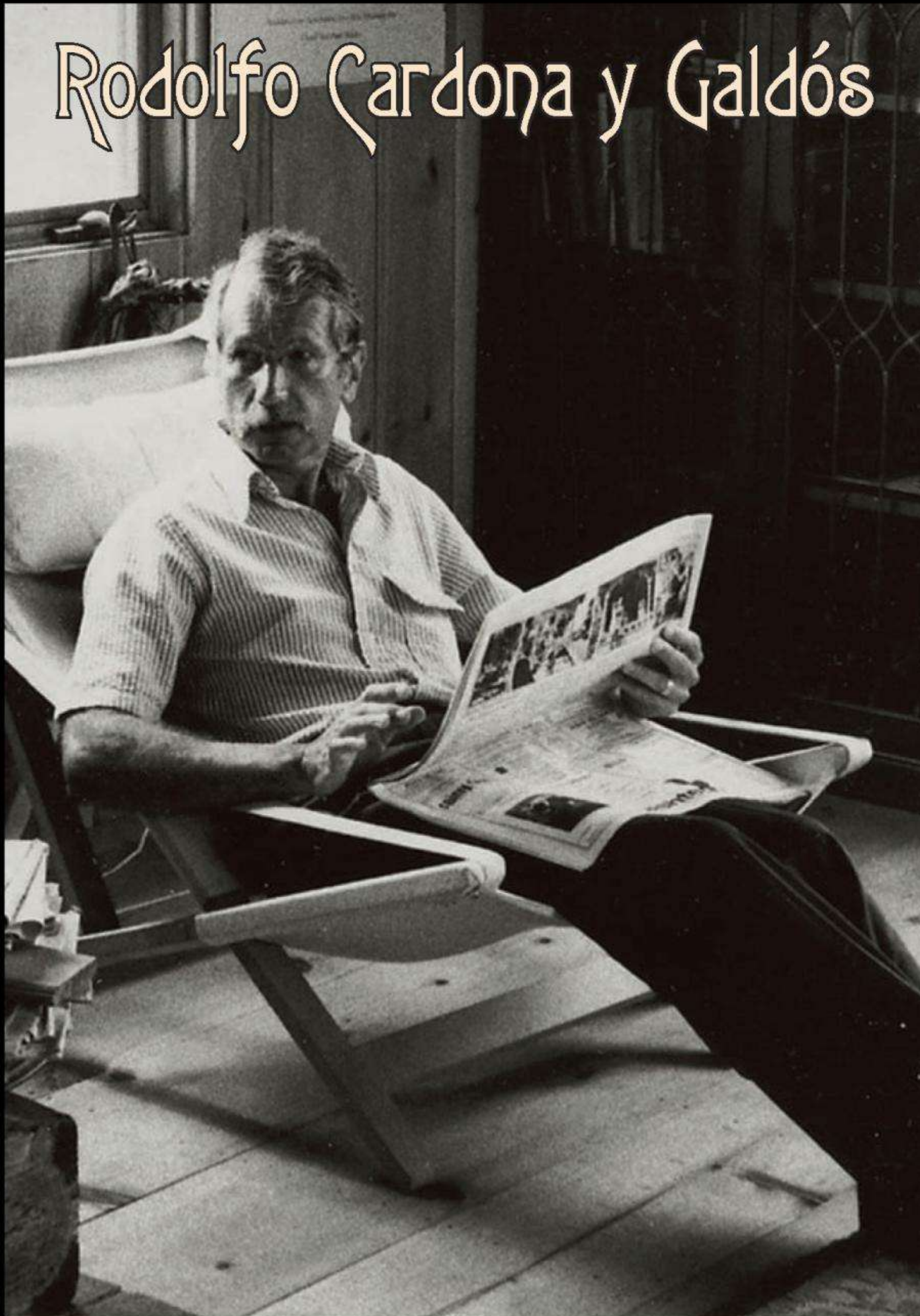


ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



Rodolfo Cardona y Galdós



n.º 12

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



SUMARIO

Editorial

**Germán Gullón, James Whiston,
Assunta Polizzi, Leonardo Romero
Tobar y Yolanda Arencibia**

Textos de compañeros y amigos
de Rodolfo Cardona (I)

**Harriet Turner, Michiko Okubo,
Paciencia Ontañón de Lope y Casa-Museo
Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria**

Textos de compañeros y amigos
de Rodolfo Cardona (II)

Rodolfo Cardona

A manera de Prólogo. El proyecto Galdós
y su importancia

Notas sobre las bases filosóficas del realismo
en la Literatura y en las Artes plásticas

Pensamientos sobre la novela hoy con referencia
a la obra de Galdós

Galdós a los 25 años: Primeras formulaciones
críticas sobre la novela

3	Apostillas a los « <i>Episodios Nacionales</i> » de B. P. G., de Hans Hinterhäuser	63
	<i>Un faccioso más y algunos frailes menos:</i> Fin de una etapa	93
	<i>Mendizábal:</i> Grandes esperanzas	109
5	<i>Cánovas:</i> The Sense of a Beginning	121
	Galdós y la Generación de 1898	131
	Nota sobre Cernuda y Galdós	145
	Eurípides y Galdós: El caso de <i>Alceste</i>	149
	Tolstoy y Galdós	155
15	A propósito de Turgueniev y Galdós	165
	Galdós and Henry James. Similarities and differences	177
19	Note on Zola and Galdós: 1883-1887	183
	Más sobre Kafka y Galdós	197
27	Apéndice	209
37	Alan Smith	
	Correspondencias.	
49	Homenaje a Rodolfo Cardona por Alan Smith	211



Dirección y Edición

DRA. ROSA AMOR DEL OLMO

Asesor editorial

CARLOS ÁLVAREZ-UDE

Asesora lingüística

DRA. ANA MARÍA VIGARA

Presidente comités de redacción y científico

DR. GERMÁN GULLÓN (*Universidad de Amsterdam*)

Comité de redacción

DRA. PILAR PALOMO (*Universidad Complutense de Madrid*), DRA. PILAR VEGA (*Universidad Complutense de Madrid*), DR. TEODOSIO FERNÁNDEZ (*Universidad Autónoma de Madrid*), DR. TOMÁS ALBALADEJO (*Universidad Autónoma de Madrid*), DRA. ANA M^a VIGARA (*Universidad Complutense de Madrid*), DRA. ÁNGELES VARELA (*CEU*), DR. DANIEL GAUTIER (*UCO-Angers*), DR. JOHN SINNIGEN (*Universidad de Maryland, Baltimore Country*), DRA. CARMEN RUIZ BRAVO-VILLASANTE (*UAM*).

Comité científico

DR. GERMÁN GULLÓN-Presidente (*Universidad de Amsterdam*), DRA. YOLANDA ARENCIBIA (*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*), DRA. CARMEN MENÉNDEZ-ONRUBIA (*CSIC*), DRA. ANA M^a VIGARA (*Universidad Complutense de Madrid*), DR. JOHN SINNIGEN (*Universidad de Maryland, Baltimore Country*), DRA. CARMEN BRAVO-VILLASANTE (*Universidad Autónoma de Madrid*), DR. TOMÁS ALBALADEJO (*Universidad Autónoma de Madrid*), DRA. PILAR ESTERÁN (*Universidad de Teruel*), DR. JESÚS RUBIO JIMÉNEZ (*Universidad de Zaragoza*), DR. JEAN FRANÇOIS BOTREL (*Université de Rennes*).

Diseño de cubierta

JUAN CARLOS CARRAZÓN

Diseño interior y maquetación

ÁNGEL SANZ MARTÍN

Fondos Editoriales:

ROSA MARÍA QUINTANA *Directora*
de la Casa Museo Pérez Galdós
Biblioteca Nacional
Hemeroteca Nacional

Fotografía de portada

Foto cedida por Rodolfo Cardona

Coordinación, preimpresión e impresión

SAFEKAT, S. L.

C/ Belmonte de Tajo, 55 - 3.º A
28019 Madrid

safekat@safekat.com

www.safekat.com

I.S.S.N.: 1699-5996

Depósito Legal: M. 24.308-2005



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.

EDITORIAL



Siempre he pensado que el sol sale para todos y sale más y más grande y esplendoroso cuando se trata de la obra galdosiana. Con la misma generosidad que Galdós ha escrito su obra, así se ha portado con él la crítica, y debemos por ello muchos homenajes a colegas, investigadores, estudiosos todos que se han ocupado por muchos años de mantener la vigencia de su canon en el mundo con su dedicación y buen hacer.

Mi afición y pasión por la Literatura ya se remonta a la infancia, con la lectura directa de los textos galdosianos. Pero el amor por el estudio serio de su obra llegó con los estudiosos y críticos que, con sus trabajos, crearon afición en las aulas con su manera de analizar la obra de Galdós. Sus versiones interpretativas e investigadoras sembraban y contagiaban una semilla de ímpetu, de conocimiento y de saber que al mismo tiempo significaba aprendizaje, búsqueda e investigación. Por ello, nuestros predecesores en el estudio y en la crítica son maestros consolidados y obligados en toda bibliografía seria, pues nos dan pie para la carrera de relevos que tenemos que seguir. «Como dijo»..., «Según demostró sobradamente»..., «Ha dicho»... aparecen siempre en nuestros trabajos casi de forma obligada, máxime si queremos que éstos sean científicos y que tengan el rigor que la causa se merece.

Como somos más fieles al *facta non verba*, más que a otra cosa, nos ponemos en acción para rendir homenaje siempre que podamos a aquellos que nos anteceden en esta carrera y a los que tanto les debemos, porque nos sentimos agradecidos. Para corresponder y ofrecer algo a cambio supongo que no habrá nada mejor que editarlos. Creo que es el mejor homenaje que hoy se les puede rendir y, de paso, lo que más nos agradecerán las generaciones venideras, pues de esta manera encontrarán reunidos y revisados –por los propios autores en algún caso– la casi totalidad de sus trabajos.

Nadie puede poner en duda la huella que Rodolfo Cardona deja en los estudios de Literatura decimonónica y contemporánea. Profesor tan admirado como respetado, me consta que es un maestro para todos y un clásico de la crítica galdosiana. Su bondad es extrema, de persona y de intelecto, y espero que recoja el cariño y admiración que le profesamos en la profesión ahora que terminado está el número 12 y por tanto lo sentenciamos ya con un *alea iacta est*. Ha sido muy importante para mí, en tanto que editor, su labor al frente de *Anales Galdosianos* por tantos años mantenida, un trabajo nada fácil de continuar con rigor y calidad. Cardona está, por tanto, al frente, a la cabeza de los estudios anglosajones dedicados a Galdós que tanta sabiduría han aportado a lo largo de nuestra historia en muchos años donde fue muy importante la pervivencia de Galdós fuera de las fronteras españolas. Hoy seguimos recurriendo a ellos, por su gran utilidad, y por su proyección internacionalmente reconocida. Su tarea la continúa el profesor Alan Smith, digno heredero de su predecesor, quien mantiene la publicación con el *cum laude* que por siempre la ha caracterizado. Gracias una y mil veces más.

Dra. ROSA AMOR DEL OLMO
Directora y Editora

TEXTOS DE COMPAÑEROS Y AMIGOS DE RODOLFO CARDONA (I)

GERMÁN GULLÓN, JAMES WHISTON,
ASSUNTA POLIZZI, LEONARDO ROMERO TOBAR
Y YOLANDA ARENCIBIA

RODOLFO CARDONA, PROFESOR Y MAESTRO GALDOSIANO

Empezaba el semestre de primavera del año 1970 en la Universidad de Texas en Austin. Rodolfo Cardona era director del Departamento de Lenguas Románicas, uno de los dos o tres mejores del mundo hispánico en aquel entonces, y catedrático de Literatura Moderna. Asistí entonces a un seminario suyo dedicado a la obra de Benito Pérez Galdós, que iniciamos leyendo *El doctor Centeno* y terminamos con el comentario de *Misericordia*. Fue un semestre memorable. Todos los allí presentes comenzábamos el estudio serio de la obra del escritor canario. Llegamos al aula ansiosos de descubrir los secretos que guardaba un autor moderno, y lo digo porque por aquellas calendas el estudio de la literatura posterior al Siglo de Oro era vista con una cierta reticencia. Los estudiantes de Lingüística y de Siglo de Oro parecían más profesionales, más serios.

¿Cómo era el profesor Cardona? Recuerdo la franca sonrisa con que entraba en clase todos los días, que constituía una genuina invitación al trabajo intelectual. Trataba a sus estudiantes con cordialidad y era muy paciente respondiendo a las preguntas. Escuchaba lo que decían los alumnos y respondía siempre con entusiasmo, un entusiasmo contagioso, que te hacía pensar, ir un poquito más allá. Ejercía una docencia muy positiva, en la que las ideas expresadas por uno de nosotros enseguida las relacionaba con trabajos sobre temas galdosianos, y la frase, «en tal revista puedes encontrar un artículo donde se habla de eso y lo otro», cruzaba sus labios sin cesar. No decía lee tal libro, la biografía de Galdós, por ejemplo, pero sus comentarios sugerían que si la leíamos nos iría mejor. Todavía recuerdo cruzarme a continuación de la clase con dos compañeras, Kathy Sayers y otra cuyo nombre se me escapa, en la biblioteca de la Universidad, que buscaban lo mismo que un servidor, los libros sugeridos por el maestro.

Los estudiantes que veníamos de España o de algún lugar de Hispanoamérica aprendíamos pronto que los colegas norteamericanos, que sin duda habían leído mucho menos literatura en castellano que nosotros, tenían otras cualidades, como la capacidad de pensar y analizar los textos a base de los más mínimos indicios. Nos sorprendía la capacidad de análisis de texto, realizada, como digo, a base de una cantidad de indicios limitados.

Rodolfo Cardona, en lo que respecta a Galdós, no sólo era un inigualable conocedor de la bibliografía, pues la mejor que se elaboraba en esos momentos se escribía en EE.UU., y además la publicaba en *Anales Galdosianos*, revista fundada y dirigida por él mismo. En la revista habían aparecido algunos textos que formaron parte de la clase, como la famosa polémica entre Carlos Blanco Aguinaga y Steven Gilman sobre *Fortunata y Jacinta*. La del profesor de origen español representaba la lectura social de la novela, y la de Gilman, la del hombre que creía en las interpretaciones simbólicas de la literatura. Lo que nos gustaba era que Cardona llevaba a clase ese ambiente de polémica, nunca agria, pues nunca tomaba partido por uno y otro, se mantenía en el medio explicando las posiciones con verdadera precisión analítica. Le importaban mucho los detalles, y si por prisas acortabas las necesarias explicaciones, él las daba.

Ya entonces, los alumnos y el propio Cardona sabíamos que Galdós iba más allá de las polémicas, de las visiones críticas. En las clases, el profesor gustaba de presentar la novela, seguida de los comentarios críticos dedicados a la misma, pero al final siempre quedaba la pregunta sobre qué significaba todo aquello. O sea, la rigurosidad académica, el ir explorando la bibliografía, revisar el texto de acuerdo con aquellas visiones, no agotaba el significado de las novelas. Cardona nunca ponía límites ni a los comentarios ni a los textos mismos, quizás porque no gustaba de poner puertas al campo, es decir, de utilizar los conceptos de la historia literaria para confinar el texto a un ismo, al realismo, al naturalismo, al espiritualismo. Él usaba esos marbetes como adjetivos más que como sustantivos que todo lo acorralan y, cuando no hay mejor comentario, se le pegan a un texto y así parece quedar aclarado.

La enseñanza a la que yo venía acostumbrado de la Universidad de Salamanca era más preceptiva. Uno tenía que aprender gramática, historia de la literatura, lingüística, y luego pasaba a la siguiente fase, que era seguir usando el patrón aprendido para acomodar las nuevas obras o las nuevas interpretaciones. Cardona prefería que uno utilizase su propio juicio, basado, claro, en hechos textuales, y de ahí que la interpretación quedara establecida, aunque sólo por un momento, porque una joven interpretación ya asomaba en el horizonte. Cardona era un firme creyente en la relectura, que cada nueva visita al texto nos traerá respuestas diferentes. Igualmente, tenía y tiene fe de carbonero en la literatura comparada, una de sus especialidades. Pero su literatura comparada nada tiene que ver con el tráfico de influencias que tanto se ha llevado en los estudios del XIX con respecto a las obras de Leopoldo Alas Clarín o Galdós, que siempre terminan diciendo que si no fuera por determinada obra de Balzac, Zola o quien

sea, tal novela del asturiano o del canario no valdrían nada. A Cardona le gusta la literatura comparada porque usa los textos de espejo, donde mira los patrones galdosianos, y dice que bien, mira, diferente, me gusta más o menos, pero no busca la matriz gala o inglesa.

Pienso que los estudiantes y los estudios galdosianos se han aprovechado mucho de la maestría de Rodolfo Cardona, pues nos enseñó a estudiar a Galdós intensivamente y a disfrutar de cada lectura, porque para él el texto sólo está ahí en el momento en que lo lees, cuando lo estudias. La literatura es una constante en la vida, algo presente. La investigación, las biografías, la crítica son apoyos, firmes apoyos, para ayudarnos a andar, para lanzarnos al texto armados del mínimo necesario para poder leer sin redundancias. No repetir lo ya dicho, y aprender a encontrar tu propia verdad.

Cardona, pues, enseñó a sus estudiantes y a todos los galdosistas que han leído sus libros, consultado sus ediciones, escuchado sus conferencias o lecciones, la necesidad de modernizar la lectura de Galdós, que las obras no tienen un sentido estable y que hay que actualizarlo continuamente. Su magisterio perdurará, porque los estudios galdosianos, gracias a su trabajo y personalidad, permanecerán mirando al futuro.

A cuantos nos enseñó que era posible profundizar en la literatura moderna, y que era posible armarse de fuertes conocimientos, dirigiéndonos también al estudio del más grande novelista español de los tiempos modernos, nunca olvidaremos la lección, y trataremos de pasarla como una de las joyas del bagaje cultural de los estudios hispánicos. Gracias, maestro.

GERMÁN GULLÓN
Universidad de Amsterdam

Galdós no es escritor que necesariamente precise que alguien le ayude a establecerse en el canon literario mundial. Pero el novelista canario ha tenido ese alguien en la persona de Rodolfo Cardona. Es fundador de *Anales Galdosianos*, y editor del mismo durante más de veinte años; promotor y miembro fundador de la Asociación Internacional de Galdosistas, portavoz del galdosismo en numerosas ocasiones, situaciones y países; gran alentador de los jóvenes galdosistas, quienes han encontrado en su manera amable, «cotidiana», un ser humano dispuesto a compartir con todos sus experiencias como lector y escritor; magnífico estudioso de perspectivas inusuales sobre Galdós, sobre todo en el campo comparativo. Por los avatares de la vida, Rodolfo Cardona nació fuera de España y de los Estados Unidos, pero sus estudios le ligaban estrechamente a ambos países, y así ha actuado

como un puente espiritual entre aquellos dos grandes bloques del galdosismo, en un momento conversando en castellano con un colega español y después en inglés con alguien del otro «bloque». Incluso su mismo nacimiento en Costa Rica le ha acercado con más fervor a las Islas Canarias, ambos países pequeños ubicados a caballo entre dos grandes continentes. La vida en gran parte nos es dada, sin que nosotros podamos hacer mucho para reordenar nuestro camino vital. Rodolfo Cardona ha apurado hasta el máximo rendimiento las posibilidades que el azar o la providencia le ha deparado, para demostrarnos lo profundamente humano que pueda significar el estudio del Galdós escritor, y lo ha hecho en su propia vida profesional de una manera que es la quintaesencia de la humanidad generosa, liberal e iluminada. ¡Larga vida a tu cuerpo y espíritu, Rodolfo, y gracias por haberme tenido como uno de tus amigos en este peregrinaje galdosiano y humano!

JAMES WHISTON
Trinity College, Dublin

PARA RODOLFO CARDONA

El profesor Rodolfo Cardona representa, en mi aprendizaje y trayectoria galdosianos, una figura de gran relevancia, no sólo por su inopinable valor científico, sino sobre todo por su extraordinaria calidad humana.

En mi despacho, encima de mi ordenador, guardo desde hace muchos años una postal, colgada por el envés para poder leer, tan sólo levantando la mirada, unas pocas palabras que llevan la firma de 'Cardona': «Querida amiga, [...]. En realidad soy yo quien debo expresarle mi agradecimiento. Su ponencia fue una inspiración para mí». A lo largo de los años, en cada encuentro o re-encuentro 'galdosiano' con el profesor Cardona, ha ido creciendo mi aprecio por su inteligente mirada sobre la obra de don Benito, así como por su elegante y cariñoso trato.

Levanto la mirada y vuelvo a encontrar en las palabras de Rodolfo el mismo sosiego, el entusiasmo, y hasta el aliento del día en que recibí su postal. Y se me hace más fácil el camino.

ASSUNTA POLIZZI
Universidad de Palermo

Durante muchos años, en mi época de estudiante y de joven profesor en Madrid o Santiago de Compostela, Rodolfo Cardona era uno de los nombres insustituibles en el panorama de los grandes críticos del hispanismo que habían leído y enseñaban a leer a los autores modernos: Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, los novelistas recientes... El conocimiento directo y la relación personal se establecieron gracias a la mediación de don Benito, óptimo puente de comunicación entre la literatura y la vida.

Los Congresos galdosianos de Las Palmas, primero, y sucesivos encuentros profesionales en España y Estados Unidos, más tarde, han cimentado la admiración y el afecto que profeso por el imprescindible Rodolfo Cardona (y al decir imprescindible, señalo también a Electra). ¡Cuántas comunicaciones y sugerencias de la conversación con Rudy han enriquecido las observaciones que como lector yo había ido recogiendo en sus ediciones y estudios del genial escritor canario! La gratitud profesional y el entendimiento leal son ahora los valiosos lazos que me vinculan con el maestro, del que sus amigos seguimos esperando, como se decía en las conclusiones de las Tesis doctorales medievales, «vivat, crescat, floreat».

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

NUESTRO GALDÓS

A NUESTRO RODOLFO CARDONA, MAESTRO DE AQUÍ Y DE ALLÁ

Hace pocas semanas se han cumplido los noventa años de la muerte de Benito Pérez Galdós, ocurrida la madrugada del 4 de enero de 1920 en la casa familiar de la calle Hilarión Eslava de Madrid. En Madrid, pues: la ciudad en que había fijado su residencia cincuenta años antes; la que lo recibió como aprendiz de casi todo iluminando con su fuerza la curiosidad, la inquietud y la profundidad de sus ojos canarios recién llegados; la que lo acompañó en su trayectoria de estudiante a escritor de renombre, de «ultramarino» asiduo del café Universal con sus compatriotas de las islas a primera figura nacional, de espectador de la Historia convulsa de los últimos treinta años del XIX a explicador de ella y de sus raíces en el envés de la novela.

Galdós llegó a Madrid con sus diecinueve años ávidos de amplitud de espacios y se «enrocó» en la capital, cálida y acogedora siempre; como a otros muchos le ocurrió a

Galdós lo que a don Bruno Carrasco en las páginas de *Bodas reales*, que, llegado a Madrid desde La Mancha allá por los años en que nacía don Benito, comprobó al poco de estar en la capital que «sin quererlo, por grados inapreciables, se iba haciendo marisco y pegándose por secreciones calcáreas a la roca oceánica de Madrid».

Madrid, la ciudad que lo reconoció en sus calles, que le erigió un monumento en vida y que mantiene viva la cita del reconocimiento anual junto a la rosaleda del Retiro, a los pies del anciano sedente y bien abrigado cuya alma late tras los ojos de piedra. Madrid, la ciudad que se volcó en la calle para despedirlo en aquel enero frío de su entierro hace ahora noventa años: «Imponente duelo nacional», decían las cabeceras de Prensa del día triste; y la letra menuda de las crónicas puntualizaba: «El pueblo, el Rey, el Gobierno, las Cámaras y los Centros Obreros honran al genio de las Letras». Así fue. Así tenía que ser. En ningún otro lugar de España hubiera podido Pérez Galdós desarrollar su vida profesional mejor que en Madrid.

Al cierre del duelo, Galdós fue enterrado en el cementerio de la Almudena de Madrid, en donde la familia Hurtado de Mendoza (la hermana-madre, doña Carmen Pérez Galdós) había adquirido un panteón familiar. En él había ido siendo enterrada la familia canaria entroncada en la capital. El marido de Carmen, José Hermenegildo Hurtado de Mendoza, fue el primero; luego, la cuñada Magdalena y la hermana Concha y, apenas seis años antes, la propia Carmen. Doce años más tarde de aquel 1920, en el año 32, descansará allí «don Pepino», el sobrino que tanto significó en la vida de nuestro eximio novelista: a la vez secretario y amanuense, confidente, acompañante y cómplice: José María Hurtado de Mendoza y Pérez Galdós. Así fue. Así tenía que ser. Gran aprecio tenía la familia por ese panteón fúnebre. El hijo mayor de doña Carmen, don Ambrosio, que lo recibió de sus padres en herencia, no olvida en su testamento ológrafo encargar expresamente a sus albaceas la conservación «en perfecto estado de [el panteón] que tenemos en el cementerio de la Almudena de Madrid, calle de san Pedro». Posteriormente, allí sería enterrada doña María, la única hija de don Benito, y algunos de sus descendientes.

Galdós en Madrid, pues, para siempre. En efecto, en cierta manera, Galdós es madrileño. «Madrid fue su patria de adopción. Eligió Madrid para vivir», dicen muchos madrileños. Y tienen razón. Así fue. No podía haber sido otro modo, sin duda; porque en ningún otro lugar de España hubiera podido fraguar su genio en la intensa e inmensa obra que nos ha legado.

También en Santander muchos le han considerado como algo propio. «Elegió Santander para su descanso, para el disfrute de su familia», dicen los santanderinos. Y tiene razón. Eligió también la bonita ciudad cántabra para el encuentro directo con la Naturaleza, para el departir sosegado con los amigos, para el salto cómodo hacia Europa... Allí, en lo poco que queda de lo que fue su finca de «San Quintín», en el bello Sardinero, se conservan los azulejos de su jardín y de su banco; y la marca de su sacho en la huerta; y el eco de su voz conversando sobre semillas con el hortelano Rubín o llamando a los perros; y la estela de su mirada viendo «pasar los barcos» por el hori-

zonte de un mar que tanto añoraba. Así fue. Así tenía que ser. Dan fe los biógrafos de que en los años inmediatos a la muerte de Galdós hubo tentativas serias de que su residencia cántabra de San Quintín fuera convertida en Museo nacional. Y a punto estuvo de conseguirse tal propósito años más tarde, durante la presidencia republicana de Manuel Azaña. Pero no pudo ser. Y lo que fue mal para algunos, fue bien para otros. Porque el precioso legado archivístico allí conservado y gran parte del mobiliario fundamentaría la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas, en su casa natal de la calle de Cano. Así tenía que ser.

Porque Galdós es de Madrid; y en cierto modo, también de Santander.

Pero sobre todo Galdós es canario; grancanario por más señas. Inapelable es que somos de donde hemos nacido y de donde nos hemos formado (nos han nacido y nos han formado).

Galdós nació en pleno corazón de la pequeña ciudad de Las Palmas; en el centro dinámico y comercial de la calle de Triana, muy cerca de donde limitaba el adoquinado primitivo con la arena de la ribera, con los charcos y las peñas en donde de niño echaría a navegar los barquillos improvisados y con los muchachos de su tiempo se aliviaría de los calores y las calimas. Allí recibió instrucción esmerada: lo moldeó el ambiente conservador y cálido de la familia amplia y del entorno ciudadano –levítico a la vez que abierto a lo extranjero– y lo formaron las mentalidades inquietas e imbuidas de liberalismo del Colegio de San Agustín, inculcándole responsabilidad cívica, fervor por la Historia, gusto por el arte, respeto por la cultura, por la tradición, por la Patria chica y la grande... Y resultó el joven Benito un «terco indómito» (en las páginas de Mendizabal dice que «de ellos es el reino de la tierra»), con ideas y metas muy claras, un trabajador nato, un «voceador» de la necesidad de la instrucción, del valor de la educación... También un gran convencido –como buen isleño– de la contingencia última de todo lo humano, de la relatividad profunda de las cosas: de ahí su inveterado sentido del humor y la profundidad inteligente de su ironía. Así fue. Así tenía que ser.

Para expandir su vida y para consolidar su genio, como hemos visto, Galdós vivió siempre en Madrid; y descansó de los calores del verano en el norte de España, en Santander. Pero nunca olvidó a su tierra, ni ésta le olvidó a él. En el transcurrir de su carrera profesional, el Ayuntamiento de su ciudad le felicitaba oficialmente ilustrando no pocos Plenos con la constancia orgullosa de su trayectoria literaria; y puntual era ese eco en los periódicos locales, paso a paso. Para los eruditos locales, *El Museo Canario* o el *Gabinete Literario* era una satisfacción ir llenando los anaqueles de sus bibliotecas con cada nuevo volumen recién recibido de Madrid, de publicación en publicación, de estreno en estreno.

Cuando fijó Galdós su residencia en Madrid, con él se trasladó allí parte de su entorno familiar canario; y los domicilios sucesivos, de Serrano a Hilarión Eslava, fueron punto de encuentro de visitantes esporádicos de las islas, de sobrinos en diversos grados que cursaban estudios en la capital; de paisanos ocasionales que contarían

las últimas «novelerías» locales o traerían de regalo algún producto isleño: almendras de Tirajana, bizcochos lustrados de Tamaraceite, gofio de millo, higos pasados del Hierro... El interesante diario de su sobrino Ignacio deja constancia de las comidas madrileñas con sabor canario que preparaba la tía Carmen los domingos y del paseo posterior con el tío Benito por el Retiro.

Cuando volvió Galdós a Las Palmas en 1894 (el quinto y último viaje a su tierra) su ciudad le recibió «con todos los honores que corresponden a sus relevantes méritos», según la disposición de la primera institución cívica, que preparó para esos días la colocación de la lápida conmemorativa que aún figura en su casa natal, y ordenó labrar en mármol los letreros de la calle que lleva su nombre. El *Gabinete literario*, que le había hecho socio en sus años de estudiante, le nombró ahora Socio de Honor. Y, honrosamente, se le despidió con banda de música. Sonreiría, sin duda, el avezado escritor, entre abochornado y divertido, aquella mañana del 9 de noviembre desde la barandilla del vapor correo *Hespérides*.

En 1899 doña María Guerrero y su compañía, de paso para México, representó en el entonces teatro Tirso de Molina *La de San Quintín*, la comedia que ella misma estrenara en el Teatro de la Comedia cinco años antes. Hubiera querido contar doña María con la presencia del amigo escritor en la cita canaria, y así se lo expresa en carta. No se hace esperar la contestación:

«Ya verá usted, ya verá la gran doña María qué país tan bonito, qué gente tan buena y hospitalaria y qué público tan enorme y entusiasta. Tengo por seguro que mis paisanos se volverán locos con María y que todos saldrán de ahí muy complacidos y con ganas de volver. Ya veréis cuán extremados son los canarios en la expresión del entusiasmo artístico y con qué ardor aplauden y agasajan a los que, como ustedes, han llegado a la cumbre. Bien quisiera yo, doña Mariquita, y señor Fernando, visitarles a ustedes, visitando al propio tiempo a mi familia y a mi tierra, pero el plazo es corto y mi viaje a Canarias no se puede improvisar». (1 de noviembre de 1899).

Tras el éxito del estreno, es inmediata la contestación de doña María:

«Es usted, mi querido don Benito, profeta en su tierra, triunfo a muy contados hombres concedido. Si el Teatro Tirso, que con razón llama usted bello, hubiera tenido doble capacidad, se habría llenado como se llenó anoche (...) Todas las situaciones, todas las frases valientes hicieron su efecto debido en aquel público cariñoso y respetuoso ante el talento poderoso de la gloria canaria de que se enorgullece, en todos los aplausos y vítores estuvo usted presente». (18 de noviembre de 1899).

Ya en 1901 la apoteosis del estreno de *Electra* hubo de tener eco en el Pleno local, que acordó el envío inmediato de un expresivo telegrama. Y muy pronto, el 16 de abril

siguiente, Las Palmas estrenó la obra, en el mismo teatro Tirso de Molina que pronto se llamaría «Pérez Galdós»: en el palco presidencial don Ignacio Pérez Galdós, capitán general de Canarias y hermano orgulloso del autor; en la sala el entusiasmo, el aplauso y los vítores; en los recovecos, el ceño fruncido y la reprobación rencorosa, como en todos sitios. Al final de la función el Alcalde emitió efusivo telegrama a don Benito: «(...) Teatro en función de gala., artísticamente adornado, ostentando retrato y títulos inmortales obras de usted, insuficiente contener público que con ardorosos vítores ha aclamado en manifestaciones delirantes al eminentísimo hijo de Las Palmas, gloria la más excelsa de la literatura patria (...)».

Muy poco antes, a finales de 1900, se había reunido la colonia canaria de Madrid para rendir homenaje al autor. Allí, para la gente de su tierra y en momentos difíciles (finalizada la guerra de Cuba, existía el temor de un ataque norteamericano a las islas) el Galdós patriótico y comprometido, pero siempre esperanzado, arropado por los más prestigiosos de los suyos, pronunció uno de sus más certeros discursos:

« (...) Ahora que la fe nacional parece enfriada y oscurecida, ahora que en nosotros ven algunos la rama del árbol patrio más expuesta a ser arrancada, demos el ejemplo de confianza en el porvenir. No seamos jactanciosos pero tampoco agoreros siniestros y fatídicos (...) Nosotros, los más chicos, seamos los más grandes en la fuerza y vigor de las resoluciones, nosotros los últimos en fuerza y abolengo histórico, seamos los primeros en la confianza, como somos los primeros en el peligro, nosotros los más distantes seamos los más próximos en el corazón de la Patria».

En 1914 su isla le propuso como Diputado por Las Palmas. El anciano luchador no sabe negarse al «requerimiento cariñoso de nuestros paisanos», aunque «mi mala salud y la pérdida gradual de mi vista me piden descanso y alejamiento de la política», como expresa a su viejo compañero y amigo Fernando León y Castillo en carta de 1.º de febrero de 1914.

Cuando murió, además de los pésames cursados oficialmente, Las Palmas suspende los actos públicos, y la nueva triste merece amplio eco del suceso en la prensa local. La ciudad entera le lloró en los crespones negros de sus fachadas. El Ayuntamiento en pleno acudió a la casa familiar a dar el pésame a la familia, centrada en don Ambrosio, el sobrino casi septuagenario ya, que había sido dinámico alcalde de la ciudad de 1903 a 1908. Se ha dicho que en sus últimos días Galdós canturreaba sus canciones de infancia, recordaba sus paseos infantiles por Triana o Vegueta, y llamaba a su madre. Así fue. Así tenía que ser.

Después... su tierra no le olvidó. De modo inmediato, se acordó oficialmente el encargo de un busto del desaparecido y, por iniciativa de la Sociedad de Fomento y Turismo, se encomendó al mismo Victorio Macho un gran monumento en su honor en la ciudad. Se diseñó y se ejecutó con prontitud: un mausoleo en roca viva, con un Galdós colosal,

reposando sobre una cripta amplia de piedra cuya puerta de bronce esperaba tal vez servir de entrada a los restos del gran escritor, algún día. El enclave era atractivo: el martillo del antiguo muelle de Las Palmas, frente al mar, abierto al horizonte, pero también al salitre y los embates del viento. Turbulencias políticas y sociales demoraron su inauguración, que, entregada la obra en 1926, hubo de esperar al 28 de diciembre de 1930.

Vinieron tiempos difíciles luego –en Canarias como en el resto de España–, que vieron cómo la estela del gran creador se veía amenazada por la incompreensión, la envidia, el silencio y, aun –minoritario pero sólido en su tierra –, el encono. Se avivó éste cuando la ciudad adquiriría la casa natal y la preparaba para acoger el Museo de su nombre, que se inauguró en 1964. Todo pasó, afortunadamente, aunque, como las enfermedades graves, dejando alguna secuela. Hoy la Casa-Museo Pérez Galdós es el primer referente del galdosismo mundial, la custodiadora del legado documental del novelista, y la acogedora y difusora principal de sus estudios específicos a través, principalmente, de los Congresos internacionales Galdosianos que viene organizando cada cuatro años desde 1973. 2006 vivió la ampliación de Casa-Museo mediante un edificio anexo, dotado de espacios para la acogida de investigadores, exposiciones temporales, conferencias y cursos. Allí, en el patio de la planta baja, a modo de pórtico del conjunto museístico, preside la Casa la antigua escultura de Victorio Macho –el coloso atlante–, acrisolada ahora su antigua prestancia con las huellas que el mar fue cincelandando en la piedra.

Hoy, una réplica en bronce de aquella escultura da la bienvenida a los que acceden a la ciudad por el sureste; y vigila la entrada del teatro Pérez Galdós, que tiene justo enfrente. La ciudad ha añadido a los monumentos públicos que ya existían (el de Pablo Serrano en la Plaza de la Feria; el busto de Mesa en los jardines del Hotel Santa Catalina) una nueva escultura de un Galdós distendido que invita a la lectura: el libro abierto en su mano derecha, el brazo izquierdo extendido, displicentemente, sobre el banco que ocupa. Está situado, precisamente, en la Plaza de Don Benito, en el corazón del barrio que la ciudad dedicó en los años sesenta al más universal de sus hijos: alrededor de la Plaza de Don Benito, las calles de Doña Perfecta, Mariucha, Antón Caballero, Marianela, Ángel Guerra...

Galdós es, en efecto, nuestro: de las tierras que lo han mantenido, acogido, celebrado, querido, reconocido... Es de Las Palmas de Gran Canaria; pero también de Madrid; y en cierto modo, también de Santander. Y del resto de España. Y universal. Por todo ello es, precisamente, nuestro Galdós.

YOLANDA ARENCIBIA
Cátedra Pérez Galdós
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

TEXTOS DE COMPAÑEROS Y AMIGOS DE RODOLFO CARDONA (II)

HARRIET TURNER, MICHIKO OKUBO,
PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE
Y CASA-MUSEO PÉREZ GALDÓS

EXIGENCIAS CREADORAS. LA OBRA Y LA PERSONA DE RODOLFO CARDONA

Al adentrarse en la obra de Rodolfo Cardona, al conocerle como maestro y amigo, compartimos un ámbito, único y vasto, de conocimientos críticos y cosmopolitas. Desde la fundación de *Anales Galdosianos* (1966), desde la cátedra en la Universidad de Boston (EE.UU.) y los congresos, la labor de Rodolfo Cardona ha sido y sigue siendo el eje del hispanismo internacional. No se trata sólo de sus plenarias en el Japón o en Las Palmas o de sus libros y ensayos sobre autores tan diversos como Galdós y Kafka, Valle-Inclán y Henry James, Turgueniev, Cervantes e incluso «Charlot». La presencia de Rodolfo Cardona en el aula, en un congreso o en una conversación imparte siempre la posibilidad de hacer algo nuevo –algo que exige de nosotros nuevas capacidades creativas.

Un ejemplo fue el simposio internacional que Rodolfo y yo organizamos, en colaboración con Stephen Gilman, en 1986-87 para celebrar el centenario de *Fortunata y Jacinta* (1886-87). Por la generosidad de Rodolfo Cardona, este simposio llegó a ser un profundo homenaje a Stephen Gilman, gran amigo y colega que había fallecido en ese mismo año de 1986. Entonces Rodolfo hizo –«con la misma constancia»*– incomparables esfuerzos para convocar y reunir una cumbre internacional de perspectivas, ideas, conocimientos y experiencias –todo en torno a la gran novela de Galdós y a la vida y la obra de Gilman. La una no iba sin la otra.

