo galdosiano (propuesta de unos criterios teóricos y metodológicos cuya pertinencia se comprueba después en textos concretos y tratamientos de crítica e historia literaria, haciendo confluir estas tres ramas de los estudios literarios), no es sólo la organización formal de la publicación. A poco que se investigue en las fechas de los trabajos originales (y en esto quiero agradecer la inestimable ayuda de Peter A. Bly), se puede comprobar que el "Exordio teórico-práctico" viene siendo tal desde que este profesor se embarcó hace ya más de 30 años en el proyecto de investigación galdosiana que ahora culmina en esta monografía recapitulativa. Con pocas y puntuales modificaciones contextualizadoras, se le puede encontrar en el número homenaje que *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó a nuestro escritor en 1970-1971. Contemporánea de esta propuesta, de 1967, es su definición del realismo como estilo literario que ocupa el primer capítulo de la recopilación. El resto, como el resto de las tres décadas que han transcurrido desde entonces, no es más que un continuo comprobar y abrir caminos de investigación en el sentido propuesto de acercamiento a un juicio estético que logre la máxima unión sobre los dos componentes constitutivos. En este sentido y, como es de sobra sabido, la selección que contiene esta publicación es una muestra o parte mínima de lo mucho que este estudioso ha publicado, con especial atención, además, a un apartado de la documentación galdosiana que, desgraciadamente, tampoco es muy frecuentado: el archivo y la biblioteca del escritor de su Casa-Museo de Las Palmas.

Si se puede hacer, en fin, el esfuerzo de superar la molestia de este centenar largo de errores tipográficos que tiene la edición y que dicen bien poco a favor de la capacidad laboral del responsable del Departamento de Publicaciones del Cabildo canario, el interesado en la figura y en la obra de Galdós encontrará en este libro mucha información concreta y accesible sobre el realismo como esquema discursivo, sobre los hábitos y procesos creativos

de este escritor y, lo más importante en mi opinión, unos presupuestos teóricos y unos criterios metodológicos sencillos y aplicados que abren unas expectativas de investigación con mucho futuro en la extraordinaria extensión y complejidad del universo literario galdosiano, y que siguen estando hoy día en la línea más consistente y profunda de la investigación galdosiana, como se puede comprobar en las palabras del actual presidente de la Asociación Internacional de Galdosistas, el profesor Nicholas G. Round, en su carta de salutación con motivo del comienzo de sus funciones (*Boletín de la AIG* 1 y 2 [1999]), en la extensa bibliografía del venerable Geoffrey Ribbans, en los criterios científicos y metodológicos que propone la profesora Harriet S. Turner en su edición de *Letras Peninsulares* sobre la poética del realismo decimonónico que estará a punto de salir ya de la imprenta cuando se publiquen estas líneas.

Universidad Complutense de Madrid

TONI DORCA. *Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y la "Revista Contemporánea."* Valladolid: Universitas Castellae, 1998. 186 pp.

Stephen Miller

El presente libro se divide en dos partes. La primera trata de la fundación de la *Revista Contemporánea* por José del Perojo y Figueras, cubano nacido en 1852 y doctor en filosofía por la universidad de Heidelberg bajo la dirección del neokantiano, Kuno Fischer. Esta sección informa sobre aspectos relevantes de la biografía de Perojo, además de describir la política editorial de la revista durante el período 1875-1880 cuando Perojo la regenta. Perojo crea entonces un programa de publicación de traducciones directas al español de Descartes, Voltaire, Kant, Darwin y, entre otros, Bernard, e incluso ofrece resúmenes de las publicaciones principales de Perojo y la revista. Dorca documenta también cómo Perojo y sus colaboradores intentan modernizar el pensamiento español, es decir, "concluir con la negativa influencia que para los neokantianos tenían tanto el krausismo como el tradicionalismo, e impulsar una regeneración que en el futuro equipara la filosofía española con la europea" (84). Desde la perspectiva de la *Revista Contemporánea,* tanto el krausismo como el tradicionalismo comparten un idealismo incompatible con la epistemología kantiana y la ciencia experimental, las bases de la modernidad europea necesarias para una España incorporada al devenir europeo.

Esta primera parte del libro me parece valiosísima. Desde una perspectiva poco frecuentada, demuestra cómo los adelantados del pensamiento en la España de la Restauración, tan menospreciada por Ortega y Gasset, intentaban elevar a España a la altura

de los tiempos, y cómo, por consiguiente, preparaban el camino para los jóvenes de las Generaciones de 1898 y 1914. Cuando estos jóvenes hacían alarde de empezar desde cero, contribuían al atraso del país. Se presentaban como innovadores revolucionarios, en lugar de continuadores de lo mejor de la España cultural. Se creaba así un clima contraproductivo de ninguneo y/o confrontación, en lugar de llegar a una cooperación donde las nuevas generaciones artístico-intelectuales se veían tomando el relevo de los adelantados de las anteriores.

La segunda parte del libro se concentra en la crítica literaria de Manuel de la Revilla (1846-1881). Menciona a investigadores anteriores sobre la teoría y crítica literarias de Revilla—Davis, García Barrón, Miller y Sotelo Vázquez—, pero no parece añadir nuevas aportaciones a la labor de los mismos. Traza las opiniones de Revilla sobre Alarcón, Valera, Galdós y otras figuras menores, utilizando la polémica sobre la novela de tesis entre 1875 y 1880 para enfocar el estudio. Lo que Dorca no hace es efectuar una investigación para la cual la primera parte del libro le calificó de manera única: la de explicar cómo Perojo introduce a Revilla al pensamiento neokantiano, y el modo en que un Revilla neokantiano influye como crítico y teórico en la conquista de la modernidad en España. En contra de lo que hacía pensar la primera parte del libro, la segunda no llega a ofrecer una hipótesis, ni tampoco una demostración, de la manera en que el pensamiento neokantiano adquiere protagonismo, por medio de las reseñas de Revilla, en la constitución de la novela moderna española. Dorca recuerda que Revilla llegó a la conclusión de que Alarcón y Valera, cada uno a su manera, eran reacios al nuevo mundo de valores del cual participaban Perojo, Revilla, Clarín y Galdós. Pero en ningún momento logra demostrar que la incipiente modernidad galdosiana se debía de modo específico al pensamiento neokantiano de sus admiradores y reseñadores, o si Galdós, inteligente observador del complejo mundo en que vivía, y filósofo profundo de la realidad subyacente a las apariencias sociales, caminaba aparte, aunque por ruta paralela a los neokantianos. La segunda posibilidad cuadra, creo, mejor con el Galdós conocido y, lo que es más importante en el presente contexto, con los materiales y razonamientos aportados por Dorca.

Para mí, pues, la primera parte del presente libro es una aportación importante, interesante y aguda para la comprensión del pensamiento español del último cuarto del siglo XIX, y una demostración más de la visión mutilada de ese período que nos legaron los maestros y discípulos de las Generaciones del 98 y del 14. La segunda parte del libro ofrece una buena, aunque no nueva, introducción a la crítica novelística de Revilla. Asociar a Perojo y Revilla con "los albores de la crítica moderna en España" es correcto, pero, a mi entender, Dorca se dejó en el tintero lo que debía haber sido la aportación más significativa de su libro: la indagación de cómo la filosofía poskantiana de Perojo y de Revilla pudo haber afectado directamente a Galdós y a Clarín, los primeros autores españoles que participaron plenamente en la modernidad europea. Yo creo que hubo algo de esto, sobre todo por lo que el intelectual Clarín, que al parecer rivalizaba con Revilla durante la vida de éste, pudiese haber aprendido del ejemplo crítico del colaborador de la *Revista Contemporánea*. Se ha establecido en los trabajos de muchos investigadores que Clarín y Galdós, que se trataban durante más de veinte años, se influyen mutuamente por medio de conversaciones, cartas, críticas y creaciones literarias. Lo que nos falta saber todavía es si

Clarín debía tanto a Perojo y Revilla, como Clarín a Galdós y, con el tiempo, Galdós a Clarín. No creo que Revilla durara lo suficiente para compenetrarse con Galdós. Como Dorca recuerda, Revilla, a diferencia de Clarín, murió antes de comprender los *Episodios nacionales*, antes de apreciar la continuidad con el pasado del nuevo proyecto galdosiano que Clarín llamó los "episodios nacionales contemporáneos."

Texas A&M University

YVAN LISSORGUES y GONZALO SOBEJANO, eds. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. 414 pp.

Mercedes Vidal Tibbits

La jubilación del eminente catedrático y crítico, Yvan Lissorgues, inspiró a algunos de sus compañeros, discípulos y amigos a organizar un congreso internacional en su honor en noviembre de 1996, en Toulouse, Francia. El presente libro incluye los trabajos presentados en dicho congreso por veintiséis especialistas (una de las ponencias, sobre la Biblioteca de la Academia Española de Jurisprudencia y Legislación, no ha sido incluída). Sus estudios abarcan las áreas del derecho, la filosofía, la religión, la teoría literaria, así como la historiografía y la crítica literarias en España en el siglo XIX. Los artículos, precedidos por una introducción titulada, "Problemáticas y perspectivas," y seguidos por unas breves "Conclusiones," están agrupados en cuatro secciones, al igual que lo estuvieron las presentaciones en el congreso: I. Primera mitad del siglo XIX; II. La fuerza tranquila del *gran realismo*; III. Inflexiones y mutaciones de fin de siglo; IV. Las grandes corrientes de pensamiento. Una bibliografía, un índice onomástico y una nota biográfica de los autores incluídos en el libro cierran el volumen.

Quizás lo más apropiado en esta reseña sería citar literalmente parte de las "Conclusiones" escritas por Gonzalo Sobejano, uno de los coordinadores de la publicación. En su "intento de sumario," Sobejano dedica unas líneas, entre informativas y analíticas, a cada una de las ponencias presentadas en el congreso, seguidas de breves comentarios de conjunto, uno para cada una de las secciones, con lo que gran parte del trabajo del reseñador queda hecho en la misma publicación. Si a esto se añade la labor de Yvan Lissorgues en la introducción, el panorama de lo tratado en el congreso, y en el libro que nos ocupa, queda completo. Lissorgues inicia las "Problemáticas y perspectivas" citando, de la invitación al congreso, lo que constituye la base científica, o "filosófica," del mismo:

Se trata de encauzar una reflexión que, más allá de la historia de la literatura y del estudio de los grandes movimientos literarios [...], tome por objeto las grandes orientaciones de pensamiento que informan la vida intelectual y condicionan los movimientos o las escuelas literarias. Estas grandes orientaciones bien pueden sintetizarse, en el más alto grado de abstracción, por los términos *idealismo, positivismo, espiritualismo.* (9)

Lissorgues continúa su introducción dando una rápida visión de conjunto del panorama ideológico-literario en la España del siglo XIX, centrándose, precisamente, en las ideas, los movimientos, y los autores que van a ser analizados en los artículos que siguen. Consigue, así, mostrar ciertas líneas de coherencia interna en un libro que, por su naturaleza, carece de una coherencia total. Tanto Lissorgues como Sobejano confiesan abiertamente que el libro presenta amplias lagunas en el material estudiado, lagunas inevitables en una colección de ensayos que abarcan un tema y una época de gran amplitud.