* Título de su ensayo publicado en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena en España*, N.º 100 (2004), págs. 111-113.

De ahí que Rodolfo Cardona ha sabido conseguir –con serenidad y lucidez y por encima de las fronteras– un nuevo hispanismo que ya exige la apertura a todas las literaturas y culturas del mundo.

HARRIET TURNER

14 de febrero de 2010

*Catedrática de «Harold E. Spencer» de Filología Hispánica
Universidad de Nebraska-Lincoln, EE.UU.
Medalla de la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica
Miembro (Corresponsal) de la Real Academia de Bellas Artes
y Ciencias Históricas de Toledo*

No encuentro palabras para agradecer al profesor Rodolfo Cardona su incondicional ayuda en mi carrera académica, sin haber sido alumna suya en institución alguna que el profesor Rodolfo Cardona haya tomado docencia. Si no le hubiera conocido, no sólo mi carrera académica no hubiera existido, sino en los momentos más difíciles de mi vida, cuando ya no podía creer en nada ni en nadie, su sola existencia me salvó de dejar caer todo por la borda. Le admiro por seguir su investigación tan valiosa que ha ayudado a muchísimos hispanistas esparcidos por el mundo entero. Gracias, Profesor Rudi.

MICHIKO OKUBO

No es fácil escribir sobre Rodolfo Cardona a causa de las muchas –muchísimas– perspectivas que su personalidad ofrece, tanto desde el punto de vista humano como desde el profesional, éste último tantas veces tratado ya.

No tendría caso repetir –una vez más– lo que Cardona representa en la «resurrección» de Galdós, después de que el hielo rodeó su persona y su obra, en 1920.

Tampoco repetir, por bien conocido ya, lo que deben a Cardona los estudios galdosianos, iniciados o reiniciados para no detenerse ya, gracias, sobre todo, a sus iniciativas. *Anales Galdosianos*, la revista «que en todos los sentidos es suya», como dijo uno

de sus colaboradores, fundada y dirigida por él durante veinte años (como ya es bien sabido), sin descender nunca de categoría, fue el hito definitivo, el órgano fundamental para echar a andar el reconocimiento mundial de los valores de Galdós.

La profunda comprensión y posibilidad de análisis que Rodolfo Cardona posee para conocer la obra galdosiana es inapreciable para los investigadores. En cualquier duda, en cualquier dificultad, siempre se sabe que es posible acudir a él: aclara, ilumina, explica, con su innata sencillez y su gran sabiduría, lo que parece a veces tan difícil.

No puedo terminar estas palabras sin una mínima referencia al lado humano del sabio: a su personalidad siempre modesta, encantadora, cálida, sencilla y constantemente matizada de un irreprimible sentido del humor.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

CASA-MUSEO PÉREZ GALDÓS

La vinculación de Rodolfo Cardona a la Casa-Museo Pérez Galdós es tan dilatada como su misma y entusiasta dedicación a los estudios galdosianos. Su primera visita a Las Palmas de Gran Canaria se produce en 1967, siendo ya director de los *Anales Galdosianos*. Durante su larga estancia se convertirá en vecino y amigo de Alfonso Armas Ayala, el que ya es para siempre don Alfonso. Si la primera condición fue temporal, la segunda permanecerá inalterable hasta la muerte del que fue primer director de la Casa-Museo. No es la única amistad que surge de esa visita a la Isla, ya que también se relacionará con estudiosos como Manuel Hernández o Josette Blanquat, pero es, sobre todo, la Casa-Museo la que va a tener en Rodolfo Cardona, desde el primer momento, a un gran valedor y entusiasta amigo.

Durante esa estancia, parafraseando a Galdós, «se desayunó» con los fondos documentales y bibliográficos custodiados en la Casa-Museo. Para ser más exactos, aquel fue un desayuno, almuerzo y cena, porque lleva a cabo un exhaustivo trabajo de campo que abarca la biblioteca personal de nuestro autor, sus «fuentes librescas», la correspondencia epistolar, «archivo viviente», e incluso, el material gráfico; ningún detalle le pasa desapercibido. Dedicará algunos de sus trabajos posteriores en *Anales Galdosianos* a dar a conocer la importancia de esos fondos reunidos por el Cabildo de Gran Canaria en la casa natal del novelista.

Desde ese entonces, regresa a la Isla en numerosas ocasiones, siempre al reclamo de Galdós y de la Casa-Museo. Contribuye a consolidar los Congresos Internacionales Galdosianos, imparte conferencias, participa como miembro del jurado del Premio de

Investigación Pérez Galdós y mantiene una estrecha colaboración con la Casa-Museo a través de las diferentes funciones que desempeña tanto en la revista *Anales Galdosianos* como en la Asociación Internacional de Galdosistas.

Cuando en 1993, coincidiendo con el 150 aniversario del nacimiento de Pérez Galdós, se instituye la distinción de «Galdosiano de honor», Rodolfo Cardona fue uno de los primeros en obtener tan importante galardón, junto a destacados galdosianos como Alfonso Armas Ayala, Francisco Yndurain, Pedro Ortiz Armengol y Sebastián de la Nuez. Justo reconocimiento a quien desde la otra orilla tanto ha hecho para la consolidación del galdosismo internacional y durante más de cuatro décadas ha mantenido un estrecho vínculo con la Casa-Museo Pérez Galdós.

Añadimos aquí el texto que Rodolfo Cardona leyó en la ofrenda floral realizada ante el monumento de Pérez Galdós durante la celebración del IX Congreso Internacional Galdosiano.

Querido y admirado don Benito,

Aquí, mis compañeros de oficio, me han hecho el honor de designarme como portavoz y portador de esta ofrenda floral.

Algunos dicen que me parezco a usted. En realidad, yo creo que en lo único en que nos parecemos, y perdone que se lo recuerde, es que yo también hablo mal en público. De todas formas no hemos venido aquí a marearlo con discursos sino a traerle esta ofrenda floral que, en griego, se podría denominar una *Anthología*, porque como usted sabe perfectamente, eso es lo que significa esa palabra: un ramo o ramillete de flores diversas. En ese sentido esta ofrenda floral o *anthología* podría ser símbolo de la «antología» de trabajos críticos que se han presentado durante este noveno congreso.

Los jóvenes de principios del siglo pasado se referían a su obra como a algo sencillo, rayano en lo vulgar, lo que llevó al majadero de Dorio de Gadex a inventar el mote de «don Benito el garbanero», denigrando así –como me dijo Jorge Guillén– a dos inmensos valores nacionales: al gran novelista canario y a los garbanzos. Pero me aparto del tema.

Decía que los jóvenes del siglo pasado creían que su obra era muy sencilla; sin embargo, desde que usted se nos marchó, hace casi cien años, hemos estado cavando en esa veta inagotable que es su obra sin vislumbrar la posibilidad de agotarla. Así, es posible vaticinar, sin temor a equivocarse, que nietos, biznietos y tataranietos nuestros continuarán esta labor.

Y, como dicen mis compañeros mexicanos, «con esta me despido y hasta la próxima».

¡Ah, sí, cuídese del relente que puede hacerle daño tan destapado como está!

RODOLFO CARDONA
Universidad de Boston

Las Palmas de Gran Canaria, 19 de junio de 2009

A MANERA DE PRÓLOGO

EL PROYECTO GALDÓS Y SU IMPORTANCIA

RODOLFO CARDONA

Un amigo mío, el distinguido profesor, investigador y (recientemente) novelista, Carlos Blanco Aguinaga, me confesó hace unos años el miedo que sentía al aproximarse seriamente a una obra de Galdós. ¿Por qué?, le pregunté. Porque don Benito es «un barril sin fondo» (*a botomless pit*). Se mete uno en esa obra y es difícil volver a salir. De mí sé decir que cuando hace ya más de medio siglo empecé, en serio, a leer a Galdós, su obra se convirtió en un proyecto (y no hablo figurativamente, pues los *Anales Galdosianos* son prueba de lo que estoy diciendo). Por suerte descubrí un antídoto para esa fiebre y consiste en interrumpir de tanto en tanto mis estudios galdosianos para dedicarme a mi primera pasión, la obra del único escritor español verdaderamente vanguardista, Ramón Gómez de la Serna, sobre quien había yo escrito un libro publicado en Nueva York en 1957. Mi pasión por la vanguardia europea hizo que durante muchos años desdeñara yo la obra de Galdós, a quien consideraba un novelista realista entre otros muchos. Y era precisamente contra el Realismo que la vanguardia se rebelaba. Fue sólo después de que un buen amigo, el profesor Paul Rogers del Oberlin College, en Ohio, y por consiguiente vecino mío, ya que yo enseñaba en la Western Reserve University de Cleveland (hoy Case-Western Reserve), me habló de Galdós que su entusiasmo me hizo volver a la obra de este autor, pero esta vez sin prejuicios. Encontré que cuanto más leía de su obra más sorprendente me parecía ésta y lo sorprendente consistía en que de ningún modo coincidía con lo que sobre Galdós se leía en los manuales sobre la literatura española del siglo XIX. Una novela como *Doña Perfecta*, que fácilmente se desestimaba etiquetándola como «novela de tesis», me llegó a fascinar tanto que preparé una edición para Dell, la popular editorial de Nueva York que lanzó un proyecto de publicación de clásicos de la literatura española en ediciones baratas (en esa época se podían comprar por 25 o 50 centavos) que podían adquirirse en cualquier farmacia, estación de tren o aeropuerto. El proyecto, por desgracia, no prosperó, pero sólo fue porque

se adelantó en varios años a la explosión de la popularidad de la lengua española en los grandes centros urbanos del país. Significativamente mi edición de *Doña Perfecta* fue la que más se vendió. La editorial Anaya, de Madrid, adquirió los derechos de publicación de los clásicos Dell y publicó una edición más en Nueva York y otra después en España. Y bajo la rúbrica de Cátedra, lleva seis ediciones o más. Algo tendrá esa novela para atraer a tanto lector. Pero me interesa destacar que mi «descubrimiento» respecto de ella consistió en verla como la adaptación de una situación típica de la España de la década de 1870 a la tragedia griega. Así, la figura de Pepe Rey, lejos de representar la rectitud y la verdad en oposición a la falsedad e hipocresía de su tía y del canónigo, es un personaje que tiene su falla trágica y cae víctima de ella y de su pasión. Y aunque doña Perfecta y don Inocencio están muy lejos de representar lo que sus nombres indican, ambos tienen razones hartamente humanas para actuar como actúan, aunque esa actuación sea esencialmente incorrecta y mala. Los motivos que impulsan el desenlace trágico resultan ser más bien personales y psicológicos que ideológicos, aunque detrás de ellos exista una ideología: la religión mal *entendida*. De donde resulta que la obra no es tan fácilmente clasificable como novela de tesis. Posteriormente el profesor Anthony Zahareas ha publicado un artículo en el que hace una lectura de la novela empezando con el crimen: es decir, el asesinato de Pepe Rey, y luego mirando hacia atrás lo que lo ocasionó. Esta lectura nos ilumina muchas cosas que habían quedado soterradas en lecturas anteriores. He sacado a colación *Doña Perfecta* porque resulta que, siendo esta novela una de las aparentemente más sencillas por su argumento, estructura, situaciones y personajes, ha atraído un interés inusitado de parte de la crítica, interés que no decae con los años. Un recuento que hice hace varios años sobre artículos publicados en *Anales Galdosianos* reveló que *Doña Perfecta* fue una de las novelas más comentadas en esa revista. Y es difícil, aun hoy día, asistir a ningún congreso o reunión de galdosianos en que no se presente alguna nueva visión crítica sobre esta novela. Y si consideramos, como dije, que es una de las más simples que escribiera Galdós, ¿qué podríamos decir de un monumento novelístico como es *Fortunata y Jacinta*, sólo comparable en amplitud de situaciones, personajes y estructura con novelas cumbres como son *La guerra y la paz* de Tolstoi, *Middlemarch*, de George Eliot, *Madame Bovary*, de Flaubert, *La Regenta*, de Clarín, *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski, y otras pocas más.

2. Y cualquier texto de Galdós, desde sus primeras narraciones hasta las últimas, presenta inusitadas complicaciones para el crítico. Volviendo a mi experiencia personal, se me ocurrió escoger un texto de Galdós para utilizarlo como libro de lectura para cursos de lengua del segundo nivel. Escogí *La sombra* por ser una novela corta, interesante, y del género fantástico, de acuerdo con el propio autor. Pero al escribir la introducción que estos textos requieren, me encontré con una historia que prefigura el psicoanálisis freudiano. Las alucinaciones del doctor Anselmo son claramente el resultado de su incapacidad como marido y de los celos que le inspira un asiduo visitante a

su casa, un joven llamado Alejandro. Al contarle su historia al narrador, quien inocentemente hace el papel de psicoanalista, Anselmo revela la verdadera causa de sus alucinaciones y la identidad del misterioso personaje denominado Paris. Este joven existe sólo en un cuadro que le representa junto a Elena, los causantes de la Guerra de Troya. Según Anselmo, el joven Paris se ha escapado del cuadro, asumiendo realidad corpórea, y se ha convertido en el amante de su esposa, también llamada Elena, y en su torturador. Este «descubrimiento» que yo hice al analizar la obra cuidadosamente antes de escribir mi «Introducción», así como mi otro «descubrimiento» sobre *Doña Perfecta*, tenían antecedentes, aunque al escribir mis ensayos yo no los conocía.

3. Era entonces necesario examinar la crítica galdosiana. Al hacerlo me encontré que Steven Gilman, en un ensayo publicado en 1949, titulado «Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*: Tema y estructura de la novela», había comparado también la estructura de esa novela con la de una tragedia griega, aunque sus conclusiones eran muy diferentes de las mías. Y, un año antes, en 1948, el profesor Leslie Bannister Walton, de la Universidad de Edimburgo, en Escocia, había publicado un artículo sobre «La psicología anormal en la obra de Galdós», en el que discutía a este escritor como autor de novelas psicoanalíticas, aunque no mencionaba *La Sombra* entre éstas.

4. Una de las primeras lecciones que un crítico aprende es que es muy difícil ser absolutamente original. Sus descubrimientos pueden ser, a veces, como el proverbial del Mediterráneo; otras, en los mejores casos, como el de América por Colón, un descubrimiento relativo. En segundo lugar el crítico debe aprender que lo que él indaga y propone sobre la obra de arte criticada no es ni puede ser nunca la última palabra sobre ésta. La crítica literaria no es una ciencia exacta: no es una demostración matemática. No puede escribirse al final de un artículo «q.e.d.» (queda esto demostrado). Y cuanto más rica e importante es la obra criticada, menos representa su crítica una explicación total de ésta.

5. Es importante, por esta razón, no desdeñar nunca la crítica anterior, aunque las nuevas modas críticas se impongan con gran fuerza y convicción. Es importante ver cómo, desde la época del centenario del nacimiento de Galdós, es decir, desde 1943, los críticos empezaron a cuestionar el llamado «realismo» de Galdós. Y este cuestionamiento ha continuado hasta nuestros días aunque los métodos utilizados para ello sean diferentes (ver «Bases del Realismo»). Por cierto, las nuevas tendencias críticas han sido de gran utilidad en este cometido. Y esto me lleva a comentar la necesidad de acercarse a la obra de Galdós sin ideas preconcebidas de lo que esta obra representa o significa. Galdós es un novelista que representa el movimiento realista en España. Cierto; pero, ¿cómo podemos acercarnos con este criterio rígido a novelas como *Misericordia*, *Ángel Guerra*, *Miau*, etc., etc.? Tenemos que examinar cada novela separadamente por lo que ésta pretende ser en términos de lo que su texto nos revela. Así mismo considero un error el establecer un criterio progresivo que considera que Galdós va perfeccionando su arte hasta culminar en su obra maestra *Fortunata y Jacinta*, como propone nuestro

querido Steve Gilman en su, por otro lado excelente, estudio *Galdós and the Art of The European Novel: 1867-1887*. Sí, claro, todo escritor va perfeccionando su arte narrativo, pero hasta cierto punto. Lo que debemos aceptar es que un escritor profesional, como Galdós, concibe cada obra que escribe independientemente y se propone algo diferente en cada una de ellas. Nuestro deber, como críticos, nos obliga, creo yo, a juzgar cada obra dentro de sus propias premisas, sin compararla con obras posteriores que podemos considerar, desde nuestro punto de vista personal, superiores. El crítico, naturalmente, es libre de tener preferencias, pero no debe imponerlas como criterio de juicio. También es posible que haya obras de Galdós que, por su magnitud de concepción, sean más importantes que otras. Pero no me parece justo decir que una es inferior a otra si cada una de ellas ha logrado llenar los objetivos que el texto mismo propone. Así, *Doña Perfecta* es una novela perfecta, si se me perdona la redundancia, dentro de lo que su texto se propone conseguir. Un crítico tan agudo como Ezra Pound consideró esta novela como uno de los mejores ejemplos en Europa del «provincialismo» como tema novelístico. Y en este sentido la equipara con importantes obras de Flaubert, Turgueniev y Henry James, que se ocuparon de este mismo tema (ver «Galdós and Henry James»). A Galdós mismo, en su primera redacción –y publicación de esta novela– no le satisfizo su desenlace y lo rectificó. Le pareció que el primer desenlace iba en contra de lo que el resto del texto demandaba. A través de los años continuó puliendo su texto, incluso después de haber escrito obras de la importancia de *Fortunata y Jacinta*, como he podido constatar cotejando versiones de *Doña Perfecta* publicadas en vida suya. Es decir, Galdós mismo no consideró esta novela de su primera época como indigna de continuar perfeccionándose.

6. Entre los críticos que se ocuparon de relanzar a Galdós como autor indispensable después del bache en que cayó su obra a raíz de su muerte en 1920, cuando ya reinaba el modernismo en literatura, se destaca don Joaquín Casaldueiro, quien con motivo del centenario del nacimiento de Galdós publicó, en 1943, *Vida y obra de Galdós*. Aunque para algunos esta obra peca de demasiado esquematismo, lo cierto es que aún podemos encontrar en ella ideas que iluminan grandes sectores de la inmensa obra de este autor. Y yo creo que en Galdós se puede detectar, como apunta Casaldueiro, una evolución hacia un idealismo que se manifiesta a partir de 1890, fecha en que aparece el primer tomo de *Ángel Guerra*. La crítica un tanto hegeliana de Casaldueiro destaca muchos aspectos importantes de la obra del Galdós de los últimos años, un sector hasta hace poco bastante descuidado.

7. Berkowitz, el biógrafo de Galdós, había empezado a apuntar las relaciones entre nuestro autor y los escritores de la llamada Generación de 1898, un tema muy importante, ya que muchos de estos habían soslayado la obra de don Benito a pesar de obvias afinidades que pueden encontrarse entre ésta y la de autores como Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Azorín. Estas afinidades han sido objeto de estudio por críticos más recientes (ver «Galdós y el 98» y «Cernuda-Galdós»).

8. El profesor Shoemaker inició la recuperación de la obra ensayística de Galdós, esparcida en revistas de España y América, lo que nos permite conocer el vasto campo de intereses del novelista cuando se convierte en periodista.

9. El profesor Juan López Morillas se ocupó del trasfondo intelectual en la obra de Galdós, enfocando la presencia en ésta de elementos del movimiento filosófico llamado Krausismo que tanta influencia tuvo sobre los intelectuales españoles de finales del siglo pasado. Denah Lida continuó aportando estudios sobre el krausismo de Galdós. Este tema es interesante porque nos da la medida de lo que Galdós es capaz de hacer con un tema filosófico como éste. Por un lado, puede escribir una novela como *La familia de León Roch*, cuyo protagonista es considerado por los que le circundan como un krausista redomado, aunque, como muestra Denah Lida, un análisis objetivo no lo demuestre así. De todos modos, según ella, esta novela, así como *La desheredada*, *El amigo Manso* y *El doctor Centeno*, están orientadas hacia las nuevas ideas filosóficas entre las que se destacaba, por lo menos en España, el krausismo. Lo cierto es, como esta misma crítica afirma, que Galdós escoge de las doctrinas diversas lo que mejor responde a sus fines artísticos. Pero él va más allá. Cuando sus fines artísticos le exigen la presentación de una caricatura de cualquier doctrina filosófica, Galdós no duda en hacerla. No debe sorprendernos, por consiguiente, la *esperpentización* de la Religión de la Humanidad de Auguste Comte en una novelita como *Torquemada en la hoguera*. Es como si Galdós se hubiera preguntado: ¿qué haría con las ideas comptianas un individuo básicamente ignorante como Bailón, quien «oye campanas y no sabe dónde»? Y esto es lo maravilloso de su novelar. Galdós propone problemas a sus personajes que luego ellos resuelven por su cuenta. De ahí el peligro que existe siempre en atribuir ideas que encontramos en sus novelas al propio Galdós. Sus personajes adquieren autonomía y hablan y discurren por sí mismos. De donde surge la impresión de vida real que obtenemos al leer novelas como *Fortunata y Jacinta*, tan rica en ejemplares humanos de tan distinta índole.

10. La obra crítica anterior, entonces, puede llevarnos a nuevas revelaciones que los jóvenes críticos de nuestro momento van elucidando a través de nuevas técnicas de análisis textual.

11. Deseo terminar refiriéndome a lo que constituyó tal vez la fuente económica principal que le permitió a Galdós vivir de su pluma: sus *Episodios Nacionales*. Estas novelas históricas fueron muy populares desde sus primeras ediciones. Adquirieron un vasto público lector, pero no fueron consideradas por la crítica como obras dignas de serio estudio y la tendencia fue la de relegarlas a un segundo plano inferior aun al de sus novelas de la primera época, las consideradas «novelas de tesis». Los españoles solían apreciarlas más que los extranjeros, ya que se ocupaban de la historia patria y, en ese sentido, las dos primeras series, las más heroicas, por tratarse de la Guerra de la Independencia contra Napoleón (ver Tolstoi y Galdós) y de los años de lucha contra el absolutismo de Fernando VII, fueron las más comentadas. A pesar de lo dicho, un

par de episodios fueron traducidos al inglés y a otras lenguas europeas en vida de Galdós. Además, dos eminentes críticos franceses, no particularmente especialistas en literatura española moderna –me refiero a Marcel Bataillon, el famoso autor de la obra *Erasmus en España*, y a Jean Sarrailh, especialista en la literatura del siglo XVIII, otro de los grandes hispanistas franceses– se ocuparon de rastrear las fuentes históricas de los episodios *Zaragoza* y *Cádiz*, respectivamente. En la década de los 60 se operó un cambio notable con respecto al estudio de estas novelas históricas. En 1961 apareció el libro *Die Episodios Nacionales von Benito Pérez Galdós*, publicado en Hamburgo y escrito por Hans Hinterhäuser, entonces profesor en la Universidad de Kiel (ver «Apostillas a *Los 'Episodios Nacionales' de B. P. Galdós* de Hans Hinterhäuser»). En 1966 se publicó en España la tesis doctoral escrita por Antonio Regalado García, para la Universidad de Yale, titulada *Benito Pérez Galdós y la novela histórica 1868-1912*. Y, al año siguiente, 1967, Alfred Rodríguez publicó en Nueva York su libro *An Introduction to the «Episodios Nacionales»*. Desde entonces se han unido a estos tres estudiosos importantes críticos españoles, ingleses y norteamericanos y hoy día contamos con importantes contribuciones en este campo de hispanistas de la talla de Ricardo Gullón, Brian Dendle, Peter Bly, Geoffrey Ribbans, Dianne Urey, y otros más. Lo interesante es que de estudios que se ocupaban exclusivamente de trazar las fuentes históricas de los *episodios*, la crítica de éstos ha evolucionado hacia un estudio del trasunto histórico, político y social de estas novelas, y ha culminado en los libros y estudios más recientes, en una consideración seria de los *episodios* como obras literarias al mismo nivel que las novelas de la España contemporánea (ver «*Un faccioso más y algunos frailes menos*», «*Anales Galdosianos: Grandes esperanzas*», «*Cánovas*»). Bien visto, la diferencia que existe entre episodios y novelas es una de grado y no de calidad. En ambos géneros Galdós cultivó lo que Unamuno llamó intrahistoria, cuando escribió su propia novela histórica *Paz en la guerra*. Es decir, la presentación de las vidas de la gente común y corriente durante momentos políticos e históricos que afectaban la vida de los españoles a todo nivel, sin hacer hincapié solamente en las figuras históricas que participaron en estos sucesos. Claro que en los *episodios* encontramos con frecuencia personajes históricos, pero cuando éstos aparecen generalmente participan junto con los ficticios en la acción novelística y ésta se centra en momentos críticos que con frecuencia coinciden con los de las vidas de los personajes de ficción. De particular interés son los casos de *Mendizábal* y *Cánovas*, como se verá en los ensayos dedicados a estos dos personajes históricos. También he intentado un preliminar estudio comparativo entre *La guerra y la paz* de Tolstoi y la primera serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós para destacar cómo cada uno enfoca la historia de las guerras que Napoleón llevó a cabo durante los años 1805-1813, simultáneamente, en Rusia y en España.

12. Durante los últimos años se ha empezado una nueva tendencia en la crítica galdosiana y es la de estudios comparativos con novelistas contemporáneos. O, en el caso de *Alceste*, la utilización que hizo Galdós de la obra original de Eurípides. En este

número se podrán leer varios: «*Galdós y Henry James*», «*Más sobre Kafka y Galdós*», «*Mendizábal: Grandes esperanzas*», donde encontramos la utilización que hizo don Benito de la obra de Dickens, junto con «*Galdós a los 25 años: primeras formulaciones críticas sobre la novela*», donde se puede leer su encuentro con la obra del novelista inglés, y «*Notas sobre Zolá y Galdós*».

Dado lo dicho anteriormente es obvio que el proyecto galdosiano es inmenso y, por consiguiente, no es nada extraordinario que existan dos revistas dedicadas al estudio de la amplia e importante obra de don Benito Pérez Galdós, el novelista más importante después de Cervantes, como todos sabemos: *Anales Galdosianos* e *Isidora*, dos publicaciones hermanas.

La directora de *Isidora* ha propuesto que en este número de su revista presente un vistazo retrospectivo a mi humilde obra sobre Galdós, una forma de «homenaje» al fundador de los *Anales Galdosianos* y de la Asociación Internacional de Galdosistas. He accedido consciente de que el juntar trabajos, ya sea publicados o presentados como ponencias o conferencias en diversos lugares durante un período de casi cincuenta años, pueda ser peligroso, ya que mucho de lo dicho entonces puede haber sido superado por otros colegas. Sin embargo he accedido a su generosa oferta y he recogido material que data desde el año 1968 hasta ayer mismo. Alguno de estos textos es inédito, pero la gran mayoría, como he dicho, ha salido, ya sea en revistas o en libros de autoría conjunta, o han sido textos presentados en ponencias o comunicaciones o en conferencias. El material lo he dividido en tres campos, a saber: (1) textos sobre Galdós, el Realismo, y la novela con referencia a nuestro autor; (2) textos sobre Galdós y la historia; y (3) textos en que se habla de la obra de Galdós con relación a la de algún otro autor. Estos tres campos no son compartimentos estancos; son más bien permeables. Así en el primero, por ejemplo, aparece un texto en el que se menciona la relación entre Galdós y su maestro Dickens; en el segundo campo, al tratar un *episodio*, se destaca la deuda de Dickens sobre el argumento de éste y la forma como el texto de Dickens ayuda a darnos una idea global de la labor del político Mendizábal durante su actuación ministerial; y en el tercer campo, al presentar la forma en que Tolstoi y Galdós tratan el mismo período histórico (1805-1813), estoy haciendo un trabajo a la vez comparativo e histórico. He de advertir al lector de este número que unos tres de los artículos escogidos aparecieron también en mi libro *Galdós ante la literatura y la historia*, en un contexto diferente, y me ha parecido que, para dar una visión más o menos panorámica de mi labor como galdosista, que es lo que me propuso la directora de *Isidora*, era preciso incluirlos aquí también. De modo que perdonen en esta insistencia.

Y paso ahora a darle mis más emotivas gracias a la generosidad con que Rosa Amor del Olmo, la directora de la prestigiosa revista *Isidora*, ha puesto a mi disposición el presente número que, espero, no vaya a serle un albatros para su publicación.

Galdós

en Ediciones Cátedra

 BIBLIOTHECA
AVREA



Incluye 26 piezas teatrales
(12 dramas, 9 comedias, 3 tragicomedias,
1 cuento dramático, 1 fábula teatral)

Se incluye por primera vez en un
volumen de teatro completo de Galdós
el cuento dramático *Quien mal hace, bien
no espere*

Letras Hispánicas

Bárbara; Casandra; Celia en los infiernos

Ed. Rosa Amor del Olmo

Cuentos fantásticos

Ed. Alan Smith

Cádiz

Ed. Pilar Esterán

Doña Perfecta

Ed. Rodolfo Cardona

El amigo manso

Ed. Francisco Caudet

El caballero encantado

Ed. Julio Rodríguez Puértolas

Episodios Nacionales

Ed. Francisco Caudet

Fortunata y Jacinta 2 vols.

Ed. Francisco Caudet

La de Bringas

Ed. Alda Blanco y

Carlos Blanco Aguinaga

La de San Quintín; Electra

Ed. Luis F. Díaz Larios

La desheredada

Ed. Germán Gullón

La familia de León Roch

Ed. Íñigo Sánchez Llama

La incógnita; Realidad

Ed. Francisco Caudet

Lo prohibido

Ed. James Whiston



Marianela

Ed. Francisco Caudet

Miau

Ed. Francisco Javier Díez de Revenga

Misericordia

Ed. Luciano García Lorenzo

Rosalía

Ed. Alan Smith

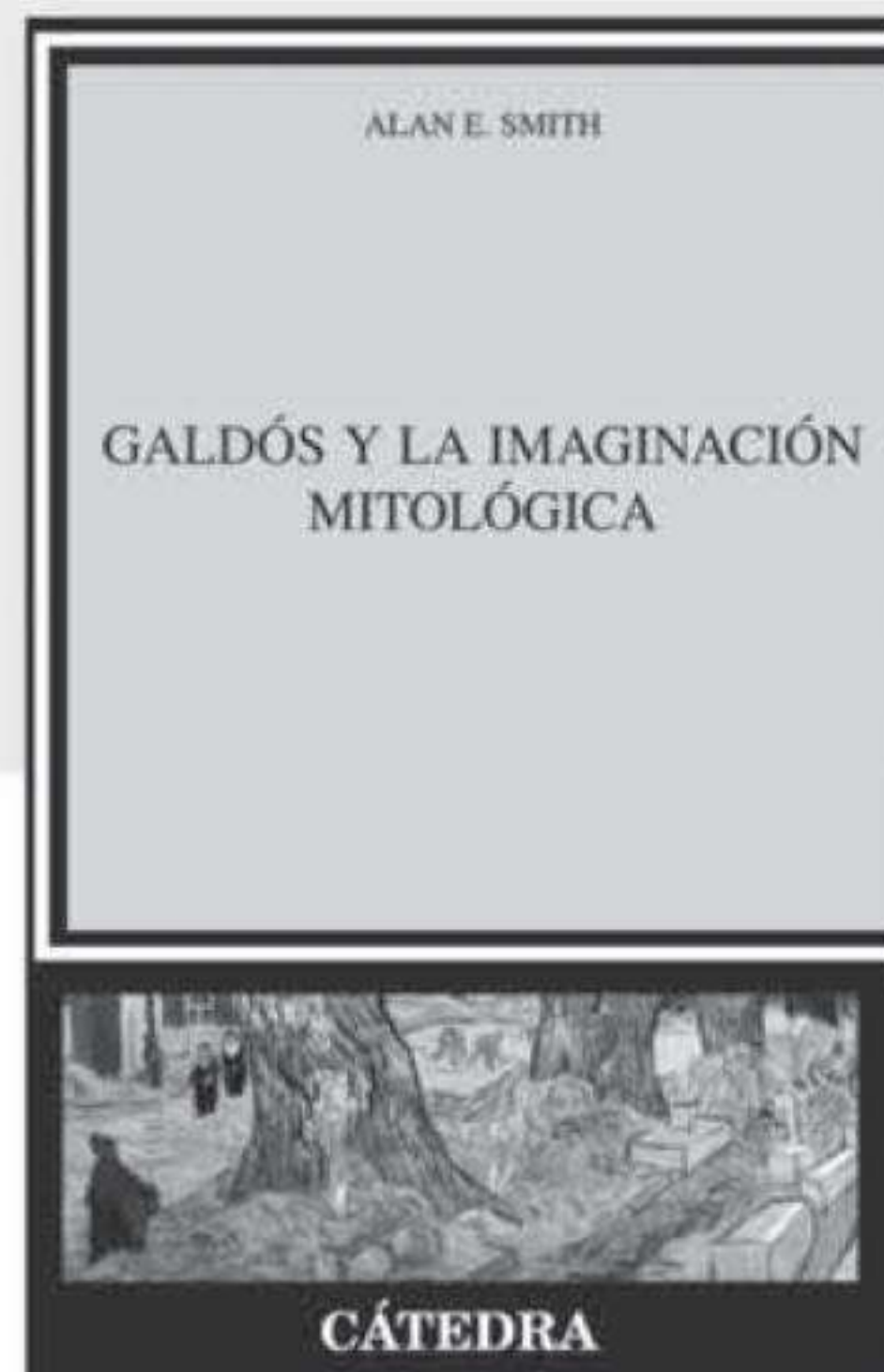
Trafalgar

Ed. Julio Rodríguez Puértolas

Tristana

Ed. Isabel González y Gabriel Sevilla

Crítica y Estudios literarios



NOTAS SOBRE LAS BASES FILOSÓFICAS DEL REALISMO EN LA LITERATURA Y EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Todos sabemos que ni el Realismo, ni siquiera el Naturalismo, pretendieron de verdad reflejar la Realidad existente tal como ésta se manifiesta en el mundo. La selección fue siempre una característica esencial para convertir la Realidad en Arte. Tanto la visión panorámica del Madrid de la Restauración, como nos la presenta Galdós en su obra maestra *Fortunata y Jacinta*, como el trozo de vida visto con lupa, en *L'Assomoir* de Zola, por más detalles que en estas obras encontremos, siempre representan una selección de la multitudinaria realidad de la que surgen¹. Esta perugrullada, sin embargo, tiene su explicación filosófica y fisiológica, como lo demuestran los estudios sobre la conciencia humana y sus percepciones y el interés que las ciencias físicas y biológicas, además de la psicología, han demostrado al tratar de desentrañar esta facultad.

Como ha observado el profesor Thomas Nagel en su reseña del libro del filósofo Brian O'Shaughnessy *Consciousness of the World*² (Oxford University Press, 2001), la filosofía no trata de extender nuestro conocimiento con el descubrimiento de nueva información sobre el mundo, sino más bien procura profundizar en nuestra comprensión de éste al meditar sobre lo que tenemos más cerca de nosotros: experiencias,

¹ Ya desde 1857 Champfleury advertía: «*La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction ni une imitation, ce sera toujours una interpretation [...] l'homme, quoi qu'il fasse pour se rendre l'esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu'aux cheveux et qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit*». Muchos otros escritores se hicieron eco de estas ideas: Zola, Clarín y, como veremos, Galdós las dramatiza en *La de Bringas* cuando describe el cenotafio que Don Francisco crea (ver más abajo). Agradezco a mi colega Alan Smith quien me sugirió que incluyera estos datos para reiterar lo archisabidos que son estos conceptos. Ver también el capítulo I de mi libro *Galdós ante la literatura y la historia* (Las Palmas, 1998, titulado «Galdós y el Realismo»), donde abundo sobre las ideas de Clarín sobre este tema.

² «In the Stream of Consciousness», *The New York Review of Books*, XLIX, 6, 11/04/02, pp. 74-76.



III Congreso Internacional Galdosiano. Rodolfo Cardona con John Kronik

pensamientos, conceptos, y las actividades que constituyen la trama de nuestras vidas y que, generalmente, no notamos por ser tan familiares. Para efectos de nuestra vida cotidiana no tenemos que saber cómo estas cosas son posibles: hablamos, vemos lo que está enfrente de nosotros, y juzgamos que tal acción es incorrecta o tal afirmación verdadera. Pero es posible, en la tradición que nos viene de Platón, considerar conscientemente qué es lo que en realidad estamos haciendo, no para efectos prácticos, sino para comprender lo que yace debajo de esa superficie familiar que consideramos nuestra vida³.

La conciencia humana, que está en el meollo de todo lo que hacemos y pensamos, es uno de los blancos principales de tal actividad filosófica. En nuestra época, los adelantos de las ciencias físicas y biológicas han hecho posible la búsqueda de algunas de sus condiciones fisiológicas: pero hay una comprensión más básica de la conciencia que pertenece a la filosofía: una comprensión que sólo puede desarrollarse desde dentro.

En el libro reseñado por Nagel, O'Shaughnessy desarrolla una explicación de la conciencia humana como un proceso continuo por medio del cual llegamos a conocer

³ En esta sección inicial de mi nota parafraseo algunas secciones de la reseña del libro citado.

algo del vasto mundo físico que nos rodea a través del conocimiento de lo que está sucediendo en una mínima parte de ese mundo: nuestro propio cuerpo. Y no podría ser de otra manera. Hasta en el habla corriente decimos que «cada hombre (persona) es un mundo». Y Galdós, por consiguiente, veía una novela en potencia en cada persona.

Como advierte el profesor Nagel, O'Shaughnessy utiliza el término «conciencia» en su acepción más correcta: es decir, para significar el estado que nos hace darnos cuenta del mundo que nos rodea, en otras palabras, el estado de vigilia⁴. Conciencia, entonces, se distingue de «experiencia», que sería un estado psicológico subjetivo con carácter de evento. Por ejemplo, los sueños son experiencias que tenemos mientras no estamos conscientes. Hay otros estados psicológicos que pertenecen a las «experiencias» pero no al estado de conciencia, como son conocer, creer y tener la intención de hacer algo, que no necesitan ser experimentados inmediatamente para existir, ni tampoco están usualmente presentes en nuestra conciencia, aunque pueden llegar a tener efectos conscientes. Por ejemplo, si estamos bien familiarizados con la obra de Galdós y vemos el título de una de sus novelas, digamos *Doña Perfecta*, es muy probable que pensemos inmediatamente en su argumento.

Vivimos, entonces en una «corriente de conciencia», una expresión que utilizamos en literatura para significar el monólogo interior de pensamientos y asociaciones de un personaje, y que es muy diferente de la presentación ordenada de su vida en el mundo. Pero la verdadera corriente de conciencia es mucho más rica y menos verbal que la que encontramos en esos monólogos interiores. Comparemos, por ejemplo, lo que experimentaría en realidad Manuel Moreno-Isla cuando deambula por Madrid y lo que Galdós *le pone* en sus pensamientos expresados literariamente por medio del discurso directo en primera persona. La riqueza y la densidad de lo que cualquier persona experimenta en unos pocos minutos de paseo por cualquier ciudad es incomparablemente más complejo y caótico que lo que la más rica manifestación verbal de esa experiencia pudiera expresar. Así, entonces, Galdós escoge lo que le conviene para ese momento específico del desarrollo de su historia.