El capítulo dedicado a la primera mitad del siglo incluye cuatro estudios. Jean René Aymes examina, a través de la obra de numerosos escritores y críticos de la época, la relación entre el espiritualismo, tomado éste como corriente de pensamiento filosófico, y el romanticismo, que muestra en España una doble vertiente: la católica y la laica. Jacques Ballesté presenta el tratamiento que la naturaleza recibe en la novela de principios de siglo, un tratamiento "prerromántico," cada vez más distante de la artificiosidad neoclásica, aunque ésta se sigue defendiendo en los tratados teóricos. En las novelas de la época, la naturaleza adquiere protagonismo, incluyendo paisajes genuinos y fenómenos reales, y reflejando los sentimientos de los personajes. Sylvie Baulo analiza la figura del pobre en Ayguals de Izco, centrándose primero en el análisis del pobre fingido frente al verdadero, el honrado frente al vicioso; explora después la relación entre las ideas de Ayguals y las de los socialistas utópicos contemporáneos de él, por un lado y, por otro, las de los pensadores de los siglos XVI y XVII, y termina destacando el uso de la novela, no del ensayo, por parte de Ayguals, para presentar su denuncia y su mensaje socio-político. Por último, Emilio La Parra estudia el anticlericalismo y, como consecuencia de éste, la secularización: ambos son manifestaciones del espíritu liberal que se extiende entre todas las clases sociales desde la Constitución de 1812 hasta la época isabelina, con la que se inicia una etapa conservadora.

El primer estudio en "La fuerza tranquila del *gran realismo*" es el de Leonardo Romero Tobar, quien analiza el significado de los términos "realismo, naturalismo, modernismo" e "impresionismo" en textos críticos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1856 y 1897. Estos textos reflejan una preocupación por la identidad nacional española en el arte, semejante a la que se refleja en la literatura. Laureano Bonet traza el influjo de Goethe, en general, y de Fausto, en particular, en escritores y críticos de diversas ídeologías que escriben en la época de la Restauración: Manuel de la Revilla, Urbano González Serrano, Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo y, especialmente, Leopoldo Alas. José Carlos Mainer inicia su estudio de Joaquín Bartrina (1850-1880) exponiendo algunas teorías acerca de la poesía del período realista, dentro de la cual sitúa la obra del poeta catalán, una obra breve, como su vida, producto de los últimos destellos del romanticismo unidos al materialismo positivista que se iniciaba. Adolfo Sotelo Vázquez escribe sobre los artículos

de crítica literaria de Leopoldo Alas que reflejan sus ideas estéticas y literarias acerca de la novela: éstas, basadas en el realismo y el naturalismo, dan una gran importancia a la labor individual de cada autor, a su "experimentación artística." El ensayo de José Manuel González Herrán abarca toda la producción de Emilia Pardo Bazán, presentada como exponente de los movimientos literarios y artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Claire-Nicolle Robin escribe sobre una figura poco representada en la literatura española de la época, la figura positivista del científico como héroe de un relato novelesco o teatral, cuya pasión utópica por la verdad y por transformar el mundo le sitúan en oposición a la sociedad en que vive. Simone Saillard discute las traducciones de las obras de Zola al castellano hechas en la época. Su estudio parte de la relación del traductor con el mundillo editorial y, sobre todo, de su ideología política y religiosa, y considera cómo, en cada caso, esta ideología lleva a inexactitudes específicas en el texto. En su ensayo sobre *Marianela*, Harriet Turner plantea la polaridad, en la novela, entre la ilusión y la realidad, la imaginación y la ciencia, y estudia el abundante uso de la metáfora como el elemento unificador de que se sirve Galdós para comunicar el mensaje más profundo de la obra, fundamentado en los conceptos de progreso y fracaso. Jacques Maurice escribe acerca del "naturalismo espiritual" en *Fortunata y Jacinta*, analizando el capítulo de este título en la novela a nivel del discurso y de la narración: interpreta este título como el derecho del novelista a tratar de manera naturalista las cosas del espíritu. El último estudio de este capítulo es el de Gonzalo Sobejano; su tema es "la prosa," concepto de doble significado, en *Tristana*: la prosa del mundo, reflejada a lo largo de toda la novela, especialmente en el fracaso de las ilusiones de los tres caracteres principales, y la prosa del texto mismo, gris, llana, plagada de expresiones poco artísticas, vulgares incluso.

"Inflexiones y mutaciones de fin de siglo" comienza con un ensayo de Guillermo Carnero sobre Salvador Rueda. Carnero discute la admiración de Rueda por los logros de la ciencia y la técnica contemporáneas, que podrían interpretarse como un acercamiento a ciertos movimientos de vanguardia, admiración que coexiste con el gusto por lo exótico, específicamente la gracia clásica y el cristianismo primitivo. A continuacion, Jorge Salaün comenta la ubicuidad de lo andaluz y lo gitano-andaluz en el teatro español a partir del siglo XVIII: temas, personajes, de clase baja generalmente, y, en especial, la música gitano-andaluza constituyen los elementos más populares en la escena española, elementos que, frecuentemente, se han identificado como nacionales, no simplemente regionales. Jean-François Botrel analiza *Los universitarios* (1902), de J. Esteban de Marchamalo, una "no-novela" que sirve de vehículo a una serie de ideas de regeneración pedagógica y social, expuestas a través de un texto árido, pedante y didáctico. Su único valor reside, según Botrel, en la exposición de las ideas de la época acerca del poder regenerativo de la educación. Jean-Michel Desvois estudia *Oligarquía y caciquismo* (1901), de Joaquín Costa, con el fin de mostrar a través del texto la doble vertiente, positivista (método crítico y rigor científico en el análisis de los problemas, de la "enfermedad" que padece España) e idealista (moralismo, esperanza en un individuo recto que dirija el país) en el pensamiento de Costa. En su ensayo, José Luis Abellán expone la influencia que en algunos aspectos centrales del pensamiento de Unamuno (su concepto de "razón," en oposición al de vida, y la "revolución espiritual" que el autor ve en el evolucionismo) ejerció el positivismo, más exactamente, el

krauso-positivismo, con cuyas ideas se familiarizó cuando, en su época de estudiante, iba al Ateneo de Madrid buscando el ambiente intelectual que no encontraba en la universidad.

El ultimo capítulo reúne las ponencias dedicadas a "Las grandes corrientes del pensamiento" que forman la base ideológica del coloquio. La primera, de Pedro Aullón de Haro, discute las teorías de Krause acerca de la estética, en especial la Belleza y el Arte, que incluye el lenguaje y la retórica; estas teorías, afirma Aullón de Haro, parten de Kant y Hegel, pero incorporan aspectos de Schiller y Schelling. A continuación, Solange Hibbs hace un estudio de la postura cerrada y radical de la Iglesia y de los neo-católicos españoles frente a la de los que postulaban la posibilidad de una armonía entre la fe y la ciencia en la continua polémica acerca de la religión, que, en la época, fue reavivada por la difusión de las ideas positivistas y de otras nuevas teorías científicas. Hibbs da una visión de conjunto del debate, deteniéndose en la presentación de algunos de los autores y obras más relevantes. En su ensayo, Jean Antoine Díaz parte del artículo "La ciencia romántica," del joven Ortega y Gasset, en el que propone para España "una manera nacional de mirar las cosas," en otras palabras: llevar a cabo una reforma para progresar sin abandonar el propio ser, el sentimiento individual. Díaz califica esta idea de "paradoja romántica" y estudia a algunos autores regeneracionistas (los krausistas, Ganivet y Unamuno) que habían sugerido para el problema de España una solución semejante, en parte, a la de Ortega. A continuación, vuelve Díaz al análisis de las ideas orteguianas, mostrando las discrepancias entre el joven escritor y los autores mencionados. E. Inman Fox escribe sobre Rafael Altamira, figura esencial de la historiografía española, a quien estudia como parte y producto de la actividad intelectual de la época, y cuyas teorías tratan de aunar el idealismo y el positivismo crítico. Ejemplo de esto es su concepto de nación como "persona social," un organismo compuesto de muchas partes muy distintas que son esenciales para el funcionamiento del todo. Altamira entiende la historia según una estructura sociológico-positivista que incorpora tanto la historia política "externa," como la historia "interna" de la cultura y del movimiento civilizador. Yvan Lissorgues se plantea la supervivencia del krausismo y su influencia en la época posterior a 1875, cuando el peso del positivismo en la Península parecía haber dado un golpe mortal al movimiento de Sanz del Río. Analiza el "obrar" y el "pensar" de los numerosos intelectuales krausistas: en el "obrar" incluye su enorme labor en los campos de la pedagogía, la psicología y la fisiología, la sociología y el arte, labor que incorpora ideas positivistas y experimentalistas. Éstas están siempre fundamentadas en un "pensamiento" metafísico, una de cuyas ideas centrales es la perfectibilidad del hombre y, por tanto, de la sociedad, a través de la superioridad del espíritu. Lissorgues concluye su análisis afirmando que el krausismo no entra en decadencia, sino que es el precursor de los hombres del 98. También sobre el krausismo escribe Elías Díaz, en particular sobre la influencia de esta filosofía y de la Institución Libre de Enseñanza ("institucionismo") en muchos intelectuales, en muchas tendencias de pensamiento, y en muchos aspectos de la cultura española moderna, especialmente entre 1876 y 1936. Analiza varias ideas krausistas e institucionalistas: la primacía de la razón y de sus posibilidades transformadoras de la sociedad, reflejada en los conceptos "racionalismo armónico" de Krause y "realismo racional" de Sánz del Río; la religión como elemento fundamental del pensamiento krausista, y sus conexiones y discrepancias con el tradicional catolicismo peninsular; el liberalismo progresista, extensión

lógica de la libertad propugnada en todas las áreas de la vida humana, liberalismo que lleva, en lo social, a un pluralismo de grupos coordinados por el Estado y a un reformismo de tipo "evolucionista," no revolucionario; y, por último, la tranformación ética del individuo, sin la cual no es posible llevar a cabo ninguna de las reformas propuestas. El artículo de Iris Zavala pone fin al libro, un fin "de acento apocalíptico," como lo denomina Gonzalo Sobejano en sus "Conclusiones." Zavala evoca a los grandes pensadores europeos del XIX y los conceptos que desarrollaron: progreso, razón, y otros; recuerda el desarrollo de la burguesía y del liberalismo, y el puesto central que ocupó la idea de libertad. Analiza a grandes rasgos la expresión de la modernidad en algunos autores españoles: Larra, Espronceda, Rosalía de Castro, Bécquer, Galdós, con quienes, afirma, estamos en deuda por el legado que nos dejaron, legado que "nos desafía a comprender nuestra situación singularmente moderna: donde nada es seguro excepto el propio cambio" (356).

Dado que el libro es una colección de ensayos que estudian aspectos diversos y aislados de la literatura y del pensamiento en el siglo XIX, nos preguntamos si la bibliografía incluída al final, aunque amplia, puede tener un interés práctico. Hubiera sido más útil incluir una lista de obras citadas al final de cada ensayo, con lo cual el lector hubiera podido acceder de inmediato a un grupo de obras relacionadas directamente con el tema que acaba de leer. El "Índice onomástico," por el contrario, facilita en gran manera la labor del investigador interesado en un autor específico.

En este libro se analizan, principalmente, muchos de los conceptos centrales del pensamiento en las últimas décadas del siglo XIX, la relación entre éste y la literatura contemporánea, y su proyección hacia el siglo XX. La falta de coherencia interna de *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, mencionada por Lissorgues en su "Introducción" como característica inherente a este tipo de colección no monográfica de ensayos, queda disimulada en parte por el hecho de que un gran número de los incluídos tienen como tema central obras, autores, o ideas relacionados con el movimiento krausista y con el positivismo. Esto otorga al libro un valor especial y específico dentro de los estudios decimonónicos peninsulares, que queda realzado por la indiscutible calidad de muchos de los ensayos sobre otros temas, cuya contribución al área examinada es innegable.

Howard University

LUCAS MALLADA. *La futura revolución española y otros escritos regeneracionistas.* Eds. Steven L. Driever and Francisco Javier Ayala-Carcedo. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998. 331 pp.

Brian J. Dendle

The Aragonese geologist, Lucas Mallada y Pueyo (1841-1921), graduated from the Escuela de Minas in Madrid in 1866. A member of the Comisión del Mapa Geológico, he traveled, in often arduous conditions, all over Spain to prepare the detailed geological and physical survey of Spain. He held the chair of Paleontology in the Escuela de Minas from 1879 to 1892 and was a member of the Real Academia de Ciencias. As an urban reformer, Mallada proposed the creation of the Gran Vía in Madrid. He is best known to modern literary scholars for his *Los males de la patria* (1890) which ranks with Eduardo Sanz y Escartín's *La cuestión económica* (1890), Ricardo Macías Picavea's *El problema nacional: hechos, causas y remedios* (1899), Damián Isern's *El desastre nacional y sus causas* (1900), Luis Morote's *La moral de la derrota* (1900), and Joaquín Costa's *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España* (1901), among the leading works of Regenerationist thought. The present collection includes numerous essays by Mallada not generally accessible to scholars; *Los males de la patria*, available in an Alianza edition (1969, 1994), is omitted.

In "Causas de la pobreza de nuestro suelo" (published in the *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid* 1882), Mallada claims that Spain is much poorer than many apologists claim. Spanish workers and peasants are worse dressed, fed, and housed than any other people of Europe; Mallada notes "el espantoso abandono y la incuria de nuestros pueblos, ahogados entre muladares y otros focos de infección" (84). Extremes of climate, lack of water, mountainous landscapes, poor soils, deforestation, and racial defects (lack of practical sense, "la fantasía") are leading causes of Spanish poverty and consequent emigration.

In "La futura revolución española" (published in the *Revista Contemporánea* between June 1897 and July 1898) Mallada forcefully analyzes the ills of Spain ("un país de niños mal educados o de alelados ancianos," 182): lack of leadership, "la inmoralidad pública," "la indolencia y la estupidez," "nuestra incurable fantasía," a lack of common sense which has involved Spain in the senseless Cuban War, a bloated and corrupt bureaucracy. Since both political parties are totally discredited, Spain needs "una revolución económico-administrativa inmediata," to be carried out by a temporary dictator:

> Hoy más que nunca son indispensables organismos nuevos, con fe, con energía, con rectos principios, con severidad de conducta, en sustitución de esos otros enteramente viciados y enfermizos, que rápidamente envejecieron. Hoy más que nunca necesita la dinastía un hombre de tal inteligencia, de tamaño vuelo, de tan briosas iniciativas, que logre encauzar por rectos senderos todos los elementos de buen gobierno. (199)

The obstacles to regeneration are: "la excesiva centralización, el caciquismo y la corrupción del sistema parlamentario (218).

Finally, in "Cartas aragonesas" (1905), Mallada respectfully offers his advice to the young

King Alfonso. To counteract the prevailing pessimism, Mallada acknowledges the considerable material progress that has taken place in Spain in the past fifty years, although Spain lags far behind foreign nations. Mallada indicates the ineptitude ("la torpeza española") running throughout Spanish history, from the suicidal defenses of Sagunto and Numancia to the late war over Cuba. Spanish racial defects include "la supina ignorancia," "la fantasía," and "la imprevisión," which have their origin in "la apatía nacional" ("Flojedad, pereza, vagancia, ociosidad, haraganería, holganza, gandulería, dejadez, abandono" [297]). 64% of the population can neither read nor write; idleness prevails at all levels of society; the aristocracy lacks social conscience; the middle classes are without "nobles aspiraciones"; Spanish women of the middle and upper classes are ill-educated and frivolous. The King should not fear revolutonary workers' movements but rather try to satisfy the legitimate aspirations of the labouring classes who need above all "paz y trabajo."

Mallada's texts are preceded by essays by Steven L. Dreiser ("Mallada y el regeneracionismo español" [15-61]) and Francisco Javier Ayala-Carcedo ("Mallada, un clásico de la geología y minería españolas" [63-76]). Professor Dreiser provides a historical background and usefully places Mallada's ideas in the context of late nineteenth-century thought (positivism, Darwinism, belief in progress). Professor Ayala-Carcedo renders tribute to Mallada's important geological work.

Racist theories to explain Spanish backwardness, so common at the turn of the century, have long since been discarded. Mallada's forceful analysis of Spanish poverty, so evident as to seem a commonplace today, was at its time original and controversial. Biblioteca Nueva is to be congratulated on making Mallada's texts available in this handsome, bound edition. Other inaccessible works recently published by Biblioteca Nueva include: Ricardo Macías Picavea, *El problema nacional*; Luis Morote, *La moral de la derrota*; Rafael Altamira, *Psicología del pueblo español*, and Enric Prat de la Riba, *La nacionalidad catalana*.

University of Kentucky

CRISTINA PATIÑO EIRÍN. *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Lalia, 1998. 368 pp.

Joan M. Hoffman

As stated in her "Introducción," Cristina Patiño Eirín's purpose in writing this work is to investigate Emilia Pardo Bazán's own thoughts regarding novel theory as seen through her many articles, reviews, prologues, manuscripts, and personal letters. With an eye towards filling a gap in Pardo Bazán studies, then, Patiño Eirín wishes to provide "una visión de la novela desde dentro" (12). To this end, the author has undertaken what seems a monumental task–discussed briefly in the "Introducción–of combing through years of long-forgotten tomes in search of the many snippets of theoretical reflection sprinkled

throughout Pardo Bazán's extensive body of work. As the author often reiterates, this task is made more difficult by the fact that Pardo Bazán, like other nineteenth-century Spanish authors, leaves behind no systematic theoretical reflections on the novel and its formation.

Patiño Eirín, however, does attempt to impose a chronological order upon what at first may seem rather random observations, so as to demonstrate a sort of evolution of thought: from an early disdain of the novel to a subsequent approbation or celebration of the form. Chapter I examines the years from 1876, when Pardo Bazán began the series of articles entitled "La ciencia amena," until 1879 and the publication of *Pascual López* with its important prologue, in which, according to Doña Emilia herself, "realmente comienza su militancia en las filas del género novelesco" (60). Chapter II (1880-1883) examines the period between the important article, "Estudios literarios. Pérez Galdós" and *La cuestión palpitante* and finds Pardo Bazán now clearly committed to the novel form and convinced of the need to Europeanize Spanish letters. Chapter III (1884-1887) explores a period, culminating in the publication of *La revolución y la novela en Rusia*, in which can be seen a further evolution in Pardo Bazán's theoretical observations as brought about by her contact with the Russian novel. Chapter IV (1888-1900) comprises an analysis of some of Doña Emilia's turn-of-the-century articles in which she discusses formal and structural aspects of the novel. The final chapter encompasses the period between 1900 and the author's death in 1921 and examines the contribution in terms of novel theory of her three-volume *La literatura francesa moderna* (1910-1914).

This chronological organization itself highlights the difficulty faced by Patiño Eirín in attempting to discern Pardo Bazán's novelistic cosmovision by systematizing thoughts that even Pardo Bazán did not mean to systematize. Clearly, some sort of organization of information is necessary if we are to appreciate Pardo Bazán's contribution to narrative poetics, but Patiño Eirín herself realizes that some of her divisions are arbitrary, both in scope and length, pointing out that her arrangement is much more precise between 1876 and 1888 than in the later years (14-15).

A more serious organizational flaw in this work, however, is apparent in the numerous divisions and subdivisions within the chronological chapters. For example, Chapter IV has seven divisions and Chapter V, eight; many of these are then further divided again and yet again (see, for example, Chapter V.5.2.2.). These segments generally take the form of an original Pardo Bazán quote followed by a discussion amplified by the words of more modern critics. While the purpose of these smaller segments is to discuss content within the chronological framework, the result is, in fact, an unfortunate fragmentation of the material, a veritable labyrinth for the reader. This problem is exacerbated by a dearth of section or chapter summaries, which would have served a necessary unifying function. Indeed, at times, a section ends with a quote unaccompanied by any commentary whatsoever (200). In fact, the only summary of nearly 50 years of material is offered in four pages at the end of the book and takes the form of a list rather than a meaningful analytical discussion.

By far the greatest weakness of this work is the almost overwhelming abundance of long, wordy, non-linear sentences, filled with digressions and punctuated only by commas (see 192 for a particularly egregious example: "Aunque tal aseveración ..."). Writing

style is a matter of personal choice, but criticism is warranted when that style interferes with communication, as it clearly does in this case. Furthermore, the book's quality suffers from several editorial errors. For example, sentences on pages 139 and 201 have no verb; and both bold print (163) and italics (168) are used arbitrarily, if very sparingly. Moreover, on page 105, in a section entitled "Cotejo de los prólogos a las ediciones de *Un viaje de novios*," the author comments for almost two pages within the text about a topic better handled in a note–and this, after acknowledging, "aunque parezca un tanto extemporáneo aquí."

While it must be pointed out that this book is accompanied by excellent primary- and secondary-source bibliographies and enhanced by extensive explanatory notes, the carelessness with which it is edited, coupled with the author's convoluted and loquacious writing style and confusing segmentation of the material, makes *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán* a perplexing and awkward read. In fact, it is difficult to come away from the book with a clear idea of exactly what constituted Emilia Pardo Bazán's poetics. Although the challenging nature of Cristina Patiño Eirín's task is appreciated, more clarity in her presentation would have been welcome.

Western Washington University

JOYCE TOLLIVER. *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán.* Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1998. 219 pp.

Beth Wietelmann Bauer

Emilia Pardo Bazan's place in the canon of nineteenth-century Spanish literature has rested on the twin pillars of her Naturalism, as manifested in her novels and criticism, and her ability to write like a man. Because she immersed herself in high culture and eschewed the genres and venues most typical of nineteenth-century women's writing, Pardo Bazán created an aura of artistic virility that garnered her both literary respectability and accusations of "marimachismo." Like Virginia Woolf, she aspired to an androgynous art, at the same time that she articulated feminist critiques of the social limitations binding her female contemporaries. Thus, it is not surprising that recent criticism devoted to the Galician writer's narratives has uncovered an abiding concern with women's experience and gender roles.

Joyce Tolliver's ground-breaking work considers Pardo Bazan's short stories, which have long suffered from critical neglect, as a site of tension between cigar smoke and violet water, the emblems that the Spanish writer herself used to represent the traditional, but false, dichotomy between an appropriately masculine literature and a feminine one. In the "Introduction," Tolliver defines the styles and themes conventionally associated in the nine-

teenth century with each of these forms of writing, mapping out Pardo Bazán's negotiations between a sensibility that is often decidedly female and a narrative voice that is most frequently male. Here and throughout the rest of her work, Tolliver draws on narratological theory and expands its social and cultural context through the insights of feminist narratology and linguistic discourse analysis. Thus, while her immediate goal is to tease out the multiple strands of gender and ideology in the narrative discourse of six Pardo Bazán short stories, Tolliver also proposes to further the study of feminist narratology.

The second chapter of Tolliver's book is devoted to an analysis of the representation of gender in essays, poems, and illustrations, typical of the general-audience journals in which many of Pardo Bazan's stories were published. This contextualization of the stories as part of a total discourse-event is important, for it suggests how Pardo Bazan's stories might have played off and nuanced the prevalent ideological stance of the vehicles of their publication. Previous studies of gender ideology in the nineteenth-century and "finisecular" Spanish press, however, render the second chapter highly familiar, a retelling that might have been avoided by incorporating some of this material either into the "Introduction" or, by way of contrast and supplement, into the discussions of the Pardo Bazán texts that form the crux of the book.