Muy mal debe andar la máquina, cuando a mitad de la calle de Alcalá ya estoy rendido. Y no he hecho más que dar la vuelta al estanque. ¡Demonio de neurosis o lo que sea! Yo, que después

⁴ En su ya clásico estudio *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Stephen Gilman hace la siguiente aclaración al discutir el uso que hace Galdós del término «conciencia»: «To begin with, whenever Galdós employs the term 'conciencia', he uses it ostensibly in the sense of the English 'conscience'. As we know, in the Romance languages 'conscience' and 'consciousness' as substantives are homonymous and without clear demarcation. Therefore, it is not surprising that Galdós consistently presents the latter as an extension or outgrowth of the former», p. 328. Hay que tomar esto en cuenta en la discusión que sigue cuando me refiero a ejemplos específicos de la utilización del término «conciencia» en el contexto del libro del profesor O'Shaughnessy.

de darle la vuelta a la *Serpentine* me iba del tirón a *Cromwell road*... friolera; como diez veces el paseo de hoy... yo que llegaba a mi casa dispuesto a andar otro tanto, ahora me siento fatigado a la mitad de esta condenada calle de Alcalá... Tal vez consista en estos endiablados pisos, en este repecho insoportable!... Esta es la capital de las setecientas colinas. ¡Ah! ya están regando esos brutos, y tengo que pasarme a la otra acera para que no me atice una ducha este salvaje con su manga de riego. «Eso es, bestias, encharcad bien para que haya fango y paludismo...» Pues por aquí, los barrenderos me echan encima una nube de polvo... «Animales, respetad a la gente...» Prefiero las duchas... En fin, que este salvajismo es lo que me tiene a mí enfermo. No se puede vivir aquí... Pues digo; otro pobre. No se puede dar un paso sin que le acosen a uno estas hordas de mendigos. ¡Y algunos son tan insolentes!... «Toma, toma tú también». Como me olvide algún día de traer un bolsillo lleno de cobre, me divierto. ¡Aquí no hay policías, ni beneficencia, ni formas ni civilización!... Gracias a Dios que he subido el repecho. Parece la subida al Calvario, y con esta cruz que llevo a cuestas, más... ¡Qué hermosos nardos vende esta mujer! Le compraré uno... «Déme usted un nardo. Una varita sola... Vaya, déme usted tres varitas. ¿Cuánto? Tome usted... Abur.» Me ha robado. Aquí todos roban... Debo de parecer un San José; pero no importa... «Yo no juego a la lotería; déjeme usted en paz». ¿Qué me importará a mí que sea mañana último día de billetes, ni que el número sea bonito o feo...? Se me ocurre comprar un billete y dárselo a Guillermina. De seguro que le toca [...] IV, pp. 105-6.

Y así por el estilo vamos siguiendo los pensamientos, a veces exteriorizados, de este solterón conservador y criticón de la sociedad madrileña. Aunque Galdós expresa la conciencia (*consciousness*) de Moreno-Isla, en su deambular, lo hace en términos muy poco caóticos, aunque trata de emular los súbitos cambios de atención que la realidad circundante incita en su conciencia. Lo que un personaje no literario experimentarían en realidad en las mismas circunstancias sería muchísimo más caótico y rico. Más tarde, escritores como James Joyce trataron de emular la realidad en los monólogos interiores que nos presentan la conciencia de sus personajes. Pero aún éstos quedan cortos al compararse con la experiencia real de una conciencia en similares situaciones.

Más interesante, desde el punto de vista psicológico, es la *experiencia* de un sueño de Fortunata que encontramos hacia el final de la tercera parte de la novela y que está expresado en estilo indirecto libre. Sintiendo vigilada por doña Lupe y por Maxi, la heroína «se ató una venda a la cabeza, fingiendo jaqueca, y encerrándose en su alcoba, acostóse en su cama»:

A la media hora le entró, como el día anterior, la embriaguez aquella, el desvanecimiento de las ideas, que se emborrachaban con tragos de dolor y se dormían.

En tal situación siente vivos impulsos de salir a la calle; se levanta, se viste, pero no está segura de haberse quitado la venda. Sale, se dirige a la calle de la Magdalena, y se para ante el escaparate de la tienda de tubos, obedeciendo a esa rutina del instinto por la cual, cuando

tenemos un encuentro feliz en determinado sitio, volvemos al propio sitio creyendo que lo tendremos segunda vez. ¡Cuánto tubo! Llaves de bronce, grifos, y multitud de cosas para llevar y traer el agua... Detiéndose allí mediano rato viendo y esperando. Después sigue hacia la plaza del Progreso [...] III, pp. 384-5.

Gilman considera este pasaje el ejemplo más extremo de la «juxtaposition of underlying and symbolically concealed erotic compulsion to conscious decision», ya que el sueño experimentado por Fortunata da como resultado su «pícaro idea». Aquí, conciencia y experiencia, tal como los concibe O'Shaughnessy, llegan casi a identificarse.

La mayor parte del libro de O'Shaughnessy es sobre la percepción, especialmente la percepción visual. Su teoría es que nuestra percepción del mundo que nos rodea depende de la presencia de elementos psicológicos en nuestra mente llamados datos sensoriales. Nunca «simplemente vemos» cualquier objeto físico: para verlo tenemos que ver la luz reflejada por éste que llega a nuestra retina. Y para ver esa luz debemos estar conscientes de las sensaciones visuales, como él las llama –que pueden describirse en términos de su forma y color y que son posibles debido a los efectos químicos de la luz en la retina y sus efectos en el nervio óptico y en nuestro cerebro⁵. Sin sensaciones no veríamos; y otro factor importante en la teoría de O'Shaughnessy es que hay muchísimo más en el campo de nuestra visión y en nuestro almacén de datos sensoriales de lo que puede captar nuestra atención, y que aun cuando no estemos conscientes de estas sensaciones, éstas, sin embargo, existen. La atención tiene una capacidad extremadamente limitada y debe seleccionar, primero que todo, de la plétora de contenido en nuestra propia mente.

O'Shaughnessy introduce una distinción tripartita en lo que solemos llamar simplemente conciencia: sensaciones (que no tienen por qué ser experimentadas), experiencias (que no tienen por qué ser conscientes); y lo que él llama conciencia propiamente dicha. En el caso del campo visual él cree que la selectividad de nuestra conciencia, con respecto a las sensaciones, es extrema dada la riqueza de los datos sensoriales. Cuando, por ejemplo, vemos un campo de margaritas, cada margarita registra su contribución a nuestro campo de visión por medio de una acción directa en la retina, pero no es posible que nosotros estemos conscientes de todas ellas individualmente. Lo que percibe nuestra atención es la totalidad del campo de margaritas y ese es el contenido de nuestra experiencia consciente, aun cuando las imágenes de margaritas individuales estén presentes (como en realidad lo están) en nuestro campo visual y nosotros pudiéramos prestarles atención individualmente si nos lo propusiéramos. Pero hasta que no

⁵ Ya Descartes, en la 5.^a Parte de su *Discurso del método*, afirmaba: «[...] como la luz, los sonidos, los olores, los sabores, el calor y todas las otras cualidades de los objetos exteriores pueden imprimir allí [en el cerebro] diversas ideas por la mediación de los sentidos [...]».

lo hagamos, las imágenes de las flores individuales son «parte de lo perceptible que es potencialmente percibido pero no percibido en la práctica».

Las consecuencias de lo anterior aplicado al arte pictórico y al literario son importantes y, en parte, determinan la práctica del Realismo. O, mejor dicho, dividen el Realismo en un «realismo conceptual» y en un «realismo visual». Por ejemplo, en el campo de la pintura, el Realismo conceptual representaría una montaña boscosa en el fondo de un paisaje con tonalidades verdes porque el pintor *sabe* que esa montaña está cubierta de árboles y que las hojas de los árboles suelen tener tonalidades verdes. El realismo visual, que comprende en la práctica a los Impresionistas, representaría esa misma montaña boscosa con tonalidades azuladas, porque es lo que nuestra percepción visual capta al ver una montaña desde lejos. Uno pinta lo que *sabe* mientras que el otro pinta lo que *ve*. Este último Realismo tuvo un teórico importante en John Ruskin, quien en su discusión del pintor Turner decía que «un pintor sólo tiene que concentrarse [como hace Turner] en lo que ve, no en lo que sabe». Y cuando Proust explica la pintura de Elstir (Claude Monet en *À la recherche du temps perdu*) menciona que «pintó lo que vio y no lo que sabía». Y ya Mallarmé lo había expresado antes al aconsejar «pintar no el objeto, sino el efecto que este produce»⁶.

El ejemplo del campo de margaritas y cómo lo percibimos *en realidad*, tiene un eco en *La de Bringas*, cuando el narrador describe el cenotafio que don Francisco está ejecutando. Hay que admitir que toda la descripción del cenotafio tiene un tono altamente irónico, pero esta ironía no le quita fuerza al principio establecido y que parece denunciar la utilización del realismo conceptual:

[...] Reparad en lo nimio, escrupuloso y firme de tan difícil trabajo. Las hojas del sauce *se podrían contar una por una*. El artista había querido expresar el conjunto, no por el conjunto mismo, sino por la suma de pormenores, *copiando indoctamente a la Naturaleza*; y para obtener el follaje, tuvo la santa calma de calzarse las hojitas todas una después de otra. Habíalas tan diminutas, que no se podían ver sino con microscopio⁷.

⁶ En el siglo XIX persistía aún el racionalismo de Descartes, *pace* los románticos, que dio lugar a un pragmatismo según el cual la razón es el único medio válido para comprender y dominar la Naturaleza. Los románticos habían intentado rebelarse contra este pragmatismo, pero la reacción al Romanticismo volvió a un «Realismo conceptual» de origen cartesiano. En la 4.^a Parte del *Discurso del método*, el filósofo francés aconsejaba que «no debemos dejarnos persuadir nunca más que por la evidencia de nuestra razón. Y hay que destacar que digo de nuestra razón y no de nuestra imaginación ni de nuestros sentidos». Por consiguiente, se dejaba por fuera una de las fuentes más ricas del arte: la imaginación y la percepción de la realidad circundante por medio de «nuestros sentidos». Y no digamos el mundo de los sueños, recuperado por los surrealistas inspirados por los escritos de Freud.

⁷ Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1991, p. 55 (énfasis mío).

Decididamente, don Francisco dibuja lo que sabe y no lo que ve, aunque esté dibujando de memoria y sin referencia a un sauce verdadero. El narrador opina que está «copiando indoctamente a la Naturaleza», ya que, como hemos visto, es prácticamente una imposibilidad percibir visualmente un conjunto «por la suma de sus pormenores».

En fin, la selectividad y la capacidad limitada de nuestra atención son un hecho característico e ineludible de la vida humana. Como hemos visto, para O'Shaughnessy, la atención es lo que ensambla la corriente de conciencia que surge de una porción seleccionada de la abundante «materia prima» de sensaciones y conforma ese material en experiencia y conocimiento del mundo para ser utilizado en la determinación, en cada instante, de lo que podemos esperar o tenemos que hacer. El contenido de nuestra mente es mucho más grande que nuestra propia capacidad de conciencia.

O'Shaughnessy discute también estados como los sueños, la borrachera y las alucinaciones, estados en los que el control racional de la experiencia, característico de nuestra vida consciente, está muy disminuido o totalmente ausente. Como consecuencia, el ejercicio de nuestra voluntad se debilita y la conexión con la realidad se rompe⁸. En *Fortunata y Jacinta* encontramos ejemplos de estos estados en el sueño de Jacinta en la ópera, y en *las borracheras de carne* de Ido del Sagrario. Ejemplos de alucinaciones los encontramos en *Ángel Guerra*, cuando el epónimo protagonista ve a su doble en guisa de sacerdote caminando por las calles de Toledo. Pero hay muchos casos más, como son los que repetidas veces experimenta Tito Liviano en la 5.^a serie de los *Episodios Nacionales*. En esta última serie de *episodios*, la imaginación se desconecta completamente de la realidad cotidiana al hacer, para dar un ejemplo, que Tito se convierta en gato para que así pueda introducirse en la casa de citas donde Amadeo se encuentra con su querida. Pero aquí también el uso de la imaginación está completamente controlado por el autor para llevar a cabo su cometido, que es la interpretación de la historia de España en los años que preceden la Restauración y los albores de ésta. En todos estos casos la manipulación del autor para que estos estados le sirvan para su propósito es evidente. Nada de esto es copia exacta de «la Naturaleza» ni mucho menos un intento de reproducir la realidad circundante tal como es percibida por nuestras facultades.

⁸ Es interesante destacar que Descartes, en la 4.^a Parte de su *Discurso*, hace uso de los sueños para probar la existencia de Dios: «Pues, ¿de dónde se sabe que los pensamientos que vienen en sueños son más falsos que los otros, visto que a menudo no son menos vivos y concretos? Y aunque los mejores espíritus lo estudien tanto como les agrade, no creo que puedan dar razón alguna que sea suficiente para disipar esa duda si no presumen la existencia de Dios». La certidumbre de que los pensamientos que vienen en sueños *no* son más falsos que los otros, llevó a los surrealistas a explorarlos a fondo, aunque ya, como se ha visto, escritores como Galdós los utilizaban para ahondar en el interior de sus personajes.

O'Shaughnessy arguye, por consiguiente, que la imaginación es muy diferente de la percepción. Utilizando el ejemplo anterior, si imaginamos visualmente un campo de margaritas, no tengo que imaginar un número específico de margaritas; sin embargo, cuando estoy, en realidad, viendo un campo de margaritas, entonces, si las noto individualmente o no, hay un número específico de imágenes de margaritas en mi campo de visión. Esta diferencia refleja la ausencia en nuestra imaginación del control que sobre nuestros sentidos ejerce el mundo externo que percibimos. Según O'Shaughnessy, el contenido de la imaginación está completamente determinado por lo que se imagina; en este caso, el campo de margaritas, sin que exista un número determinado de éstas. De ahí el error de don Francisco Bringas de imaginarse y tratar de dibujar un sauce con un número determinado de hojas para mejor copiar la Naturaleza.

Para ilustrar la persistencia de estas ideas discutidas a propósito del libro de O'Shaughnessy, terminaré refiriéndome a un pasaje de la última novela, *Atonement*, publicada en 2001 por Ian McEwan, donde dramatiza una epifanía que experimenta una joven novelista en ciernes.

En una cálida tarde del verano de 1935, la incipiente novelista de trece años ve a su hermana mayor desde una ventana en los altos de su casa. Inexplicablemente, su hermana se desnuda y se sumerge en el agua de una fuente en el jardín frente a la casa. Como testigo de esta insólita acción está el hijo del ama de llaves, un amigo de la infancia, quien, con la ayuda del padre de las hermanas, ha terminado sus estudios en la Universidad de Cambridge. El primer impulso de la joven adolescente es pensar lo peor de su hermana y no quiere ser testigo de la consecuencia de su acto. Su curiosidad, sin embargo, hace que permanezca en la ventana para ver cómo termina esta extraña situación. Lo que ella ve es que su hermana, ante la presencia de su amigo, se sumerge en la fuente y seguidamente sale empapada, se pone su ropa con gran dificultad y, sin cruzar ni una palabra con su amigo, recoge un jarrón que había dejado junto a la fuente y se dirige rápidamente a su casa.

Acciones tan insólitas como ésta suceden en la realidad y no tienen nada que ver con los cuentos de hadas ni los castillos con princesas que ella había manejado hasta ahora en sus cuentos. Había en este acto presenciado aquí y ahora algo extraño y se veía claramente cómo una acción como esta podía ser mal, es decir, incorrectamente interpretada.

De pronto, con la partida de su hermana y de su amigo, que han tomado direcciones opuestas, la escena ha quedado vacía. Lo único que quedaba como evidencia de lo que había sucedido era el charco de agua que su hermana había dejado en el suelo. La niña queda absorta, con su mirada perdida en el interior de la habitación en que se hallaba. Tuvo la tentación de pensar en algo mágico y dramático, una especie de escena montada sólo para ella, como una acción moral envuelta en misterio. Pero intuía perfectamente que si ella no hubiera estado junto a la ventana mirando hacia afuera,

la escena habría sucedido igual que ella la vio, porque no tenía nada que ver particularmente con ella. Sólo la casualidad la había colocado junto a la ventana en ese preciso momento. Esto no era un cuento de hadas; era la realidad de un mundo de adultos en el que los sapos no se dirigían a las princesas y los únicos mensajes eran los que la gente transmitía con sus acciones o palabras.

Cuando la joven regresa a la ventana y mira hacia la fuente, el charco de agua que había dejado su hermana se ha evaporado. Ahora no queda nada de la escena que había tomado lugar junto a la fuente; sólo lo que había quedado en su memoria. Pero no era sólo en su memoria: también en la de su hermana y en la del amigo. La realidad se había convertido en algo tan fantasmal como lo inventado.

Ella podría ahora escribir la escena tal como la había visto, sin un juicio peyorativo sobre la desnudez de su hermana. La escena podía ser refundida desde la conciencia de su hermana y después de la de su amigo.

Con esta experiencia de la que ella fue testigo, la incipiente novelista toma conciencia de la naturaleza del arte realista. Podía escribir la escena tres veces, desde el punto de vista de cada uno con plena libertad, sin tener que juzgar ni tomar partido entre el bien y el mal, entre héroes y villanos. Ninguna de las tres personas en la escena eran malos, ni particularmente buenos. No tenía por qué juzgarlos. No era necesario que hubiera una moraleja. Sólo tenía que mostrar tres conciencias distintas, tan vivas como la suya propia. Y sólo en la narración se podría entrar en esas conciencias diferentes y mostrar que eran válidas. Ésta era la única moral que la historia necesitaba.

Con esta epifanía de la incipiente novelista Ian McEwan dramatiza la relación entre realidad y narración en una novela realista, y cómo el artista puede convertir un incidente real en materia novelable. Esto es únicamente posible si no *se copia indóctamente* la Realidad. Lo que cuenta es, como dice O'Shaughnessy y como había apuntado Champfleury, la atención que es lo que ensambla la corriente de conciencia que surge de la «materia prima» que se percibe. Es este momento de atención lo que McEwan dramatiza al principio de su novela *Atonement* y es lo que ha permitido a novelistas como Galdós *recrear* un mundo real para la posteridad.

Nada de lo dicho en estas notas añade mucho a lo que intuitivamente sabían los artistas y afirmábamos los críticos. Es, sin embargo, interesante saber que hay una base filosófica que apoya la práctica artística, ya sea en las artes visuales como en la literatura. El libro de O'Shaughnessy nos muestra que por más que cada movimiento artístico o literario desee acercarse a la Realidad, sólo puede darnos un conato de ésta que surge de la intuitiva selección de los multitudinarios elementos presentes en su entorno y en la vida real.

LISTA DE OBRAS CITADAS

DESCARTES, Renato, *Discurso del método*, traducción y notas de Constantino Láscaris, San José, Educa, 1993.

MCEWAN, Ian, *Atonement*, New York, 2001.

NAGEL, Thomas, «In the Stream of Consciousness», *The New York Review of Books*, XLIX, 6, pp. 74-76.

O'SHAUGHNESSY, Brian, *Consciousness of the World*, New York, Oxford University Press, 2001.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta (Dos historias de casadas)*, Madrid, La Guirnalda, 1887.

— , *La de Bringas*, Madrid, La Guirnalda, 1884.

PENSAMIENTOS SOBRE LA NOVELA HOY CON REFERENCIA A LA OBRA DE GALDÓS*

Desde hace más de cincuenta años se habla de la crisis de la novela como género literario y se vaticina su muerte a pesar de que, tanto en Occidente como en Oriente, se siguen escribiendo y publicando cientos, tal vez miles, de novelas anualmente.

El problema, entonces, es si existen lectores para tantas novelas como se publican y este problema se complica si pensamos en lectores de hoy para novelistas de siglos pasados. En nuestro caso particular, para las novelas de don Benito Pérez Galdós.

Descontemos, por supuesto, a los académicos profesionales quienes se ocupan cada vez más de la novela decimonónica. Éstos, al parecer, aumentan cada vez más a juzgar por los nuevos nombres que aparecen en revistas profesionales como autores de artículos sobre la novelística del siglo XIX y, en particular, la de Galdós. No es sorprendente, entonces que existan dos publicaciones dedicadas a su obra hoy día.

Entre los novelistas de recientes generaciones, particularmente en España, tampoco es sorprendente encontrar referencias a la obra de Galdós, siempre elogiosas, y hasta artículos o partes de artículos sobre este autor. En varias ocasiones, recientemente, he visto en la prensa diaria artículos de o entrevistas a importantes novelistas como Almudena Grandes, que mencionan con aprobación la obra de nuestro escritor canario. También he leído declaraciones de autores más jóvenes, como Eugenia Rico, sobre Galdós. En el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de don Benito, en 1993, el Festival Internacional de Santander presentó el montaje de la adaptación, por Ricardo López Aranda, de la novela *Fortunata y Jacinta*, bajo la dirección del conocido director de escena Juan Carlos Pérez de la Fuente.

* Éste es el texto de una conferencia pronunciada en la Universidad de Boston con motivo de la vuelta de *Anales Galdosianos* a esa institución. La conferencia fue patrocinada por don Carlos Robles Fraga, Cónsul General de España en Boston, a quien le reitero mi agradecimiento.

Más recientemente, el novelista Andrés Trapiello, gran admirador del escritor vanguardista Ramón Gómez de la Serna, adquirió en una subasta de Fernando Durán una carta de Galdós que formaba parte del archivo del erudito argentino Daniel Devoto, marido de Mariquiña, la hija de Valle-Inclán. La carta, escrita por Galdós a una señora americana que le pedía permiso para traducir al inglés *Doña Perfecta* y *Gloria*, es muy corta y carece de verdadero interés. Pero, al parecer, al señor Trapiello le hacía ilusión tener una carta autógrafa de tan famoso escritor. Recientemente me he enterado de que el señor Trapiello ha escrito una «Introducción» para la edición de *Fortunata y Jacinta* publicada en Las Palmas como parte del proyecto de la publicación de las «Obras completas» de Galdós iniciado por Yolanda Arencibia.

Todo esto es significativo y demuestra que Galdós es admirado por colegas contemporáneos, a pesar de Cortázar, quien utilizó a Galdós o, mejor dicho, su novela *Lo prohibido*, para atacar la novela realista y naturalista como algo *démodé*. Pudo, sin embargo, haber escogido a Balzac o a Zola, sobre todo por el ambiente francés de su novela, pero escogió a Galdós, inmortalizándolo así en su famosa obra *Rayuela*, como ha sugerido Randolph don Pope en su original artículo «Cgoarltgaozsar: El Galdós intercalado en *Rayuela*».

Sin embargo, nada de esto nos dice nada sobre la obra de Galdós hoy para el lector común y corriente. Es éste un problema de carácter general que interesa y ocupa a escritores y críticos desde hace mucho tiempo. La ficción en prosa, según los historiadores de la novela, ha tenido una ardua lucha en contra de la idea de que es un género secundario. Heidegger acusó a los novelistas de hacer perder ignoblemente el tiempo a sus lectores. Según he leído hace poco, en China, Japón y Corea pre-modernas, la palabra genérica para la ficción fue *xiaoshuo* (en chino), que significa «discurso trivial». Los críticos socialistas de fines del XIX y principios del XX acusaban a la novela de frivolidad burguesa. Flaubert, un esteta del género, propuso que la novela ideal era «un libro sobre nada». Por el contrario, novelistas como George Eliot, en el siglo XIX, o D. H. Lawrence, en el siglo XX, creían en la novela como un medio para enseñarnos a vivir y comprender nuestras propias vidas y las de los otros. Es en esta línea de pensamiento donde encaja la obra de Galdós. De hecho, nadie como él puede darnos una mejor lección sobre la tolerancia, un tema candente hoy día con las luchas étnicas y religiosas que estamos viviendo desde los Balcanes hasta el problema entre Israel y Palestina, Afganistán e Irak. Pero éste sería tema para otra importante e interesante conferencia. Lo que me interesa ahora destacar es la pregunta fundamental ¿qué significa esta obra para el lector actual? Pregunta que trataré de explorar mirando, primero, la situación de la novela en general hoy día y, luego, aplicando algunas ideas que surgen de este examen, a la obra de Galdós.

Durante el año 2006 se publicaron en el mundo anglo-sajón por lo menos siete obras sobre la novela y su situación presente o histórica: *La cortina: Un ensayo en siete partes*, de Milan Kundera; *Trece maneras de considerar la novela*, escrito por la novelista

Jane Smiley; *Las cosas que importan: Lo que siete novelas clásicas tienen que decirnos sobre las etapas de la vida*, del profesor Edward Mendelson; *Cómo funcionan las novelas*, de John Mullan; *Cómo leer una novela*, de John Sutherland; *La Novela*, tomos I y II: Historia, Geografía y Cultura, editado por Franco Moretti; y *Nación y novela: La novela inglesa desde sus orígenes hasta el presente*, de Patrick Parrinder.

Nada por el estilo se ha escrito en el mundo hispánico. ¿Es que damos por sentada la novela y no la cuestionamos? ¿La tomamos como un fenómeno natural, incuestionable, como la lluvia o el viento? Por supuesto que no, pero, de todas formas, se siguen escribiendo y publicando novelas y reeditando las del pasado sin preguntarse su utilidad o su función. En cambio, como ya he apuntado, se cuestiona constantemente la novela en el mundo anglo-sajón donde se ha afirmado que la virtud de la novela, como género literario, se apoya en su calidad igualitaria, su propia ordinariez, en el sentido no peyorativo de esta palabra, sino en el de su prosaica naturaleza; y que su cotidianidad no se pelea con su integridad estética. Como ha expresado Milan Kundera en su ensayo antes mencionado, la cotidianidad de la novela «no es mero aburrimiento (*ennui*), falta de sentido, repetición, trivialidad; también es belleza».

Es común en los debates sobre la novela escuchar vaticinios catastróficos: La novela ha muerto; la novela se ahoga en el universo virtual de información instantánea e interactiva; la novela tiene que competir por lectores en un mundo en el que millones de libros se arrojan anualmente en el mercado editorial.

Edward Mendelson, profesor de la universidad de Columbia, en su libro anteriormente mencionado, se interesa más por el significado ético de la novela que por el político; y en su estudio de siete novelas escritas por mujeres inglesas durante el siglo XIX y principios del XX, ve sus obras como lecciones humanas de cómo, o cómo no, vivir una vida moral. Mucho de esto y más encontramos en la obra de Galdós, como sus críticos demuestran constantemente.

Uno de los aspectos en que los que escriben sobre este género están de acuerdo es que la novela prospera alimentándose de la impureza de sus formas. «La escritura de la novela no es pura», dicen. Y esta impureza dificulta su categorización y clasificación, aunque sea esta tarea, al parecer, una de las favoritas entre los teóricos. Otro de los aspectos en que están de acuerdo los críticos es que una de las funciones principales de la novela, cualquiera que sea su forma o estilo, es contar una historia de individuos vulnerables, ordinarios, excéntricos u oscuros, para que podamos comprenderlos mejor. ¿Un Nazarín? ¿Un Ángel Guerra? ¿Un Ido del Sagrario? ¿Un Pedro Polo? En este sentido Galdós es a menudo considerado como un ejemplo preeminente de un novelista que ensancha y profundiza el sentido de sus lectores por los «otros» y nos hace pensar con mayor atención en cómo enfrentarnos con el mundo.

Muchos teóricos de la novela consideran el hábito de identificarse con los personajes «un error garrafal de inocencia de parte de un lector». Sin embargo, un crítico como Edward Mendelson considera que «un lector que se identifica con los personajes de una

novela no está reaccionando de modo inocente, sino que más bien está ejecutando uno de los actos centrales en la comprensión de la literatura»; y es así porque la novela nos presenta «las maneras más coherentes, intelectual y moralmente, de pensar sobre los seres humanos, que significa pensar en ellos como personas autónomas en vez de como ejemplos de alguna categoría, clase o grupo». De modo que es permisible pensar en los personajes de las novelas como gente y no es necesariamente una acción sentimental o inocente el pensar sobre lo que pudo sucederles después de terminada la obra. Por ejemplo, preguntarse cómo sería la vida de Amparo y de Agustín Caballero en Burdeos; o la de Jacinta con el niño de Fortunata en Madrid, corporal y espiritualmente alejada del Delfín.

Me ha parecido importante plantear esta problemática de la novela hoy en términos generales antes de ver la situación particular de las novelas de Galdós para el lector ordinario de hoy.

Hay que tener en cuenta que en la actualidad, la mayoría de los editores que publican las obras de Galdós tienen en mente principalmente un público lector más bien limitado a estudiantes de instituto o universitarios y, por consiguiente, no hacen uso de las técnicas de *marketing* utilizadas para los novelistas de hoy. Así es comprensible que una novela de una novelista exitosa, como por ejemplo Almudena Grandes, tenga una tirada inicial de 150.000 ejemplares. Jamás ninguna novela de Galdós alcanzó semejantes tiradas, incluso en su momento de mayor popularidad. Y es dudoso que ninguna de sus novelas, a pesar de las muchas ediciones que haya tenido desde su publicación original, haya alcanzado tal número de ejemplares. Pero, por supuesto, las técnicas de *marketing* utilizadas para escritores de hoy no pueden aplicarse a un autor que ha muerto hace casi cien años: por ejemplo, entrevistas en páginas literarias o en la televisión; aparición de un autor o autora en librerías para firmar copias, etc., etc. Así, la lectura de una novela de Galdós por un público joven de hoy día depende de factores imprevisibles. En algunos casos la lectura ha sido prescrita por el programa de estudios de la enseñanza media y esta lectura puede haber inspirado en los jóvenes el deseo de leer otras obras de Galdós. También hay clubes de lectura en los que a veces se escoge alguna novela de don Benito. Pero todo esto es fortuito y limitado¹.

La reacción de los lectores recientes a las novelas de Galdós coincide con los puntos de vista de algunos críticos cuyos libros recientes sobre la novela mencioné al principio. Jane Smiley, por ejemplo, en su libro *Trece maneras de considerar la novela*, hace hincapié en la libertad del lector de escoger lo que le gusta. No tiene paciencia con la teorización académica porque, según ella, las novelas se inventaron para ser

¹ Me ha parecido importante en este contexto reproducir como Apéndice los comentarios de varios lectores a dos obras seleccionadas por el club de lectura Regina Irae: *Tormento* y *Fortunata y Jacinta*.

accesibles. Smiley hace una defensa política de la novela como un argumento emocional en pro de la democracia que hace que sus lectores se identifiquen más con sus personajes y su mundo, como puede verse en el caso de un lector de *Fortunata y Jacinta* (ver Apéndice).

Podemos concluir, entonces, que el lector medio de hoy reacciona positivamente a las obras de Galdós cuando tiene la oportunidad de leerlas y que, en este sentido, los clubes de lectura, actuales o virtuales, ejercen una labor muy positiva en pro de la lectura de estas obras.

Y, ya que he mencionado *Fortunata y Jacinta*, tal vez la novela más decimonónica de Galdós tanto por su extensión como por su ambiente y tema, me pregunto qué podemos encontrar en ella, *qua* novela, que tenga una resonancia actual en términos técnicos.

La estructura de la novela, como apuntó Ricardo Gullón hace muchos años, «puede describirse sumariamente como la superposición de dos figuras geométricas: una línea, en cuyos extremos, a modo de polos, vibran las encarnaciones del bien y del mal, y un triángulo o triángulos superpuestos a la polaridad mencionada». Como es sabido, añade, «la acción se basa sobre el clásico triángulo del conflicto amoroso: mujer, marido, amante. Pero en esta novela el triángulo es cambiante: se deshace y vuelve a rehacerse; desde el principio hasta el fin sigue siendo el mismo, pero no *el mismo*» (p. 1).

Los triángulos serían, entonces, según Gullón: Juan, en el ápice, con Fortunata y Jacinta en la base; Fortunata en el ápice, con Juanito y Maxi en la base; Juan en el ápice, con Fortunata y Aurora en la base; y el último sería el mismo del principio: Juan, Fortunata y Jacinta. Hay, sin embargo, otro posible triángulo que sería Jacinta en el ápice, con Juan y Moreno Isla en la base.

Ahora bien, nos preguntamos: ¿Qué resonancia pueden tener hoy conflictos amorosos como éstos en una época de tanta libertad sexual, cuando el divorcio es tan común como el cambio de ropa interior? Sin embargo, sigue habiendo casos conflictivos en épocas más recientes por razones ya sea de religión o de protocolo. Se me ocurren dos, uno a mediados del siglo pasado, en el Hollywood tan permisivo de los años cuarenta y cincuenta, donde el divorcio y los cambios de pareja eran tan comunes. Se trata del caso de Spencer Tracy y Katharine Hepburn. Tracy, católico practicante, no pudo o no quiso obtener el divorcio de su esposa y mantuvo hasta su muerte una relación con la Hepburn. Más recientemente tenemos el caso del príncipe Charles, su esposa Diana y su amante Camila, triángulo solucionado trágicamente con la muerte de Diana, pues el divorcio no podía ser solución protocolariamente. Es decir, que el tema de este tipo de triángulo de que habla Gullón (mujer-marido-amante) puede tener aun cierta resonancia entre lectores de hoy.

De todas formas, como hemos visto por la reacción espontánea de un lector medio, no son estos triángulos lo que, a fin de cuentas, le interesan a éste. Su interés recae más bien en el realismo de las descripciones, la recreación de las calles de Madrid, el habla

del «pueblo», los personajes secundarios. Todo esto tiene mayor resonancia en el lector de hoy que el conflicto amoroso que, supongo, se da por sentado en el mundo permisivo de nuestro tiempo.

De modo que lo que resulta verdaderamente impresionante en esta novela es el mundo que Galdós ha creado alrededor de estos triángulos y esto me lleva a sugerir que Galdós, estructuralmente, intuyó un modo de novelar que hoy día está alcanzando gran importancia y es el *collage*. Es decir, la yuxtaposición de asuntos y personajes que van creando ese mundo donde pasamos de una vida a otra, de una situación a otra, donde se avanza y retrocede y se toman caminos laterales que luego vuelven al principal sólo para volver a desviarse en un complejo esquema estructural que es lo que verdaderamente crea la ilusión de vida real en el lector.

En una reseña reciente de la última novela de Michael Ondaatje, el autor de *El paciente inglés*, el profesor Pico Iyer sugiere que el novelista, fascinado por las técnicas precisas del famoso editor de cine Walter Murch, ha adoptado el *collage* para estructurar su novela. O, dicho de otra manera, ha buscado la forma de convertir una colección de escenas independientes en una historia envolvente y coherente. Como todos sabemos, la elipsis ha sido, desde la época de Griffith, la forma de narrar optada por los directores de cine. Las películas se narran por medio de un *collage* de escenas que pueden llevarnos hacia atrás o hacia delante en el tiempo y movernos de un sitio a otro simplemente con un *fade out*. La lectura de esta reseña me ha hecho ver claramente que en *Fortunata y Jacinta*, más que en ninguna otra novela suya, Galdós intuyó la importancia del *collage*, o mejor dicho, de la utilización de la elipsis para crear el complejo mundo en el que desarrollar sus «Dos historias de casadas».

La verdad es que, más que una estructura geométrica como la propuesta por Ricardo Gullón, tenemos un enmarañado entrecruzamiento de personajes, hechos, sucesos, sitios, que sólo podemos expresar con palabras del propio Galdós cuando trata de describir el «colosal árbol de linajes matritenses»:

Los hilos se cruzan, se pierden y reaparecen donde menos se piensa. Al cabo de mil vueltas para arriba y otras tantas para abajo se juntan, se separan, y de su empalme o bifurcación salen nuevos enlaces, madejas y marañas nuevas» (p. 188).

¿Es posible encontrar mejor descripción para la estructura de su novela que ésta que nos da el autor? Esta imagen que nos da para describir los linajes es la más apta para describir este mundo novelesco en el que transcurren los sucesos que afectan los triángulos a que Gullón ha hecho referencia.

La historia de estos triángulos amorosos no se desarrolla linealmente. Se comienza por delinear a un personaje, Juanito Santa Cruz, pero se interrumpe la narración para dar cuenta de la historia del comercio matritense al que las familias Santa Cruz y Arnáiz pertenecen. Luego pasamos a la presentación de un personaje secundario pero esencial,

Estupiñá, y acto seguido al de otro personaje secundario también importantísimo en el desarrollo de las historias de estas dos mujeres casadas, Guillermina Pacheco. Pasamos luego a unas escenas de la vida íntima del matrimonio Juanito-Jacinta, no sin primero haber estado presentes en su viaje de luna de miel en el que Juanito le revela a su esposa su amorío anterior con Fortunata.

Circunstancias relacionadas con su conocimiento de estos amores extra maritales y sus posibles resultados, llevan a Jacinta a una visita al «cuarto estado», donde topamos con varias interesantes figuras entre las que se destaca la de don José Ido del Sagrario. Y, así por el estilo, vamos avanzando, y retrocediendo, lentamente, en este enmarañado mundo donde transcurren los hechos que afectan a los principales personajes mencionados en el subtítulo de la obra. Es como el fluir de un caudaloso río al que vierten sus aguas ríos y riachuelos menores, donde se llega a algún remanso para luego retomar camino hacia un destino final.

En la novela de Ondaatje a la que me he referido, uno de los actantes asocia a los personajes principales con una pantalla japonesa de tres paneles, cada uno autónomo, pero que, sin embargo, revela distintas cualidades y tonos cuando lo miramos junto a los otros dos. Esta impresión de cambio al acercar un objeto a otro es aplicable a los personajes: cuando se juntan dos de ellos, estamos evocando implícitamente a un tercero. Así, en *Fortunata y Jacinta*, en cada uno de los triángulos sugeridos por Ricardo Gullón, al tratar a Juanito y Jacinta se evoca a Fortunata, al tratar a Juanito y Fortunata se evoca a Maxi, y así por el estilo. Todo es más complejo de lo que parece a simple vista.

En *Fortunata y Jacinta*, Galdós, a su modo tan personal, está creando estructuras novelísticas nuevas que han perdurado a través de los años y que en forma tal vez más avanzada, se manifiestan hoy día en las novelas de los autores más experimentales como Ondaatje.

¿Qué se puede sacar en limpio de este *collage* que he presentado? En primer lugar, que cuando un lector hoy llega a leer una obra de Galdós es capaz de captar la esencia de lo que su autor ha querido lograr. Es decir, la compenetración total con el mundo que ha creado. Como ha dicho Jane Smiley, el género novela se creó para ser accesible. Segundo, que a pesar de la accesibilidad, que puede darnos la impresión de simplicidad, sus novelas adquieren una sofisticación estructural compleja, la cual no parece afectar su comprensión aun por un lector medio. Y que, temáticamente, las obras de Galdós nos guían hacia cómo, o cómo no, vivir una vida moral. Sin sermones, con puros ejemplos, Galdós nos da una pauta hacia una vida de tolerancia para aquellos que son distintos de nosotros: los judíos, para los cristianos; los moros para éstos también; los excéntricos, los oscuros y los vulnerables; las pecadoras y pecadores. No tengo que nombrarlos porque son tan conocidos de todo lector de su obra. Finalmente, que este escritor «sin estilo», como le acusaban algunos hombres del 98, creó una forma de escritura que Luis Cernuda defendió en un artículo publicado originalmente el año 1954 al examinar el uso que hace Galdós del diálogo y del monólogo en sus novelas (ver

«Galdós y Cernuda»). En un jugoso pasaje hacia el final de este artículo titulado simplemente «Galdós», Cernuda examina este prejuicio sobre la escritura galdosiana defendiéndola con un ejemplo, entre muchos otros posibles, de lo que él considera uno de los más grandes aciertos de la novela de Galdós. Se trata del monólogo de Mauricia la Dura, borracha, cuando roba la custodia para llevar a Cristo donde está su madre, la imagen de la Virgen. Punto y seguido declara Cernuda: «Hay una trascendencia en Galdós, de realidad física a la metafísica, que sólo comparte con otro novelista [...] Dostoievski». Y recuerda, a propósito, las palabras de Santa Teresa de que «Dios también anda entre los pucheros».