Tolliver's insightful and intelligent readings of Pardo Bazan's stories are found in chapters three to seven. Chapter Three contrasts two stories ("El encaje roto" and "La punta del cigarro") about the importance in human relationships of seemingly minor details. Narrated respectively by two first-person female narrators and a traditional and distanced third-person narrator, the juxtaposition of these stories allows for an exploration of the relative significance of "the little things" in perceptions and value systems attributed to females and males. At the same time, this contrastive analysis lays bare the possible ideological ramifications of different narrative postures, from distant and authoritative to indirect and intimate.

Though none of the subsequent chapters in Tolliver's book are devoted to more than one story, several yield particularly rich results. Chapter Four, dedicated to a discussion of "Cobardía," contains a highly useful and original elaboration of narrative ventriloquism, the term Tolliver uses to refer to Pardo Bazán's miming of stereotypical masculine discourse in order to challenge its underlying assumptions. With its complex narrative structure and thematic preoccupation with patriarchal honour codes, the central story in Chapter Six, "No lo invento," produces a fruitful discussion of narrative distance and hedging, as well as comparisons with María de Zayas, whose *Desengaños amorosos* Pardo Bazán edited and published in her "Biblioteca de la mujer." In all chapters, exploration of gender issues necessarily extends beyond the strictly narratological to matters intertextual and sociocultural.

Given that Pardo Bazán published over 580 short stories, the decision to focus on only six of them in a book-length study will frustrate many readers. Tolliver explains and justifies her selection of stories on narratological grounds, arguing that she has chosen illustrative works in which narrative structure is used to interrogate the cultural construction of gender. Yet among the dozen or so overtly feminist stories and the countless others in which Pardo Bazán approaches gender issues more obliquely, there are several that would shed light on the myriad permutations of the interplay between gender and narrative struc-

ture, particularly through comparison and contrast with Tolliver's six core stories. This additional story analysis might have enlivened her explications, which, while admirably careful and convincing, sometimes mire the reader in details and theoretical digressions that could be covered in footnotes.

In her essay "La cocina de la escritura" (*Sitio a Eros* 1986) the Puerto Rican writer, Rosario Ferré, rejects the notion of a feminine style of writing, revisiting the issue that Pardo Bazán had encapsulated a century before in her distinction between cigar smoke and violet water. Though she asserts that the imagination is sexually neutral and free, Ferré insists on the existence of a radically different female experience, that commonly influences a woman writer's choice and elaboration of themes. Joyce Tolliver shows us that narrative voice and focalization can be important tools in the exposition of both women's experience and the easy assumptions of male-dominant societies. Because her "Conclusion" offers no recapitulation of her narratological discoveries or of the complex links between the panoply of narrative elements (voice, focalization, theme, character, irony, parody, plot, etcetera) through which a concern with gender may be manifested, the scope of her contribution to feminist narratology is limited. Yet *Cigar Smoke and Violet Water* is a significant beginning that will be most useful and interesting to Pardo Bazán scholars, specialists in nineteenth-century Peninsular literature, and Hispanists who study the intersections between literature and gender.

Brown University

LINDA M. WILLEM. *Galdós's "Segunda Manera." Rhetorical Strategies and Affective Response*. North Carolina Studies in the Romance Languages & Literatures 260. Chapel Hill, N.C.: U.N.C. Department of Romance Languages, 1998. 200 pp.

Michael A. Schnepf

"Efectivamente," wrote Galdós to Francisco Giner de los Ríos in 1882, "yo he querido en esta obra [*La desheredada*] entrar por nuevo camino o inaugurar mi segunda o tercera manera, como se dice de los pintores." The interest and the controversy provoked by this seemingly benign statement have lasted for more than a century. Even though renowned critics such as Stephen Gilman, Vernon Chamberlin, Ricardo Gullón and many others have offered their views on Galdós's pronouncement, there is still significant critical disagreement about its meaning and ramifications.

Linda Willem now boldly joins the fray with *Galdós's Segunda Manera. Rhetorical Strategies and Affective Response*, an aggressive and somewhat polemical work, in which she explains Galdós's "second manner" in terms of narratology and reader response. The basic thrust of Willem's three-pronged argument (narratology, rhetorical and reader re-

sponse) is that the major difference between the novels of the "primera época" and those of the "segunda manera," beginning with the publication of *La desheredada* in 1881, stems from "the narrator's less prominent position" (182). "The overall effect of the discourse in the *segunda manera* novels," she argues, "is to focus reader attention on the characters rather than on political, social, or religious issues" (183). Then, Willem posits, Galdós makes subtle use of various discoursive devices in order to influence "how the reader affectively responds to the various characters" and to dispose the reader "in favor of certain attitudes and values" (183).

Willem also offers convincing evidence to show that sympathy or empathy for a character is more likely to develop if the reader is afforded an interior rather than an exterior view of the character in question. She skilfully leads her readers through a long line of familiar characters—from Isidora Rufete and Rosalía de Bringas to José María Bueno de Guzmán—as she identifies and discusses the various narratological techniques involved. One particularly intriguing segment deals with the masterful nuances that Galdós employs in the characterization of two of his more recognizable characters: Pedro Polo and Amparo Sánchez Emperador. While some critics (e.g. Rodney Rodríguez) might question Willem's ultimate sympathetic view of Amparo and her condemnation of Polo, her analysis of the author's narratological technique is, nonetheless, quite interesting. In defense of her attack on the priest, Willem underscores the reader's exterior view, which means that "no anguished interior views of Polo's mind are provided to soften our reaction to his actions" (117). With respect to Amparo, however, Willem shows how Galdós allows the reader access to her thoughts on several occasions, not the least of which is when Amparo takes mental pity on the unfortunate Felipe Centeno: "'Qué mal hacen en no perdonarte'" (116). The controversy over seduced and seducer in *Tormento* has been going on for years, with little sign of resolution. Willem, however, makes a strong case for Polo as the seducer with her narratological evidence, which she bolsters with a convincing explanation of narrator support and of the need to take both story and discourse into consideration when judging Amparo.

While Willem's narratological exegesis of all the novels is well done, she seems especially sharp in her explanation of what transpires in *La desheredada*. In the case of Isidora Rufete, for instance, Willem offers a cogent explanation of the "interiorizations" which, from her point of view, make Isidora a sympathetic character. She also provides an insightful analysis of Isidora's "insomnios," which includes a revealing comparison with similar scenes in Galdós's *Gloria* and James Joyce's *Ulysses*. On the one hand, the juxtaposition of Isidora's insomniac thoughts with those of Gloria de Lantigua demonstrates very clearly the enhanced narratological sophistication of the 1881 novel. Untagged and unexplained, the monologue forces the reader to piece together the various parts of Isidora's story, including valuable "presuppositional" information such as Joaquín's undramatized physical assault on Isidora. "The reader," writes Willem, "is directly engaged with the unmediated consciousness of a single character" (45). On the other hand, the juxtaposition of Isidora's thoughts with those of Joyce's Molly Bloom demonstrates that Galdós's description of Isidora's mental fluctuations, as challenging to the reader as they may be, are still significantly less complex than one finds in the pages of *Ulysses*.

With regard to bibliography, Willem draws on a wide variety of sources. On the theoretical plane, she moves from Booth and Bakhtin to Iser with the grace and ease of a veteran Galdós scholar. Her work also features sporadic references to the original manuscripts of *Tormento* and *El doctor Centeno* and to the galley proofs of *Fortunata y Jacinata* and *Tormento*. A more consistent and encompassing approach might have been useful, especially since part two of the original manuscript of *La desheredada* (ff. 29-31) includes several unpublished sections that clearly would have added to Willem's still impressive treatment of the "insomnios" of Isidora Rufete and to the overall question of narrative perspective in *La desheredada* (205-07). Her "Works Cited" includes studies published up to 1997, and, for the most part, is comprehensive. Missing, however, is a 1996 article by Margarita Lliteras entitled "Puntos de vista narrativos en *La desheredada* de Benito Pérez Galdós" (*Cuadernos de ALDEEU* 12: 31-46). Inasmuch as this article begins with a reference to the "segunda manera" and goes on to explain, as Willem does, the various narrative perspectives found in *La desheredada*, it definitely warrants inclusion in the work under review.

Another aspect that makes this a particularly intriguing work to read is Willem's willingness to cross critical swords with some of the best and brightest of Galdós scholars. Without flinching, she challenges Stephanie Sieburth's conclusion in *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain* that the narrator of the *La desheredada* is "a social climbing and elitist proponent of high art who metaphorically links Isidora's pursuit of an aristocratic title with his own desire to transcend his bourgeois roots and achieve literary legitimacy" (Willem 53). Willem also calls into question Kay Engler's contention in *The Structure of Realism: The Novelas Contemporáneas de Benito Pérez Galdós* that the difference between free indirect speech and free indirect thought is not "a particularly useful one for describing the function of free indirect style in Galdós's novels" (75). Even more blunt is Willem's contention that Engler has misunderstood Booth's concept of the unreliable narrator (35). Still in regard to narrators, Willem attacks Catherine Jagoe's conclusion in *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós* about Rosalía de Bringas's strong penchant for clothes and material possessions: "I also would add that when Jagoe uses the narrator's criticism of Rosalía to support her interpretation, she fails to take into consideration that the unreliable status of that narrator calls into question the validity of his opinions" (138, note 41). Right or wrong, Willem's statements (and her entire work) should, as she herself hopes for in her conclusion, definitely serve as a point of departure for other "Galdosian scholars investigating socio-cultural aspects in literary representation" (187).

Also worth mentioning is the way in which Willem's work deals with the critical terms that she uses. Too many studies today assume either that all readers are entirely familiar with even the most recent critical vocabulary or that each reader has a dictionary of literary terms at hand. Willem avoids this pitfall by offering clear explanations of the terminology that she employs and, in so doing, enhances the usefulness of the work for graduate students, as well as for experienced researchers. Pages 13 through 29 include, to cite just a few examples, precise definitions and explanations of "homodiegetic, heterodiegetic, autodiegetic," of Booth's implied narrator, and of Iser's implied reader.

The final question that one must ask, of course, is whether or not Willem proves her contention that one of the most distinguishing aspects of Galdós's famous "second manner" is, in fact, a shift in narrative perspective, aimed primarily at the effacement of the narrator. The answer is a resounding "yes." *Galdós's "Segunda Manera"* is a well-written, probing, and provocative work that reveals the many subtleties behind the increased narratological complexity evidenced in Galdós's "novelas contemporáneas." It explains how Galdós courts reader sympathy through narrative technique, in particular through interiorizations that allow the reader access to the mental process of characters with which Galdós wants his readers to empathize. Likewise it offers important insights into Galdós's use of present-tense narration, first-person narrators, polyphony, and implied narrators. What few slips there are—confusion over the order of Isidora's lovers (66), and some typographical errors, such as "scaring" for "scarring" (66); "babaridades" for "barbaridades" (124); "though" for "through" (181)—detract only minimally from the book's readability. To be sure, Linda Willem has produced an important and lasting work that will take a well-deserved place as required reading along side other esteemed studies on Galdós by the likes of Gilman, Dendle, Gold, Urey, Bly, and others.

University of Alabama

ANTHONY H. CLARKE, ed. *A Further Range: Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno.* Exeter: Univ. of Exeter Press, 1999. xv + 290 pp.

Wifredo de Ràfols

This marks the second book-length study published in honour and memory of the renowned Pardobazanista, Maurice Hemingway. While the first, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam, Maurice Hemingway* (edited by J. M. González Herrán), is confined to Pardo Bazán studies, this second collection of essays encompasses a "further range" that includes Galdós and more broadly reflects Hemingway's scholarly interests. Collections of this sort risk falling into the abyss we reserve for uneven works; *A Further Range* avoids that fate, not only by roundly fulfilling its stated purpose, but also, happily, by offering us essays of consistently high quality.

In the book's most extensive and panoramic piece, "The Turn of the Novel in Spain," Alex Longhurst disabuses literary historians of the conceit that 1902 (with the appearance of novels by Valle-Inclán, Unamuno, Baroja, and Azorín) marked a discrete turning point in the history of the Spanish novel. Rather than resorting to what might have been a hackneyed exposition of the precursory modernity of select nineteenth-century authors, Longhurst winningly develops his gradualist argument by reviewing, from the 1890s to the dawn of the twentieth century, the changing aesthetic climate in Europe, the produc-

tion and reception of novels in Spain, and the subtle shift in the novel's trajectory from a realism that hints of modernism to a modernism that does not entirely jettison realism. Longhurst substantiates his thesis with comments made by an impressive array of fiction writers and critics from the period he studies, as well as with keen analyses of modernist features in Galdós's *Misericordia* and in novels by Ganivet and Baroja.

In "Looking for Scapegoats," David Henn weaves a taut web that links Pardo Bazán's Paris lecture (1899) with her unfinished novel, *El Niño de Guzmán*, whose first and only extant part was published the same year. Using as well other essays and novels by Pardo Bazán, Henn brings out very clearly her preoccupation with elucidating the root causes (including the "leyenda dorada") of Spain's decline. In "Ciclo de Adán y Eva" (Pardo Bazán's "Adán y Eva" cycle comprises *Doña Milagros* and *Memorias de un solterón*), Rodolfo Cardona cogently foregrounds these two novels' feminist features and explains what may have motivated the cycle's somewhat mystifying "Prólogo en el cielo" as well as why it must have been written "a posteriori." In an illuminating foray into genetic criticism, José Manuel González Herrán argues against the widely held view that *Insolación* reflects an affair Pardo Bazán had with José Lázaro Galdiano, and advances the more likely (and more enticing) counter-proposal that, in this case, life imitated art. Then Julia Biggane carefully examines the manner in which features of the short story and of the novel conflate in Pardo Bazán's novella, *La dama joven*, to produce not only uncertainty about genre but also about the degree to which this work may be read either as a feminist or a Naturalist tract. Richard Hitchcock, who also pens the present volume's eloquent "Introduction," provides students of Galicia with a rare view, exhaustively researched, of "Galicia in English Books on Spain in the Lifetime of Emilia Pardo Bazán." Editor Anthony H. Clarke rounds out this sequence of articles on Pardo Bazán with "*P. A.* (*Peñas Arriba* y Pardo Bazán)," in which he compares Pereda's novel and *Los pazos de Ulloa* on the basis of several motifs (journey/arrival, province/city, "madre/madrastra"), examines the two writers' views of each other–as well as of the regional novel–and concludes, with scholarly caution, that "it becomes difficult to view Pereda's novel as not indebted in some measure to the precedent of *Los pazos de Ulloa*" (134).

The transition to articles on Galdós is made almost seamlessly by Nelly Clémessy, who, in "Unas cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós," offers us reproductions of five letters not included in Carmen Bravo-Villasante's epistolary (1978). Clémessy provides the background against which these letters were written and highlights passages that address the two writers' craft; the latter topic is manifest especially in the last three letters, which ardently refer to Galdós's theatrical adaptation of *Realidad*. In "Religion in Galdós's *Miau*," Eric Southworth adds measurably to previous work on this subject by exploring the extent to which *Miau* may be read as a religious commentary on theocracy, theodicy, and kenotic Christology. Southworth draws enlightening parallels between St Paul's letters (citing from the same edition of the Bible that Galdós owned) and relevant aspects of the novel, argues in favour of a more clement, multifaceted view of Villaamil, and concludes that in *Miau* "we are well on the road to such later novels as *Nazarín*, *Halma* and *Misericordia*" (165). Peter Bly then demonstrates, in "Los personajes secundarios de *Nazarín*," that this novel's secondary characters, of which he inventories 125, do not so

much enter into relationships with the eponymous protagonist as provide diverse vantage points from which to view him. Bly examines roles played by the most notable of these individuals and scrutinises many others, including some who make only cameo appearances. Mindful that secondary and minor characters in *Nazarín* often turn up in pairs, Bly shrewdly avoids reducing the oppositions they seemingly embody to a simple system of dualities; he chooses, instead, to enrich our reading of the novel by adopting a pluralistic view that sheds new light on Nazarín's complex character and on the "gran conjunto de perplejidades que es la novela socio-religiosa *Nazarín*" (183). In "The 'History' of José María Fajardo in the Fourth Series of Galdós's *Episodios Nacionales*," Eamonn Rodgers skilfully explains how Galdós achieves a closer fusion of fiction and history in three of these *episodios* than in previous ones. Galdós accomplishes this feat principally by creating a fictional narrator, Fajardo, whose metafictional comments make "the act of narration itself constitute a piece of historically-representative behaviour" (186), and whose conduct is often determined less by personal integrity than by changing circumstances. In addition, Rodgers shows that Fajardo not only participates in historical events but also reflects the moral and political atmosphere of the period in the equivocal manner in which he writes both its fictionalised history and his own story. Jean-François Botrel, in his brief but provocative "La recepción de *Pequeñeces* del Padre Coloma," first documents the dimensions of the phenomenal success of this 1891 novel, then discusses the curious genesis and aetiology of that cultural phenomenon. Frank McQuade next provides a useful and comprehensive critical summary of erstwhile best-seller Alberto Insúa's considerable literary output. Alison Sinclair brings *A Further Range* to a close by taking a psychoanalytical approach that ingeniously borrows an image from physics (the black hole) to analyse Unamuno's *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez.*

Pardo Bazán and Galdós scholars alike, as well as students of the cultural and literary milieu of the decades that precede and follow the turn of the century in Spain, will find much of lasting value in this splendid and highly readable collection of essays that further honours Maurice Hemingway.

University of Nevada, Reno

ULRICH PRILL. *"Wer bist du–alle Mythen zerrinnen". Benito Pérez Galdós als Mythoklast und Mythograph.* Bern: Peter Lang, 1999. 302 pp.

María-Paz Yáñez

Tomando como punto de partida una hermeneutica de la recepción de los mitos, basada en estudios de principios del siglo XIX, en especial los de Georg Friedrich Creuzer, Ulrich Prill analiza en su estudio la presencia y transformación de ciertos intertextos mitológicos en algunas novelas galdosianas, a la luz de modernas corrientes metodológicas.

Divide la obra en cuatro partes, correpondientes a sendos temas de la mitología universal–"el descenso a los infiernos," "la divinidad femenina," "la divinidad masculina" y "Narciso"–aplicados, según los casos, a una o a varias novelas.

Bajo el primer tema reúne *Doña Perfecta, Marianela* y *Miau*. El descenso a los infiernos aparece aquí estudiado y aplicado, no tanto desde la perspectiva del mito originario, como de su reelaboración literaria en *La divina comedia*. Se trata, en realidad, de una intensiva búsqueda del intertexto dantesco en cada descripción y en cada situación de las novelas estudiadas, así como en los rasgos distintivos de la mayor parte de sus personajes. En la segunda parte, se ocupa de antiguos mitos de la divinidad femenina, inscritos en culturas que se remontan hasta el paleolítico. Desde esta perspectiva, analiza *Fortunata y Jacinta*, resucitando la conocida polémica entre Stephen Gilman y Carlos Blanco Aguinaga sobre el nacimiento de Fortunata y rechazando de plano ambas posturas en pro de una tercera, que no es otra que la de la tan estudiada heroína vista como diosa. Bajo este mismo prisma contempla la figura de la Madre en *El caballero encantado*. Partiendo del estudio de los dioses masculinos–entre los que contempla tanto los héroes grecorromanos como la figura de Cristo–, analiza en la tercera parte al protagonista de *Gloria* y vuelve a *Fortunata y Jacinta*, donde percibe una evolución de la figura mesiánica, que parte de Juanito Santa Cruz, se desarrolla en el "Pituso" y culmina en Juan Evaristo Segismundo, transformando a la diosa Fortunata en Virgen María. Por fin, el mito de Narciso, visto como síntesis y "mise en abîme" de la escritura galdosiana, es estudiado a través de la heroína de *Tristana*. El estudio va precedido de una amplia introducción sobre los distintos métodos basados en la intertextualidad mítica.

La idea es interesante y demuestra una vez más la densidad de la obra del autor canario, que permite todo tipo de enfoques metodológicos y siempre presenta nuevas dimensiones enriquecedoras. Por otra parte, es de celebrar la "vuelta al redil" de la crítica germánica, que tan abandonado ha tenido a Galdós–y a todos sus contemporáneos–durante décadas, olvidando que una de las primeras traducciones al español de estudios hispánicos en alemán fue la conocida aportación galdosista de Hans Hinterhäuser. De este abandono se hace eco el propio Prill y es de aplaudir su esfuerzo para reactivar el interés del hispanismo alemán por los estudios galdosianos. Lástima que la lengua empleada, poco asequible a hispanistas de otras países, limite el diálogo con otros estudiosos de la materia.

Por otra parte, son de advertir ciertas lagunas en el terreno lingüístico-cultural. Aunque la lengua española aparece sólo en algunas citas, pueden observarse algunos errores de transcripción, tales como "massa oscura" en dos ocurrencias consecutivas (85). Ciertas frases hechas de uso general en la España decimonónica son interpretadas como invenciones intencionadas de Galdós. Este es el caso, por ejemplo, de la expresión "esto es el Evangelio," metáfora ya institucionalizada, muy frecuente en la literatura de la época y recurrente en el habla de ciertos personajes galdosianos, que con frecuencia la emplean en contextos claramente irónicos. El autor supone que la expresión correcta debería ser algo así como: "es vero [¡sic!] como el Evangelio" (218), y atribuye a Galdós el paso de comparación a metáfora, para engrosar el número de mitemas. Otro ejemplo: la transparente referencia cervantina, "señor y escudero," aplicada en el primer capítulo de *Doña Perfecta* a Pepe Rey

y Licurgo respectivamente, es interpretada como una clara alusión a Dante y Virgilio descendiendo al infierno (86). Y así sucesivamente.

Si bien es verdad que Prill saca partido de algunos de los motivos estudiados, en ocasiones va demasiado lejos en sus relaciones. Uno de los casos más llamativos es su insistencia en buscar connotaciones a cada cifra aparecida en las novelas que analiza. Por no dar más que un ejemplo, leemos en *Doña Perfecta* que la estación de Villahorrenda está situada "entre los kms. 171 y 172." El autor suma los guarismos de cada cifra, obteniendo 9 y 10 respectivamente, lo que le da pie, siempre tomando como referencia intertextos dantescos, para interpretar el 9 como símbolo erótico (Beatrice) referente a Rosario (a la que por cierto llama siempre "Rosalia," perdiendo la oportunidad de analizar otro mitema), y el 10 como número "perfecto," reflejo de la protagonista que da título a la novela (76-77).

Por lo demás, la concepción del trabajo es sugerente, y esperamos que sirva de estímulo a la crítica germanohablante para continuar el diálogo galdosista, tanto tiempo interrumpido.

Universidad de Zürich

JUAN LUIS ALBORG. *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela. Parte tercera. De siglo a siglo. A. Palacio Valdés–V. Blasco Ibáñez.* Madrid: Gredos, 1999. 1078 pp.