¿Qué quiere decir con esto el poeta del 27? ¿A qué trascendencia se refiere en el episodio citado de Mauricia la Dura? Recordemos que Mauricia es una prostituta que han metido en Las Micaelas con el propósito de regenerarla. Pero, como su apodo lo indica, es «dura» y no maleable. Esta mujer, sin embargo, es capaz de *creer* en la realidad física de Jesús en la hostia, y habiendo visto la imagen de la Virgen doliente, la desea consolar llevándole a su hijo en la custodia.

Esta acción, a su vez, expresa su dolor por la separación de su hija cuando la obligaron a entrar en «Las Micaelas».

Mi amigo y colega en Galdós, James Whiston, de Trinity Collage, Dublín, difiere de la interpretación de Cernuda. Esta escena dice, es «wonderfully rich but not ‘transcendental’ in the metaphysical sense. Its richness comes from the mixture of fantasy and reality in Mauricia la Dura’s drunken dream. The only ‘transcendental’ thing I can see is that of the drunken prostitute who has a real mother’s heart, and who is trying to prevent the separation of the Child Jesus from his own mother; in other words, preventing what has happened to Mauricia la Dura herself, the loss of her child to Severiana. This is a human transcendence, from prostitution to motherhood, by a social outcast who is deemed socially to have no maternal responsibility or integrity».

Yo creo que hay también otro tipo de trascendencia en este pasaje de *Fortunata y Jacinta* y en muchos otros de esta novela y, en general, de toda su obra. Se trata de que Galdós, por medio de su estilo, tiene la habilidad de abandonarse a y, a la vez, trascender el melodrama. Es lo que, posiblemente, le recordó a Cernuda la obra de Dostoievski. De todas formas, sea como fuere, no hay duda de que Cernuda estaba en lo cierto al reclamar un estilo para Galdós.

LISTA DE OBRAS CITADAS

CERNUDA, LUIS, «Galdós (1954)», *Poesía y literatura I y II*, Seix.

GULLÓN, RICARDO, *Estructura y diseño en «Fortunata y Jacinta»*, separata de *Papeles de Son Armadans*, Núms., CXLIII y IV, Febrero-marzo, Mallorca-Madrid, 1968.

IRAE, REGINA, «Críticas literarias», www.reginaire.com

- IYER, PICO, «New Kind of Mongrel Fiction» (Con relación a la novela *Divisadero* de Michael Ondaantje), *The New York Review of Books*, Vol. LIV. N.º 11, June 28, 2007, pp. 36-41.
- KUNDERA, MILAN, *The Curtain: An Essay in Seven Parts*, New York, 2006.
- LEE, HERMIONE, «Storms Over the Novel», *The New York Review of Books*, Vol. LIV, N.º 8, May 10, 2007, pp. 29-33. Agradezco a esta escritora varias ideas expresadas en su reseña que me han ayudado a enfocar el problema de la novela hoy.
- MENDELSON, EDWARD, *The Things That Matter: What Seven Classic Novels Have to Say About the Stages of Life*, New York, Pantheon, 2006.
- MORETTI, FRANCO, *The Novel*, Vols. 1 and 2, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- MULLAN, JOHN, *How Novels Work*, New York, Oxford University Press, 2006.
- PARRINDER, PATRICK, *Nation & Novel: The English Novel from Its Origins to the Present*, New York, Oxford University Press, 2006.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, La Guirnalda, 1887.
- , *Tormento*, Madrid, Alianza Editorial,
- POPE, RANDOLPH D., «Cgoarltgaozar: El Galdós intercalado en *Rayuela*», *Anales Galdosianos*, «Homenaje a Rodolfo Cardona», Año XXI, 1986, pp. 141-146.
- SMILEY, JANE, *Thirteen Ways of Looking at the Novel*, New York, Knopf, 2006.
- SUTHERLAND, JOHN, *How to Read a Novel: A User's Guide*, New York, St. Martin's, 2006.
- WHISTON, JAMES, comunicación personal con el autor.

APÉNDICE

1. Comentarios sobre *Tormento*:

- (a) Ta bien, la critiquilla, pero no comparto esto: «Galdós es un buen prosista, sin embargo, [...] no crea escenas que resulten memorables».
- Yo recuerdo muchos momentos de las novelas de don Be. En particular, y refiriéndome a esta novela, el momento en el que la cabrona de la Bringas empieza a echarse encima todos los joyones y los abalorios que Caballero está comprando para su prometida, «porque total, tú no los vas a lucir igual», ante la aquiescencia de Amparo, que con esa actitud ella deduce que la Pipaón «lo sabe todo: me parece un uso magistral del dominio que una persona puede ejercer sobre otra mediante el conocimiento de su secreto.
- Y no despaches a Amparo con «La típica chica pobre», que tú eres mala sólo de boquilla.
- (b) La verdad es que Galdós tenía una capacidad de escritura que da miedo. Era un monstruo, en el mejor sentido de la palabra. Creía tanto en su obra

que repetía personajes de unas novelas a otras, como si estuviera narrando hechos reales protagonizados por amigos suyos.

Yo recuerdo en *Tormento*, como escena impactante, esa de la hermana del cura a punto de pillar a la chica, y alguna más. Pero no cabe duda que Galdós es Galdós por su prosa, llena de humor, incluso en las situaciones más dramáticas.

2. Comentarios sobre *Fortunata y Jacinta*:

- (a) Una de las mejores novelas que he leído, Pocos autores, de antes o de ahora, llegan a la altura de la prosa de Galdós, a pesar de ser un autor muy criticado a principios del siglo XX y en diversas épocas por ser poco profundo, folletinesco, y otro tipo de cosas. Sin embargo, considero que es el mejor prosista de la historia española, seguido muy de cerca por Clarín. Que se quiten los Celas y similares con sus bodrietas intragables, jeje. En fin, quizá es que yo soy muy decimonónico. Yo entiendo la novela como contar una historia, y hay escritores que escriben de vicio, pero no cuentan nada de interés (en España la mayoría), pero Galdós hace buenas historias, y tiene la mejor prosa. Recomiendo también de este autor *Misericordia* y *Doña Perfecta*, mucho más breves pero muy interesantes cada una en su estilo. En fin, no me enrolló más.
- (b) Acabo de leer el libro, me ha gustado muchísimo sobre todo el realismo con el que está escrito, me he sumergido en las calles de ese Madrid y sus tertulias de café, me ha hecho gracia esa forma de hablar de la gente del «pueblo» y me han gustado sobre todo sus personajes secundarios, en fin que he disfrutado muchísimo a pesar de que lo coji (sic) con retinencia (sic) por haber visto la serie de televisión, se lo recomiendo a todo el mundo y que no asuste su extensión, pero por si acaso recomiendo leer primero «Doña Perfecta» un libro mucho más corto pero sin el sentido de humor que tiene éste.
- (c) Estoy bastante de acuerdo con tus comentarios, reginaire. Sólo me queda añadir que he disfrutado muchísimo con esta lectura y que aunque tenga muchas páginas y sea algo repetitivo he disfrutado cada una de ellas. Y hasta me he reído, con ese humor de Galdós, esos giros que suelta sin querer, esa ironía de la fina. Y luego el desparpajo de sus diálogos, y la capacidad de crear ambientes y de dar a conocer psicológicamente a los personajes. En fin, una joya, lo recomiendo.
- (d) He leído tu comentario a la novela «Fortunata y Jacinta». Al margen de que me parece interesantísimo que exista este tipo de debates virtuales sobre obras maestras de la literatura, hay algunas cosas con las que no estoy de acuerdo.

En primer lugar, no creo que el final del personaje de Fortunata sea ese castigo al que te refieres. Galdós muestra una enorme simpatía por el personaje de Fortunata, y si al final la hace morir no es, desde mi punto de vista, sino por sensibilizar aún más al lector sobre lo duro de su situación, sobre la hipocresía social, que permite que un joven rico se aproveche de ella mientras goza de una importante consideración o popularidad. Tampoco creo que el personaje de Jacinta termine bien, en tanto que, después de haber querido con locura a su marido, le reprocha el que hubiera engañado a Fortunata, de la que se compadece, y termina desengañada respecto a él.

Creo que es superfluo ningún comentario sobre estas opiniones de lectores comunes y corrientes dentro del contexto del texto que he escrito.

*Benito Pérez
Galdós*

La Déshéritée

Traduction de Daniel Gautier



Haga sus pedidos a:

MAIDHISA, S. A.: (34) 91 670 21 89

Fax: (34) 91 301 29 39

isidoraediciones@gmail.com

isidora-internacional@wanadoo.fr

ISIDORA
Ediciones

GALDÓS A LOS 25 AÑOS: PRIMERAS FORMULACIONES CRÍTICAS SOBRE LA NOVELA¹

I

Es casi un lugar común el mencionar el nombre de Dickens –junto con el de Balzac, Cervantes y otros clásicos españoles del Siglo de Oro– al referirse a la formación de Galdós como novelista. Y, en efecto, todos hemos aportado estudios y ejemplos específicos de estas «influencias». Se han citado innumerables veces sus declaraciones sobre su «descubrimiento» de Balzac durante su primer viaje a París, aunque la documentación en su archivo demuestra que Galdós era ya asiduo lector del novelista francés mucho antes de ese viaje, como demostré en la introducción de mi libro *Galdós ante la literatura y la historia* (ver «Exordio Teórico-Práctico»). En el perspicaz «Estudio-Epílogo» a su edición de *Rosalía*², en la sección titulada «En busca de una tradición», Alan Smith escribe:

En el momento de empezar su producción novelística, Galdós no podía contar con una comunidad artística que compartiera su visión exigente de lo que debiera ser la novela española.

Y concluye expresando su convicción de que el joven escritor tendría que remontarse a los clásicos del Siglo de Oro en busca de una ficción excelente escrita en su lengua, aunque también tenía a su disposición «el fulgor espúreo de los escritores de folletines» tan populares en ese momento. Smith escribe del Galdós al principio de la década de los setenta, cuando escribía *Rosalía* (él cita a Pattison y acepta el año 1872 como la fecha más probable de la redacción de esta novela).

¹ Este artículo apareció en el libro *Benito Pérez Galdós: aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, Editado por Francisco Povedano y Eberhard Geisler en 1996; luego fue incorporado como capítulo III en mi libro *Galdós ante la literatura y la historia*.

² Madrid (1983), p. 426.

A pesar de lo anterior, existe un ensayo que apareció en la sección «Variedades», publicado en *La Nación* el 9 de marzo de 1868³, donde el joven Galdós, que apenas contaba con 25 años, nos da unas ideas muy concretas de la situación de la novela –y de los novelistas– en el momento en que concluía *La Fontana de Oro*, su primera novela larga, redactada entre 1867 y 1868, y publicada por primera vez en 1870. Se trata de un artículo sobre Carlos Dickens que utiliza como introducción a su traducción de *Pickwick Papers*. En este texto encontramos sus primeras consideraciones teóricas sobre la novela que, como veremos, coinciden con la praxis en la novela que entonces redactaba.

El artículo comienza lamentándose de que «(L)as invasiones que la novela francesa hace en España son cada vez más frecuentes» (p. 450). Se refiere aquí, específicamente, a dos generaciones de novelistas que cultivaron novelas de aventuras con trasfondo histórico (como Dumas *père* en *Los tres mosqueteros* y su continuación *Veinte años después*, y otras por el estilo) o novelones que presentaban la crónica de la vida urbana de la capital, vista desde abajo (como en *Los misterios de París* de Eugenio Sue), o bien novela-folletín (como *El judío errante* de este mismo autor) o las crónicas del crimen y del mundo del mal (como en *El hijo del Diablo* o *El jorobado* de Paul Féval). La «nueva pléyade» (término de Galdós) que ha conquistado la popularidad entre los lectores españoles desciende más aun en calidad a pesar de que continúa «con los mismos caracteres» de los autores mencionados. Se trata ahora de los ínfimos Xavier de Montepin, Ponson de Téraïl y Paul de Kock⁴. La relajación del gusto que este descenso indica es de lamentar. Pero, «no le déis a la generalidad del público [español] otra cosa»:

Pocos son los que tienen la suficiente aptitud para saborear las páginas de la *Comedia humana*. Rocambole [personaje de Ponson de Téraïl] tiene más adeptos que Vautrin; y difícil sería que los asiduos feligreses del flamante vizconde (en París le llaman *Bombon du Serail*) se decidieran a indigestarse con la lectura de la *Piel de Zapa* o de *Eugenia Grandet* (p. 450).

Y si se duermen leyendo a Balzac, concluye Galdós, ¿cómo pedirles que lean novelas de costumbres de autores ingleses como Goldsmith, Sterne, Dickens o Thackeray?

La segunda parte de este corto ensayo (dividido en cinco secciones) especula sobre lo que un lector de Xavier de Montepin haría, acostumbrado como está a «raptos

³ William Shoemaker, *Los artículos de Galdós en «La Nación»* (ver nota 2 del capítulo II), pp. 450-54. Las subsiguientes citas de este artículo se indicarán dando el número de la página entre paréntesis.

⁴ Es interesante notar el error de Galdós al referirse a este último novelista con el nombre de Henry de Kock. Se trata, indudablemente, de Charles Paul de Kock (1793-1871), escritor más popular fuera que dentro de Francia, donde se le consideraba como el pintor por excelencia de la vida parisiense en sus características más frívolas. Galdós, sin embargo, le llama Henry pensando, creo yo, en Henri Murger (1822-1861), famoso autor de las *Escenas de la vida bohemia*, obra inmortalizada por Puccini en su ópera «La Bohème».

nocturnos», «conflagraciones amorosas», «desafueros sociales», «redenciones de mujeres públicas», todo con «el acompañamiento de puñalitos, venenos, bofetones [...] madres estranguladas [...] salteadores, bandoleros generosos», etc., ante la novela inglesa con su «hermosa pintura de las escenas del hogar», y su «admirable exactitud en los bosquejos de la naturaleza», donde «los tipos que vivifican sus cuadros son acabados retratos de lo general, de lo que más abunda en la naturaleza humana» (p. 451).

Lo que el joven Galdós admira es que en la novela inglesa se puede encontrar lo patético y aun lo terrible, pero siempre suavizado por lo cómico y aun lo grotesco; admira el tacto en la elección de asuntos, «calidad importantísima cuando de pintar escenas sociales se trata». Las escenas presentadas están siempre «animadas por [...] tipos nacionales, trazados con admirable verdad». La acción de estas novelas es «natural, sobria de incidentes [...] tal cual vemos comunmente entre nosotros la natural serie y enredo de los sucesos ordinarios». En fin, admira la naturalidad con que los y las novelistas ingleses presentan la vida nacional cotidiana. Adelantándonos un poco a nuestro asunto, podemos preguntar ¿quién, ante estas apreciaciones, puede dejar de tomar en cuenta la forma en que Galdós las ha puesto en práctica en *La Fontana de Oro*? Pero ya señalaremos detalladamente esa praxis.

Montesinos⁵ se había admirado de cómo el joven Galdós, sin una crítica literaria en España que le pudiese orientar por el buen camino de la novela, hubiese podido encontrarlo por sí solo. El texto galdosiano que nos ocupa, de 1868, nos muestra la fuente en que bebió y de dónde sacó ideas sobre lo que la novela de su época, en España, debiera ser. Las declaraciones posteriores, más elaboradas, tan conocidas de todos los galdosistas, no hacen sino insistir y ampliar estas tempranas apreciaciones⁶. Volveremos también a este asunto más tarde, después de precisar cómo Galdós lee a Dickens.

Lo primero que atrae la atención del incipiente novelista en las obras del escritor inglés es «su admirable fuerza descriptiva;» su imaginación es capaz de dar a sus cuadros «la mayor exactitud y verdad que cabe en las creaciones del arte». Tácitamente contrasta el método de Dickens con el de Balzac:

[...] os describe una tempestad, por ejemplo, y os la presenta, no en su relato minucioso de los varios fenómenos que la determinan, sino en un cuadro que aparece formado y compuesto de una sola pincelada: os presenta un momento de la tempestad, el sublime momento pictórico del relámpago [...] y veis innumerables objetos, sin poder examinar ninguno (p. 452).

Lo mismo sucede en las descripciones de un paisaje porque Dickens nos lo hace ver «como en la naturaleza, vago, grandioso en su conjunto». La perspicacia del joven

⁵ José F. Montesinos, *Galdós*, I, Madrid (1968), p. XIV.

⁶ Ver José Pérez Vidal, *Galdós en Canarias (1843-1862)*, Madrid (1952), pp. 223-249.

Galdós nota en el maestro inglés ese mismo impresionismo *avant la lettre* que notamos en las pinturas de un Turner y que Dickens traslada de lo visual a lo literario:

Es como un gran [colorista, *sic*] que produce sus efectos con masas indeterminadas de color, de sombra y de luz, sin que os permita precisar los objetos en particular y delinear por separado los accidentes (p. 453).

Si describe un interior, un objeto o un mueble cualquiera, «no le veréis detenerse allí con la narración prolija de Balzac»:

Él no ve en el objeto más que aquella parte, aquella línea que influye en el conjunto de la escena, que añade algo a la totalidad del cuadro (p. 453).

Sólo le interesa lo que contribuye a caracterizar la fisonomía local, «una facción en el expresivo rostro de la escena, de una habitación, de un sitio cualquiera». Y, finalmente, admira Galdós la maravillosa aptitud de Dickens «para comprender el corazón humano y retratar al vivo sus grandes borrascas, sus expansiones de ternura y amor». Y de nuevo surge el contraste inevitable: «No analiza como Balzac [...] es por el contrario observador benévolo». En vez de describir todo lo de innoble y siniestro que existe en los sentimientos del hombre, como hace el novelista francés, Dickens nos hace «ver sus virtudes y sus vicios para enaltecer aquéllas y corregir éstos». Y, para lograrlo, «o conmueve al lector con la pintura patética de las pasiones [...] o le hace reír [...] con lo ridículo y lo cómico...» (p. 453). Termina esta sección poniendo a Dickens en el «panteón» de los que en mayor grado representan «la perfección a que ha llegado la novela en nuestro siglo: Manzoni, Victor Hugo, Walter Scott y Balzac».

Para empezar, creo que este corto ensayo desentraña por sí mismo el problema planteado por Montesinos: Galdós aprendió a ser novelista estudiando cuidadosamente los textos de los maestros del género, particularmente los de su propio siglo. En la Casa-Museo tenemos evidencia de cuán meticulosa fue su lectura de *I promessi Sposi* de Manzoni; aquí apreciamos su análisis de la obra de Dickens; y en otros lugares se evidencia su deuda con Balzac, como Gilman y otros nos lo han hecho ver. En cuanto a los españoles, también aprendió muchísimo en Cervantes —particularmente en el *Quijote*— y en los clásicos del Siglo de Oro. La principal lección del primero se manifiesta mucho más tarde, en su madurez, como Casaldueiro, Gilman, Smith y más recientemente Benítez han demostrado⁷; la de los segundos la encontramos desde los comienzos, aunque no

⁷ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, Madrid (1951), pp. 81-85; Stephen Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton (1981), pp. 127-129; Alan Smith, «La imaginación galdosiana y cervantina», *Textos y contextos de Galdós: Actas del Simposio «Centenario de Fortunata y Jacinta»*, Anejo, *Anales Galdosianos*, eds. John Kronik y Harriet S. Turner (1994), pp. 163-67; Rubén Benítez, «Génesis del cervantismo de

tanto en el plan ni el asunto como en la creación de algunos tipos humanos y en descripciones hiperbólicas y grotescas reminiscentes del Quevedo de *Los sueños*.

II

Veamos ahora cómo se manifiesta la lección dickensiana en su primera novela grande, *La Fontana de Oro*, escrita por las mismas fechas en que medita sobre la obra del novelista inglés y, seguramente, está también traduciendo *Pickwick Papers*.

Para empezar, nos encontramos con una heroína totalmente dickensiana: Clara es la mujer bella, huérfana y desamparada, inocente, carente de vanidad, perfecta en todas sus modalidades, quien encuentra protectores tiranos y bondadosos, sufre mucho pero con fortaleza de carácter suficiente para merecer un premio al final –en la vulgata (Montesinos, p. 62)– como veremos más tarde. El tema de la bella guardada por seres tiranos no es ajeno a la obra de Dickens. Tampoco lo es el que encuentre protectores masculinos de origen más o menos misterioso. Recuérdese lo fortuito del encuentro de Clara con Bozmediano y que la identidad de éste no se revela hasta bien avanzada la historia. Personajes como Coletilla y las Porreños, en su modalidad inglesa, no faltan en la obra de Dickens. Ver, por ejemplo, *David Copperfield*, *The Old Curiosity Shop*, *Great Expectations*, entre las más conocidas.

Creo que lo más importante que aprendió Galdós en Dickens fue el refrenar cualquier tendencia hacia la truculencia que el joven novelista hubiera podido sacar de su lectura de los populares *folletines* de la época, a pesar de su actitud crítica ante ellos, o que su combatividad polémica hubiera podido inspirarle en momentos de pasión. Aunque sean bien conocidos los cambios que hizo al final de *La Fontana*, y sus posibles titubeos sobre ellos, creo que vale la pena ver de nuevo los detalles tal como aparecen en el manuscrito fechado «Diciembre de 1868»⁸. Se trata del pasaje que relata la huida de Madrid hacia Aragón de Lázaro y Clara, preparada generosamente por Bozmediano. Los jóvenes salen de la casa de las Porreños. Notan que un individuo les sigue a caballo, al que se unen otros luego. Ahora veamos el texto del manuscrito de Galdós:

(p. 217) Poco distaban de las ventas del Espíritu Santo, cuando una voz gritó alto. El criado de Bozmediano preparó su fusil y asomó por la portezuela. Lázaro rabió al verse sin un arma. Clara se había abrazado a él sin dejarle libre ningún movimiento. En el momento en que sonó la voz de alto una de las mulas, herida mortalmente por una mano desconocida, cayó al suelo.

Galdós (1865-1876)», en *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1920*, ed. Linda M. Willen, Newark (1993), pp. 344-360.

⁸ Agradezco al profesor Alan Smith el haberme permitido utilizar su fotocopia del manuscrito de *La Fontana de Oro*, cuyas páginas indico entre paréntesis.

El coche paró repentina y violentamente. El zagal disparó su trabuco. Lázaro vio en derredor del coche a un hombre a caballo y otro a pie, que tenía en una mano las bridas de un caballo y en la otra la navaja con que había herido a la mula.

Lázaro se vio ya perdido, comprendió que le habían cogido en un lazo los infames, que habían ideado una venganza terrible por ser él quien frustró el plan del complot contra los individuos amigos de Bozmediano. Era preciso defenderse. El criado bajó. Apenas puso el pié en tierra, unas manos vigorosas se apoderaron de él [«y le acogotaron fuertemente»–tachado] desarmándole inmediatamente. Los que a caballo venían detrás llegaron y echaron pié a tierra. Eran tres, tres más. El cochero y el zagal dispararon dos tiros y esgrimieron sus terribles navajas. Lázaro abrió la portezuela para salir también, pero cuando aun no tenía más que la mitad del cuerpo fuera, una figura, uno de los que habían venido a caballo detrás, un hombre pequeño y flexible se abalanzó hacia él con salto de tigre, y exclamó:

–¡Delator!

A este grito hirió a Lázaro en el pecho, con horrible acierto y seguridad. Lázaro pudo exhalar un grito de dolor pero no palabra alguna. Coletilla tenía un puño admirable. Cuando Lázaro cayó hacia dentro arrojando sobre el seno («hombro» en las pruebas) de la pobre Clara su cabeza, ya sin pensamiento y sin vida, aquella [«horrible», tachado] infernal comitiva montó otra (p. 217^{bis}) vez con presteza sus infernales caballos, y picando espuelas, corrieron hacia las ventas como exhalaciones. Uno de ellos, no el que había herido a Lázaro, cayó a los pocos pasos muerto o muy mal herido por un balazo [«tiro que le disparó», tachado] que le propinó el cochero. Los demás no hicieron caso, y corrían como demonios llevados por la tempestad. [«Su único objeto estaba realizado», tachado.]

He citado por completo esta sección para mostrar la prosa tan pobre, llena de lugares comunes, de adjetivos repetidos y de detalles truculentos, utilizada por Galdós en esta redacción que parece haber sido escrita muy de prisa, a juzgar por las frases tan cortas que imparten un ritmo de respiración asmática al párrafo. El fin de Clara no es menos melodramático en la versión de Bozmediano al narrador, a quien asegura que

(p. 217^{bis}) [...] jamás había padecido tanto como presenciando la agonía de Clara que sobrevivió solo cuatro días a su desventurado amigo. Cayó en un profundo marasmo interrumpido por espantosos delirios. Reproducía la fatal escena, gritaba pidiendo socorro, y después (p. 218) lloraba con un quejido lastimero como los niños abandonados [«de todo el mundo, que sin comprender su desgracia se lamentaban», tachado] cuando buscan por esas calles a cualquiera que [«por un instante», tachado] pueda parecerse a un padre o a una madre. El día antes de morir estuvo completamente privada de sentido. El alma al parecer se había ya marchado impaciente, y [«aun sin alma el cuerpo con», tachado] la vida continuó latiendo con más lentitud cada vez hasta que al fin se sorprendió de encontrarse sola y se paró.

Aun cuando las heroínas de Dickens mueren, como Nell en *The Curiosity Shop*, lo cual es inusual, su muerte nunca alcanza este nivel de melodrama.

El final de la «vulgata» es bien distinto, como Montesinos y otros lo han apuntado, y se acoge a una solución más consecuente con lo que hoy vemos como el patrón, por lo menos como uno de los patrones, de la novela realista decimonónica. El del joven de provincias que va a la capital en busca de fama, fracasa y vuelve a su hogar provinciano donde transcurre el resto de su vida en una tranquilidad feliz, o bien en una situación en la que, escarmentado por su experiencia metropolitana, se resigna a una vida en la oscuridad provinciana⁹ (se tratará este paradigma novelístico en detalle en el artículo sobre «Turgueniev y Galdós»).

En la versión final de esta novela Galdós sí «conmueve al lector con la pintura patética de las pasiones (la de Paulita Porreño, por ejemplo), o le hace reír con lo ridículo y lo cómico» (como en tantos pasajes de la novela que tratan de «las tres ruinas»). Para terminar con los aspectos más generales de la lección dickensiana, Galdós nos hace ver las virtudes y los vicios de sus personajes para «enaltecer aquéllas y corregir éstos». En este sentido adopta lo que las novelas de Dickens tienen de tendencia o tesis.

III

Me ocuparé ahora, en más detalle, de otros aspectos importantes de la lección dickensiana. Vimos cómo Galdós alaba en Dickens las descripciones rápidas que destacan dos o tres rasgos definitivos, terminando con una comparación que añade una ayuda visual para estimular la imaginación del lector. Así, muy al comienzo de *La Fontana de Oro*, en su primer capítulo, encontramos la descripción del patrón de una de las tiendas en la Carrera de San Jerónimo: «[...] era un irlandés gordo y succulento, de cara encendida, lustrosa y redonda como un queso de Flandes»¹⁰. O, dos párrafos después, la manera en que destaca un detalle para crear una imagen visual de gran efecto: «[...] y en lo más profundo y más lóbrego de la tienda lucían como los ojos de un lechuzo en el recinto de una caverna, los dos espejuelos resplandecientes de don Anatalio Más, jefe de aquel gran comercio» (p. 13b). En descripciones más elaboradas, como la de don Gil Carrascosa, encontramos inequívocos toques dickensianos. Leamos:

Su estatura era pequeña y tenía la cabeza casi inmediatamente adherida al tronco, sin más cuello que el necesario para no ser enteramente jorobado. El abdomen le abultaba bastante, y generalmente cruzaba las manos sobre él con movimiento de cariñosa conversación. Sus ojos

⁹ Ver Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, Garden City (1953), p. 68.

¹⁰ Benito Pérez Galdós, en *Obras completas*, IV, Madrid (1960), p. 13a. Todas las citas vendrán de esta misma edición y se indicarán las páginas entre paréntesis.

eran medio cerrados y pequeños, pero muy vivos, formando armoniosa simetría con sus labios delgados, largos y elásticos, que en los momentos más ardorosos de la conversación avanzaban formando un tubo acústico que daba a su voz intensidad extraordinaria (p. 15 a,b).

Esta descripción está formulada de tal manera que, como en Dickens, podemos inmediatamente crear ante los ojos de nuestra mente una imagen muy concreta. Es posible buscar y encontrar ejemplos en cualquiera de las muchas novelas del inglés que justifiquen la comparación con los ejemplos de Galdós que he citado. Como, sin embargo, el joven novelista se ocupaba, por las mismas fechas en que escribía *La Fontana de Oro*, de traducir *Pickwick Papers*, es natural que queramos recurrir a esta novela que es la que Galdós tuvo que conocer con más detalle que ninguna otra de Dickens, dado que la traducción le obligaba a fijarse en los detalles más mínimos de su estilo. Vale la pena, entonces, yuxtaponer, por ejemplo, la descripción de Coletilla con la de Dismal Jemmy, que aparecen en los capítulos segundo y tercero, respectivamente. La presentación de Coletilla, uno de los principales personajes de *La Fontana de Oro* es, naturalmente, más dramática e importante que la de Dismal Jemmy, un personaje incidental en la novela de Dickens. De todos modos la comparación es válida. Notemos primero cómo Coletilla surge de la oscuridad, un toque simbólico del oscurantismo ideológico del personaje:

Frente por frente al mostrador, y en el más oscuro sitio del café, principió a destacarse una figura humana, invisible hasta entonces.

Y pasa Galdós a su descripción:

Era un hombre de edad avanzada; pero en vez de la decrepitud propia de sus años, mostraba entereza, vigor y energía. Su cara era huesosa, irregular, sumamente abultada en la parte superior; la frente tenía una exagerada convexidad, mientras la boca y los carrillos quedaban reducidos a muy mezquinas proporciones. A esto contribuía la falta absoluta de dientes, que, habiendo hecho de la boca una concavidad vacía, determinaba en sus labios y en sus mejillas depresiones profundas que hacían resaltar más la angulosa armazón de sus quijadas. En su cuello, los tendones, huesos y nervios formaban como una serie de piezas articuladas, cuyo movimiento mecánico se observaba muy bien, a pesar de la piel que las cubría. Los ojos eran grandes y revelaban haber sido hermosos. [...] Su nariz corva y fina debió también haber sido muy hermosa, aunque al fin por la fuerza de los años, se había afilado y encorvado más, hasta el punto de ser enteramente igual al pico de un ave de rapiña. Alrededor de su boca, que no era más que una hendidura, y encima de sus quijadas, que no eran otra cosa que una armazón, crecía un vello tenaz, los fuertes retoños blancos de su barba que, afeitada semanalmente en cuarenta años, despuntaban rígidos y brillantes como alambres de plata, haciendo más singular el aspecto de esa cara dos enormes orejas extendidas, colgantes y transparentes (pp. 20b, 21a).

No hay que olvidar que Coletilla es esbirro y pertenece a la familia de los Orejones. Como en Dickens, Galdós hace uso de nombres propios adecuados a características físicas o morales de los personajes. Dostoievski aprendió de Dickens esta misma lección.

En *Pickwick Papers*, al principio del tercer capítulo, Mr. Snodgrass está a punto de dar explicaciones a Mr. Pickwick por el retraso de su llegada, cuando nota que también están presentes Mr. Tupman, el cochero de la diligencia, y un extraño de apariencia singular. Cito ahora su descripción tal como aparece en la versión traducida por Galdós:

Era un hombre envejecido por los disgustos, cuya faz cóncava, de pómulos salientes y ojos brillantes, aunque hundidos, parecía más notable aún por los cabellos negros y lacios que caían en desorden sobre su cuello. Su mandíbula era tan larga y tan flaca que se hubiera podido creer que retiraba expresamente sus mejillas por una contracción de los músculos, si la expresión inmóvil de sus facciones y de su boca no hubieran hecho ver que aquélla era su fisionomía habitual. Su cuello estaba rodeado de una chalina verde, cuyas largas puntas le caían sobre el pecho, y se percibían al través de la usada botonadura de un viejo chaleco. En fin, llevaba un largo gabán negro, un pantalón de paño basto y botas que se caían a pedazos. (Galdós no traduce el retruécano que Dickens utiliza al describir unos zapatos «*running rapidly to seed*», es decir, que «corrían rápidamente hacia un completo deterioro». Es posible, como asegura el profesor Chad Wright, quien ha hecho un estudio minucioso de la traducción de Galdós, todavía inédito, que éste tradujo la mayor parte del texto de una versión francesa y no directamente del inglés.)¹¹.

No existe, por supuesto, una exactitud que acuse plagio de parte de Galdós. No se trata de eso. Es más bien la utilización de una misma técnica descriptiva y de una visión que les hace parar mientes en lo raro, lo inusual, el tipo rayano en lo grotesco.

A veces encontramos uno que otro incidente en la novela de Dickens que encuentra su paralelo en la de Galdós, pero sólo porque el argumento, tema y naturaleza de su obra se lo permiten. Así, por ejemplo, el encuentro de Pickwick y sus amigos con la muchedumbre callejera que les toma por espías tiene su correspondencia en el encuentro de Coletilla, en la Carrera de San Jerónimo, con Calleja y sus compinches, quienes reconocen en este personaje al esbirro del rey, le atacan, y es salvado por la presencia de un joven militar (ver en el Cap. III, pp. 20 y sigs. de *La Fontana* y Cap. II de *Pickwick Papers*¹²). Vale la pena citar el pasaje, en la traducción de Galdós, para compararlo con el de *La Fontana de Oro*:

¹¹ Charles Dickens, *Aventuras de Pickwick*, traducción de Benito Pérez Galdós, ed. de Arturo Ramoneda, Madrid (1989), pp. 61-2. Otras citas vendrán de esta misma traducción y se indicarán las páginas entre peréntesis. Deseo expresar mi agradecimiento al profesor Chad Wright por haberme facilitado el texto de la traducción y por los detalles sobre la misma que me ha dado.

¹² Charles Dickens, *Pickwick Papers*, New York (s.a.), p. 15. A pesar que mis citas de Dickens vienen de la traducción de Galdós, he trabajado también con el texto original en inglés.

–¡Soplones de la policía! –dijeron muchas voces entre la multitud.

–Acercaos– balbució el cochero, que continuaba dando golpes en el espacio.

Hasta entonces el populacho había contemplado pasivamente la escena; pero el rumor de que los pickwickianos eran soplones de la policía corrió de grupo en grupo, y entonces la concurrencia comenzó a discutir con mucho calor si convenía seguir la proposición del vendedor de pasteles. No puede decirse a qué extremo hubieran llegado si no se hubiera terminado la disputa con la llegada de un nuevo personaje (p. 40).

Interesante también es la utilización que hacen los dos novelistas del comportamiento de las luces de gas, que en la novela de Dickens sirve para describir los efectos del vino en Mr. Pickwick y en la de Galdós para indicar lo tarde de la hora, cuando «los quinqués habían llegado al tercer período de su reverberación dificultosa, es decir, estaban en los instantes precursores a su completo aniquilamiento...» (p. 20b).

Las descripciones de interiores en *La Fontana* siguen muy de cerca las de Dickens, tal y como Galdós las ha descrito en su artículo, como puede comprobarse al mirar la del establecimiento llamado «The Peacock» en el capítulo XIV de *Pickwick Papers*: Primero se da una idea del espacio interior y luego del contenido y estado de su mobiliario, sin dar detallado catálogo del mismo; luego, de las paredes y su ornamentación o falta de ella y, por último, del ambiente del establecimiento. Cuando se da cuenta de misceláneos artículos útiles o de adornos en estantes y aparadores, se hace a granel, destacando uno o dos como muestra. Galdós hace otro tanto en el capítulo en que describe el interior de la casa de las Porreños. Los artículos que destaca son, por ejemplo, los retratos carcomidos de los antepasados y el reloj que rehusó entrar en «nuestro siglo», ambos detalles simbólicos del ambiente ideológico y moral de sus habitantes.

Uno de los detalles que llama la atención de Galdós en la descripción que hace Dickens de una tempestad es que la presenta «en un cuadro que aparece formado y compuesto de una sola pincelada: os presenta un momento de la tempestad», nos dice en su ensayo. En Dickens, en el Cap. XVI, cuando Mr. Pickwick se ve cogido en una y busca un refugio seguro, se lee en la traducción de Galdós:

Apenas habían pasado cinco minutos, cuando el resplandor de un relámpago fue inmediatamente seguido de un violento trueno, que hizo estremecer la bóveda del cielo; después otro relámpago más vivo y otro trueno más sonoro, y por último una lluvia violentísima (p. 212).

Unos años más tarde, hacia 1872 si aceptamos la cronología del profesor Pattison, Galdós tuvo ocasión de emular la técnica descriptiva utilizada en la presentación de esta tormenta en su novela *Rosalía*. En el Cap. IV de ésta leemos:

[...] el viento zumbaba con furia no inferior a la del agua, y algún trueno cercano, con su luz antipática y lívida, parecía anunciar la caída de grandes montañas arrojadas en tropel unas tras otras desde lo alto del cielo (Smith, pp. 35 y 36).

De esta suscita manera presenta Galdós la tormenta responsable del naufragio que trae a Horacio, el protagonista masculino, a Castro Urdiales.

Se podría apuntar otros ejemplos en que Galdós pone en práctica las técnicas descriptivas que él tanto admiró en Dickens, pero sería tedioso apurar el tema. Hay que añadir, para ser más exacto, que en ciertas ocasiones es difícil distinguir la presencia del Dickens caricaturista y grotesco, de la presencia, también importante en el Galdós de esta época, de clásicos españoles como Quevedo. Baste un botón de muestra: la descripción de una de esas carrozas de los Grandes de España que vivían en las inmediaciones de la Carrera de San Jerónimo.

Detrás de esta máquina, clavados en pie sobre una tabla, y asidos a pesadas borlas, iban dos grandes levitones que, en unión de dos enormes sombreros, servían para patentizar la presencia de dos graves lacayos, figuras simbólicas de la etiqueta, sin alma, sin movimientos y sin vida. En la proa se elevaba el cochero, que en pesadez y gordura tenía por únicos rivales a las mulas, aunque éstas solían ser más racionales que él (p. 14b).

Cualquier pasaje de las obras satírico-morales serviría para demostrar la semejanza con el estilo hiperbólico de Quevedo; citaré el del comienzo de la descripción de «La buscona piramidal» que aparece hacia el principio de *La fortuna con seso y la hora de todos*¹³:

Salía de su casa una buscona piramidal, habiendo hecho sudar la gorda a su portada, dando paso a un inmenso contorno de faldas, y tan abultadas, que pudiera ir por debajo rellena de ganapanes, como la tarasca. Arrempujaba con el ruedo las dos aceras de una plazuela...