Brian J. Dendle

I wish to preface remarks that, in their brevity, can only render partial justice to Professor Alborg's monumental work, with an expression of gratitude to Professor Alborg for the most kind and generous words with which he treats my earlier studies of Palacio Valdés. Although we may disagree on details and occasionally in interpretation, we share a respect and an enthusiasm for the works of two major Spanish novelists who have unjustly suffered critical neglect and misrepresentation.

In this review I shall discuss separately Professor Alborg's treatments of Armando Palacio Valdés and Vicente Blasco Ibáñez. I must confess that I am an unashamed partisan of Palacio Valdés's novels. One's reactions, as Professor Alborg indicates and as Palacio Valdés believed, are based on feeling rather than preconceived critical theory. For myself, I admire Palacio Valdés's sense of irony, his understatement, his genius at penetrating the minds of the obsessed or those isolated by passion. Palacio Valdés created in his novels a moral universe in which characters have a choice of good and evil. No other writer of nineteenth-century Spain could suggest, as did Palacio Valdés in *Riverita* and *Maximina*, the disappointment of human aspirations.

Introducing his study of Palacio Valdés, Professor Alborg presents himself as "un simple apasionado de la literatura," hostile to ideological sectarianism. Palacio Valdés, with whose views Alborg is fully in sympathy, advocated doctrines of love and charity that only in the later stages of his career were expressed in terms of orthodox Christianity. "Palacio fue, a lo largo de casi toda su vida, al margen de todo dogma o grupo político, una voz alerta–moderada, responsable, nunca estruendosa, pero siempre firme–contra toda corrupción, hipocresía, mixtificación o abuso que observase en torno" (28).

Alborg initiates each analysis of Palacio Valdés's novels with a lucid and thorough review of previous criticism. Many of the critics, Alborg claims, reveal ignorance, bad faith, or irresponsibility; some seem not to have read the novels they discuss. Alborg easily refutes such stereotypes as Palacio Valdés's supposed optimism, "esa imagen tópica de novelista blando y sentimental con que se ha pretendido definirle, o del hombre conformista y conservador" (295). Alborg's discussions of individual novels are detailed and comprehensive: *El señorito Octavio, Marta y María, Riverita-Maximina, El cuarto poder*, and *La espuma* each merits 10 pages or more; the analysis of *La hermana San Sulpicio* occupies nearly 40 pages, *La fe* over 30 pages; even the critically-neglected minor masterpiece, *El idilio de un enfermo*, receives 16 pages. Alborg's commentaries reveal a critical acuity and sound judgement rare in many literary historians. Particularly insightful are Alborg's analyses of novelistic characters, his identification of Palacio Valdés's love of nature in *El idilio de un enfermo* ("Palacio adoraba la naturaleza, la vida natural en su espléndida espontaneidad, y creía en el poderoso influjo benéfico que podía ejercer sobre el cuerpo, sobre el espíritu, sobre el carácter mismo" [101]), his recognition of Palacio Valdés's skill in dialogue and ability to render the savour of small-town life, and his pin-pointing of flaws in such later novels as *Tristán o el pesimismo* and *Santa Rogelia*. Alborg's discussion of *La hermana San Sulpicio* is particularly convincing: Palacio Valdés is not praising Andalusian customs, as superficial critics claim; the theme of the novel is "la desmitificación de la tópica alegría andaluza." Instructive also is Alborg's discussion of the evolution of Palacio Valdés's literary creed between the publication of the prologue to *La hermana San Sulpicio* (1889) and that of *Los majos de Cádiz* (1896). Both texts are unfortunately unobtainable today.

In his discussion of *El Maestrante* Professor Alborg (who claims, unlike Palacio Valdés, never to have read a novel by Ponson du Terrail) calls our attention to the relationship between life and what we conventionally, as a matter of critical shorthand, refer to as the "folletín":

> Lo que llamamos materia del folletín está en la vida ordinaria, inundándola toda; una ojeada a los periódicos nos persuade de ello día tras día. El romanticismo literario pasó, pero las pasiones que llamamos románticas, las que suponemos más extremas, estallan a cada momento en todas partes, convirtiendo en notícia vulgar lo que pudimos suponer más extraordinaria. Por eso resulta fácil, describiendo una trama, dar de la mejor novela una imagen grotesca, sí se cuenta malignamente, como hemos visto que hace doña Emilia con tres novelas de Palacio. (277)

The temptation to compare Professor Alborg's study with my *Spain's Forgotten*

Novelist Armando Palacio Valdés (1853-1938) (Bucknell Univ. Press, 1995) is irresistible. My own study is under half the length of Professor Alborg's and eschews discussion of earlier critics unless particularly helpful. I stand corrected on numerous details; thus, Professor Alborg rightly indicates that Fernando de Meira does not commit suicide in *José* (unless we posit a moral suicide akin to that of Isidora in *La desheredada*). Professor Alborg and I coincide in our admiration for such novels as *Marta y María, El idilio de un enfermo*, and *Riverita-Maximina*. Professor Alborg values *La fe* more highly than I do. I offer a moral, rather than realistic, interpretation of my favourite novel of Palacio Valdés, *Los major de Cádiz*. I discern more irony than does Professor Alborg in the depiction of Martí in *La alegría del capitán Ribot*, but then, I may be insensitive to a work not particularly to my liking. Nevertheless, despite Professor Alborg's chidings, as a "murciano de adopción," I am aware of the need to develop Spain's hydraulic resources.

One matter that I would wish to debate further with Professor Alborg is his interpretation of María in *Marta y María*. Professor Alborg correctly argues that María's mysticism is "genuine," in the sense that there is no conscious deceit. Less plausible–because unverifiable–is Professor Alborg's claim that Palacio's target is "el misticismo sin adjetivos, el *bueno* también." Apart from the fact that some definition of "mysticism" is called for, we should be cautious in considering superficial similarities between María's experiences and those of saints. Palacio Valdés associates human psychology (in this case self-centredness and perversion, although Professor Alborg does not recognize these qualities in María) with María's religious experience. María's mysticial journey is not a spontaneous meeting with Christ, but rather a second-hand imitation of that most stylized of artificial forms, medieval hagiography. Palacio Valdés treats María's practice of religion, including her vision of Jesus, with an irony that approaches sarcasm. The whole question of religious mysticism goes far beyond the scope of Palacio Valdés's novel. (Professor Alborg writes, in a slightly different context, "Proponer soluciones concretas no es tarea de un novelista" [230]). It should not be the obligation of a novelist or of a reader closely to define theological revelation or religious vocation. Palacio Valdés plainly reveals his dislike for María and her self-imposed isolation from her family. (Pereda, we note, objected, after the publication of *Gloria*, that a believer should not be presented in negative terms.) Also, when discussing the "genuineness" of a revelation, believers would differentiate between the creation of an overheated imagination and those rare apparitions recognized by a sceptical Church. From a theological perspective, Cardinal Ratzinger has recently distinguished between "interior vision" and "fantasy" (such as I interpret María's vision to be): "Interior vision does not mean fantasy, which would be no more than an expression of the subjective imagination. It means rather that the soul is touched by something real, even if beyond the senses" (commentary on the "Third Fatima Secret," Vatican, June 26, 2000). (See also Yves Chiron, *Enquête sur les apparitions de la Vierge*, 1995).

Alborg's study of Palacio Valdés is a labour of love. My few critical observations are offered in a spirit of collaboration, to be considered in the structuring of Professor Alborg's next book, which, I understand, is to be devoted to Pérez Galdós.

One of the delights of Alborg's book is its discursive, conversation nature; Alborg actively engages the critic, the reader, in debate, as in a "tertulia;" one is always tempted to respond, either in agreement or in a friendly refutation. The concentration on hapless critics has, nevertheless, a downside. Much space is spent exposing erroneous opinions. Were Professor Alborg to give more stress to his own highly perceptive analyses, a clearer line of argument would result. A chapter of summary would be helpful, as would also a bibliography and a topical index. But these are minor points in a work of such excellence.

In his "reivindicación" of Blasco Ibáñez, Professor Alborg seeks reasons for the shameful neglect of the Valencian novelist's works: contemporary writers' jealousy of Blasco Ibáñez's literary and financial success, the laziness of critics who seem on occasions not to have read his works, the political hostility of the Franco establishment toward a champion of left-wing and republican virtues. Professor Alborg reserves some of his harshest words for the "gloriosa Congregación del 98," those scholars who made a career out of Azorín's dubious journalistic invention and who cavalierly excluded Blasco Ibáñez from their meagre canon. On this point, Professor Alborg's denunciation of the dissimilar treatment afforded to Blasco Ibáñez and to the anticlerical and scathing social critic, Ramiro de Maeztu, is instructive.

Although Professor Alborg is most interested in Blasco Ibáñez's literary work, he also follows the novelist's political career, from his crusading articles against the Cuban war ("modelo de periodismo combativo") through the strife that followed his betrayal by the unbalanced and egotistical Soriano to the self-sacrifice of his final campaign against Alfonso XIII and the Primo de Rivera dictatorship. Quoting abundantly from the later novels, Professor Alborg indignantly refutes partisan charges of lack of patriotism leveled against Blasco Ibáñez. Professor Alborg consistently finds in Blasco Ibáñez's novels and political concerns the optimism of the nineteenth-century progressive who possessed "un hondo sentido moral, un firme sentido de justicia."

Professor Alborg reads Blasco Ibáñez's works with an unprejudiced eye, scornful of those unimaginative critics who repeat unexamined common places regarding Blasco Ibáñez's Naturalism or the supposed superiority of the Valencian novels. Professor Alborg, refusing to limit Blasco Ibáñez to "un rezagado cultivador del naturalismo y del costumbrismo decimonónico" and denying any coarseness in the novelist's descriptions, stresses Blasco's concern for art, his "sensibilidad poética" ("un gusto poético de la más extremada delicadeza"). Blasco's "Naturalism"–and on these grounds, I would add, one would have equally to term Flaubert a "Naturalist"–lies in the narrator's impartiality: "el naturalismo de Blasco consiste en colocarse de espectador fuera de los sucesos, observarlos y describirlos con la objetividad posible y dejar que el lector los vea y juzgue por sí mismo." Blasco's "efectismo" is not so much Naturalistic, but has its origins in "reminiscencias románticas y sobre todo victorhuguescas."

In his treatment of the Valencian novels, Alborg notes the social concern and "estilo indirecto libre" of *Arroz y tartana*, the impressionistic techniques of *Flor de mayo*, the "clásica sencillez" of *La barraca* (a novel that is not pessimistic; Blasco lets events speak for themselves). *Entre naranjos* is usefully compared with Alarcón's *La*

pródiga. Professor Alborg has high praise for the *novelas sociales. La catedral* ("novela magníficamente escrita y construida") equals in quality Azorín's *La voluntad. El intruso* ("una novela tensa, compacta, rígidamente construida, funcional, fuertemente ceñida a un tema único, montado sobre sus líneas esenciales") is favourably compared with *La familia de León Roch.* Alborg defends *La horda* against Baroja's self-interested charge of imitation. *Sangre y arena* opposes, rather than supports, "españoladas". *Los argonautas* is a patriotic justification of the Spanish conquest of the Americas. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* ("una gran novela, una de las mejores novelas de Blasco") is not a propaganda novel. Professor Alborg uses *Mare nostrum* (also "una gran novela") to illustrate Blasco's artistic personality:

> Toda novela suya es el desborde de una explosión interior, de un afán de volcarse, de dar salida a un entusiasmo por algo, de proyectar su personalidad apasionada. Hasta en sus novelas más doctrinales, o de tesis, o de intención social–como quiera que se las denomine o califique–, ese núcleo polémico apenas viene a ser como el hueso escondido de una fruta sobre el que se derrama la pulpa jugosa y comestible que es su sustancia y su placer. Ese volcarse y ser artista ante todo es lo que crea la inconfundible personalidad del autor, que emana de cada una de sus páginas; sus personajes, no importa en qué consistan, de qué sexo sean, son siempre un trasunto, trozos de su vida, proyecciones íntimas, deseos frustrados, sueños o realidades vivídas, experiencias propias, goces o dolores que no le han contado, sino que han hundido las garras en su propia carne. (755)

Among the later works, Alborg praises *En busca del Gran Kan* and *La vuelta al mundo de un novelista.* He offers an interesting discussion of the context and reasons for destruction of *La voluntad de vivir,* which he relates to *El papa del mar* and *A los pies de Venus.* Alborg, disturbed by the incomprehension of Baquero Goyanes, praises highly such short stories as "En la boca del horno" and the later collections, *Novelas de la Costa Azul* and *Novelas de Amor y de Muerte.*

It is impossible to give justice in a review to the numerous insights and sound judgements that Professor Alborg offers in this massive (over 600 pages) study of Blasco Ibáñez's works. Because of its length and discursive nature, Alborg's study should best be read in conjunction with the works discussed. This reviewer would have preferred that many of the lengthy quotes (often without paragraph divisions) with which Alborg illustrates Blasco's artistic skills be relegated to an appendix. Still, Professor Alborg deserves congratulations for his enthusiastic and well-targeted defence of a major novelist, unjustly condemned to critical obloquy and oblivion.

University of Kentucky

JAMES WHISTON. *Creatividad textual e intertextual en Galdós.* Ottawa Hispanic Studies 22. Ottawa: Dovehouse, 1999. 230 pp.

Diane F. Urey

James Whiston brings together in a handily accessible volume a collection of some of his most seminal essays, revised and expanded, on selected *Episodios nacionales* and *Novelas contemporáneas.* He offers many enlightening observations about Galdós's artistic creativity and central lessons for his contemporaries in essays on *Trafalgar*, the second series of *Episodios nacionales* as a whole and two chapters dedicated to one volume from that series, *Un voluntario realista*, on *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, and *Tristana.* He discusses in detail and in broad terms Galdós's independent artistic criteria in all aspects of his work: his selective and individualistic use of historical sources and of his intellectual, social, and artistic "entorno," the direct and indirect intertextual relations between his novels and European literary, historical, philosophical ideas and texts, and his "auto-intertextuality." Among the more noteworthy features of this collection, like much of Whiston's work, are his discoveries from his meticulous study of Galdós's manuscripts and galleys. In all chapters he brings to light important revisions Galdós made at every stage of composition, including last-minute additions and cuts in galley proofs. While each chapter can be read on its own, the volume makes a sustained, though not always entirely successful, effort to highlight key aspects of Galdós's style and his primary messages for Spain, developed and refined over time. Whiston includes an overwhelming amount of information, occasionally repetitive, and at times seems to overinterpret Galdós's thoughts and intentions as he composed and revised, making great leaps from text to man. Nonetheless, his hypotheses are always thoughtful and provocative.

While the general focus of each chapter corresponds to its title, most include important comparative remarks about other Galdosian novels and non-literary writings, as well as countless sources of probable or certain inspiration. The analyses of manuscripts, galleys, and definitive texts also address Galdós's continual refinement of his language, as he selectively incorporates, or recasts, source material and painstakingly revises his own words in his search for the precise expression. Eschewing extensive theoretical apparatus, Whiston opts for close readings of the texts. In all chapters, he offers penetrating thematic and character studies, and emphasizes Galdós's ideals of serenity, equilibrium, synthesis, consensus, and balance, in war and peace, society and individual, past and present, and in art.

The first chapter, "Dos versiones de *Trafalgar*: Galdós (1873) and Manuel Marliani (1850)," an expansion, and translation, of his 1984 essay, remains a brilliant piece. Through in-depth analysis of Galdós's "original words" during his composition of the work, as well as of the published text, Whiston shows that this first *episodio* of 1873 already exemplifies Galdós's highly independent artistic, historical, and philosophical methods and messages. Galdós's reflections and interpretations both represent the historical epoch addressed and have great value for the present, one of the central themes of Whiston's study. The novel

teaches, for example, the difference between foolhardy pride and true heroism, and places humanitarian motives over personal glory. Whiston rightly shows that while the protagonist of the first series, Gabriel Araceli, learns these lessons, many characters do not. His analysis of Galdós's last minute addition to the galleys is his most convincing evidence of the novelist's unique criteria for evaluating and portraying the past. While Marliani's history exempts General Gravina from responsibility for the decision to join France in the disastrous 1805 naval battle against England, attributing responsibility to the French Admiral, Villeneuve, and Godoy, Galdós offers an alternative version, drawing on an anecdote about an angry interchange between Villeneuve and Gravina: the latter, his honour insulted, declares, contrary to his previous decision, that Spain will join the battle. Doña Francisca, wife of the quixotic Don Alonso, censures Gravina, uttering words that ring in one form or another through much of Galdós's work: "antes que nada es la prudencia." Whiston interprets this insertion to the galleys as serving to reinforce Galdós's message that one should not be governed by passions of the moment, but rather analyze and reflect, whether in national or personal affairs, before taking action. This emphasis on serenity, balance, and equilibrium permeates Galdós's work, as Whiston continues to show in subsequent chapters, culminating in his analysis of *Tristana*. History should neither be blindly accepted nor rejected, but serenely evaluated, the archaic and illusory discarded, the positive and useful retained.

Chapter Two, "Historia y creación novelesca en los *Episodios nacionales*," treats the second series, set during the 25-year reign of Fernando VII, as a whole and with individual attention to several volumes and characters. Whiston considers Galdós to have inaugurated the psychological novel in Spain with this series, though one could hardly find more intensely psychological novels than some of those from the first series, for example *La Corte de Carlos IV*, *Gerona*, or *Cádiz*, to name only three. Whiston's observations about the second series are, nevertheless, acute. Galdós seeks to penetrate the roots of Spain's traditional Catholicism, and in this series the field of battle is almost wholly within the hearts and minds of Spaniards. There appears to be a cycle of adversity and fortune governing this period, and Galdós adopts a more or less Krausist vision to convey its lessons about the need for synthesis of opposites, whether between rival factions, past and present, individual and society. Historical documentation of this epoch is quite sketchy, and Galdós takes great latitude in his use of sources and artistic renderings of the period. He applies his "poderosa inventiva," "inmensa fuerza de intuición," and "clarísimo ingenio," in the words of Mesonero Romanos, to become "dueño de situaciones, caracteres y períodos históricos" (Whiston 56).

The coherence and essence of the series, Whiston believes, resides in Galdós's Krausist transcendental vision of synthesis and conception of universal humanity, achieved through a dialogue between individuals and their circumstances, an ideal which Gabriel first glimpses in *Trafalgar*. Galdós portrays this synthetic view of life as revolving around a "natural order of compensations" operating within it, one of his abiding principles. Whiston sees these values exemplified in the series's protagonist, Salvador Monsalud, who develops into an "archetype of true progress." His "innate character," another recurring Galdosian principle, of fundamental faith in God and ultimate rejection of war and vengeance begins

to appear after the third volume, where a change in focus from the darkly satiric to a search for equilibrium takes place in the series. Monsalud's achievement of equilibrium, at least partial, in his own life makes him the embodiment of what Whiston calls Galdós's Krausist "intención ideal." Monsalud and the series thus constitute Galdós's "reto artístico" to his contemporaries: if Monsalud, rash, violent, and seemingly atheistic at the outset of the series, can come to unite Religion and Liberalism, why cannot the Nation?

Chapters Three and Four, "Historia y proceso creativo en *Un voluntario realista*" and "Las huellas krausistas en *Un voluntario realista*," are both dedicated to the eighth volume of the second series, published in 1878. One might ask why this novel was chosen for such extensive analysis, especially since it is also addressed in Chapter Two. Whiston considers it unique within the series: Monsalud appears infrequently in the volume. Instead the story centres around two characters involved in the Apostolic rebellion of 1827: the beautiful and brutal, aristocratic nun, Sor Teodora de Aransis, and the lower-class sacristan, become soldier, Pepet Armengol. Through these strange characters, Galdós delves yet more deeply into the religious question that continues to haunt Spain as he writes. Moreover, Whiston cites the "singular" circumstances of the novel's publication: a hiatus of more than a year followed its completion before Galdós returned to the *Episodios*, during which time he wrote *La familia de León Roch*. For him *La familia de León Roch* represents Galdós's desire to examine the roots of ultra-conservative Catholicism in a domestic setting as a counterpart to the wartime setting of *Un voluntario realista*. Both these works testify to the extent of Galdós's preoccupation with the continuing threat of the Church at a time when his countrymen are just emerging from another religious war. The beautiful face of the Church hides a dangerous and hypocritical power, incarnated particularly in Sor Teodora; but she is also a victim of the cause she upholds, as is Pepet Armengol. Further, these characters manifest a universal human condition; social restrictions prohibit them from finding satisfactory roles in life.

Whiston also explores significant manuscript and galley changes and use of sources in *Un voluntario realista*. In Chapter Three, he compares the account given by Estanislao de Kostka Bayo of the Apostolic uprising with Galdós's version. The greatest difference between them is Galdós's more humane portrayal of the "pueblo": although it is often a puppet of the theocracy, Galdós foregrounds its "innate dignity," as well as its thoughtless brutality. The more lengthy Chapter Four, which repeats some material from the two previous chapters, provides an incisive comparison of *Un voluntario realista* with *La familia de León Roch*, in addition to a fascinating comparison of the *episodio* with Gumersindo de Azcárate's *Minuta de un testamento* (1876), the idealistic fictional autobiography of a Krausist who converts to "cristianismo liberal." Whiston sees both Galdós's and Azcárate's texts as underlining the primacy of conscience, liberty, reason, and understanding. While, as demonstrated previously, Monsalud does incarnate Christian Liberalism, and represent a hope for the future, Galdós's novel is ultimately sceptical about the possibility of a reconciliation of Liberalism and Religion during his lifetime, or the attainment of true tolerance, contrary to the idealistic Azcárate. He sees, in fact, that overzealous Krausism can create as much of a psychic schism in Spain as ultra conservatism; both traditionalists and liberals are equally at fault for Spain's disastrous nineteenth century. While Conscience and Lib-

erty are the ideals that should govern the decisions of individuals in all spheres, above social institutions, the reality is that figures like Sor Teodora and Pepet have no true liberty; they are "prisoners" of society, the Church, and other characters. The two-faced Teodora does struggle with her conscience, which appears personified as a spectral figure in the penultimate chapter of the novel, another unique feature of these novels, Whiston notes. But her struggle is superficial and short-lived. She becomes the executioner of Pepet, who adores her, and she ends in despair and moral death.

Chapter 5, "Lo político, *Lo prohibido* y *Macbeth*," first treats Galdós's well-known anglophilia, his great admiration and love of Shakespeare, along with some of his most interesting writings on the Bard. Whiston discusses at length what he believes to be Galdós's opinions about the positive and negative influences that England, and France, have on Spain, and examines manuscript and galley changes here, as elsewhere in his copious studies on this novel. His most absorbing insights arise from his reading of *Lo prohibido* with *Macbeth*. He cites four specific quotations from the play, along with many Shakespearean resonances, analyzes theme, characterization, and the reader's role in both works, and finds a focus, once again, on conscience and equilibrium. He effectively proves that Galdós translated from the English, rather than relying on Spanish translations of *Macbeth*. This reading is a further demonstration that *Lo prohibido* is anything but "a failure as a novel," as some critics have held. Whiston studies both authors' portrayals of their characters' "divided selves": in *Lo prohibido* this is first obvious in José María's English-Andalusian descent and the conflicts between his English "soul" and his Spanish sensuality. He, like many other figures in *Lo prohibido* and *Macbeth*, exhibit confused sexuality and sex role reversal, hypocrisy, guilt, repentance, and ambiguous heroism. The conclusions of the works reflect the differences in epochs and ultimate messages: while Macbeth meets his tragic destiny head-on, José María succumbs to the contemporary malady of "stress." In the end he is "un héroe a medias," appropriate for the "age of prose."