Y así por el estilo continúa don Francisco con su furor hiperbólico. Creo que el parecido con el pasaje citado de *La Fontana de Oro* no necesita recalcarse.

CONCLUSIÓN

El Galdós adolescente, antes de salir de Las Palmas, era imitador del estilo paródico que utilizó Cervantes en pasajes como aquel en el que Don Quijote empieza a

¹³ Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Prosa, Madrid (1961), p. 233b.

componer la crónica que el sabio encantador escribirá sobre sus aventuras. El adolescente Galdós le imita de la siguiente manera:

Apenas el rubicundo Apolo, restregándose los ojos con aire soñoliento, dejaba el fúlgido jergón de escarlata y, puestas las correspondientes botas de viaje y el airoso sombrero adornado de blancas plumas, enjaezaba los fúlgidos caballos de su rutilante carroza; y apenas despidiendo con aire majestuoso a la tímida noche aparecía en el dintel guarnecido de diamantes de su oriental palacio, cuando, dando un salto en mi cama desperté y, como buen cristiano que soy, hice la señal de la cruz y me levanté (Pérez Vidal, p. 115).

Es interesante notar que el joven Galdós parodia aquí a Cervantes dándose cuenta de que el pasaje del *Quijote* es también paródico y no constituye, como muchos de los profesores de retórica hasta hace poco tiempo creían, un ejemplo admirable del estilo cervantino. De todos modos, Galdós avanza de esa burda imitación. El que nos ocupa, el Galdós en su vigésimo quinto año, ya en Madrid, que escribe para periódicos y revistas y está redactando su primera novela grande, ya ha leído, además de todo lo que era popular en la narrativa publicada en su época, a novelistas como Manzoni, Balzac y, por supuesto, a Dickens. En Manzoni aprendió a escribir novelas de trasfondo histórico, como *La Fontana de Oro* y *El audaz* y, un poco más tarde, sus *Episodios Nacionales*. En Balzac y en Dickens aprendió dos maneras de novelar la realidad social de España. La lección de Dickens es importantísima en los detalles de redacción, como hemos podido ver, aunque muy someramente, y en la creación y presentación de caracteres. De ambos novelistas sacó también los patrones que definirían la novela decimonónica de la época que Fanger ha llamado el «Realismo Romántico»¹⁴. En el *episodio nacional Mendizábal*, escrito a la vuelta del siglo, en el año 1898 se verá claramente la presencia de Dickens. En ese *episodio*, el Galdós ya maestro de la novela, se permite utilizar paródicamente una de las novelas más conocidas del escritor inglés, *Great Expectations*. Pero ya en esta época el Galdós maduro lo hace con completo dominio de su material y al parodiar la novela del maestro abre nuevos caminos para el género y entra de lleno en un terreno rayano en el postmodernismo, un postmodernismo, claro, muy *avant la lettre*.

La presencia de Dickens perduró a través de toda su carrera de escritor. En una de las cartas que él escribió para *La Prensa* de Buenos Aires el 25 de marzo de 1894¹⁵, y que fue publicada el 23 de abril de ese mismo año en dicho periódico, don Benito nos revela cómo y cuándo llegó a conocer la obra del novelista inglés y cuán importante

¹⁴ Donald Fanger, *Dostoievsky and Romantic Realism*, obra ya citada y comentada en el Capítulo Primero, ver nota 17 de dicho capítulo.

¹⁵ William Showmaker, *Las cartas desconocidas de Galdós*, en «*La Prensa*» de Buenos Aires, Madrid (1973), pp. 33 y 521.

fue para él este hallazgo. La carta en cuestión es sobre su gran amigo, el escritor y poeta Federico Balart, y en ella nos revela «la gran amistad, la influencia literaria y las ayudas por las que él mismo, de joven, estaba y siempre estará en deuda con [él]». Confiesa Galdós que,

[E]n asuntos de arte y literatura, bien puedo decir que inculcó en mí ideas que han arraigado para siempre. Por entonces yo conocía a Balzac, pero no a Dickens, y Balart fue quien me lo hizo conocer. Era quizás una de las poquísimas personas que en Madrid apreciaba al maestro de la novela inglesa. Lo que me encantó el descubrimiento que debí a mi maestro, no hay para qué decirlo [...] Consecuencia de esta adoración por Dickens que se me comunicó al instante fue que pusiera mis manos en una traducción del *Pickwick* que logré llevar a feliz término en unos cuantos meses.

* * *

La lección aprendida en Dickens es indudablemente mayor de lo que aquí se ha mostrado. Más tarde veremos en la consideración de *Mendizábal* cómo Galdós llega a un dominio completo de las técnicas dickensianas al parodiarlo en este *episodio*.

Au fil de la plume... ou du coq à l'âne

Rosa Amor del Olmo

Haga sus pedidos a:

MAIDHISA, S. A.: (34) 91 670 21 89

Fax: (34) 91 301 29 39

Isidoraedlclones@gmail.com

isidora-internacional@wanadoo.fr

ISIDORA
Ediciones

APOSTILLAS A LOS «EPISODIOS NACIONALES*» DE B. P. G., DE HANS HINTERHÄUSER¹

En su evaluación de la contribución de Berkowitz a los estudios galdosianos en los Estados Unidos escribe el profesor Hinterhäuser: «[...] además, el catálogo original que acabamos de citar, de la biblioteca privada del escritor, *hoy prácticamente dispersa*; este catálogo es muy útil para quien intente formarse una idea de las bases intelectuales (y de las «fuentes») de nuestro autor»². Tales palabras son perfectamente comprensibles en la edición original del estudio de Hinterhäuser, publicado en 1961 y que él estaría escribiendo entre 1959 y 1960³. Lo que resulta incomprensible es que los editores de la edición española, publicada en 1963, cuando ya se conocía perfectamente en los círculos galdosianos la existencia de la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, hayan dejado pasar semejante error y no le hayan comunicado esta importante noticia al profesor Hinterhäuser. Estoy seguro que éste hubiese esperado hasta tener la oportunidad de estudiar la biblioteca y el archivo de Galdós antes de publicar la edición española. Un examen

* Este artículo apareció en el número III de *Anales Galdosianos* correspondiente al año 1968. El profesor José F. Montesinos tuvo la generosidad de llamar su atención a esta contribución mía al principio del tercer tomo de su *Galdós*. Es por esta razón y por el hecho de que ese número de los *Anales Galdosianos* está agotado que he decidido reproducirlo aquí. Además, quisiera mencionar las circunstancias en que me fue posible llevar a cabo la investigación previa a la escritura de este texto. Durante el año académico 1967-68 tuve un sabático que me permitió pasar varios meses en Las Palmas de Gran Canaria. Una vez allí, con la generosa ayuda de don Alfonso Armas Ayala, entonces Director-Conservador de la Casa Museo Pérez Galdós, pude tener libre acceso a todos los libros de la biblioteca de Don Benito, y examinarlos uno a uno para mirar si había subrayados o anotaciones marginales. «Las Apostillas...» aquí reproducidas son el resultado de este cuidadoso examen.

¹ Una reseña de este libro por los profesores Joseph Schraibman y Alfred Rodríguez aparece en este mismo número.

² Hans Hinterhäuser, *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, 1963, p. 13. En adelante se pondrá la página en paréntesis cuando nos refiramos a este estudio.

³ Los años en que se estaba proyectando la idea de la actual Casa-Museo Pérez Galdós.

de dicha Casa-Museo hubiese, por un lado, alterado en parte los dos primeros capítulos de su estudio —«La génesis de los *Episodios Nacionales*» y «*Los Episodios Nacionales* como historia»— y por otro, confirmando muchísimas cosas que Hinterhäuser intuyó finamente y que constituyen las más significativas contribuciones de su estudio.

El propósito de este trabajo es dar noticia de la riqueza de materiales que se encuentran en la Casa-Museo y suplir, por medio de una rápida ojeada a éstos, las involuntarias omisiones del estudio que nos ocupa. Un rápido examen de la biblioteca y del archivo particulares de Don Benito me ha revelado una cantidad de nuevos datos que ayudarán a los futuros estudiosos de los *Episodios* a clarificar ciertos aspectos de la génesis de éstos y de sus «fuentes». En cuanto a éstas, el material se puede agrupar en tres divisiones: las fuentes librescas, que son más de las hasta ahora sospechadas; lo que podríamos llamar «el archivo viviente», o sea, la correspondencia mantenida por Galdós con personas que le suministraban datos importantes de carácter histórico, geográfico, arqueológico, social, etc., que él luego utilizaba en la composición de los *Episodios*; y, por último, el material gráfico —grabados coleccionados por Galdós desde el año 1866— que, conjuntamente con la «Inspiración pictórica» discutida por Hinterhäuser, indudablemente constituyeron un «aparato informativo» para los *Episodios*.

I

Sobre la génesis de los *Episodios Nacionales*, la Casa-Museo Pérez Galdós aporta los siguientes datos:

1. Unas notas bibliográficas escritas por Galdós para los episodios que se desarrollan en el año 1808 están escritas al reverso de unas hojuelas impresas que anuncian:

Las diez novelas que con el título de *Episodios Nacionales* ha empezado a publicar el señor Pérez Galdós, tienen los siguientes títulos, cuya sola anunciación indica que la obra completa será un cuadro entero del más grandioso período de la historia de España en el presente siglo. Los títulos de cada libro son:

I Trafalgar.—II La Corte de Carlos IV.—III El motín de Aranjuez.—IV Bailén.—V Napoleón en Chamartín.—VI Zaragoza.—VII Gerona.—VIII Cádiz.—IX Juan Martín el Empecinado.—X La de los Arapiles.—El precio de cada una es 8 rs. en Madrid y 10 en provincias. Se ha publicado la primera y está en prensa la segunda.

Esto nos da información sobre los episodios en el momento preciso en que Galdós recogía información para escribir el tercero y siguientes. Es decir, que para esa fecha, entre mayo y julio de 1873, Galdós ya había concretado bien el plan de su 1.^a serie y, fuera del título del tercer episodio —el que está precisamente a punto de escribir— todos los títulos corresponden a los que conocemos.

2. Un anuncio anterior referente únicamente a *Trafalgar*, sin embargo, nos muestra que aun para esa época Galdós tenía la idea de escribir una serie de novelas «histórico-novelescas» a las que ya denomina «*Episodios Nacionales*», aunque todavía no tiene idea exacta de los títulos. El anuncio, que al final se refiere a *La Fontana de Oro* y a *El audaz*, comienza en estos términos:

EPISODIOS NACIONALES

por
B. Pérez Galdós

Colección de relaciones histórico-novelescas referentes a los grandes sucesos del presente siglo. La primera serie constará de diez volúmenes como el presente, y se publicará periódicamente. Precio 8 rs. en Madrid y 10 en provincias.

Primer episodio

TRAFALGAR

Seguirán los tomos titulados Isidoro Máiquez, El motín de Aranjuez, Bailén, Cádiz en 1809, etc.

3. Esta hojuela, en la Casa-Museo, corresponde exactamente al primer anuncio de los cuatro que, a manera de apéndice, aparecen el final de la 1.^a edición de *Trafalgar*, cuya página titular presenta esta novela bajo la denominación general de *Episodios Nacionales*. El pie de imprenta en esa página reza: «Madrid - 1873 - Imp. de J. Noguera, A cargo de M. Martínez / *calle de Bordadores, núm. 7*».

De este anuncio se colige que, al publicar *Trafalgar*, Galdós no tenía aún los títulos definitivos para los episodios segundo y tercero y que posiblemente proyectaba un papel más importante para el actor Isidoro Máiquez que justificara el utilizar su nombre como título para el segundo episodio. También se puede ver que para la publicación de esta 1.^a edición de *Trafalgar*, Galdós sabía que sería la primera de una serie de 10 novelas y que éstas llevarían el título general de *Episodios Nacionales*. Sería, pues, interesante aclarar la siguiente afirmación del profesor Hinterhäuser: «[...] que *Trafalgar* apareció (en febrero de 1873) todavía sin el título general de *Episodios Nacionales...*» (pág. 25).

En cuanto a datos que nos muestren algo sobre la génesis de las otras series, podemos aportar los siguientes:

1. En las hojas en blanco al final del tomo II de la *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España, con documentos justificativos, etc.* [por don Estanislao de Kostka Bayo], Madrid, 1842, encontramos uno de esos dibujos a lápiz que se encuentran tan corrientemente en los papeles de Don Benito —éste representa una catedral

gótica, algo que parece obsesionar a Galdós, pues dibuja muchas, ya enteras, ya en detalles arquitectónicos de ventanales, columnas, etc., y colecciona muchos grabados representándolas— y al otro lado de la página, escrito también a lápiz, estas dos columnas con posibles títulos para los episodios de la segunda serie:

1. El equipaje del Rey José.	El equipaje del rey José.
2. Los Persas. Memorias de un cortesano de 1875.	Los Persas [tachado]. Memorias de un cortesano de 1815.
3. La revolucioncilla.	Id. 2. ^a parte.
4. Los caballeros del Grande Oriente. El 7 de julio	Los comuneros [tachado]. Masones y Comuneros. 7 de julio
5. El Trapense.	Los cien mil hijos de San Luis.
6. La locura de Fernando VII.	El terror de 1824
7. El terror de 1824.	Los apostólicos. 1825
8. El voluntario realista.	

La locura del pueblo y la locura del Rey

De estas dos listas sacó por fin los títulos finales de la segunda serie, añadiendo *La segunda casaca* en vez de la 2.^a parte de las *Memorias...*, simplificando «Los caballeros de el Grande Oriente» a *El Grande Oriente*, variando el título de «El voluntario...» a *Un voluntario realista*, y añadiendo al final *Un faccioso más y algunos frailes menos*. Eliminados completamente quedaron «Los Persas» (que se refería al grupo de diputados conservadores que firmaron un memorial dirigido al rey en 1814, cuando se reunieron las Cortes en Madrid después de la llegada del «Deseado», para que Fernando denunciara la constitución de 1812), «La revolucioncilla» (que debe referirse a la de 1820), «El Trapense», «La locura de Fernando VII» (posiblemente refiriéndose a la situación que antecede al «terror del 24»).

2. En una hoja suelta, entre sus papeles referentes a los *Episodios*, escribió Galdós las siguientes cronologías:

D. Ramón y Ramoncito

[18]48. Nar [tachado]. Narvaes [tachado]	Memorias de — de 1848 [tachado]
49. Relámpago.	
50. Nar [tachado].	
51.	
52. Merino [tachado]. El extremeño y los polacos.	

53. Polacos.
 54. La Revolución de julio de julio.
 56. El abate Ostos *Ríos*.
 1848.—Memorias del caballero [escrita esta palabra sobre algo muy tachado]. Mar de fondo.
 49. El Ministerio Relámpago.
 D. Ramón
 Narváez
 50. Narváez Dictador [tachado].
 51. El extremeño y los polacos. Julio
 54. La Revolución de julio.
 56. O'Donnell.
 1848. El año loco. Memorias de un polaco.
 1849. El ministerio Relámpago [tachado].
 Narváez.

3. Del otro lado de la hoja escribió los siguientes posibles títulos para los *episodios* de la 4.^a serie:

- El año loco. [que se convierte en *Las tormentas del 48*].
 Narváez.
 Bravo Murillo. [*Los duendes de la Camarilla*].
 La revolución de julio.
 O'Donnell.
 África El-Mogreb. [*Aita Tettauen*].
 O. Carlos de la Rápita. [*Carlos VI en la Rápita*].
 Méndez Núñez. [*La vuelta al mundo en la Numancia*. —Méndez Núñez era el nombre del comandante de «La Numancia»].
 Prim.
 Fin de un reinado. [La de los tristes destinos].

En la misma hoja pero en dirección vertical, están escritos los siguientes nombres árabes⁴:

Omar-Ben-Mohammed. el Dokari-Muley
 Ben-Abn. Muley (tachado).

Como se puede ver, Galdós, efectivamente, organiza sus *episodios* primero alrededor de hechos históricos y luego «inventa» la trama novelesca (ver H. Hinterhäuser, pág. 223).

⁴ Ver R. Ricard «Cartas de Ruiz de Orsatti a Galdós» en este mismo número.

II

En cuanto a las «fuentes» librescas, casi todo está por hacer. Un cuidadoso examen *in situ* de la biblioteca de Don Benito nos muestra, sin embargo, cuáles, entre sus numerosas obras sobre la historia de España del siglo XIX, fueron consultadas por él para efectos de una investigación previa a la planificación y redacción de los *episodios*. Por falta de tiempo y espacio me limitaré aquí a dar noticia de los libros por él consultados –y cuidadosamente marcados– con una indicación de la serie o series para las que le pudieron servir como fuentes. Algunos de los libros aquí anotados ya se sabe definitivamente que los utilizó. De los otros no sabremos cuánto se sirvió hasta tanto no hagamos un cuidadoso cotejo con los textos de los episodios. (Cf. Hinterhäuser, págs. 55-62).

Para la 1.^a serie:

1. *Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín*, publicadas de orden y á expensas del Gobierno de S. M. –Tomo I. Madrid: Rivadeneyra, 1867. [Utilizado principalmente para el 2.^o episodio].

2. *Historia de los dos sitios que pusieron a Zaragoza en los años 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*, por el cronista don Agustín Alcaide Ibieca, 3 tomos. Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos, 1830. [Los tres tomos muy marcados por Galdós.]

3. *Cádiz en la guerra de la Independencia*, de Adolfo de Castro. Madrid, 1862. [Muy marcado por Galdós. Esta fuente ya ha sido estudiada por J. Sarrailh, en B. H., 1921.]

Para la 1.^a y 2.^a series:

1. *Estudios sobre elocuencia, política, jurisprudencia, historia y moral*, por don Salustiano de Olózaga, 3.^a edición. Madrid: A. de San Martín, 1871. [Utiliza principalmente Galdós la sección dedicada al Empecinado para el episodio dedicado a ese guerrillero.]

2. *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España, con documentos justificativos*, etcétera [por don Estanislao de Kostka Bayo], 3 tomos. Madrid: Imp. de Repullés, 1842. [Principalmente marcados y anotados están los tomos II y III.]

3. *Historia de la Restauración*, por A. de Lamartine. Madrid: F. de P. Mellado, 1852. [Algunas marcas y muchas páginas dobladas en el Tomo III donde se trata de la Guerra de la Independencia. En el Tomo IV hay material sobre los Borbones en España y sobre «los cien mil hijos de San Luis».]

Para la 2.^a serie:

1. *Obras* de don Nicomedes Pastor Díaz, de la Real Academia Española. Madrid: Imp. Manuel Tello, 1866, Tomo I. [Poco marcado. Es de notar que Pastor Díaz figura como personaje en cinco de los episodios de la 2.^a serie y en dos de la 3.^a.]

2. *Obras de Chateaubriand* (Congreso de Verona. Guerra de España. Negociaciones. Colonias españolas. Polémica), por F. A. de Chateaubriand, traducidos por don Francisco Medina-Veytia. Madrid: Gaspar y Roig, 1858. [Principalmente el Cap. XXX-

VIII de la «Guerra de España», que posiblemente consultó Galdós para el 6.º episodio de esta serie.]

3. *Atalaya de la Mancha en Madrid*, colección de este periódico publicado en Madrid, que comprende desde el núm. 1, s. f. [debe ser del 13 de julio de 1813], hasta el núm. 41 del jueves 12 de mayo de 1814. [Utilizado principalmente para el 1.º episodio de esta serie.]

Para la 2.ª y 3.ª series:

1. *Olózaga: Estudio político y biográfico encargado por la Tertulia Progresista de Madrid* a don Ángel Fernández de los Ríos y que contiene los «Discursos que pronunció en el Congreso de los Diputados el Excmo. señor don Salustiano de Olózaga, los días 11 y 12 de diciembre de 1861». Madrid: Imp. de Manuel de Rojas, 1863 (con un retrato de Olózaga por Madrazo). [Tomo muy consultado por Galdós, aunque no tan marcado, para documentarse sobre los peores años de Fernando VII y sobre la primera guerra Carlista.]

2. *Galería de Españoles célebres contemporáneos o biografías y retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes*, publicadas por don Nicomedes Pastor Díaz y don Francisco de Cárdenas, 7 tomos encuadernados en 4. Madrid: Imprenta Sánchez, e Ignacio Boix, 1841-1845. [Aquí se documentó Galdós sobre los siguientes personajes históricos: Argüelles, Arrazola, Martínez de la Rosa, Burgos, Gil y Zárate, Caballero y Clemencín, cuyos nombres ha escrito Galdós en las páginas en blanco de la encuadernación de los dos primeros volúmenes de esta obra que están encuadernados en un Tomo. En las páginas del Tomo 2.º, que corresponde al volumen 3 de la obra, Galdós escribe los siguientes nombres: Montes de Oca, General León, Conde de Ofalia, Navarrete, Cabrera, Bretón de los Herreros y Alcalá Galiano. Galdós utiliza de este tomo especialmente las semblanzas de Montes de Oca, General León y Cabrera. En el tomo 3.º, que comprende los volúmenes 4.º y 5.º de esta *Galería*, Galdós escribe los siguientes nombres: Calomarde, Espoz y Mina, Tacon, Toreno, Espartero, don Carlos, María Cristina, Olózaga, Bosia y Serrano. Del volumen 4 no marca casi nada. Del 5.º, Espartero, don Carlos, María Cristina y Olózaga. En el último tomo, que corresponde a los volúmenes 6.º y 7.º de la obra, Galdós escribe los siguientes nombres: Pacheco, Zorrilla, Madrazo, General Cordova, Hartzenbusch, Donoso Cortés, Maroto, García Luna, Reinoso, Castelló, Durán, Musso y Valiente. Hay poco marcado en estos volúmenes, excepto sobre el general Maroto.]

3. *Espartero: Historia de su vida militar y política y de los grandes sucesos contemporáneos*, escrita bajo la dirección de don José Segundo Flórez. 3 Tomos. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria, 1843-45. [Los tres tomos están muy marcados. A partir del Capítulo XIII del 3.º tomo, sin embargo, Galdós anota y marca grandes trozos del texto y, en algunos casos, secciones de varias páginas. Las marcas anteriores eran más de carácter cronológico o marcaban nombres de personas y lugares.]

Para la 3.^a serie:

1. *Obras crítico-geográficas de D. Fermín Caballero* (contiene los siguientes panfletos de los años 1829 al 1837: 1) «La Turquía Victoriosa de las sandeces, falsedades e ignorancias contenidas en la 'Fraterna Correccional' del doctor Miñano. Madrid: Imprenta de don Eusebio Aguado, 1829. 2) «La Cordobada: Reflexiones sobre las cartas insertas en el *Correo Literario* por D. A. L. de Córdoba, ilustrado amigo del doctor Miñano», Madrid: Imprenta de don Eusebio Aguado, 1829, 3) «El Gobierno y las Cortes del Estatuto. Materiales para su historia». Madrid: Imprenta de Jenes, 1837). [Este último es el más marcado.]

2. *Panorama matritense. (Primera serie de las escenas): 1832-1835*, por El Curioso Parlante. Nueva edición corregida y aumentada con notas. Madrid: Tipografía de don Francisco de Paula Mellado, 1862. [Principalmente utilizado, posiblemente, para ambientarse en el Madrid de estos años. Lo mismo había ocurrido con *Escenas matritenses* (segunda serie, 1836 a 1842) de esta misma colección, aunque en este tomo no hay nada marcado. Más marcado está el otro tomo, *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres* (1843 a 1860), de la misma colección, todos publicados en la misma tipografía el año 1862.]

3. Wisdom (Estudio Histórico Militar), *Zumalacárregui y Cabrera* (Traducción del inglés). Madrid: Biblioteca de la Fe, 1890. [Es este un libro muy curioso que trata, desde el punto de vista militar, de los grandes caudillos carlistas y de la guerra de los siete años. Es indudablemente una segunda fuente importante para el 1.^{er} episodio de la 3.^a serie, pues está anotadísimo por Galdós. Se supone que es una traducción de un estudio escrito por Sir Thomas Wisdom. El traductor, en su «Prólogo» dice que utilizó el original en inglés y la traducción francesa para hacer ésta. Además confiesa haber extractado ciertas partes y suprimido algunos capítulos «para no hacer demasiado larga la versión». También cree que «resultará un trabajo agradable por extremo a *los tradicionalistas* y a *los militares* y hay que decir que a los que *al mismo tiempo son militares y tradicionalistas*, aún gustará más». (Énfasis mío.) Es curioso apuntar también que Galdós, en la última página, en blanco, de este libro citó de memoria y en orden inverso, los siguientes versos del poema de Leopardi «A se stesso»:

Versión de Galdós:

Il brutto poter chi ascosso (sic)
 á commun (sic) danno impera
 é la infinita (sic) vanita (sic) del Tutto.
 or posserai (sic) per sempre
 stanco mío cor
 perí l'inganno stremo (sic) ch'eterno
 [io mi credei

Original de Leopardi:

Or poserai per sempre
 Stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
 Ch'eterno io mi credei, però. Ben sento,
 In noi di cari inganni,
 Non che la speme, il desiderio è spento.

, il brutto

perí, ben sento a (sic) noi di cari inganni Poter che, ascoso, a comun danno impera,
 non che la speme, il desiderio spento E l'infinita vanità del tutto.]

4. *Vida y hechos de Don Tomás de Zumalacárregui* escrita por [el general del mismo ejército] don J. Antonio Zaratiegui. Madrid: Imprenta de don José de Rebolledo y Cía., 1845. [Como se sabe por el estudio de G. Boussagol, publicado en *BH*, 1924, ésta es una de las fuentes principales para el 1.º tomo de la 3.ª serie].

5. *Historia de Cabrera y de la Guerra Civil en Aragón, Valencia y Murcia*. Redactado con presencia de documentos y datos de una y otra parte por don Dámaso Calbo y Rochina de Castro. Madrid, 1845. Edición profusamente ilustrada. [Difícil sería dar idea exacta de la extensión de las marcas y notas que ha hecho Galdós en este libro. De aquí tomó, sin duda, la descripción de este caudillo carlista que él nos presenta en sus *episodios*. De gran utilidad también le debió ser la serie de retratos, ilustraciones de batallas, mapas y planos que contiene.]

6. *Ellos y nosotros: episodios de la guerra civil*, por don Sabino de Goigoechea. Bilbao: Imprenta, Librería y Litografía de don Juan E. Delmas, 1876. [Al parecer, por lo que está marcado, este libro le sirvió a Galdós más bien que para familiarizarse con la guerra Carlista, para enterarse de algunos términos y giros vascuences y para documentarse sobre las principales batallas.]

7. *Historia político-administrativa de Mendizábal dedicada al pueblo Liberal español* y escrita por don Alfonso García Tejero. Tomo I. Madrid: J. A. Ortigosa, 1858. [Muy marcado por Galdós. Posiblemente la fuente principal para el *episodio* 2.º de esta serie y parte del 3.º. Un papel entre las páginas 326 y 327, marca posiblemente el sitio donde Galdós dejó de leer, pues no hay más marcas en el resto de las 419 páginas de este tomo. No hay ninguna marca ni señal en el Tomo II de esta obra, publicado el mismo año de 1858.]

8. *Los sucesos de La Granja en 1836*, 2.ª edición, por Alejandro Gómez. Madrid: Imprenta de Manuel Rojas, 1864. [El autor era sargento en aquella época del regimiento de granaderos de la Guardia Real Principal y fue uno de los comisionados para hacer presente a La Reina Gobernadora los deseos de la guarnición de La Granja. Galdós marca mucho de las primeras 23 páginas de este folleto de 40 páginas. Personajes mencionados aquí –como el mismo autor Higinio García, el general Méndez Vigo, etc.– aparecen en los episodios 3 a 7 de esta serie.]

9. *Ordax*, anónimo. Lugo: Tipografía de Villamarín, s. a. [Una biografía de don José Ordax Avecilla, un liberal que se distinguió principalmente en los hechos del año 45. Según los datos que marca Galdós en este librito, se puede colegir que el Alférez Ordax, que aparece en *Luchana* y que en el censo de personajes de Sáinz de Robles, figura como personaje ficticio, es este José Ordax Avecilla cuya biografía anónima tenía Galdós en su biblioteca.]

10. *Teatro social del Siglo XIX*, por Fray Gerundio, Tomo II. Madrid: Establecimiento tipográfico de don Francisco de Paula Mellado, 1846. [Marca Galdós sobre

todo datos referentes a Salamanca —«De Madrid a Aranjuez»— y sobre el padre Claret, fundador de la «Sociedad de María Santísima». De la «Estadística Ministerial de España», Galdós marca nombres de ministros durante el año 1837, el de un ministro en 1838 y de varios en los Ministerios de 1843.]

11. *Guindilla: periódico satírico-político-burlesco, Dedicado á los Ayuntamientos y Milicia Nacional del Reino*. Madrid: Imprenta Panorama español, 1842 (Va del núm. 1, 17 de julio de 1842, al núm. 26, 13 de octubre del mismo año). [El Tomo II, del núm. 27, 16 de octubre de 1842 al núm. 53 del 15 de enero de 1843, no está marcado. Ambos tomos, sin embargo, deben haberle sido muy útiles a Galdós para juzgar el clima político —desde el punto de vista liberal— de esos años.]

Para la 3.^a y 4.^a series:

1. *Historia política y parlamentaria de España, desde los tiempos primitivos hasta nuestros días* (escrita y dedicada a S. M. la Reina doña Isabel II) por don Juan Rico y Amat. 3 Tomos. Madrid, 1860-61. [Hay muy poco marcado en el primer tomo y es posible que lo que marcó aquí le haya servido algo para las dos primeras series. Es en el Tomo III donde encontramos la mayoría de las anotaciones y marcas, sobre todo después de la página 343 en que se describen los disturbios en Barcelona del 13 de noviembre de 1842. Aunque hay marcas hasta el final, que nos lleva al año 1852, la mayoría de las páginas marcadas corresponde al período comprendido por las novelas de la 3.^a serie.]

2. *Mis memorias*, Tomo I, 1828-1852, de Joaquín María Sanromá. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1887. [Hay marcas esporádicas a través del tomo empezando con la página 11 y terminando con la 110. Es muy posible que estas memorias le hayan servido a Galdós más bien para plasmar la figura de Sanromá, quien figura como personaje en *Prim*, el penúltimo episodio de la 4.^a serie.]

3. *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del Siglo XIX*, 2 Tomos, 2.^a edición ilustrada, por don Ángel Fernández de los Ríos. Madrid: English y Gras, 1879-80. [Las primeras marcas se encuentran en Cap. X del primer tomo («La revolución en el poder». Popularidad de Mendizábal) y terminan con los sucesos de La Granja. El segundo tomo, el más marcado y anotado, empieza con marcas en el Cap. II («contrarrevolución»), eventos del año 44, y continúa profusamente anotado hasta el Cap. XV, que cubre «el imperio del robusto brazo» de O'Donnell y las sublevaciones de La Rápita y la de Loja.]

4. *Memorias íntimas* de don Fernando Fernández de Córdoba, 3 Tomos. Madrid: 1886. [El primer tomo no tiene nada marcado hasta la página 308, cuando la narración trata de los años 1835 y siguientes. Del segundo tomo lo más anotado se encuentra en el primer capítulo y en el XIII, uno de los últimos. Del tercer tomo lo más utilizado es el cap. V, que trata de las «Bodas reales», el IX, principalmente para datos cronológicos, y el XVIII, que trata de la sublevación de San Gil, tan obsesionante para Galdós.]

Para la 3.^a, 4.^a y 5.^a series:

1. *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*, por don Modesto Lafuente, continuada desde dicha época hasta nuestros días por don Juan Valera con la colaboración de don Andrés Borrego y don Antonio Pirala. 25 Tomos. Barcelona: Montaner y Simón, 1890. [Galdós la tiene en su biblioteca y utiliza sólo los tomos 22 a 25. El tomo 22 empieza con el «Fin de la Regencia de doña María Cristina» y la primera marca se encuentra en la p. 172, donde Galdós destaca la fecha: «Madrid 17 de mayo de 1843». Todos los tomos están, como se supondrá, profusamente marcados y anotados hasta llegar a la página 172 del tomo 25, que nos lleva al año 1883, cuando el rey encarga a Sagasta la formación de un nuevo gabinete.]

Para la 4.^a serie:

1. *Semblanzas de los 340 diputados a Cortes que han figurado en la Legislatura de 1849 a 1850*, anónimo. Madrid: Imprenta de don Gabriel Gil, 1850. [Muchas de estas semblanzas están marcadas por Galdós con una cruz con lápiz rojo y, a veces, con una inicial, o iniciales, indicando que el diputado sirvió, simultáneamente, en algún departamento o Ministerio de Gobierno (Hacienda, Gracia y justicia, Marina, etc.). A veces marca algún otro dato interesante, ya físico, ya de su servicio. Muchos de ellos, no todos, figuran en los episodios de la 4.^a serie. Lo más interesante que aporta este libro es el recuento hecho por Galdós de los diputados que simultáneamente ocupaban puestos en el Gobierno. El tema de la incompatibilidad de estos dobles cargos lo trata Galdós en *Narváez*. De los diputados de la Legislatura 1849-50, Galdós calcula:

Gobernación, 28	Marina –	Estado –
Gracia y justicia, 29	Consejo Rl. –	Palacio
Hacienda, 24		
Guerra, 22	Fomento –	

(no termina de hacer el recuento).]

Hay otra lista interesante de diputados que hace Galdós en otra de las páginas en blanco de este libro:

Sigüenza –	Conde de Fabraquer	[<i>Narváez</i>]
Guadalajara –	Muñoz Maldonado	
Soria –	D. Ricardo de Federico	[<i>Narváez</i>]
Molina –	D. Fernando Urries	[<i>Narváez</i>]
Pastrana –	Marqués de Remisa	
Almazán –	D. Rafael Ramírez Arellano	[<i>Narváez</i>]
Brihuega –	D. Luis M. ^a Pastor	[<i>Narváez</i>]

Tolosa –	D. Asensio Altuna	
Durango –	D. Toribio Areitio	
Vitoria –	D. Pedro Egaña	[<i>Narváez-Rev. julio-Prim</i>]
Guernica –	D. Francisco Hormaeche	
S. Sebastián –	Fermín Lasala	[<i>Narváez-Esp. trágica</i>]
Bilbao –	D. Francisco de las Rivas	
Vergara –	D. Melchor Sánchez Toca	[<i>Narváez-Esp. trágica</i>]

2. *La Revolución de Julio en 1854*, escrita por don Cristino Martos y publicada por don Anselmo Santa Coloma. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1854. En el mismo tomo se encuentra *Las jornadas de julio: Reseña de los heroicos hechos del pueblo de Madrid desde la noche del 17 de julio hasta la entrada en la capital del ilustre Duque de la Victoria*, por un hijo del pueblo. Madrid: Imprenta de don Anselmo Santa Coloma, 1855. [Como ya se sabe, Galdós utilizó este libro como fuente principal para *La Revolución de Julio*. Todo este tomo está profusamente marcado y anotado. El libro debió ser de doble utilidad a Galdós por tratarse de una edición con muchas y excelentes ilustraciones que contiene, entre otras, retratos de O'Donnell, Serrano, Messina, Dulce, Ros de Olano y Espartero; escenas como «El general Dulce arenga a las tropas, y da a reconocer al general O'Donnell», «Entrada de S. M. la Reina la noche del 28», «Batalla de Vicálvaro, el 30 de junio», «Quema de los efectos pertenecientes a las habitaciones de Sartorius y Collantes», «Barricada de la calle de la Montera según se encontraba el día 19 de julio de 1854» y «El general don Evaristo San Miguel, recorriendo las barricadas».]

3. *Diario de un testigo de la guerra de África* (edición ilustrada), por don Pedro Antonio de Alarcón. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1860. [Muy marcado y anotado por Galdós, como era de suponer.]

4. *Recuerdos de un diplomático*. Tomo II, de Augusto Conte. Madrid, 1901. [Aunque todas las páginas de este libro no están cortadas, hay secciones, hacia el final (Cap. LXX, «Londres de 1858 a 1865») que tienen marcas de Galdós. De este capítulo sacó Galdós información para *Prim* (lo que tiene que ver con la posibilidad de establecer una monarquía en México hacia 1860). Todos los nombres de personas subrayados por Galdós en este capítulo (pp. 482-84) aparecen en este episodio. A partir de la p. 528, el resto del libro está sin cortar (excepto las hojas que corresponden al «índice», que parecen ser siempre las primeras que cortaba Galdós).]

5. *Prim* par H. Léonardon, «Ministres et Hommes D'État». Paris: Félix Alcan, 1901. [Todo este tomo está marcadísimo por Galdós. De la «Bibliographie» Galdós marca el siguiente libro *Historia militar y política del Excmo. Sr. D. Juan Prim...* (ver 6). Galdós escribe al margen, «Tomo 3.º interesantes datos sobre el pronunciamiento de Villarejo de Salvanés». Marca también Galdós con una señal marginal el libro de Paúl y Angulo, *Los asesinos del general Prim y la política de España*, París, 1886.]

6. *Historia militar y política del Excmo. Sr. D. Juan Prim, Conde de Reus, Marqués de los Castillejos y Grande de España de Primera Clase, etc., etc., enlazada con la particular de la guerra civil en Cataluña y con la de África*, por don Francisco Giménez y Guitied y continuada desde 1860 hasta su muerte por don Justo de la Fuente. 3 Tomos. Barcelona, Madrid, 1871. [Todos los 3 Tomos están muy anotados y marcados. Al principio sólo hay páginas dobladas, pero a partir del capítulo VI (Prim como Capitán General de Puerto Rico) empezamos a encontrar marcas. Del Tomo 1.º al parecer lo que más interesó a Galdós fue el capítulo VII. El Tomo 2.º está muy marcado hasta la página 248 de sus 447 páginas. El tercer tomo es el más utilizado por Galdós a juzgar por la profusión de marcas y anotaciones. La última marca se encuentra en la página 319, donde Galdós subraya la hora exacta en que murió el general. Dentro del tomo 3.º Galdós puso un recorte de periódico *Suplemento á la Andalucía*, martes 22 de setiembre de 1868 y dice: «En nuestro número de hoy hemos publicado lo siguiente: ‘La Hora de la justicia’, ‘Proclama de los Generales’ [firmada en Cádiz 19 de setiembre de 1868 por el Duque de la Torre, Juan Prim, Domingo Dulce, Francisco Serrano Bedoya, Ramón Nouvilas, Rafael Primo de Rivera, Antonio Caballero de Rodas y Juan Topete], ‘Pronunciamiento de Córdoba’, ‘Más detalles del pronunciamiento de Cádiz’, ‘Sublevación de Jerez, el Puerto, Sanlúcar y otros puntos’, ‘Noticias locales del Día’». Es posible que Galdós comprara este periódico cuando desembarcó en Alicante y se dirigía a Madrid a presenciar los eventos de la Gloriosa a su regreso de Francia. (Un recibo de Antonio de San Martín, Librero de Madrid, comprueba que Galdós compró estos libros el 26 de febrero de 1902, cuando escribía *Los duendes de la Camarilla*.)]

7. *Apuntes históricos sobre la Revolución de 1868*, por don Ricardo Muñiz, 2 Tomos. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1884-1886. [Estos «Apuntes» narran los eventos políticos desde el golpe de Estado de 1856 hasta el asesinato de Prim y la llegada de Amadeo I a España. Ambos tomos están marcadísimos por Galdós y desde el principio se puede ver que los utilizó mucho para los episodios de la 4.ª serie a partir del 4.º.]

8. *Apuntes para un Catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, por don Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894. [Las anotaciones empiezan hacia la página 80, donde se mencionan diarios de los años 1842 y 1843. La mayoría de los periódicos marcados son de las fechas entre 1848 y 1854. Galdós deja de marcar en la página 155 y el último periódico que marca es *El látigo* del ‘54.]

Para la 4.ª y 5.ª series:

1. *Fragmentos de mis memorias* de Nicolás Estévanez. Madrid, 1903. [Hay un papel que marca el principio del Capítulo XX «1867» («Córdoba, Madrid, París, la Exposición Universal, todo eso recorrimos mi mujer y yo de julio a octubre del 67».) —coincide con el viaje de Galdós a París. Otro papel marca las páginas 240-41 en que Estévanez narra la empresa revolucionaria encabezada por Prim. Una marca se encuentra

al comienzo del Capítulo XXV, «1868». La p. 278, en que se escribe sobre los propagandistas revolucionarios y del importante papel que entre éstos desempeñó Fernando Garrido, quien figura en dos episodios de la 4.^a serie. Marca en las páginas 328-29, los nombres de los diversos refugiados políticos en el exterior. Es a partir del Capítulo XXXII «1870», sin embargo, y hasta el final del libro, donde encontramos una enorme cantidad de marcas y anotaciones. Estévez aparece en 4 episodios de la 4.^a y 5.^a series.]

2. *Crónicas retrospectivas: Recuerdos de la segunda mitad del Siglo XIX por Un portero del observatorio*, de Juan Valera de Tornos con un «Prólogo» de Jacinto Octavio Picón. Madrid: Sáenz de Jubera Hnos., 1901. [Tomo muy marcado por Galdós donde encontró muchos datos interesantes sobre la vida política, social y periodística de España a partir del año 1856. Interesantísimo también es lo que marca Galdós en el «índice» de este libro: los temas de los capítulos X, XII, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXII a XXVI, XXXVII, XXXVIII, XL, XLII, XLIII, tales como aparecen esquematizados en dicho índice, lo cual le da a Galdós una perfecta secuencia de sucesos desde la muerte de O'Donnell hasta el año 1875.]

Para la 5.^a serie:

1. *Figuras y figurones: Biografías de los hombres que más figuran actualmente así en la política como en las armas, ciencias, artes, magistratura, alta banca, etc.*, 2.^a edición, 6 Tomos. Tomo I, Madrid: Enrique Jaramillo, 1881; Tomo II, Madrid: Imprenta de F. Cao y D. de Val, 1881; Tomos III a VI, Madrid: Imprenta de Domingo Molina, 1881. [Del Tomo I Galdós marca datos correspondientes a las biografías de: don Francisco Súnier y Capdevila (quien figura en los episodios 1, 2 y 4 de la 5.^a serie); don Antonio Dorregaray (el general carlista, *De Cartago a Sagunto*); don Antolín Monescilla (*España sin rey*); don Juan Manuel Manzanedo (*España sin rey, España trágica, Amadeo I, Cánovas*). Del Tomo II sólo marca un dato sobre Díaz Quintero. El Tomo III está sin cortar. Falta el Tomo IV. Del Tomo V sólo se marcan unos pocos datos sobre don José Agramunt, Cura de Flix. Del Tomo VI marca datos sobre don José María Orense (*La de los tristes destinos, España sin rey, La primera República*).]

2. *Estudio crítico sobre la última Guerra Civil*, 2 Tomos, por Baldomero Villegas. Madrid: Librerías de A. de San Martín, s. a. [Las primeras 222 páginas del 1.^{er} tomo no están cortadas. A partir de la p. 224 a la p. 310 hay en cada página marcas, «ojos», secciones subrayadas, comentarios marginales, etc., en tal profusión, que es indudable que estas páginas constituyen una de las fuentes principales, si no la principal, para detalles sobre la última guerra carlista. Del capítulo V en adelante las páginas no están cortadas. El segundo tomo, aunque utiliza la misma editorial, lleva diferente pie de imprenta: Burgos: Imprenta de Timoteo Arnáiz, 1887. Sólo están cortadas las primeras 117 páginas y algunas hacia el final: de la 400 a 403 (sin marcas), de la 440 a las 464 (sin marcas), y de la 481 hasta el final (también sin marcas). Las marcas en este 2.^o tomo se encuentran entre las páginas 40 y 89.]

3. *La República de 1873: apuntes para escribir su historia*, por F. Pi y Margall. Libro primero. Vindicación del autor. Madrid: Imprenta de Aribau y Cía. (Sucesores de Rivadeneyra), 1874. [Fuera de una frase de la «Vindicación» (p. 4, «Por cada hombre leal, he encontrado diez traidores; por cada hombre agradecido, cien ingratos; por cada hombre desinteresado y patriota, ciento que no buscaban en la política sino la satisfacción de sus apetitos».) Galdós empieza a marcar el texto de este libro a partir del Capítulo IV. De la 15 a la 32, no hay página en la que no haya marcado Galdós algo. Además, marginalmente, va haciendo un esquema de los diferentes sucesos y fases de la vida política de Pi y de los sucesos históricos en que éste toma parte. Los capítulos marcados son los siguientes: IV, V, VI y VII.]

4. *Semblanzas de políticos*, por Conrado Solsona y Baselga, 1.^a serie. Madrid: Fernando Fe, s. a. (contiene un «Post Scriptum» fechado en Madrid «Junio de 1887»). [Se marcan algunos pasajes de las «semblanzas» de don Eugenio Montero Ríos, datos sobre la abdicación de Amadeo I (el documento, según el libro, fue escrito primero por Olózaga y Dragonetti se lo mostró a Montero Ríos y éste lo redactó de nuevo), la «semblanza» de don Cristino Martos y la de don Antonio Cánovas del Castillo.]

5. *Cartagena: Memoria y comentario sobre el sitio de Cartagena*, por el general López Domínguez. Madrid: Establecimiento tipográfico de los señores J. C. Conde y Cía., 1877. [Toma aquí Galdós los datos técnicos sobre el sitio de Cartagena entre 1873 y principios de 1874. El autor, general López Domínguez, figura en *La de los tristes destinos*, pero más en *La Primera República* y en *De Cartago a Sagunto*.]

6. *Las Constituyentes de la República española*, por Miguel Morayta (Biblioteca de Estudios Filosóficos, Históricos, Políticos y Sociales). París: Sociedad de ediciones Literarias y Artísticas, s. a. (el «Prefacio» está fechado «Septiembre 1907»). [Galdós hizo extremo uso de este libro, que tiene que haber sido uno de sus principales libros de consulta para *La Primera República*.]

7. *La Libertad de cátedra: Sucesos universitarios de la Santa Isabel*, por Miguel Morayta. Madrid: Editorial Española-Americana, s. a. (el «Prefacio» está fechado «Noviembre 1911»). [De este libro utiliza Galdós el primer capítulo «Antecedentes», que da los datos sobre la lucha por la libertad de cátedra en 1884. En las páginas 14 a 16 marca Galdós las circunstancias del destierro de don Francisco Giner de los Ríos a Cádiz y luego el de Salmerón a Lugo y el de Azcárate a Cáceres. Marca también la lista completa de los profesores que presentaron parecidas protestas a las que fueron causa de dichos destierros. La mayor parte de estas figuras aparecen en *España trágica y Cánovas* de esta serie.]

Otros libros importantes que se han nombrado como fuentes para los episodios –tales como la *Historia del levantamiento*, etc., del Conde de Toreno; los *Ecos de Navarra*, del Barón du Casse; la *Historia de la guerra civil...* de Antonio Pirala; la *Estafeta de Palacio*, de Ildefonso Bermejo, etc.– no se encuentran en la biblioteca de Don Benito ni están registradas por Berkowitz en su *Catálogo*. Otros, como los *Recuerdos de un anciano*, de don Antonio Alcalá Galiano, sí están, pero en una edición

que no parece haber sido manejada por Galdós (la de Madrid de 1878, posterior a la redacción de los *episodios* de la primera serie y de siete de los *episodios* de la 2.^a).

Vale la pena añadir una lista de documentos importantes en la biblioteca de Galdós por ser todos *de la época*, aunque no todos tengan marcas suyas. Entre éstos el más importante es un

1. Epistolario (colección de 52 cartas de un señor que se firma H. Mendineta y que dirigió a Villavicencio –suponemos que se trata del que fue Gobernador de Cádiz en esta época– y que empiezan el 14 de febrero de 1809 y terminan el 22 de enero de 1810). [Han sido marcadas por Galdós las fechadas en Lorca de 14 de febrero, 18 de febrero, 4 de marzo, 7 de marzo, 14 de marzo, 18 de marzo, 22 de marzo, 25 de marzo, 16 de mayo, 27 de mayo, 17 de junio, 30 de junio y 19 de julio de 1809, y las fechadas en Cádiz el 2, el 4, el 19 y el 22 de enero de 1810. Los pasajes marcados hacen referencia a la guerra, a Napoleón, a los franceses, a la situación local, etc.]

2. Importante también es dar idea del contenido de tres tomos registrados por Berkowitz en su catálogo, pero que no nos dan idea de la importancia de los documentos que incluyen.

A. Berkowitz, pág. 77, núm. 727: «ANÓNIMO. –Papeles varios (colección de folletos y manuscritos relacionados con los acontecimientos de los años 1812-1814).

La nueva clasificación en la Casa-Museo es Sala VII-48 y el contenido exacto del tomo es el siguiente:

1. *El Rey de España en Bayona*, escena en un solo acto, escrita por un buen español, en Murcia, s. a. 24 pp. [Por el contenido parece que debió haber sido escrita esta escena antes de mayo de 1808.]

2. *La Suprema Junta Gubernativa del Reyno a la Nación Española*, una proclamación firmada en 10 de noviembre por Martín de Garay, Vocal Secretario general. 16 pp.

3. *Reglas y previsiones de la Dirección General de Bienes Nacionales*, firmadas por El Consejero de Estado, Director General de bienes nacionales. Manl. Sixto Espinoza en Madrid 14 de octubre de 1810. 4 pp.

4. *Despedida de la Junta Central*. Manuscrito. 8 pp.

5. *Manifiesto de la Regencia de las Españas* (sobre cesación en el mando del cuarto ejército y Capitanía General de las Andalucías del Excelentísimo señor don Francisco Ballesteros), Cádiz. En la Imprenta Real, 1812. 31 pp.

6. *Canción el Aniversario del dos de Mayo*, manuscrito. 3 pp.

7. *Infracción horrible y escandalosa de la Constitución Política de las Españas, Tenaz y acérrima defensa de los ciudadanos españoles*. Por don Gregorio Antonio Fitzgerald, Islas de León. Reimpresión en Granada en la Imprenta Real, s. a. 7 pp.

8. *El Diablo predicador*, por el licenciado Alberto los Ríos. Palma, Imprenta de Brusi, 1813. (Poema en cuartetas de endecasílabos asonantados.) 16 pp.

9. *La Regencia de las Españas*, por don L. de Borbón, Cardenal de Scala, Arzobispo de Toledo, Presidente de las Cortes de Cádiz. Cádiz, 8 de julio de 1813. 13 pp.

10. *Documentos* (advirtiendo de las maquinaciones del M. R. Nuncio de S. S. –Once en total que comprenden):

- a. Representación que el M. R. Nuncio de S. S. entregó á la Regencia del Reyno con fecha 5 de marzo [1813].
- b. Carta del M. R. Nuncio al R. Obispo de Jaén [5 de marzo, 1813].
- c. Carta del M. R. Nuncio á los V. V. Cabildos de Granada y Málaga [5-III-1813].
- d. Oficio del Ministro de Gracia y Justicia al M. R. Nuncio [23-IV-1813].
- e. Respuesta del M. R. Nuncio al oficio del Ministro de Gracia y Justicia [28-IV-1813].
- f. Nota del M. R. Nuncio al Ministro de Estado [28-IV-1813, en italiano].
- g. Respuesta dada por el Ministro de Estado á la Nota del M. R. Nuncio de S. S. [5-V-1813].
- h. Contestación del M. R. Nuncio á la Nota antecedente del Ministerio de Estado [9-V-1813, en italiano].
- i. Nota del M. R. Nuncio quejándose del Ministerio de Gracia y justicia [14-V-1813].
- j. Respuesta del Ministro de Estado á la antecedente Nota [17-V-1813].
- k. Nota del Ministro de Estado comunicando al M. R. Nuncio su extrañamiento de estos reynos, y ocupación de sus temporalidades en ellos [7-VII-1813].

11. *La comision de reemplazos representa á la Regencia del Reyno, El estado de insurrección en que se hallan algunas Provincias de Ultramar; la urgente necesidad de enérgicas medidas para la pacificación; clase y extensión de las que deben adoptarse con este objeto, y males que amenazan á la Nación Española, si el gobierno no remite los auxilios que se reclaman.* Cádiz, Imprenta de la Junta de Provincia, 1814, 39 pp.

12. *Manifiesto de la conducta y servicios hechos a la patria en el tiempo de nuestra gloriosa revolución*, por Pablo López, conocido por el cojo malagueño de la puerta del Sol. Madrid, Imprenta de la Viuda de Vallin, 1814, XVI pp.

13. *Discurso* que pronunció el señor Martínez de la Rosa en la sesión de 21 de abril de 1814, después de la lectura de los documentos que presentó el secretario de la guerra relativos al destronamiento de Bonaparte. Madrid, Imprenta que fue de García, s. a. 4 pp. [la p. 3 tiene una «x» marginal, escrita con tinta, posiblemente por Galdós].

14. Dos números de *El conciso* (época segunda): el núm. 102 del miércoles 27 de abril de 1814, 8 pp. (de la 809 a la 816); y el núm. 115 del martes 10 de mayo de 1814, 8 pp. (de la 913 a la 920).

15. *Guerra política*, por D. S. S., Granada, en la Imprenta Real, s. a., 20 pp.

16. *Parodia al llamado, por antífrasis, Poema en honor del sacerdocio* (anónimo), Granada, en la Imprenta de la Viuda e hijo de Zea, s. a., 8 pp.

17. *Proyecto de Extinción de regulares*, firmado por J. C. Granada, Oficina de la Viuda e hijo de Zea, s. a., 8 pp.

18. *Apuntes de la vida y hechos militares del Brigadier D. Juan Martín Díez, el Empecinado*, por un admirador de ellos. Madrid, Imprenta de don Fermín Villalpanda, 1814, 91 pp. [Hay una marca marginal en la p. 49 en la que dice que «se declaró que las tropas mandadas por el Brigadier *Empecinado*, componían la quinta división del segundo ejército...»].

B. Berkowitz, pág. 77, núm. 732: «ANÓNIMO. –Glorias de Zaragoza o El ejército de Bonaparte abatido por el valor zaragozano, romance heroico por un aragonés amante de su patria. Zaragoza, s. a. (probablemente 1820)».

La nueva clasificación en la Casa-Museo es Sala VII-4 y el contenido es muchísimo más amplio e interesante, a saber:

MISCELÁNEA CURIOSA

1. *Glorias de Zaragoza...*, por un aragonés amante de su patria. Zaragoza, Francisco Megallón, s. a., XXV pp. [Se conoce que el profesor Berkowitz no examinó el texto del poema al atribuirle el año 1820. El poema termina con los siguientes endecasílabos:

«Femos pues, *que volverá Fernando*
nuestras delicias á empuñar el cetro,
que el Santo Padre de mejores días
gozará alegre en plácido sosiego,
y que finada la sangrienta guerra
regirá el alma Paz el Universo» (énfasis mío)]

2. *Manifiesto de la Junta Superior de Cataluña*, sobre la pérdida de Tarragona, y sus resultas en al primer exercito. Solsona, en la Imprenta de la junta, 1811. 44 pp. más 102 pp. de documentos justificativos.

3. *Dos palabritas al Marques Campo-Verde: Carta de un español contestando á su exposición, publicada en Alicante*. Palma de Mallorca, en la Imprenta de Brusi, 1811. 27 pp.

4. *Politica peculiar de Buonaparte en cuanto á la religión católica: medios de que se vale para extinguirla, y subyugar los españoles por la seduccion, ya que no puede dominarlos por la fuerza*, por don Pedro Cevallos, Reimpreso en Berza, Imprenta de la Junta Superior, 1812, 43 pp.

5. Tres *Representaciones* dirigidas al Rey en contra de las Cortes del Reyno:

a. Firmado por la Iglesia Española, Día de todos los Santos del año 1812, Impreso por Dorca, 14 pp.

b. Firmado por los Obispos refugiados en Palma de Mallorca, Imprenta de Brusi, marzo de 1812. 11 pp.

c. Del Excmo. señor Obispo de Orense al Supremo Consejo de Regencia. Impresa en Palma, Imprenta de Brusi, 1812 y reimpresso en Cádiz por don Antonio de Murguía, 1812, 8 pp.

6. *Representación sobre el restablecimiento del Santo Tribunal de la Inquisición que el Excmo. Señor Arzobispo de Santiago... dirigieron por duplicado á las Córtes generales y extraordinarias.* Santiago, don Juan Francisco Montero, 1812, 7 pp.

7. *Manifiesto de las acciones del Mariscal de Campo D. Francisco Espoz y Mina, Comandante general de la División de Navarra, y segundo en jefe del Septimo Exército, en el Alto Aragón o pais comprendido en la izquierda del Ebro,* por don Miguel María Iribarren, Sargento Mayor y Comandante interino del Regimiento de Caballerías Húsares de Navarra, de la División del mismo General. En la Imprenta de la Misma División, 1812, 18 pp.

8. *¿Quiénes son los traidores?*, anónimo. Madrid, Imprenta de Repullés, 1812, 16 pp.

9. *Contestación á la carta primera del amigo de la Constitución: ó sea cabal idea de J. R. H., y vindicias de seis Frayles angelicales,* por don D. V. M. Madrid, Repullés, 1812, 19 pp.

10. *Documentos relativos al llamamiento del Excmo. Señor D. Francisco Xavier de Castaños á servir su plaza en el Consejo de Estado, y su exoneración del mando del quarto exército,* anónimo. Tolosa, don Francisco de la Lama, 1813, 9 pp.

11. *La gloriosa reconquista de las plazas de Lérida, Monzón y Mequinenza por el primer exército nacional,* publícala un patriota de la Provincia de Cataluña, Valencia, Imprenta patriótica del pueblo soberano a cargo de Florentino López, 1814, 15 pp.

12. *Primer suplemento al manifiesto publicado el 16 de enero último por el ayuntamiento constitucional, corporaciones y vecinos de la ciudad de San Sebastian,* anónimo. Tolosa, don Francisco de la Lama, 1814, 20 pp.

13. *Consulta secreta que en descargo de su conciencia dirige á los señores publicistas del día uno de sus más celosos adeptos,* firmada por Desiderio Electo. Valladolid, Imprenta de Aparicio, 1820, 8 pp.

14. *Carta confidencial en satisfacción á la Respuesta de la Sociedad patriótica de Valladolid á la Consulta Secreta, y á la Impugnación de ésta por un anónimo,* firmado B. R. D. Valladolid, Imprenta de Aparicio, 1820, 26 pp. [p. 17 está doblada].

15. *Discurso sobre la abolición de diezmos y primicias, propuesta en las Cortes ordinarias,* publicada por don Antonio Plana, Administrador de la Mitra Arzobispal de Zaragoza. Zaragoza, Imprenta de Luis Cueto, 1820, 57 pp. [pp. 17, 22, 29 y 46 están dobladas].

C. Berkowitz, pág. 77, núm. 728: «ANÓNIMO. –Papeles varios políticos (colección de varios documentos políticos de los años 1790-1869)».

Nueva clasificación en la Casa-Museo es Sala VII-27 y el título y contenido exacto del volumen son los siguientes:

PAPELES VARIOS POLÍTICOS

1. *Discurso pronunciado por D. Francisco Martínez de la Rosa, diputado a Cortes, en la sesión del 1.º de Marzo de 1847.* Sin pie de imprenta, s. a., 24 pp.
2. *Discurso pronunciado por D. Francisco Martínez de la Rosa diputado a Cortes, en la Sesión del 4 de Marzo de 1847.* Sin pie de imprenta, s. a., 11 pp.
3. *La Religión y el trono*, por A. Bravo y Tudela. Madrid, Imprenta de don Eusebio Aguado, 1855, 22 pp.
4. *Los tiempos. Ligera reseña del Liberalismo en España*, por don Joaquín Vidal y Reig. Madrid, Imprenta de don Pedro Montero, 1865, 24 pp.
5. *La verdad en el hogar doméstico* (primer cuaderno), anónimo. Madrid, Imprenta M. Tello, 1869, 30 pp.
6. *Informe de la comisión especial sobre los resultados que dan los documentos mandados pasar á ella, especialmente sobre las ocurrencias de los días primeros de julio último.* Impreso de orden de las Cortes extraordinarias. Madrid, Imprenta de don Tomás Aban y Cía., 1823, 180 pp. [Hay marcas en las pp. 10, 23, 28 y 140. En la p. 10 se marca el final del diálogo entre los miembros de la Guardia Real y el General Morillo, donde éstos se declaran en contra de la Constitución del General. En la p. 23 se marca el pasaje donde se menciona que será necesario dar algún descanso a la milicia local y para dar orden de que las milicias locales de la provincia se reúnan en Madrid. En la p. 28 donde se presentan los acontecimientos del 7 de julio. Y en la p. 140, se marca el pasaje en que se narra cómo los guardias, que habían abandonado los cuarteles que ocupaban en la calle de Fuencarral, se reunieron en Santa Bárbara y partieron a la puerta de los Pozos (hoy San Fernando) y forzándola se situaron en la pradera de los Guardias de Corps.]
7. *Dictamen dado a S. M. La Reina Doña María Cristina de Borbón, sobre el de la comision de las Cortes Constituyentes de 1855, encargada de la información parlamentaria relativo a su persona*, por los abogados del Colegio de Madrid don Manuel Cortina, don Juan González Acevedo y don Luis Díaz Pérez. Madrid, sin pie de imprenta, 1857, 67 pp. [Hay marcas en la p. 19, donde se destaca el párrafo que narra cómo don Salvador Calvet preguntó a don Mateo Frates, archivero y jefe del Real Guarda-joyas, el paradero de las alhajas vinculadas o propias de la corona; en la p. 20, donde se continúa la investigación del paradero de las alhajas reales; en la p. 40 se marca el párrafo que refiere cómo se instituyó un «bolsillo secreto» para la reina María Cristina para que se le dieran las cantidades necesarias para cumplir con gastos reservados tales como limosnas, caprichos, etc.; en la p. 41 se continúa la discusión del uso de estos dineros del «bolsillo secreto», y el pasaje está marcado; en la p. 42 se marca el dato del matrimonio de María Cristina con don Agustín Fernando Muñoz y Sánchez; y en la p. 48 se marca el pasaje sobre la expedición del General Flores contra la república del Ecuador instigada por María Cristina con el propósito de colocar en un trono con el nombre de don Juan I a uno de los hijos de su segundo matrimonio.]

8. *Memoria histórico-legal sobre las leyes de Sucesión á la Corona de España*, por El Marqués de Miraflores, Conde de Floridablanca. Madrid, Imprenta de don L. Amarita, 1833, 39 pp.

9. *Cartilla electoral o requisitos y condiciones que deseáramos hallar en los electos a procuradores á Córtes, con arreglo al ESTATUTO REAL, Convocatoria y Real decreto de elecciones que se acompañan para conocimiento de los Electores*, por don José Díez Imbrechts. Madrid, Imprenta de don Tomás Jordán, 1834, 40 pp.

10. *Nueva constitución que ha de regir en España é Indias*, aprobada por la junta española en Bayona. Publicada con permiso superior. Madrid, Imprenta de Alban, 1808, 74 pp. [La p. 58 está doblada marcando los artículos CXXV y CXXVI; el primero sobre el derecho que concede el Rey a los extranjeros para ser admitidos en el reino, y el segundo sobre la inviolabilidad de la casa de todo habitante en territorio de España y de las Indias.]

11. *Lecciones de Derecho Político*, por don Juan Donoso Cortés. Madrid, Imprenta de la Cía. tipográfica, 1837, 96 pp.

12. *Causa criminal que en virtud de real resolución, se ha seguido y sentenciado en la superintendencia general de policía, contra Don Ramón Orozco González, convicto y confeso en la fijación de varios pasquines sediciosos, y entrega al Rey Nuestro Señor de dos memoriales anónimos, injuriosos y falsos, el uno en su real mano, y el otro, por medio del Excmo. Señor Capitán de Reales guardias de corps de la compañía española*, impresa de orden y con aprobación de S. M. en Madrid, Imprenta de don Pedro Martín, 1790. Advertencia, VI pp., texto, 109 pp.

13. *Introducción jurídica al papel intitulado El Patriotismo Perseguido a traycion por la arbitrariedad y el egoísmo*, su autor don Lorenzo Calvo de Rozas, por las injurias que contiene contra el excelentísimo señor don Francisco Eguía. Cádiz, Imprenta Real, s. a., 84 pp.

Aunque no hay marcas de Galdós, es interesante hacer constar la existencia de este folleto en la biblioteca de Don Benito, que bien puede haberle servido para su episodio *Zaragoza*:

Idea histórica de los principales sucesos ocurridos en Zaragoza durante el último sitio. Recopilados por el P. Capellán del Ejército, Dr. Don Sebastián Hernández de Morejón, Testigo y Casi víctima de aquella gloriosa catástrofe. Mallorca. En la Imprenta Real, 1809, 28 pp.

Información varia obtuvo también Galdós, a juzgar por algunas marcas, del *Diccionario universal de Historia y de Geografía* por don Francisco de Paula Mellado. Madrid: D. Fco. de Paula Mellado, 1846.

Sobre las calles de Madrid, Galdós encontró información –tanto para los *episodios* como para las *novelas contemporáneas*– en el tomo muy marcado, *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*, por don Antonio Capmani y Montpalau. Madrid: Imprenta de Manuel B. de Quirós, 1863.

Por último, vale la pena hacer constar –y transcribir– la existencia en el archivo de Galdós de un autógrafo de «el Empecinado» (carpeta núm. 37, Legajo núm. 27).

Div.^{on} Esp.a del Grál Empecinado 38
 Don Juan Sanchez Capitan de infant.^a [2.^a?]
 He recibido de Dⁿ Angel Blanco g.^{en} oficial
 de la Tesoreria de la Paro^a de Valladolid, y encargado
 en el militar de la Division X X quinientos X X R. V^{on}
 para el diario Socorro de la inf^a de la misma.
 I para su resguardo, le doy el presente en
 Brozas y Agosto 28 de 1823.
 Son W 500 W de Vⁿ

Juan Sanchez
 dense
 El Empecinado
 (rúbrica)

Importante para el futuro será el determinar la influencia que, en el espíritu que inspira los episodios de las dos primeras series, pueda haber tenido la *Historia de los Girondinos*, 5 Tomos, por A. de Lamartine. Madrid: D. Fco. de Paula Mellado, 1851. En todos los tomos hay marcas y pasajes subrayados en los que leemos muchas ideas que resultan fundamentales para el conocimiento de la formación intelectual de Galdós, precisamente en sus años formativos.

III

En cuanto al «archivo viviente», el material cubre varios aspectos. Me limitaré a dar algunos ejemplos en los que los corresponsales contestan cartas de Galdós enviándole algún dato biográfico sobre un pariente o amigo, o un plano de alguna ciudad o pueblo, o informe sobre el interior de algún casino y sobre las personas que lo frecuentaban, etc.

La siguiente es ejemplo de una contestación infructuosa que a veces recibía Don Benito a sus cartas. Aparece en la Carpeta núm. 7, legajo núm. 52:

Mi querido amigo:

La señora viuda de Soriano me citó anoche en su casa, y dijo que Montes de Oca no era pariente de ellos, aunque sí recordaba haber oído hablar de él a su marido.

Hoy va á escribir á Rodrigo á Valencia, para que la diga si él sabe haya entre los papeles que él ha repasado de su casa, alguna carta ó retrato, para buscarlo, en ese caso, y ponerlos á su disposición.

Es todo cuanto puede comunicarle, por ahora, su siempre amigo, que se complace muchísimo en servirle,

Juan Combra

S/c sábado 7 abril 900. 9 mañana.

La carta al señor Combra la debió haber escrito Galdós cuando estaba a mitad del *episodio Montes de Oca* de la tercera serie, fechado en marzo-abril de 1900. Es lástima que no tengamos la carta original de Galdós para ver qué dato preciso le hacía falta en ese momento cuando ya debía tener escrito bastante de esta obra.

Anterior a ésta hay otra carta en la que, por el contrario, Galdós recibe una gran riqueza de detalles sobre Oñate, que él había solicitado a un amigo suyo, quien lo puso en contacto con un corresponsal de esa ciudad. Transcribo a continuación la carta que se encuentra en la Carpeta núm. 1, Legajo núm. 10:

Oñate 6 de diciembre de 1898.

Señor don Benito Pérez Galdós.

Muy señor mío y de todo mi respeto y admiración: esta misma tarde he recibido con muchísima complacencia su carta en la que veo sigue V. haciéndome el honor de utilizar mis humildes servicios, si tal pueden llamarse, y como me incita V. á contestarle lo primero que me sea posible lo hago á vuelta de correo y paso á comunicarle el resultado de mis investigaciones acerca de sus preguntas.

Lo que primero me pide V. son las noticias concernientes al monasterio de Aránzazu durante el año 36 á lo que yo le contesto que dá la casualidad que en tal año no había allí comunidad ninguna y casi ni santuario pues el 18 de agosto del 34 habiendo entrado en Oñate el general Cristino Rodil con 11.000 hombres mandó á un batallón de voluntarios de Guipúzcoa que cubrieran las avenidas del enemigo por la parte de Aránzazu, llevando el gefe la orden de arrestar á la comunidad y reducir el convento y santuario á cenizas: esta orden fué cumplida á las ocho de la mañana del siguiente día pereciendo en el incendio, según cuentan, valiosísimas obras de arte de Murillo, Alonso Cano y Gregorio Hernández y otras muchas preciosidades reunidas allí en el transcurso de muchos años. Salvose de la catástrofe la milagrosa imagen de la Virgen que fué conducida en solemne procesión al convento de Vidaurreta; la comunidad fué conducida a Vitoria desde donde se dispersó por toda España, pero el año 35 con motivo de la expulsion de los regulares varios de los dispersos lograron, aprovechando las circunstancias políticas del territorio vasco, llegar a Vidaurreta donde lograron reorganizar la comunidad. Allí estuvieron hasta que reparadas las obras más indispensables fueron trasladados en compañía de la santa imagen á su primitivo lugar.

Por si le sirve a V. para algo le describiré el estado en que se encuentran las mismas después de dicho incendio, que fué el cuarto sufrido por el santuario, después del cual sólo se reedificó de lo antiguo la iglesia, pues el monasterio se hizo en otro lugar. Se levantó la fábrica, a considerable altura en la vertiente del Aloña, sobre un profundo barranco formado por grandes rocas cuyas bases lame el río, que toma nombre del santuario, apoyándose sobre tres gigantescas puntas caprichosamente colocadas por la naturaleza. Las ruinas que hoy se ven hacen concebir idea del aspecto grandioso, magnífico y atrevido [palabra ilegible] que el edificio presentara en otros tiempos, aumentando su magestad la soledad que le circuye y el imponente espectáculo que allí ofrece la naturaleza. La situación no podía pues ser mas caprichosa resultando, según aun se ve, que lo que era por el lado del camino piso bajo era cuarto o quinto lo menos por el lado del barranco, sin contar las criptas que aun se conservan y que hacían oficio de panteón. La comunidad fue de mercenarios (sic) al principio y abandonado el edificio por estos les sucedieron, en tiempos del cardenal Cisneros, franciscanos, que son quienes le ocupan. El nombre de Aránzazu es tomado de la exclamación que, según la tradición, lanzó el pastor Rodrigo de Balzátegui al aparecerse la Virgen sobre un espino pues ¿aranzan zu? significa ¿en el espino tu?

En cuanto á la casa de Beneficencia tiene V. razón en lo que dice pues no existía en tal época, cosa que me olvidé hacer constar en el plano. Las funciones de esta institución se cumplían entonces en la casa que sirve de vertice al ángulo formado por las antiguas calles de San Anton y Bordadores, siendo su principal objeto dar de comer a los pobres.

La cárcel estaba en la Universidad por la parte trasera pues el frente lo ocupaba la maestranza.

En cuanto á la calle ancha ó paseo, como V. lo llama, no es tal sino una cosa indefinible, mezcla de camino, calle y aun solar pues frente á la Universidad hay una plazoleta de platanos que parecen muy jóvenes, no he podido averiguar el nombre de *eso* pero insistiré sobre ello y se lo diré a V. de palabra, pues con motivo de las vacaciones de Navidad dentro de tres o cuatro días me trasladaré a esa; algunos me han indicado, aunque no con seguridad, como si se llamara San Miguel lo cual nada tiene de extraño si se repara que por allí es la entrada principal de la parroquia pero sí existiendo ya una calle con el mismo nombre. Si *necesita* V. algun paseo puede utilizar una alameda de robles larga que empieza en la ermita de San Martin (ya indicada en el plano) y termina en la loma Olapoto con tres cruces de piedra antiquísimas. Y, finalmente, respecto al dulce no andaba descarriado quien se lo dijo pues existe realmente así como también un bizcocho de gran tamaño llamado de Oñate muy esponjado y amarillo.

Tendría una gran satisfacción en haber complacido sus deseos así como también en que continuara mandando á su admirador entusiasta y seguro servidor q. b. s. m.

José Mía de Aguirre y Escalante

Es dudoso que Galdós llegara a utilizar esta información para la novela en que trabajaba entonces, *De Oñate a La Granja*, la cual él fecha «octubre-noviembre 1898». Lo que sí es casi seguro que utilizó fue el plano que el señor Aguirre le había mandado a mediados de noviembre por medio de un amigo suyo, quien fue el que puso a Galdós

en contacto con su corresponsal de Oñate. Reproduzco a continuación la carta del señor Aguirre a su amigo así como el plano y explicación del mismo que le acompañaba y que el amigo pasó a Galdós:

Oñate 16 de noviembre [1898].

Muy querido amigo Antonio:

Con mucha extrañeza me he enterado de tu carta y digo con mucha extrañeza porque jamás pasó por mi humilde imaginación que un pigmeo como yo pudiera servir de ayuda (aunque esta fuera menor, si cabe, que la que tú me demandas) á un coloso en el mundo de las letras como todo el mundo sensato considera á Pérez Galdós. Hombre es este por quien siempre he sentido gran admiración y del cual me ha simpatizado hasta la figura.

Mucho sintiera que mi trabajo resultara inútil, no por el tiempo que me ha llevado, que fué bien poco, sino por no poder satisfacer tanto los deseos de dicho señor como los tuyos; por eso si acaso no he entendido bien lo que el quiere vuelve a escribirme explicándomelo de nuevo y si es tal el trabajo que no cuente yo con facultades para realizarlo ya encontraré alguno que me supla.

No me he atrevido á escribir directamente a don Benito porque, la verdad, me *azoraba* tan alto honor; porque ¿que le iba yo a decir? Empezaria con una introducción de excusas *cursis* y de alabanzas de esas que ya estan mandadas retirar, ademas que las alabanzas a *ese hombre* le sonaran ya lo mismo que a mi el ruido incesante del arroyo que pasa por debajo de mi ventana, por eso he querido mandar la contestación *por tabla* para que tu completes la deficiencia de mi ingenio.

Te mando mil gracias por haberte acordado de mi que ya sabes estoy dispuesto á servirte en todo lo que pueda. Ofrece mis respetos á don Benito y dile que si necesita alguna otra cosa concerniente á su novela, por ejemplo fotografías para la descripción de algun edificio, etcétera puede pedírmelas sin inconveniente ninguno, por mi parte.

Como me dices que lo remita pronto no me he parado en floreos que quizá hubieran hechado (*sic*) á perder, si algo tiene, el plano.

Sin más, te deja con muchos recuerdos á los tíos, primos y sobrinos del Sardinero tu amigo que te quiere

José María de Aguirre

EXPLICACIÓN DEL PLANO

1. Iglesia parroquial de San Miguel (patrono del pueblo), de tres naves y una capilla cerrada con verja en la cual está la sepultura del fundador de la universidad, el claustro adjunto es mas antiguo que el resto de la iglesia, es gótico y por debajo pasa el río. 2. Universidad inaugurada (*sic*) en 1545, estilo del Renacimiento, fundada por el oñatiense don Rodrigo de Mercado y Znazola [?], obispo de Avila y dirigida por el arquitecto Pedro Picard en su construcción; fue maestranza de don Carlos durante su estancia en Oñate y cuartel cristino y Carlista alter-

nativamente. 3. Casa consistorial, edificio de mediados del siglo XVIII. 4. Palacio del Sn. Artarcor [?], empotrado en una torre mas antigua que el resto del edificio y residencia de don Carlos en la primera guerra civil. 5. Convento de franciscanos llamado de Santa Ana. 6. Casa de Beneficencia. 7. Juego de Pelota. 8. Convento de Vidaurreta del tiempo de doña Juana «la loca». 9. Lugar que ocupó la iglesia de Santa Marina, hoy escuelas publicas. 10. Lugar que ocupó la iglesia de San Antón, hoy casas de vecindad. 11. Torre de los condes de Oñate. 12. Nuevo cementerio. 13. Antiguo cementerio. 14. Iglesia y residencia de la orden de canónigos regulares, este edificio no existía durante la guerra civil. 15. Casa del fundador de la universidad.



Plano de Oñate

- A. Calle Zarra (en castellano «vieja») hoy calle de Alzáa.
- B. Ikarola kalea (calle del Colegio).
- C. Calle de San Miguel, hoy continuación de Alzáa.
- D. Calle de San Antón.
- E. Calle de Bordadores, hoy Santa Marina.
- F. Calle Barria (en castellano «nueva») hoy P. de Mercado.
- G. Calle de Santa María, hoy Azcárraga.
- H. Calle de San Inan.
- I. Plaza de Santa Marina.

El río no es el Aranzazu sino el Ioaizabal el cual afluye al interior en el barrio de San Pedro, camino de Vergara, para ir ambos juntos a reunirse con el Deva, que baja de Mondragón, en San Prudencio. Dicho río Ioaizabal presenta la particularidad de pasar por debajo de la calle de San Juan y de los claustros de la iglesia, como se indica en el plano.

Del anterior ejemplo se puede deducir que la observación de Baroja –citada por Hinterhäuser (p. 88)– acerca del episodio *De Oñate a La Granja*, es sólo parcialmente cierta. Galdós, efectivamente, no visitó todos los pueblos que aparecen en *los episodios* –¡y mal podría haberlo hecho!–, pero sí se ocupó, como vemos, de ser lo más exacto posible en sus descripciones y debió haber incurrido en un volumen bastante extenso de correspondencia para contestar las preguntas que él mismo se formulaba en las notas previas a la redacción de cualquiera de los *episodios*, notas que se encuentran en la Casa-Museo y que iremos publicando gradualmente en los *Anales Galdosianos*.

Un tercer tipo de carta nos demuestra la meticulosidad de Galdós para el detalle nimio:

Mi querido Maestro: ahí va el croquis que usted desea. Los billares se hallaban sobre el antiguo café de La Iberia. Como el plano está hecho de memoria puede ser que falte algún detalle, pero lo principal es exacto.