Chapter 6, "Libertad, creatividad y naturalismo en *Fortunata y Jacinta*," the longest essay, is divided into subsections, a device that would have been helpful in some of the other chapters as well, in light of the diversity of material that Whiston addresses. This wide-ranging discussion of *Fortunata y Jacinta* embraces a host of subjects, from manuscript study, social institutions, economic and geographical space, and, above all, the characters' psychic dilemmas. While the most Naturalistic novel Galdós wrote, Whiston claims, *Fortunata y Jacinta* also reveals Galdós's fundamental ideological differences with French Naturalism, expressed, for example, in his emphasis on the need for humane action, and his pervasive humour and irony, even during some of the most tragic scenes. Whiston reviews the psychic conflicts between outer "reality" and another inner reality, a private dialectic between conscience and fantasy, in Fortunata, Jacinta, Maxi, Moreno Isla, Mauricia la Dura, among others. He sees an alternation between the "normal" and "abnormal" in the characters' psychologies, concluding that they are caught in a "circular trajectory," due to society and their own conflicting passions. While most achieve varying degrees of "normalcy" and equilibrium for a time, they ultimately succumb to seemingly deterministic destinies. They are victims of class structure and of the Church, whose mask of humanity hides rigidity and hypocrisy, epitomized and personalized most poignantly in Guillermina. Whiston's re-

marks about different versions of the novel reinforce his conclusions and underline Galdós's continual self-revision.

In his last chapter, "*Tristana* y *La Prensa* de Buenos Aires," Whiston's points are similar to those he makes about *Trafalgar* and other works through the volume, if with a different twist. *Tristana* also treats the need for "equilibrium" in all aspects of life, in artistic and intellectual pursuits, between traditional values and progress, historical documentation and artistic creativity, individual and society. Whiston's reading of this controversial novel offers an important counterpoint to criticism that finds it pessimistic, antifeminist, or a condemnation both of the negative influence of the past, typically incarnated in Don Lope, and of quixotically futuristic ideals, embodied in Tristana. Rather, he finds a degree of cautious hope and optimism with Tristana and Don Lope's domestic routine at the end of the novel, their mutually supportive, modestly useful, and seemingly harmonious relationship. The novel's conclusion represents the possibility of achieving a productive way of life, even in the most unusual and difficult circumstances. Whiston's interpretations of Don Lope, Tristana, and Horacio are refreshingly against the grain. He sees Don Lope as the true protagonist, discusses the amputation of Tristana's leg as exemplifying the need to "cortar por lo sano," (195), one of the novel's central lessons. Neither a success nor a failure, it is a "paradoxical step" toward a life for Lope and Tristana, more in harmony with their means. Whiston notes, interestingly, that in an early version of the novel, Galdós had planned to amputate Lope's leg. Moreover, he maintains that Lope's domestic endeavours at the conclusion of the novel make him a sort of "ángel del hogar," in another of Galdós's ironic inversions.

He reads *Tristana* together with Galdós's articles about contemporary European and Spanish life written for *La Prensa* of Buenos Aires between 1883 and 1894. Just as Galdós writes, in one article, that the Old World and the New World should work together, he demonstrates through *Tristana*'s conclusion, in particular, that, in Spain, tradition and modernity need each other. Their synthesis would bring balance to the present and guide the nation's transition into the modern age. Even social institutions like the Church, portrayed positively in this novel, in Whiston's estimation, can be useful, if put to work for the benefit of individuals and society. While the archaic and idealistic aspects of the past must be abandoned–just as Don Lope sells his collections and Horacio abandons passé historical painting for natural scenes–,valuable traditions should be retained and synthesized with less utopian, more practical, progressive ideas. Whiston's conclusions about *Tristana*, radical though they seem at times, constitute a provocative culmination of the central ideas put forth in this volume. As Horacio comes to live the type of life he paints, finding his own equilibrium, so Galdós shows through his novels that art too must serve the present and lead the way to the future. Galdós saw the value of reflecting on history for what it could teach. His genius for depicting the past and the present, and for gesturing toward the future, together with his ceaseless refinement of his own words, allowed him to reach the summit of his art.

If the book has any flaws other than those noted above, it is the failure to include one of Galdós's late texts. The volume would have been more complete if a novel from the fifth series of *Episodios nacionales*, for example, had been examined. It seems to me that

many of Whiston's observations are equally valid for those last, most unusual, controversial, and least studied of Galdós's works. In sum, this well-written and well-edited collection brings together some of the best work of James Whiston, one of the luminaries of Galdós studies.

Illinois State University

LOU CHARNON-DEUTSCH. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press.* University Park: The Pennsylvania State Univ. Press, 2000. xvii + 307 pp.

Akiko Tsuchiya

Those who are already familiar with Lou Charnon-Deutsch's work on nineteenth-century Spanish literature and culture will welcome yet another groundbreaking feminist study by this author. Moving away from the focus on the literary text she adopted in her two previous studies, *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction* and *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*, Charnon-Deutsch, in *Fictions of the Feminine*, takes as her objects of analysis visual representations of women that were propagated in the Spanish press at the end of the nineteenth century (the period between 1868 and 1900). She begins her introduction by affirming the function of women's images as "a reassuring 'between-male' cultural medium" in an emergent bourgeois Spanish culture, when graphic images were gaining a crucial role in the "cultural production of femininity" (1, 5). Arguing that popular images of women helped to shape, rather than merely to reinforce existing gender stereotypes and hierarchies, Charnon-Deutsch shows how these images (always considered in conjunction with the linguistic anchors that accompanied them) had a normalizing effect, particularly on the male spectator, by creating an imaginary vision of femininity and of ideal gender arrangements that responded to masculine fantasies and anxieties.

In Chapter 1, entitled "The Naturalization of Feminine Nature," Charnon-Deutsch analyses the proliferation of images in the nineteenth-century popular press that helped to produce what she calls "fictions of the feminine" (15): these images domesticated women by identifying them with natural imagery (particularly plants and animals), thus neutralizing the danger that "unnatural" women represented for men. Chapter 2 centres on the depiction of "family values" in the bourgeois press of the late nineteenth century, particularly through representations of the domestic angel, a figure which held contradictory meanings for readers of the time. As Charnon-Deutsch demonstrates, the obsessive interest in the family–and of women's key role in its organization–served to naturalize traditional

gender arrangements and the ideology of separate spheres. Finally, she explores the rhetorical relationship between family-building and nation-building that the bourgeois press asserted through the feminine ideal of domesticity.

Chapter 3, entitled "The Queen's Body," explores the ways in which abstract concepts have been inscribed on women's bodies. Noting that female personifications outnumbered male ones by two to one in nineteenth-century iconography, Charnon-Deutsch takes on the task of explaining how "woman," as a floating signifier, became attached to any concept that the (predominantly male) spectator/voyeur desired to see represented. As such, woman symbolized whatever best suited masculine fantasies at a given historical moment. In order to demonstrate how conventional significations of the female body have become naturalized in visual representation, Charnon-Deutsch examines the case of the watercolours originally titled *Los Borbones en Pelota*, thought to have been painted by the Bécquer brothers. In a highly nuanced analysis, informed by feminist psychoanalytic theory, she shows the complex interactions between the pornographic and political content of these artworks, which offer up the image of Isabel II's body to an implied male spectator, who delights in her sexual degradation.

Chapter 4, "The Economy of the Image, the Imaging of the Economy," the most theoretically dense chapter of the study, focuses on the complex interdependence between the psychic (sexual) economy and the market economy in the production of the images under analysis. Arguing the fundamental point that "images are always [...] advertisements" (129), the author shows how image-making responds to the needs of the (predominantly male, but some female) subscribers of illustrated magazines in an emergent capitalist society. In this context, woman's image (as signifier) has been made to serve as "both a material and a psychological market item" (133), a commodity that caters to masculine desire and anxieties, ultimately playing a role in defining social interactions between real women and men. In the same chapter, Charnon-Deutsch addresses the much-debated question of "Is the Gaze Male?" in order to bolster her contention that the presumed spectator of the female images under question can be defined as conventionally male (and bourgeois), or at least male-identified. The woman's image, as a commodity, acquired symbolic value insofar as it satisfied the needs of the masculine signifying economy.

Chapter 5, "Exoticism and the Sexual Politics of Difference," ventures into the virtually uncharted territory of gender and its relationship to the "exotic" (defined as the North-African, Arab, or Andalusian–particularly the gypsy– "other") in nineteenth-century Spain. Contextualizing her discussion of Spanish exoticism within that of European exoticisms, Charnon-Deutsch contends that in the case of Spain "the creators and consumers of these images were sexual more than political colonizers of women" (176). The author draws on the insights of both psychoanalysis and postcolonical cultural criticism in order to expose the ways in which the male, European gaze colonized the exotic female body through the symbolic possession, mastery, and violation of her image, allowing, at the same time, the authentication of class, racial, and ethnic stereotypes. Hence, the image of the exotic woman represented a site where the sexual and colonialist fantasies of the European (male) spectatorship intersected.

The subject of the final chapter, "Death Becomes Her," are the representations of

dead and collapsed female bodies, which were in vogue in late nineteenth-century Spanish periodicals. Psychoanalytic theories, once again, play a key role in Charnon-Deutsch's interpretation of these fetishized female images in terms of their effects on the psyches and sexual identities of the male viewers. Finally, she links psychological and sociological factors in popularizing images of dead and collapsed women.

In her conclusion, Charnon-Deutsch reaffirms the role of the female portrait as an advertising tool that, much in the same way as modern "pornography," sought to increase circulation of the periodicals in which it appeared. Images of the ideal, domesticated European women, as well as those of "exotic" non-European women, served to naturalize and to reinforce dominant bourgeois notions of femininity. My only question in this regard is one that the author herself hints at in the conclusion, that is, the possibility of opening up a space for female readers as desiring (and resisting) subjects vis-à-vis these images, rather than as mere objects (or objectifications) of the masculine gaze. This would seem to be a particularly relevant question, considering that the historical period chosen for this study was precisely a moment in which female literacy (and readership) was significantly on the rise in Spain, and a market for women's magazines (edited by women for women) was being created in turn. This reader was left wondering to what extent the real readership and readings, particularly of women, coincided with the presumed masculine (or male-identified) audience that Charnon-Deutsch has constructed in her own reading of these illustrations (a question perhaps impossible to answer).

Fictions of the Feminine is a well-conceived and eloquently argued book that breaks new ground in nineteenth-century Spanish feminist and cultural studies. Each chapter forms a cohesive unit, with the illustrations, numerous and well chosen, facilitating the understanding of the overall project of the book. The thoroughness of the research involved in its preparation (over two thousand images were consulted by the author), together with her original commentaries on these images, is indeed impressive. Charnon-Deutsch should be commended for a superb job in combining her knowledge of nineteenth-century history, politics, and culture (including a variety of representational media, from "high" literature to popular magazines) with the critical insights of contemporary feminist, psychoanalytic, and cultural theories. *Fictions of the Feminine* represents the best in nineteenth-century Spanish feminist and cultural criticism and will be indispensable reading for all those interested in nineteenth-century literary, cultural, and gender studies.

Washington University, St. Louis