Los más notables que en aquella época (62 al 64) se reunían en el Casino eran: *Marqués de Serdañola*, *Victor Cardenal*, *Paco Gaviria* (?), *Conde de Carrilleros*, Brigadier Mancebo, Perico Muchada, Conde de Pallares, Manolo Alarcon, *Daniel Moraza*, Joaquín Boceta, Felipe Micó (el jugador), *Rute* (el abogado Raton), *Leon Checa*, Joaquín Gándara, *Paulin*, *Ramos Meneses* (Duque de Barios, despues), Carriquivi, Salamanca, Alvareda, Duque de Villahermosa, y muchos más, pero estos eran los que más bullían: algunos de estos viven (Carrilleros, Pallares, Moraza y Boceta). Los que he subrayado eran los *puntos* del 30 y 40, único juego que entonces privaba.

Alvarez me prometió ayer darme hoy los apuntes prometidos.

Mande otra cosa a su más affmo. amigo.

20 mayo.

(no hay firma y sigue un plano que no es del caso reproducir).

IV

Terminamos estas «apostillas» con algunas observaciones que indican posibles respuestas a preguntas sugeridas por el profesor Hinterhäuser o corrigen alguna falta involuntariamente cometida por falta de información pertinente.

Entre las novelas de trasfondo histórico que le pudieron servir a Galdós como punto de partida para sus *episodios*, sería interesante añadir una del granadino Cristóbal López Muñoz titulada *La cruz de azabache* (Granada: Impr. y Librería de don José María Zamora, 1865), que utiliza para su trasfondo histórico el principio de la guerra

de la Independencia. Es posible que sea coincidencia –puesto que esta novela no se encuentra en la biblioteca de Don Benito–, pero la trama novelesca de *La Cruz...* tiene un gran parecido con la de los *episodios* de la 1.^a serie: un amor entre dos seres de desigual nivel social –él humilde y ella noble–, la elevación de éste por medio de sus acciones militares, etc. Hay, claro, grandes diferencias de concepción y *La Cruz...* se queda en el nivel de simple melodrama y de lo que hoy llamaríamos «novela rosa». La mencionamos simplemente para destacar el tremendo avance que representaron los *episodios* sobre este tipo de novelas con «trasfondo histórico», lo cual, en parte, justifica la aseveración de Galdós –citada por Hinterhäuser (p. 38)– de su «circunstancia feliz... de no existir en la literatura española contemporánea novelas de historia reciente...».

Un examen cuidadoso de la biblioteca de Galdós y, sobre todo, de una lista de los libros adquiridos por él durante los años 1865-67, puede aportar datos esenciales para el conocimiento de la formación intelectual de Galdós durante sus primeros años en Madrid (Cf. Hinterhäuser, p. 27 y sig.), años fundamentales para la gestación de *los episodios*. Afortunadamente, Mlle. Josette Blanquat, quien ya nos ha dado tan jugosos estudios⁵, terminará pronto un estudio de los libros de esta lista, así como estudios más detallados sobre determinadas obras como *I Promessi Sposi* de Manzoni, novela que Galdós estudió con particular detenimiento. Esta lista hecha por Galdós entre 1865 y 1867 –antes de su primer viaje a París– demuestra que tenía razón yo al sospechar que fuese falso que Galdós «descubriese» a Balzac en París –como apunté en mi edición de *La sombra*, New York, 1963–. Esta lista nos informa que Galdós adquirió 8 novelas de Balzac –de la edición de la «Librairie Nouvelle»– en noviembre de 1865, 3 más en marzo de 1866, 7 en mayo y una en julio de ese mismo año (agradezco profundamente este dato a Mlle. Blanquat). Este mismo estudio de Mlle. Blanquat mostrará la influencia de Lamartine, de Heine y de otros forjadores de un mito histórico en la concepción histórica de Galdós (Cf. Hinterhäuser p. 43 y sig.).

Puede ser de interés para solucionar de una vez por todas el problema de la posible influencia en Galdós de *Paz en la guerra* de Unamuno, mencionada tanto por Hin-



Rodolfo Cardona en el VIII Congreso Internacional Galdosiano

⁵ Ver su «Au temps d'Electra», BH, LXVIII, Nos. 3-4, 1966, pp. 253-308.

terhäuser (p. 110) como en el libro de Antonio Regalado (Cf. *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, pp. 297 y siguientes), que la copia que Unamuno dedicó a Don Benito («A Don Benito Perez Galdós, como prueba de admiración y afecto. Miguel de Unamuno») y que se encuentra en su biblioteca, tiene cortadas las páginas hasta la 73 y luego de la 344 hasta el final y que las páginas 14, 21 y 27 muestran señas de haber sido dobladas. No hay ninguna marca. Galdós, pues, leyó sólo una parte relativamente pequeña de la novela.

Con relación a este problema de si están o no cortadas las páginas de los libros de Galdós, el *Catálogo* del profesor Berkowitz es muy deficiente, pues la sigla que él escoge para indicarlo no nos dice nada de los casos en que sólo *parte* del libro está cortado –como el que acabo de mencionar o como, para dar otro ejemplo, *El capital* de Carlos Marx, que en dicho *Catálogo* figura como un libro sin cortar y que, sin embargo, tiene una sección cortada.

Un examen de esta biblioteca me reveló, asimismo, un dato interesantísimo, hasta ahora no registrado por nadie: la existencia de *trece* álbumes –fabricados por Galdós utilizando libros de gran formato como calendarios, anuarios, o ediciones de lujo– de material gráfico que Don Benito recortaba de revistas ilustradas de Francia, Inglaterra y España, y que pegaba cuidadosamente en ellos. Un estudio de estos álbumes –que intentaré hacer en el futuro– confirmará uno de los aspectos más importantes que el profesor Hinterhäuser intuyó sobre Galdós: su inspiración pictórica (Cf. pp. 79 y siguientes, p. 306, 361, 366). Un examen rápido –el único que hasta ahora he podido hacer– demuestra, por ejemplo, la importancia de estos álbumes en la descripción de escenas de la guerra de África (Cf. Hinterhäuser, pp. 86-87), de las cuales hay muchas entre los grabados.

Como conclusión a estas largas apostillas diré únicamente que lo que antecede evidencia la *injusticia* de una visión como la que Laín Entralgo tiene sobre los *episodios* (citada por Hinterhäuser, p. 16, nota 21): «Los *Episodios Nacionales* son una serie de cuadros de historia atravesados por el hilo unitivo de cierta acción novelesca elemental. La técnica de los *Episodios* puede ser reducida a sencillísima receta: Tómese la materia histórica contenida en un tomo de la *Historia* de Lafuente, redáctesela con mejor pluma, vístasela de ropaje novelesco –y si el ropaje es una simple hoja de parra, mejor–...; hágase todo esto y se tendrá un tomo de Galdós...» Tal concepto sólo demuestra un completo desconocimiento de la obra de Galdós, de su personalidad y de su método de trabajo. Por desgracia todavía hay muchos –aun entre los galdosianos– que creen que Don Benito «se sacaba sus novelas de la manga»⁶.

⁶ Estudios como el de *Los manuscritos de «Miau»*, del profesor Weber, así como otros que irán saliendo en el futuro –como el de los manuscritos de *Gloria*, del profesor W. Pattison, etc.– demuestran lo equivocado de este concepto. Es posible encontrar hasta tres o más manuscritos de una misma obra.

*Benito Pérez
Galdós*

Realità

Traduzione di Sagrario del Río



Haga sus pedidos a:
MAIDHISA, S. A.: (34) 91 670 21 89
Fax: (34) 91 301 29 39



ISIDORA
Ediciones



Isidoraediciones@gmail.com
Isidora-Internacional@wanadoo.fr

UN FACCIOSO MÁS Y ALGUNOS FRAILES MENOS: FIN DE UNA ETAPA*

A la memoria de John Kronik

I

TRASFONDO HISTÓRICO DEL EPISODIO:

Fernando VII se casó con María Cristina de Nápoles en diciembre de 1830. Desde el momento de su llegada a España María Cristina comprendió que su poder dependía de la exclusión de don Carlos de la influencia política en la Corte y de su posible sucesión a la muerte de su hermano –que no estaba muy lejana ya entonces– y en caso de que ella diera a luz una hija en vez de un hijo, puesto que el derecho a reinar de una mujer no era aceptado por todos.

En marzo de 1831 la facción en la Corte que apoyaba a la reina persuadió al rey a tomar una decisión: publicó entonces la Sanción Pragmática que excluía a don Carlos de la sucesión aun si la reina daba a luz una niña. Con el nacimiento de Isabel el Carlismo estaba condenado a la impotencia política y decidió apelar la legalidad de la Pragmática para poder continuar reclamando el trono para don Carlos después de la muerte de su hermano.

En setiembre de 1832, Fernando sufrió lo que sus médicos creían era un ataque fatal de la gota de que padecía. Sola, en La Granja, con sus aliados políticos en Madrid, la reina fue forzada a revocar la Pragmática cuando don Carlos amenazó con una guerra civil si ella mantenía los derechos de su hija al reino. Una semana después, con el apoyo de sus aliados en la Corte, se cambió totalmente el ministerio y se nombró

* Este artículo fue, primero, una conferencia dictada en Santander por invitación de don Benito Madariaga. Más tarde se publicó en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 83, 2007, 201-215. Agradezco al director del *Boletín* su permiso para la reproducción en este tomo de *Isidora*.

uno nuevo bajo la presidencia de Cea Bermúdez. Este cambio ha sido descrito posteriormente como una revolución liberal dirigida, desde las bambalinas, por cortesanos liberales como Miraflores.

Es para estas fechas cuando se inicia la acción del *episodio* que nos ocupa y encontramos a Don Benigno Cordero, acompañado de Salvador Monsalud, en La Granja, testigos ambos de los sucesos de ese año de 1832.

Cuando por fin muere Fernando VII, en setiembre de 1833, la maquinaria del Estado estaba en manos de los *crístinos*. El ejército había sido reformado después de 1825 excluyendo extremistas de ambos lados. Los Capitanes Generales y los comandantes militares más importantes no estaban dispuestos a apoyar una toma del poder por parte de los carlistas. Don Carlos, entonces, se exilia en Portugal, y sus seguidores son *personas non gratas* en la Corte. Si la causa iba a triunfar, el carlismo no podría ya contar con ningún apoyo desde la Corte, sino que tendría que apoyarse en un movimiento popular que pudiera derrotar a los *crístinos* en el campo. Con la muerte de su hermano, los escrúpulos del pretendiente para animar una rebelión armada desaparecieron.

Si el Gobierno de Cea Bermúdez hubiese enviado al norte un ejército bien equipado en octubre de 1833 (inmediatamente después de la muerte de Fernando VII) el carlismo hubiera sido eliminado antes de adquirir una organización militar y civil. Pero para el año 1835 ya había adquirido una pequeña fábrica de municiones, una academia militar y una maquinaria administrativa que logró establecer el territorio carlista en un estado dentro del Estado liberal. Esta demora le dio a Zumalacárregui la oportunidad de formar y entrenar un ejército de 20 a 30 mil soldados. Zumalacárregui había sido un militar regular que se convirtió en jefe de las partidas a las que dedicó su genio militar. Es éste el «faccioso más» que da la primera parte del título a este *episodio*. En cuanto a la segunda parte del título, Jean Descola (1984) nos dice que el año 1834 fue un año funesto. La salud en España se vio gravemente afectada en julio de 1834 a raíz de la epidemia del *cholera morbus* que dejó más de cincuenta mil víctimas. Los desastres causados por esta epidemia son numerosos, particularmente en Madrid, donde se veían fúnebres cortejos de camillas y carretas mortuorias cargadas de cuerpos. Fue dentro de este clima de angustia y terror que resultó fácil a los elementos más incontrolables de la población entregarse a toda clase de excesos, entre los que se destacó la matanza de frailes acusados de haber envenenado las fuentes que proporcionaban la excelente agua de Madrid. Los monjes fueron salvajemente masacrados en sus conventos. Galdós refleja esta situación admirablemente en las páginas finales de su *episodio*, como también, anteriormente, el levantamiento de los carlistas en el norte y toda la situación política en la Corte que he descrito.

Galdós escribe este *episodio* entre noviembre y diciembre de 1879. Se encuentra en Santander y es éste el primer *episodio* que lleva al final el nombre de esta ciudad y la fecha de su composición. Cuatro años antes había comenzado el período histórico que conocemos con el nombre de la Restauración. Para la fecha en que escribe

Un faccioso más... Galdós ha estado pasando temporadas en Santander durante ocho años, desde 1871. Ha recorrido la Montaña con su amigo de Polanco, Pereda, y dejado testimonio de esta excursión en su artículo «Cuarenta leguas por Cantabria». Han sido estos años febriles en los que Galdós produce una cantidad ingente de novelas y episodios.

Veamos: *El audaz* está fechada en octubre de 1871; hacia 1872 inicia una novela (*Rosalía*) que, o termina o deja inconclusa (no lo sabemos porque le faltan páginas a este manuscrito, precisamente las que utilizó para escribir más tarde *Un faccioso más y algunos frailes menos*, cuyo manuscrito se ha extraviado). Empieza a escribir la Primera Serie de sus *Episodios Nacionales* en 1873; interrumpe éstos para escribir *Doña Perfecta*, cuyo clima político y religioso está inspirado, según nuestro amigo Benito Madarriaga de la Campa, en el ambiente integrista que reinaba en Santander durante esos primeros años de la Restauración; retoma el tema de *Rosalía* y publica los dos tomos de *Gloria* en los años 1876-77; su ya mencionado artículo «Cuarenta leguas por Cantabria» ve la luz en la revista santanderina *La Tertulia* ese mismo año de 1876; en 1878 sale *Marianela*, también ambientada en la Montaña; termina su Primera Serie de episodios e inicia la Segunda; en 1878 salen también los dos tomos de *La familia de León Roch*; y, por fin, en 1879 concluye esa serie segunda con *Un faccioso más y algunos frailes menos*, escrita, como he dicho, en Santander. La Segunda serie que había iniciado con *El equipaje del Rey José*, episodio fechado en Madrid en junio-julio de 1875, termina en 1879 con *Un faccioso más...* y con este episodio concluye también la primera etapa de su producción literaria. Es por esta razón, entre otras, que este episodio tiene particular importancia. La febril producción literaria de Galdós durante los años 1871, en que por primera vez visita Santander, y 1879, cuando termina esta etapa, es verdaderamente prodigiosa. Además de las siete mil páginas de que constan las dos primeras series de *Episodios*, debemos añadir unas 3.000 más de las novelas y artículos publicados en esos años, con un total, más o menos, de 10.000 páginas. Nos preguntamos ¿qué impulsaba a don Benito a producir novelas con un ritmo tan acelerado? ¿Sería acaso para poder realizar su sueño de construir un hotel de verano en Santander, ciudad que había captado su atención e interés desde 1871? Pero no deseo especular sobre este asunto.

He repasado rápidamente el trasfondo histórico de *Un faccioso más...* Es interesante también considerar el momento histórico en que Galdós escribe este episodio. El gobierno conservador, que desde los inicios de la Restauración había estado en manos de su arquitecto, un político civil, Cánovas del Castillo, pasa ahora a manos de Martínez Campos, un militar, y nada menos que el responsable de haber proclamado a Alfonso XII rey de España en Sagunto el 29 de diciembre de 1874 con su «pronunciamiento negativo» en contra de Serrano. En efecto, Martínez Campos tomó las riendas del Gobierno en marzo de 1879 y las retuvo hasta diciembre de ese año, cuando Cánovas volvió a tomarlas como Presidente del Gobierno, hasta febrero de 1881. Así, el

pesimismo que expresa Salvador Monsalud al final de *Un faccioso...*, y que contrasta con el optimismo de don Benigno Cordero, puede ser muy bien reflejo del que sintió Galdós al ver que la política de la Restauración, que ya le había impulsado a escribir sus tres novelas de tesis, iba de mal en peor.

II

FIN DE UNA ETAPA

El *episodio* que nos ocupa es importante y digno de atención por muchos motivos que iremos viendo. Uno de ellos es que marca claramente el final de una etapa en la producción novelística de Galdós y anuncia el comienzo de una nueva.

En el último capítulo del *episodio*², Galdós no sólo hace juramento de no añadir «más páginas a las siete mil de que constan los *Episodios Nacionales*. Aquí concluyen definitivamente estos». Y, emulando a Cervantes, añade que

... si algún bien intencionado no lo cree así y quiere continuarlos, hechos históricos y curiosidades políticas y sociales en gran número tiene a su disposición. Pero los personajes novelescos, que han quedado vivos en esta dilatadísima jornada, los guardo, como legítima pertenencia mía, y los conservaré para casta de tipos contemporáneos, como verá el lector que no me abandone (énfasis mío) al abandonar yo para siempre y con entera resolución el llamado género histórico.

Y pone punto final con esta frase: «Fin de la novela y de los *Episodios Nacionales*».

Todos sabemos que Galdós faltó a su juramento. Lo interesante, sin embargo, es ver aquí cómo anuncia la futura presentación de *tipos contemporáneos* que saldrán en su próxima etapa que iniciará muy pronto con *La desheredada*, fechada en Madrid en junio de 1881.

La significación de un final de novela es siempre materia de interés, como el crítico británico Frank Kermode ha escrito (1968). Veremos que esto se cumple en *Un faccioso más y algunos frailes menos*. En este caso tenemos también el final de una serie de *episodios* y el final de una etapa. «Los finales son finales sólo cuando no son negativos sino más bien [cuando] abiertamente transforman los sucesos en los que fueron inmanentes» (Kermode, 175).

² El XXXI en todas las ediciones posteriores a la primera; en ésta figura como XXXII por haberse saltado el impresor el capítulo IX al pasar del VIII al X. Este salto afecta únicamente a la numeración de los capítulos, pero no el texto de esa primera edición, que continúa lógicamente.

Lo primero que notamos es que en este *episodio* final Galdós se las arregla para que aparezcan personajes suyos ya conocidos de sus lectores o que aparecerán pronto en las novelas de la segunda etapa. Un acto de autorreflexividad que tanto interesa a la nueva crítica galdosiana. En los últimos años, críticos como Germán Gullón, John Kronik, Gustavo Pérez Firmat, Elizabeth Sánchez, Stephanie Siburth, Harriet Turner y Akiko Tsuchiya han demostrado que los textos de escritores realistas como Galdós y *Clarín* están repletos de autorreferencialidad.

Veamos los que aparecen en este *episodio*: el caso de las Porreño es el más evidente e importante. Vemos que dos de ellas aún viven durante estos años del inicio del carlismo y que, por supuesto, son simpatizantes de esta causa. De hecho, su casa se ha convertido, tanto por necesidad económica como por simpatía ideológica, en guarida de carlistas como Carlos Navarro, alias Garrote, y sus compinches y visitantes, todos conspiradores. El reloj de marras que en *La Fontana de Oro* estaba parado y que era símbolo de que para ellas el tiempo no progresaba (o no debía progresar), ahora, por virtud de un relojero, anda, pero para atrás. Así, doña Salomé siempre mira hacia atrás, hacia aquella época en que «aún había caballeros».

A Perfecta la encontramos en casa de su padre, una niña enfermiza, muy lejana de la que ya había aparecido en la novela epónima. Se menciona también a la familia Aransis, uno de cuyos miembros, la condesa, tendrá un papel importante en *La desheredada* al enfrentarse con su presunta nieta Isidora Rufete. En un momento crítico no podía faltar don Elías Orejón, el soplón de Fernando VII, bien conocido de los lectores de *La Fontana de Oro*. Nos preguntamos también si el Rufete, compinche de don Eugenio Aviraneta, el eterno conspirador histórico, podría ser pariente de Tomás, el padre de Isidora, aunque no hay indicios que nos indiquen tal parentesco. Sin embargo, será un nombre que figurará muy pronto en *La desheredada*. Esta autorreflexividad en la utilización de personajes ficticios de novelas publicadas o por publicar tiene un especial interés en la formación de este mundo novelesco que, como el de su maestro Balzac, creará Don Benito a lo largo de su producción literaria.

III

SIGNIFICACIÓN DEL COMIENZO

Los comienzos de cualquier novela pueden ser tan interesantes e importantes como sus finales. En este caso el comienzo es significativo porque el *episodio* se inicia con dos caídas, una histórica, otra ficticia, una figurativa, la otra real, indicando así la conjunción de lo histórico con lo novelesco y de lo imaginativo con lo real. Ambas caídas suceden el mismo día, el 16 de octubre de 1832: la histórica y figurativa es la de Calomarde, servil ministro de Fernando VII, que fue remplazado por don José Cafranga

en la poltrona de Gracia y Justicia; la fictiva y real es la de don Benigno Cordero. Emulando a Cervantes, el narrador nos da varias versiones de la causa de esta última caída: no se sabe, nos dice, si fue «al subir al coche para marchar a Riofrío en expedición de recreo» o si fue «un resbalón dado con muy mala fortuna en un día lluvioso». Incluso Pipaón une estas dos caídas con la especie de que don Benigno, que se encontraba en La Granja, cuando «supo la caída de Calomarde [...] dio tan fuerte brinco y manifestó su alegría en formas tan parecidas a las del arte de los volatineros, que perdiendo el equilibrio y cayendo con pesadez y estrépito se rompió una pierna». De todas formas, sea como fuere, ambas caídas traen importantes consecuencias.

La historia nos muestra que los orígenes inmediatos del carlismo como partido político y los comienzos del proceso que iba a sustituir una monarquía constitucional por el despotismo ministeril de Fernando, hay que buscarlos en el encononazo de facciones en la Corte entre 1830 y 1832, una crisis prolongada que termina en los llamados «sucesos de La Granja», que culminan, entre setiembre y octubre de 1832, con la caída de Calomarde y con el cambio de Gobierno. El momento preciso en que se inicia nuestro *episodio*.

Por otra parte, la caída de don Benigno inicia otro cambio fundamental que ocasiona que nuestro «héroe de Boteros» recapacite su decisión de casarse con Sola y que, finalmente, culmine con el matrimonio, por poder, de ésta con Salvador Monsalud. Este lento y finalmente dichoso desenlace corre paralelo con los desdichados inicios de la guerra carlista de los siete años con que termina esta Segunda Serie de *Episodios Nacionales*.

El paralelismo entre lo novelesco y lo histórico es una de las principales características de los *episodios* galdosianos. En éste, la parte histórica nos presenta el conflicto entre Fernando y su hermano Carlos que, como hemos dicho, da lugar a la guerra civil que conocemos como la guerra de los siete años. La parte novelesca nos presenta a dos hermanastros, uno ilegítimo, amigos desde su niñez, que entran en una rivalidad por el amor de Jenara. Esta muchacha fue novia de Salvador Monsalud, el hijo ilegítimo de un cacique político de tendencias absolutistas. Jenara simpatiza con estas ideas políticas y cuando se entera de que su novio Salvador es afrancesado y campeón de ideas progresistas, rompe con él e inicia relaciones con su hermanastro, hijo legítimo del cacique, con quien se casa. El odio de Jenara por los progresistas llega a tal punto que le ordena a su marido que mate a su ex novio, lo cual, por fortuna, no sucede. De entonces data la rivalidad y el odio entre estos dos hermanos que encuentra su desenlace en este *episodio*. Después de su fallido amor por Jenara, Salvador descubre a Sola, la niña desamparada que había sido recogida por su madre y había crecido junto a él como una hermana. Las vicisitudes de esta relación encuentran también su afortunado desenlace en este último *episodio*, como ya hemos anticipado.

Tenemos, pues, como es típico en los *episodios* galdosianos, una duplicación interna: la rivalidad entre los hermanos Fernando y Carlos por el trono de España y la ri-

validad de los hermanastros por el amor de Jenara. Casaldueiro (1951) en su interpretación de esta serie va más allá y sugiere un simbolismo en los personajes ficticios. Salvador Monsalud, nos dice, representa el espíritu liberal, mientras que su hermano, Carlos Navarro, el espíritu absolutista. Jenara, bella, apasionada, fanática, intransigente, estéril, la España tradicional. Soledad, dulce, callada, atenta, activa, caritativa, es símbolo de la España futura. Si bien este simbolismo puede aceptarse, hay que insistir en que Galdós no se deja llevar hacia el terreno de la alegoría. El simbolismo, incluso el de los nombres, está allí, pero no se impone al curso de los acontecimientos.

El *episodio*, entonces, narra desde su comienzo, los cambios políticos que desembarcarán en el inicio de la guerra civil después de la muerte de Fernando y también inicia las cavilaciones de don Benigno sobre su futuro matrimonio con Sola. Estas cavilaciones se manifiestan en las conversaciones que él y Salvador, quien le acompaña en su convalecencia de la quebradura sufrida, mantienen en La Granja: «Unas veces hablaban de política», nos dice el narrador, «empezando don Benigno de este modo: ¿cree usted que ese pobre Zea (sic) tendrá buena mano para el timón de la nave del Estado?». Pero las más veces se lamentaba don Benigno de la lenta convalecencia de su pierna y de las posibles consecuencias de este accidente. A veces sus pensamientos llegan a tal grado de pesimismo que le hacen creer «si el Señor habrá decidido que yo me muera antes de que pueda realizar mi deseo, al cual va unido el mayor beneficio que se puede hacer a una huérfana pobre y sin amparo... ¿Se morirá de pena?... ¿Quién comprendería su mérito? ¿Quién le tendería su mano?» A lo que Monsalud le replica: «No podría reemplazar sin duda dignamente el bien que perdía [...] pero parte del bien que merece lo hallaría tal vez... casándose conmigo».

Esta conversación, en el primer capítulo del *episodio*, da curso a las continuas cavilaciones, indagaciones e irresoluciones de parte de don Benigno que, dichosamente culminan en su decisión irrevocable de dar la mano de Sola a Monsalud. Esta decisión, sin embargo, sufre sus momentos de gran duda, sobre todo cuando Salvador decide ir en pos de su hermano al Norte, donde se ha fugado y donde se encuentran las fuerzas del carlismo. Este impulso generoso de su parte le causa graves problemas porque hasta sus más íntimos amigos interpretan mal este viaje de Monsalud en pos de su hermano. Don Benigno llega a creer que el liberal de antaño se ha convertido a la causa de don Carlos. La narración, en latín macarrónico, por don Rodriguín y su compañero de seminario, del desposorio de don Benigno con Sola nos engaña, pero sólo por un momento, pues esa impresión se disipa al revelar el propio don Benigno que el matrimonio ha sido por poder y que él sólo ha representado al novio ausente que es Salvador.

Al final del *episodio* hay una bifurcación que no existía al final de la Primera Serie donde la liberación de España, al final de la Guerra de la Independencia, coincide con la reunión y matrimonio de Gabriel Araceli con su novia y la glorificación de este joven. La Segunda Serie concluye con un final feliz para Salvador y Sola, pero no

coincide con el pesimismo sobre España que el propio Salvador le expresa a don Benigno en las últimas páginas del *episodio*. Monsalud proyecta un «final feliz» para su patria, pero después de dos generaciones por lo menos. En esto, la predicción de Salvador, que por supuesto es la de Galdós, no acierta del todo, ya que la solución para España no empieza sino hasta casi cien años más tarde, es decir, después de cuatro generaciones.

IV

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DEL *EPISODIO*

Dejo a un lado las vicisitudes de Salvador y su comportamiento caritativo y noble hacia su hermanastro que le detesta cuantos más favores recibe de él, y las de don Benigno Cordero y su dilema matrimonial, para enfocar un aspecto hasta ahora poco estudiado de este *episodio* final. Se trata de la presencia de lo grotesco y del tratamiento humorístico o irónico de temas serios. Ya desde el comienzo del Capítulo II nos encontramos con ejemplos ilustrativos. Cuando don Benigno y Salvador por fin regresan a la Corte y éste se instala en una casa que el narrador nos dice está situada en la calle del Duque de Alba, y añade, «no lejos de don Felicísimo Carnicero, de felicísima recordación...», utiliza un pleonasma con un deje irónico y humorístico que continúa hasta el final del párrafo. Veámoslo:

En Madrid no encontró novedad alguna, pues no merece tal nombre el furor con que todo el mundo fraguaba levantamientos y sediciones. Conspiraban las infantas brasileñas con sin igual descarro: conspiraban los voluntarios realistas ayudados por la turbamulta de frailes y clérigos mal avenidos con la idea de perder su omnipotencia; conspiraban las monjas y los sacristanes, muchos militares que se habían hecho familiares de los obispos, y para que no faltase su lado cómico a esta comparsa nacional, también se agitaban en pro de don Carlos muchos señores que habían sido rabiosos *democratistas* y jacobinos en los *llamados* años de la *titulada* segunda época constitucional. Antes habían gritado por el *sistema* y ahora suspiraban por los *derechos de la soberanía en su inmemorial plenitud*.

Y concluye con este esperpéntico párrafo:

Oyó también Salvador los despropósitos del vulgo, a quien se había hecho creer que el Rey no vivía y que aquel buen señor que salía en coche a paseo era el cadáver embalsamado de Fernando VII. Por un sencillo mecanismo, la *napolitana*, que a su lado iba, le hacía mover las manos y la cabeza para saludar. ¡Y con un rey relleno de paja se estaba engañando a esta heroica nación!

Este embaucamiento del vulgo nos prepara para la manipulación de este mismo elemento por gentes faltas de escrúpulo que culmina en la matanza de frailes al final del *episodio*.

En muchas de las páginas de *Un faccioso más...*, que se ocupan de temas bastante serios, encontramos, sin embargo, este mismo tratamiento más cercano al Valle-Inclán de la última época que a los escritores del Realismo decimonónico. Influencia de Cervantes no ha faltado en la Primera Serie, incluso de su humor irónico. Aquí aparecen también ecos cervantinos, pero en mi opinión, lo que domina es un barroquismo quevedesco. Miremos unos pocos ejemplos.

El tratamiento de las Porreños en el Capítulo III es digno del mejor Quevedo. Empezando por la descripción de su casa que «era sin duda uno de los mejores museos de fósiles que por entonces existían en España». El famoso reloj que en *La Fontana de Oro* había dejado de andar para significar el estancamiento de estas señoras, «¡Cosa admirable! [...] había vuelto a andar; mas por malicia del relojero o por misterio mecánico imposible de penetrar, andaba para atrás, y así después de las doce daba las once, luego las diez y sucesivamente». Refiriéndose a María de la Paz, el narrador nos cuenta que «perseguía las canas como si fueran liberales» y «cuando vinieron en tropel y no pudo arrancarlas por temor a quedarse en el puro casco, las disfrazó vistiéndolas de luto para que nadie las conociera...».

Este estilo quevedesco continúa en el Capítulo XI de la primera edición que —como ya observamos, corresponde al X en las siguientes— con la descripción de una buñolería donde llega Salvador en busca de Tablas, el edecán de don Felicísimo Carnicero:

Estaba frente a una puerta de la citada calle [la de los Estudios], con la vista fija en un hombre y en su caldero, en una mesilla forrada de latón, en un enorme perol de masa y en un gancho. En el caldero que era grandísimo, ventrudo y negro hervía un mediano mar amarillo con burbuja que parecían gotas de ámbar bailando sobre una superficie de oro.

Del líquido hirviente salía un chillón murmullo, como el reír de una vieja, y del hogar o rescoldo, profundo son como el resuello de un demonio. La llama extendía sus lenguas de fuego y uñas de humo, las cuales acariciaban la convexidad del cazuelón, y ora se escondían, ora se alargaban resbalando por el hollín. El hombre que estaba junto al cazuelón y sobre él trabajaba, habría pasado en otro país por prestidigitador o por mono, pues sólo estos individuos podrían igualarle en la ligereza de sus brazos y blandura de sus manos. En el espacio de pocos segundos metía la izquierda en el cacharro de la masa, daba en ella un pellizco, sacaba un pedazo, que más parecía piltrafa; estrujaba ligerísimamente aquella piltrafa, haciendo entre sus dedos como un pequeño disco u oblea grande; arrojaba esto al hervidero amarillo; y en el mismo instante, con una varilla que en la derecha mano tenía, agujereaba el disco, haciendo un movimiento circular como quien traza signo cabalístico. Unos cuantos segundos más y el disco se llenaba de viento y se convertía en aro. Con un brusco impulso de la varilla echábalo fuera para empezar de nuevo la operación. No será necesario decir que aquellos roscos amarillos, vidriados y tiesos como vejigas, eran buñuelos.

La cita es larga, pero es importante, no sólo por su estilo, sino también por su existencia misma en esta narración, ya que no tiene función alguna para el curso de los acontecimientos que se narran. Es una descripción estupenda pero puramente gratuita, un «cuadro» sacado de una observación directa de esta operación por el autor y que interpreta con estilo expresionista para deleite del lector. Sin embargo, nos da el tono prevalente utilizado por el narrador en este *episodio*, tono que encontraremos frecuentemente en otros pasajes. La borrachera y muerte esperpéntica de don Felicísimo Carnicero repite este mismo estilo quevedesco en el que predomina la hipérbole. Este tropo ha sido estudiado minuciosamente por Isabel Román (1993) en el apartado «La hipérbole como modo de focalización interna». Según ella, «[E]l narrador se sitúa en el interior del personaje y su peculiar escala de valores, y desde ella establece la mayor o menor extensión de un pasaje (que dependerá de la importancia que el hecho tiene para el personaje), el tono de la narración, etc.». En el caso de la descripción de la fabricación de buñuelos, entonces, debemos suponer que es Salvador Monsalud quien interpreta de este modo la operación que observa «con la vista fija» como apunta el narrador. Si bien el pasaje representa una distracción de la acción, añade un toque muy realista en la importancia que, de momento, el que observa, Salvador, da a lo que mira, aunque esto le distraiga de su cometido. Sólo un maestro de la narrativa es capaz de darse este lujo. Y el Galdós de 1879 ya ha alcanzado ese nivel de excelencia aunque aún lo supere en obras posteriores.

La descripción de la borrachera y muerte de don Felicísimo Carnicero, a la que ya me he referido, denota una maestría en el arte de una escritura expresionista *avant la lettre*, especialmente el pasaje donde se enfrenta don Felicísimo con el retrato de Fernando VII. Cuando se marchan sus amigos después de celebrar la muerte del rey, don Felicísimo, encandilado por el jerez de mala muerte con que han brindado, se topa con el retrato de Fernando:

Alzó los alucinados ojos el anciano y vio lo que en mitad de la pared había. Era un hermoso retrato de Fernando VII [...] El cuadro era bueno y representaba a Su Majestad en gran uniforme, nariz luenga, cabellos negros, ojazos llenos de relámpagos y aquella expresión sensual y poco simpática que caracterizó al Deseado Aborrecido.

Hasta aquí tenemos una descripción neutra del narrador del que podría ser uno de los retratos que Goya le hizo a Fernando VII, seguida de la cita directa de las palabras con que el anciano interpela la figura del Rey: «¡Qué tal le va a Vuestra Majestad en los infiernos?», etc. Y, cuando termina su apóstrofe, continuamos leyendo:

Calló el viejo y siguió mirando la figura que de agradable se hizo repentinamente espantosa, porque sus ojos echaron llamas, su nariz tomó las dimensiones de elefantina trompa, y su mano soltó el bastón de mando para echarla fuera del cuadro. La mano, sí, se echó fuera del cuadro, y

todo el cuerpo del Rey salió en seguida cual si traspasase el umbral de una puerta. D. Felicísimo retrocedió sintiendo que su valor se extinguía, que sus bríos se aplacaban, que toda su sangre se congestionaba en el corazón. Vio venir la horrenda estampa del Rey cubierto de galones y cruces; vio que el brazo se extendía, que la mano se alargaba y le cogía por la muñeca, a él, el pobre anciano flaco y canijo; sintió que aquella mano pesada como el sueño y más fría, mucho más fría que el mármol apretaba sus huesos hasta deshacerlos, mientras los ojos fulgurantes del Deseado le traspasaban con mortífero rayo [...] La imagen infernal no sólo le atenazaba sino que se le llevaba consigo empujándole a profundidades negras abiertas por el delirio y pobladas de feos demonios.

El narrador ha pasado de una descripción neutra, como dije antes, realista, si se quiere, a la percepción directa del intoxicado personaje que es quien experimenta esa alucinación en la que se figura atacado por la imagen del Rey que había visto en la pintura. En este párrafo no hay transición entre la descripción realista y la que expresa la sensación del personaje que alucina ante la pintura del Rey. Nótese que al final escuchamos un eco del final del *Don Giovanni* de Mozart, cuando el comendador arrastra al burlador a los infiernos. Pero lo que me importa destacar es que aquí el narrador está en perfecto control de su material y lo maneja con maestría para obtener los efectos que persigue sin que el lector se dé cuenta de cómo lo manipula. Es un perfecto ejemplo de lo que Isabel Román mencionaba sobre la utilización de «la hipérbole como modo de focalización interna».

El capítulo continúa con la hiperbólica «ratónmaquia» por medio de la cual el ejército de los ratones que moran en la casa de don Felicísimo e, inverosímilmente, la destruyen y con su caída matan y entierran a su dueño.

El infeliz Carnicero no oyó [...] el estruendo de las alimañas en el techo, retirándose al través de los tabiques y haciendo saltar bajo su paso débil innumerables pedazos de yeso; no pudo ver como cayó de pronto enorme porción de cascote en medio del pasillo, ni como algunos de los puntales se movieron y otros se rompieron cediendo al fin al paso de la techumbre podrida; no vio la primera oscilación de ésta sobre la sala, ni la inclinación del tabique medianero, ni el vacilar de los de carga, ni la pavorosa lentitud con que las vigas del tejado cayeron sobre las del techo plano, aplastando la bohardilla como un bizcocho; ni oyó los crujidos de las maderas resistiendo todo lo posible el peso, ni el quebrantamiento de algunos tabiques, ni el cuartearse de los yesos, salpicando chinitas menudas que luego fueron piedras; ni vio desprenderse polvo de las alturas, precediendo a una lluvia de cal que luego fue pedrisco de guijarros; ni presenció la desviación de la pared maestra, que empezó haciendo una cortesía a la pared frontera por la calle del Duque de Alba y luego se rompió por las ventanas y en la parte más frágil. D. Felicísimo no vio nada de esto, y así, cuando aquella mole podrida se desplomó en una pieza con estruendo más grande que el de cien cañonazos, él se agitó un instante en su sepulcro de ruinas, murmuró estas dos palabras «suéltame ya», y pasó a la eternidad, no como quien se duerme, sino como quien despierta.

Es éste un pasaje en el que Galdós prefigura los «efectos especiales», aun con la utilización de la cámara lenta, tan comunes hoy día en el cine catastrófico norteamericano.

La muerte de Fernando VII, narrada en el Capítulo XV, no participa de estas descripciones hiperbólicas y está tratada con sobriedad aunque no faltan comentarios irónicos, de carácter político, como el que cito, en el que el narrador le imputa al rey los siguientes pensamientos:

Adivino de su próxima muerte, el Rey veía arrebatado a su sucesión directa aquel trono que quiso asegurar con el absolutismo. ¡Y era el absolutismo quien le destronaba! ¡La fiera a quien había alimentado con carne humana, para que le ayudara a dominar, se le tragaba a él, después de bien harta! ¡Cómo se reirían en sus tumbas, si posible fuera, los seis mil españoles que subieron al patíbulo para servir de cebo a la mencionada fierecita!

Al final de este capítulo, una vez muerto, el narrador se limita a comentar: «No ha habido Rey más amado en su juventud, ni menos llorado en su muerte».

Terminaré este rápido recorrido sobre aspectos estilísticos del *episodio* mencionando una de las invenciones más originales utilizadas por Galdós. Me refiero a los pasajes en los que los seminaristas, inspirados por el picaresco don Rodriguín, conversan en un latín macarrónico creado por el autor con un humor característico del mejor Galdós y que nos recuerda la ingeniosidad que desplegaba en sus dibujos y caricaturas juveniles. Mencionaré solamente un par de ejemplos. El primero es el intercambio entre dos seminaristas, uno de los cuales se ha quedado sin merienda, castigado por el Padre Fernández por charlatán:

–Quantas habeo ganas manducandi! Carissime, hodie castigavit me Pater Fernández (vel a Ferdinando), propter charlationem meam

–Eheu, paupérrime! ¿Ibis in calabozum?

–Non; sed fugit meriendícula mea. Dum tu chocolate bollisque amplificas barrigam tuam, ego meos soplabo dedos. Guarda mihi quamquam frioleritam.

El Capítulo XIV se inicia con el siguiente intercambio entre Rodriguín y un compañero:

–Rodriquine ¿vidiste hodie ceremoniam in capella Dolorosa?

–Eheu! Amice. Vidi (et invidio) satisfactionem Agni Benedictinei (vel Benigni Corderi) in desporium suum cum puella.

–¿Quid tibi videtur?

–Ille senex, superlative frescachona illa. ¡Matrimonium stultus! Acababerit sicut rosarium alba matutinae.

Ya he dicho que con este intercambio el narrador nos engaña por un momento haciéndonos creer que la boda, en efecto, ha sido entre don Benigno y Sola. Pero lo que deseo destacar es la forma humorística que escoge para este inocente engaño. No podemos menos de figurarnos lo que se habrá divertido don Benito escribiendo en latín macarrónico. Por otro lado, los pobres seminaristas y, sobre todo, el pobre don Rodriguín, son los testigos de los sucesos históricos con que culmina el *episodio*, la matanza de curas en el seminario y de frailes y monjas en los conventos que justifican la segunda parte del título: *y algunos frailes menos*.

Lo más interesante para mí es la descripción de cómo sucede este horrible acto vandálico. El narrador nos ha ido preparando poco a poco al referirse a los polvos traídos de la gruta de San Ignacio en Manresa, reliquia que, según el Padre Gracián, solicitan mucho las personas devotas. De esta inocente práctica de la que el vulgo se entera por medio de Tablas, encargado por el propio Padre Gracián de recoger de la estación de ferrocarril un saco que le ha llegado. Es este individuo quien sugiere que esos polvos han sido utilizados por los curas para matar a todos los masones de Madrid y al pueblo liberal, porque son éstos los que han producido la epidemia del *cholera morbus* en la ciudad. De ese momento en adelante se nos describe la dinámica que produce esa psicología de las masas de la que más tarde escribiría el psicólogo francés Gustave le Bon, contemporáneo de don Benito, pero cuya obra sobre este tema, *Psychologie de foules*, no apareció hasta 1895.

La presencia de Cervantes, tan insistente en la Primera Serie de los *Episodios*, no es tan evidente en éste que nos ocupa, aunque no falta. En los Capítulos XX y XXI, en los que se narra la locura y muerte de Carlos Navarro, nos encontramos con referencias directas a *Don Quijote*, sobre todo a su muerte, porque, como el Caballero de la Triste Figura, Carlos Navarro recupera su razón antes de morir. En uno de sus últimos momentos declara el absolutista que se creía Zumalacárregui: «Ya es tarde, pasa el tiempo y yo me muero, porque seguramente esa vuelta a la razón, es como en *Don Quijote*, señal de muerte próxima».

CONCLUSIÓN

He mencionado el trasfondo histórico de este último *episodio* de la Segunda Serie que, como apunté, desemboca en el comienzo de la primera guerra carlista. El episodio, históricamente hablando, nos deja en vilo. Las pesimistas palabras finales de Salvador Monsalud auguran un largo y penoso calvario para España. En este sentido, *Un faccioso más y algunos frailes menos* es un comienzo y no un final. Sin embargo, Galdós nos asegura que es el final de una etapa y expresa su deseo de empezar novelas de tema actual, «como verá el lector que no me abandone...». No es de sorprender, entonces, que diecinueve años más tarde retome el tema histórico para dar curso al proceso de

esta historia hasta su desenlace en la Restauración. Es decir, los años que van de 1835 a 1875, que le harán escribir tres series más de *Episodios Nacionales*. Cuando empieza de nuevo, retoma estilísticamente elementos que habíamos encontrado en el último *episodio* de la Segunda Serie y los lleva a su lógica conclusión en *Cánovas*, donde encuentran su máxima expresión (ver «*Cánovas*»).

Sí deseo destacar que con este *episodio* termina definitivamente una etapa experimental en la novelística de Don Benito en la que ha cultivado dos modalidades del novelar de la historia, el representado por *La Fontana de Oro* y *El audaz* y el de las dos series de *Episodios Nacionales*. Ha explorado también las novelas de tesis, ambas de trasfondo religioso, donde destaca la vida de muchos españoles bajo la influencia de un integrismo religioso contrario, según lo ve él, al verdadero espíritu de la religión cristiana. Ha escrito también una novela de fondo filosófico, *Marianela*, donde según Casaldueiro ha visto y expresado «el proceso de la vida humana no respecto al individuo, sino respecto a la especie, a la sociedad, y lo estudia según las ideas de Auguste Comte». Estilísticamente ha utilizado elementos fantásticos en su novelita *La sombra*. Y en su novela inconclusa *Rosalía*, además de su interés por el tema religioso que tratará de forma distinta, pero con el mismo espíritu, en *Gloria*, ha iniciado un tipo de novela de ambiente madrileño que retomará al comenzar su segunda etapa con *La desheredada*. Sobre este tema escribe Alan Smith (1983):

Rosalía es un sitio de encuentros. Teniendo en cuenta la serie de novelas de tesis que ocuparían a Galdós durante buena parte del resto de la década, resulta asombrosa la temprana escritura de esta novela contemporánea, madrileña, de variedad temática, que apunta hacia las grandes novelas de la «segunda manera», iniciadas por *La desheredada*; sin embargo, *Rosalía* es una novela que evidencia fallos, tan interesantes como novedosos (p. 436).

A pesar de que esta primera etapa es tentativa en el sentido de que experimenta con diversos tipos de narración (incluso en algunos de los cuentos publicados en esos años, como «El artículo de fondo», 1871; «La mujer del filósofo», 1871; «La novela en el tranvía», 1871; «Un tribunal literario», 1872; «Aquel», 1872; «La pluma en el viento», 1873; «En un jardín», 1876; «La mula y el buey», 1876; «El verano», 1876; «La princesa y el granuja», 1877; y «El mes de junio», 1878), no hay duda de que al final de esta primera etapa ya ha alcanzado una maestría narrativa extraordinaria, como espero haber mostrado con los pocos ejemplos que he ofrecido. De este momento en adelante, Galdós entra de lleno en el ámbito de los más destacados novelistas de su momento, no en términos de su propio país, sino en términos universales.

LISTA DE OBRAS CITADAS O CONSULTADAS

- R. CARDONA, *Galdós ante la literatura y la historia*, Las Palmas, 1998.
- R. CARR, *Spain 1808-1975*, Oxford, 1983.
- J. CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, 1951.
- J. DESCOLA, *La vida cotidiana en la España romántica 1833-1868*, Barcelona, 1984.
- B. P. GALDÓS, *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Madrid, 1879.
- M. HERNÁNDEZ SUÁREZ, *Bibliografía de Galdós I*, Las Palmas, 1972.
- F. KERMODE, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, 1968.
- B. MADARRIAGA DE LA CAMPA, *Pérez Galdós en Santander*, Santander, 2005.
- ISABEL ROMÁN, *La creatividad en el estilo de Galdós*, Las Palmas, 1993.
- A. SMITH, ed. *Rosalía*, de B. P. Galdós, Madrid, 1983.
- A. TSUCHIYA, *Images of the Sign. Semiotic Consciousness in the Novels of Benito Pérez Galdós*, Columbia, 1990.

*Benito Pérez
Galdós*

Miau

Haga sus pedidos a:
MAIDHISA, S. A.: (34) 91 670 21 89
Fax: (34) 91 301 29 39

Isidoraedlclones@gmail.com
Isidora-Internacional@wanadoo.fr

Traduction de Daniel Gautier



ISIDORA
Ediciones



MENDIZÁBAL: GRANDES ESPERANZAS¹

I

No hay duda de que la llegada de Mendizábal a España en 1835, después de haber sido invitado por la Reina Gobernadora a formar un nuevo gobierno en el que él, además de su Presidencia, asumiría la cartera de Hacienda, creó grandes esperanzas en el país. Y no es de extrañar; con sus credenciales de liberal que se había ganado en Cádiz el año 12, y después de sus éxitos en el exilio; primero, como un experto en finanzas en Londres, con una firma de gran reputación; y luego, como «salvador» de Portugal, se le recibió como a un héroe. Su papel en la restauración de la Monarquía portuguesa había creado la esperanza de que también pudiera convertirse en el salvador de España. El regreso a su país creó, sin duda, grandes esperanzas.

El período durante el cual le tocó tomar las riendas del gobierno no podía haber sido más difícil para el país: después de la «ominosa década» que había terminado con la muerte de Fernando VII, el problema de la sucesión culminó en una guerra a muerte (la primera guerra carlista); además, las finanzas del país estaban prácticamente en bancarrota, en parte debido a las consecuencias de la Guerra de la Independencia, con los saqueos que llevaron a cabo las tropas francesas en su retirada y, en parte, debido a la política inepta de Fernando VII durante su reinado. Para empeorar la situación, el país estaba completamente dividido ideológicamente entre absolutistas y liberales sobre la Constitución de 1812. La «ominosa década» había dejado también una estela de ejecuciones, encarcelamientos y exilios que privaron a España de sus mejores cerebros. Bajo tales condiciones el país necesitaba una persona muy hábil, capaz de guiarle certeramente durante este período de crisis; alguien que tuviese no sólo nuevas ideas, sino

¹ Este artículo apareció en mi libro *Galdós ante la literatura y la historia*, como capítulo sexto, con el título de «Mendizábal: Dickens parodiado».

también la habilidad de llevarlas a cabo. Mendizábal llegó con excelentes ideas pero quizá le faltó la experiencia política que le capacitara para ponerlas en ejecución.

No es, entonces, sorprendente que cuando Galdós se puso a escribir el *episodio* que enfocaría el período en que Mendizábal presidió el Gobierno, el novelista hiciera hincapié en el fracaso del Ministro, a pesar de sus muchas prendas, de sus excelentes ideas y de su honestidad. En la novela el narrador lo expresa en términos del insigne aficionado a los toros, el cura don Pedro Hillo, quien insistentemente menciona que a Mendizábal «le falta mano izquierda», con la consecuencia de que «no remata la suerte». Es decir, que es incapaz de llevar a cabo sus propios planes. Esta circunstancia es uno de los factores principales de su caída del poder. Mendizábal no logró obtener el voto de confianza del Estamento y tampoco supo ganar el apoyo de la Reina Gobernadora ni de su camarilla para poner en práctica su decreto de expropiación de las propiedades improductivas de la Iglesia, lo cual se llevó a cabo unos años más tarde. Así, las *grandes esperanzas* que había inspirado en sus paisanos, quedaron defraudadas en *ilusiones perdidas*.

Dentro de este contexto tampoco es sorprendente que, al idear el argumento fictivo del *episodio*, Galdós pensara en la novela de Dickens, *Grandes esperanzas*. Para empezar, Galdós utilizó el conocido patrón novelístico usado en tantas novelas del siglo XIX –las del llamado «Realismo Romántico»² –en las que aparecía un héroe al que el crítico Lionel Trilling³ ha caracterizado como el Joven de Provincia, cuyas características son las siguientes:

No tiene que haber nacido literalmente en una provincia, su status social puede constituir su provincia. Pero un nacimiento y una crianza provincianos sugieren la simplicidad y las muchas esperanzas con que comienza –comienza con una gran exigencia de la vida y un gran sentido de admiración sobre su complejidad y promesa. Puede ser de buena familia pero debe ser pobre. Es inteligente, o por lo menos informado, pero no ducho en las cosas del mundo. Debe haber recibido cierta educación, debe haber aprendido algo de la vida de los libros, aunque no la verdad. Así equipado con su pobreza, su orgullo, y su inteligencia, el Joven de Provincia se encuentra fuera de la vida y pretende entrar de lleno en ella.

Es el destino de este Joven el pasar de una posición de oscuridad a otra de considerable importancia. Se encuentra ante situaciones cuyo significado no es nada claro para él, en las que su decisión parece siempre crucial.

² Donald Fanger, en su libro *Dostoevsky and Romantic Realism*, había sugerido que los argumentos de la mayoría de las novelas del Realismo Romántico podrían ser descritas con dos de sus títulos: *Grandes esperanzas*, *Ilusiones perdidas*.

³ Se trata del patrón novelístico sugerido por Lionel Trilling en su ensayo sobre *La Princesa Casamássima* de Henry James.

En fin, tal Joven es usualmente vencido por la Sociedad y al final o muere en la lucha o vuelve a su medio provinciano a curarse de sus heridas.

Fernando Calpena, el héroe de gran parte de la «tercera serie» de los *Episodios Nacionales*, es nuestro Joven de Provincia. Aparece por primera vez en *Mendizábal*, la segunda novela de esta serie. La primera, *Zumalacárregui*, había servido como una especie de prólogo para introducir a los lectores al tema histórico de la «tercera serie», la Guerra Carlista. Como tal, queda como un *episodio* aislado e independiente del resto del argumento novelístico de la serie. Este argumento, que mantendrá nuestro interés durante buena parte del resto de la «serie», se centra en las aventuras de Fernando Calpena, cuya extraña historia empieza en *Mendizábal*. Para los propósitos de este artículo concentraré mi atención en los sucesos de este *episodio* en el que Galdós parece haber seguido los rasgos más característicos de la novela de Dickens. Sucede que *Grandes esperanzas* es uno de los más destacados ejemplos de la situación arquetípica descrita por Trilling, y en esta novela encontramos el patrón que le sugirió al profesor Donald Fanger proponer la idea de que la mayoría de las novelas del «Realismo Romántico» podrían llevar como subtítulo los títulos de dos de las más conocidas obras de la época: «Grandes esperanzas, Ilusiones perdidas». El patrón argumental en el *episodio Mendizábal* coincide con esta observación del profesor Fanger. Galdós había utilizado este mismo patrón desde muy temprano en su carrera, como lo demuestran *La Fontana de Oro* y *La desheredada*, para mencionar dos de los ejemplos más evidentes.

II

Cuando el joven llamado Fernando Calpena llega a Madrid, después de una corta estancia en París, desde un pueblo de provincia donde había nacido y se había criado, oye que alguien le llama por su nombre en la estación de las diligencias. Con gran sorpresa para él, le han venido a recoger para llevarle a una pensión muy decente donde le esperan y es muy bien recibido. Todos los arreglos necesarios para que se quede allí, sin preocuparse del costo, han sido previamente dispuestos. Se han dejado, incluso, instrucciones en la pensión indicando que un famoso sastre de la Corte vendrá a tomarle las medidas para hacerle la ropa que necesitará en su nueva vida en Madrid. En fin, se encuentra protegido por una persona desconocida cuya identidad trata en vano de descubrir y cuyas acciones le llevan a él y a otros a pensar en grandes expectativas para su futuro. Uno de los pensionistas, el padre Hillo, se convierte en tutor y confidente de Calpena y comienza a especular sobre el *verdadero* origen de este joven. Sus especulaciones aumentan aún más el ámbito de esas *expectativas* que se supone esperan a nuestro héroe.

Calpena, después de ser debidamente equipado por el sastre de moda que «la velada» –su protectora– le ha asignado, y después de recibir suficiente dinero para sostener

su posición en la sociedad de Madrid, recibe un nombramiento en Hacienda. El puesto no llega tan alto como Hillo esperaba para su protegido. Sin embargo, pone a nuestro joven en contacto directo con Mendizábal, de quien termina siendo secretario privado. Este acontecimiento logra dos cosas: por un lado, inspira más esperanzas y especulación sobre Calpena; por otro, le permite al narrador la flexibilidad de moverse del personaje histórico al ficticio e incluso mezclarlos a los dos en el mismo nivel narrativo, dándonos un ejemplo más de la novelización de un personaje histórico. La especulación sobre Calpena empieza a salirse de lo razonable. Según algunos, su puesto en el Ministerio de Hacienda lo debe a una recomendación de la Duquesa de Berry. Irónicamente, una de las primeras tareas de Fernando, como secretario de Mendizábal, es escribir una carta informando a la Duquesa que el Ministro ha cumplido con su recomendación (no sabemos, claro, de qué recomendación se trata, de modo que los lectores estamos libres de inferir más de esta acción de lo que en realidad tal vez se merece; el narrador, en otras palabras, juega con nosotros). En cuanto a la especulación sobre los orígenes del joven Calpena, se desbordan hasta llegar a sugerir que es el hijo natural de Mendizábal con una Princesa de sangre real, todo lo cual continúa alimentando la creencia en las grandes expectativas reservadas para el joven.

El lector encuentra en *Mendizábal* muchas características que fueron muy populares en los folletines de la época romántica. Estas características fueron cultivadas adrede por Dickens en varias de sus novelas y muy particularmente en *Grandes esperanzas*. Galdós, astutamente, se sirve de estas características para situar mejor su *episodio*, escrito en 1898, dentro del ambiente del momento histórico que está presentando; es decir, los primeros años del Romanticismo en España: 1835-36. Conforme los sucesos misteriosos van envolviendo la vida de Calpena, cuya existencia se había desarrollado hasta entonces dentro de las normas del Clasicismo, al que su tutor, un sacerdote humanista, le había acostumbrado desde su niñez, el sorprendido joven llega a comentar: «se empeña uno en ser clásico y he aquí que el romanticismo le persigue, le acosa...» (p. 16).

Se puede establecer paralelos evidentes entre la novela de Dickens y el *episodio* de Galdós, paralelos que obviamente fueron perseguidos conscientemente por el novelista español para propósitos que discutiré más adelante. Pip —el protagonista de *Grandes esperanzas*— y Calpena son huérfanos, criados en una pequeña comunidad provinciana, y ambos se ven cogidos de pronto en una misteriosa situación en la que una persona desconocida cambia sus vidas y los lanza en Sociedad, en la capital, donde sus respectivos destinos se desarrollarán. Ambos están obligados a obedecer la orden estricta que «most positively prohibited [them] from making any inquiry... to any individual whomsoever as *the* individual...» (*Great Expectations*, Ch. XVIII). Ambos llegan a conocer a una bellísima joven, también de origen misterioso o inusual, a quien le espera una herencia considerable y quien vive bajo la tutela de una vieja extraña en una casa peculiar. Ambos sufren una transformación radical como consecuencia de haber cono-

cido a esta joven, y ambos quedan frustrados en la realización del amor que esta mujer les inspira. Siempre rondándoles está «la incógnita» que guía todos los pasos de nuestros dos héroes. Ambos jóvenes adquieren confidentes y tutores que les ayudan en su camino (Hillo, en el caso de Calpena; Herbert Matthew y su padre, así como Wemmick y hasta cierto punto Jaggers, en el caso de Pip) y les guían en diversas ocasiones durante sus vidas⁴. Y, si nos limitamos a *Mendizábal* sin seguir la suerte de Calpena a través de toda «la tercera serie», pero aun en cierto modo siguiéndole hasta el final de ésta, se puede decir que, si bien las «grandes esperanzas» para Pip y Calpena resultan fallidas al final, ambos aprenden una lección de aplomo y confianza en sí mismos a través de sus respectivas experiencias; aún más importante, llegan a conocerse mejor, en cuyo caso estas novelas entroncarían también con las de aprendizaje (*Bildungsroman*).

III

Me parece bastante obvio que Galdós utilizó la novela de Dickens de modelo para el desarrollo de un personaje bajo circunstancias suficientemente románticas como para comentar irónicamente sobre el período histórico de que se ocupaba: la España de 1835-1836. Fueron éstos los años, terminada la «ominosa década» con la muerte de Fernando VII, en los que el Movimiento Romántico explotó por fin en España y cuando las condiciones normales fueron reestablecidas para permitir el retorno de los exiliados y así hacer posible el desarrollo de las artes y de la literatura sin las limitaciones de la severa censura que había prevalecido hasta ese momento. Sin embargo, debo aclarar que esta utilización hecha por Galdós no es mero plagio o copia servil de su parte. El propósito de este ensayo no es buscar posibles «fuentes» para *Mendizábal*. Lo que deseo sugerir es que Galdós hábilmente superpuso un patrón novelístico y, más específicamente, detalles de un desarrollo argumental, a una situación histórica que se prestaba espléndidamente a ese tratamiento. Ya se ha hecho referencia a que el corto

⁴ En su estudio *Balzac romancier*, París (1940), pp. 13-22, Maurice Bardèche discute la categoría denominada por él «roman noir», una variante de la cual presenta una situación que podría ser un subpatrón novelístico de la época. Se trata de la presencia de un «protector»: «Il lui appartient de déjouer les ruses, de pénétrer les manœuvres de l'adversaire, et surtout démonter autour de l'héroïne une garde constante et invisible. Il est pour cela doué d'une ubiquité inexplicable franchit les passages les mieux dissimulés, explore les souterrains les plus inviolables. Il est aidé dans sa tâche par la connaissance de tout ou partie du secret qui pèse sur la vie du traître. Mais une circonstance inconnue le condamne à rester caché et à n'agir que dans le plus grand mystère, présent toujours par son action, mais constamment invisible. Les entraves qui sont imposés à ce personnage tutélaire ne sont pas sans lui nuire auprès de ceux-là mêmes qu'il protège: aussi lui montre-t-on beaucoup de défiance; on n'obéit à ses injonctions que par un 'attrait inexplicable' et on ne découvre au'au dernier chapitre l'étendue de ce qu'on lui doit. C'est un homme d'un certain âge: il vit presque toujours seul et retiré» (pp. 17-18). La situación aquí descrita la encontramos, con variantes obvias, tanto en *Grandes esperanzas* como en *Mendizábal*. Agradezco al profesor Alan Smith el que me haya llamado la atención sobre este otro patrón novelístico.

pero intenso período del Ministerio Mendizábal siguió, de hecho, la secuencia tan característica de las novelas del realismo romántico, «grandes esperanzas, ilusiones perdidas». Al crear el argumento fictivo que debe complementar los sucesos históricos que se propone narrar en cualquier *episodio*, Galdós utiliza a menudo un sistema de contrapunto, parecido al utilizado por la música, que superpone dos melodías paralelas. Así, en la vida de Fernando Calpena, dentro de los límites de este *episodio*, seguimos la misma trayectoria que sigue Mendizábal en su carrera política; es decir, vamos de las «grandes esperanzas» que alcanzan una especie de clímax en los capítulos que tratan del comienzo de su cortejo de Aura –apoyado por su guardiana– a las «ilusiones perdidas», cuando encontramos a Calpena, al final del *episodio*, en la cárcel y tratado como un común conspirador. En sus asuntos personales ha pasado de ser aceptado en los más exclusivos círculos de la Sociedad madrileña como un buen partido, a su rechazo por doña Jacoba Zahón, la guardiana de Aura, como a un oportunista indeseable sólo interesado en su pupila debido a su futura herencia. Galdós ha utilizado, entonces, un argumento novelístico que ha moldeado en sus manos para sus propósitos, así como Cervantes moldeó en las suyas las características del argumento de las novelas de caballerías al escribir *Don Quijote*.

Grandes esperanzas le presentó a Galdós todos los elementos que necesitaba para manipular a sus dos héroes, tanto el histórico como el ficticio, así como para crear el ambiente histórico en que se mueven. Era obvio que un *episodio* que se desarrolla durante el momento más intenso del romanticismo español estuviera lleno de características románticas: misterio, encuentros fortuitos, conexiones inexplicables entre personajes, anagnórisis, etc. Ninguna otra novela de Dickens podría haberle facilitado tantos de estos elementos. En *Mendizábal* encontramos que los personajes novelescos y los históricos están entrelazados misteriosamente de muchas maneras: Calpena no sólo sirve por un tiempo de secretario de Mendizábal, sino que durante este período el ministro le dicta una carta para la persona a quien, según los rumores que corren, el joven debe su puesto en el Ministerio; además, se enamora de una joven cuyo padre ha estipulado en su testamento que quede bajo la tutela legal de ese ministro, y que vive con su guardiana, doña Jacoba Zahón, la señora a quien Calpena ha traído un paquete desde Francia; de hecho, el joven conoce a Aura cuando va a entregar el paquete a su dueña. Otra inexplicable coincidencia es que el precioso abanico que cae en manos de doña Jacoba perteneció en el pasado a «la velada», la protectora de Calpena. El otro secretario de Mendizábal, don José Milagro, quien entabla amistad con el joven Calpena en el Ministerio (como sucede con Wemmick en el caso de Pip), frecuenta también la casa de la Zahón donde ayuda con las cuentas. Milagro sirve oficialmente de mensajero entre Mendizábal y la Zahón en los asuntos que tienen que ver con Aura. Pero, sin saberlo, sirve también de mensajero entre Fernando y Aura después que doña Jacoba le prohíbe a aquél la entrada en su casa. Galdós, en otras palabras, utiliza todo incidente conocido en los melodramas tan populares durante el Romanticismo (y que

Dickens había explotado al máximo en novelas como *Grandes esperanzas*) para así comentar irónicamente sobre un período histórico en el que sucedían muchas cosas extrañas en España y que los personajes en la narración achacan a las locuras que el Movimiento Romántico había traído al país. Hay un largo pasaje en la novela, emblemático de esta situación, que vale la pena citar por entero. Sucede en el capítulo V, hacia comienzos del *episodio*. Hillo le habla a Calpena de las múltiples contradicciones en la situación política que impiden que Mendizábal pueda gobernar dentro del caos existente:

A usted, hombre feliz por obra y gracia de la Providencia enmascarada nada le altera. ¿Ha leído usted *El Español* de hoy?... ¿A que no?... ¿A que tampoco ha leído *El Mensajero* ni *El Eco del Comercio*? En mi cuarto los tengo. Vienen los tres diarios echando bombas, cada uno según el son a que baila. Yo me alegro, para que se arme de una vez. [...] Parece que las Juntas no quieren disolverse, las de Andalucía sobre todo, y he aquí el Sr. Mendizábal en un brete, porque nos ofreció poner fin a esa horrible anarquía, y en los primeros días creímos que lo lograba. Pero aquí, para que usted se vaya enterando, tanto puede la envidia de propios, como la mala voluntad de los extraños; o en otros términos, que los amigos, o sea el agua mansa, son más de temer que los enemigos. ¿No lo entiende? Pues quiere decir que los estatuístas templados caídos del poder con Toreno, se introducen en los conciliábulos de los patriotas, fingiéndose más exaltados que éstos, para sembrar cizaña, y al propio tiempo los *libres* que aún no tienen empleo se van a las sacristías del otro bando y atizan candela, para que los diarios de la *moderación* se desborden y se encienda más el furor de las Juntas. Estas nos ofrecen un espectáculo delicioso. Una pide que se restablezca la Constitución del 12; otra que se modifique el Estatuto, y entre todas arman una infernal algarabía. El señor Mendizábal pretende gobernar en medio de *esta jaula de locos furiosos* [énfasis mío]. Mandan tropas contra las Juntas, y los soldados se pasan a la patriotería... Y los carlistas, en tanto, bañándose en agua rosada, preparándose para venir hacia acá, porque Córdoba no les ataca mientras no manden refuerzos... Estamos en una balsa de aceite hirviendo. ¡Qué gratitud debemos al Señor Omnipotente por habernos hecho españoles! Porque si nos hubiera hecho ingleses [...] estaríamos aburridísimos, privados de admirar esta entretenida función de fuegos artificiales (pp. 54-5).

La situación novelesca es con frecuencia deliberadamente sabotada por el narrador y por los comentarios del cura Hillo, un clásico que se convierte en víctima de las circunstancias románticas en las que se encuentra envuelto, a causa del afecto que siente por su amigo Calpena. En una ocasión, mientras el joven le confía a su confidente algunos detalles misteriosos más de su pasado, el cura resume:

Ah... por San Benito de Palermo... [Don Benito se divierte con sus lectores] Ya veo, ya veo claro... digo, no, no veo más que obscuridades y fantasmas... Señora allá que manda [se refiere al paquete que trajo Calpena consigo desde Francia], señora aquí que recibe... Aviraneta... [uno

de los conspiradores históricos para quien algunos creen que Calpena ha traído el paquete] La *Confederación isabelina*... el degüello de regulares... Mendizábal... Usted recibido y aposentado en Madrid por personas desconocidas que no dan la cara... usted vestido por Utrilla... [el sastre de moda asignado a Calpena por «la velada»] usted obsequiado con billetes de teatro y con otros regalitos que no habrá querido decirme... ¡Ay! D. Fernando de mi alma, como mi religión me ordena no creer en brujas, y mi experiencia me permite creer en enjuagues masónicos, yo le veo a usted tocado de locura, y me vuelvo loco también, porque no entiendo una palabra de este intricado negocio.

—¡Y luego decimos que somos clásicos!

—¡Clásicos! Eso quisiéramos. El mundo está tocado de insana demencia... *Ya no pasan las cosas como antes, con aquella pausa y regularidad de otros tiempos; todo está trastornado; reina la sorpresa, mangonea el acaso, y los acontecimientos se suceden sin ninguna lógica*⁵. Ya no hay reglas, mi querido D. Fernandito. Esto es el caos, la barbarie, la anarquía de las almas. Corre un viento de desorden, y en la naturaleza no hay aquella serenidad, aquella calma majestuosa... (pp. 73-4, énfasis mío).

El Romanticismo, Victor Hugo y Alejandro Dumas tienen la culpa, según Hillo, de todo lo que está pasando, tanto en el nivel fictivo de la narración como en el histórico. Es obvio que Galdós se divierte a expensas de una situación que él mismo crea bajo la inspiración de los patrones melodramáticos que ha encontrado disponibles en la novela de Dickens, patrones que, sin embargo, se acomodan a una situación histórica particularmente llena de incidentes que parecen inventados⁶. El siguiente pasaje, donde Calpena le explica a Hillo otros detalles referentes al famoso paquete, es amplia prueba de la modalidad irónica en que fue escrito este *episodio*:

Pues bien: esta señora fue la que me dio el encargo [...] Tanto ella como Maturana me encargaron tuviese mucho cuidado de no entregar el paquete más que a la persona a quien viene dirigido. «Será muy difícil —me dijo Madame Aline—, que haya equivocación ni suplantación, si usted se fija bien en las señas que le doy. La señora en cuyas manos pondrá usted la cajita, es jorobada».

—¡Lo ve usted! —exclamó Hillo, dándose un fuerte palmetazo en la rodilla—. ¿Ve usted como acertaba yo cuando hablé del torbellino romántico? En el romanticismo desempeñan siempre un papel culminante los jorobados, o siquiera cargados de espalda, los tuertos, patizambos, y

⁵ Georg Lukács, en su libro *The Historical Novel*, Lincoln (1983), revela este interesantísimo dato que parece haber sido intuido por Galdós: «It was the French Revolution, the revolutionary wars and the rise and fall of Napoleon, which for the first time made history a *mass experience*, and moreover on a European scale. During the decades between 1789 and 1814 each nation of Europe underwent more upheavals than they had previously experienced in centuries» (p. 23).

⁶ Unos veinte años más tarde, Valle-Inclán inventará la fórmula del espejo cóncavo en *Lucas de Bohemia*, precisamente para dar expresión adecuada al absurdo de la historia de España que él utiliza como trasfondo histórico de su primer *esperpento*.

en general toda persona que tenga alguna deformidad visible. También figuran en él los tísicos [uno de los amigos de Calpena, compañero en el Ministerio, será un tísico], los locos y los que padecen ictericia.

–Jorobada –me dijo–, de sesenta años, y algo impedida de la pierna derecha.

–Bueno, bueno, bueno... Lo que digo: en pleno romanticismo (p. 86).

Es interesante notar que Hillo demuestra un conocimiento amplio de las obras que el Romanticismo francés había producido, tales como *El jorobado de Nuestra Señora*, de Victor Hugo, y otras por el estilo. De todos modos se ve que Galdós ha encontrado una forma muy apropiada para manejar temas históricos y novelísticos que se desarrollan durante el período romántico y que éstos le permiten varios logros:

1. Caracterizar un personaje histórico a quien admiraba mucho y quien, bajo diferentes circunstancias, pudo haber salvado a España de la situación caótica en que se encontraba después de la muerte de Fernando VII;

2. intentar una explicación, en términos novelísticos, del fracaso de esa figura histórica;

3. presentar un personaje ficticio que pudiera servir como contrapunto del histórico y que siga su misma trayectoria (de las grandes esperanzas a las ilusiones perdidas); y

4. representar un período particularmente desquiciado de la vida española por medio de una presentación de los excesos del Romanticismo, excesos que continua y conscientemente están siendo ingeniosamente saboteados por el narrador, por los personajes y, muy particularmente, por la utilización que hace el novelista del efecto paródico⁷.

En este *episodio*, posiblemente más que en ningún otro de los anteriores, Galdós supo mezclar historia y ficción y logró la interacción de personajes históricos y ficticios con tanto acierto y en forma tan aparentemente poco artificial que en adelante utilizaría cada vez con mayor maestría. Así es, por ejemplo, el caso de la conexión entre Mendizábal y Aurora Negretti, cuya vida él afecta directamente al final del *episodio* al cambiarle de guardián. En pocos *episodios* anteriores nos encontramos con tantas personalidades políticas y literarias de la historia que aparecen constantemente en el curso de la narración. Figuras históricas, como la del propio Mendizábal, se convierten en narradores de historias fictivas (como cuando el Ministro narra los orígenes de Aurora), o tienen

⁷ La profesora Linda Hutcheon, en su libro *A Theory of Parody*, London (1985), me ha proporcionado material teórico que se acomoda a mis propósitos. Cito dos párrafos de su libro: «While we need to expand the concept of Parody to include the extended ‘refunctioning’ (as the Russian formalists called it) that is characteristic of the art of our time, we also need to restrict its focus in the sense that parody’s ‘target’ text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse» (p. 16). Y «When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way, we also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the background text in the relation to the parody» (p. 22). Después de leer este libro he llegado a la conclusión de que la parodia es histórica por definición: es decir, que es, esencialmente, la *modalidad* histórica.

aventuras amorosas con la mujer de uno de los personajes ficticios (como es el caso de las conocidas aventuras amorosas que tiene la mujer de Oliván –personaje de ficción– con varios personajes bien conocidos de la época). Obras reales de teatro tienen sus estrenos reales durante el curso de la narración ficticia; y personajes de ficción, como Calpena, mantienen relaciones con autores reales como Hartzzenbusch, García Gutiérrez, o con escritores como Larra y Espronceda, y asisten a ensayos de obras de teatro bien conocidas. Los pasillos del edificio donde se reúnen los Estamentos resuenan con conversaciones entre figuras políticas históricas y personajes ficticios, todos tratando de colocarse en listas reales de candidatos para diversas elecciones. En la narración de Calpena sobre su estancia en París –parte de la ficción– averiguamos muchos detalles históricos sobre la vida de Mendizábal antes de su regreso a España para formar gobierno.

La creación de don Pedro Hillo, personaje de ficción, está relacionada, en muchos aspectos interesantes, con la vida de un torero real del mismo nombre, Pepe Hillo, contemporáneo suyo (Hillo había muerto trágicamente en 1803). El Hillo histórico fue el primer torero en publicar un tratado del arte del toreo, en el que asentaba ciertas reglas fundamentales. ¿Es de sorprender, entonces, que don Pedro Hillo lo mire todo, y particularmente la política, en términos de las reglas del toreo? Para hacer más hincapié todavía, el narrador nos dice que el cura nació en la ciudad de Toro. Don Benito, como ya se ha sugerido antes, jugó bastante con sus lectores al escribir este *episodio* y sus juegos, una vez descubiertos, hacen que gocemos más de esta obra; pero, más importante aún, que el lector logre comprender mejor lo que pretendía el novelista, particularmente como escritor de novelas históricas. Porque, a pesar de la gran densidad de figuras y sucesos históricos que aparecen en este *episodio*, lo principal, lo significativo, es que está escribiendo no tanto sobre esas personas cuyos nombres aún recordamos, sino sobre aquellas cuyos nombres no han aparecido en las páginas de la historia, «aunque en verdad lo merecía[n]». Con referencia a uno de éstos nos dice el narrador:

El huésped de la casa de Méndez no ha pasado a la historia, *aunque en verdad lo merecía*, por la agudeza de su entendimiento y la variedad de sus estudios. Menos años contaba entonces el Nicomedes [Nicomedes Pastor Díaz] que después adquirió celebridad como político y publicista; ambos se hallaban ligados por estrecha y cordial amistad. El más joven hizo carrera literaria y política; el más viejo se fue a la Habana en tiempo del general Tacón, y murió de mala manera bajo el mando de Roncali. Apenas ha dejado rastro de sí, como no sea el descubierto con no poca diligencia por el que esto refiere; historia anónima, es decir, de aquella historia que podría y debería escribirse sin personajes, sin figuras célebres, con los solos elementos del protagonista elemental, que es el macizo y santo pueblo, la raza, el *Fulano* colectivo (p. 19, énfasis mío).

Este pasaje es interesante por dos razones: primero, porque nos dice mucho de las intenciones de Galdós cuando concibió la idea de escribir sus *Episodios Nacionales*, en

los que se propuso repasar la historia de España desde los comienzos hasta casi finales del siglo XIX. Aunque los títulos de los *episodios* con frecuencia se refieren o a lugares donde ocurrieron sucesos históricos importantes, como *Cádiz*, *Zaragoza*, *Gerona*, *Vergara*, etc., o a personajes históricos cuya actuación desempeñó un papel importante en el desarrollo de esa historia, como por ejemplo, *Zumalacárregui*, *Mendizábal*, *Montes de Oca*, *Prim*, *Cánovas*, en sus argumentos novelísticos Galdós se interesó en mostrarnos las vidas de la gente común que vivió todos esos momentos históricos y fue afectada por las decisiones de esos importantes personajes. Ésta fue una de las lecciones que aprendieron de Galdós los hombres del 98. Cuando el joven Unamuno empezó a escribir sobre la última guerra carlista, que él presenció desde Bilbao, en su primera novela *Paz en la guerra*, en el proceso desarrolló el concepto que él llamó «intrahistoria» y que básicamente trataba la misma idea que Galdós había concebido al escribir sus *episodios*. Es decir, la de dar expresión a la experiencia de la gente común durante los grandes sucesos registrados por la historia. Cuando Galdós escribe, en 1898, el párrafo que he transcrito, ya había puesto en práctica esa idea en sus *episodios* desde que empezó a escribirlos en 1873, sólo que nunca le había dado expresión directa en forma tan explícita como lo hizo en este párrafo de *Mendizábal*. La novela de Unamuno, sin embargo, fue escrita un año *antes* de este *episodio*. ¿Tenemos aquí un caso curioso de «fecundación cruzada»? Es muy posible. Unamuno envió una copia de *Paz en la guerra* (Madrid: Fernando Fe, 1887), con la siguiente dedicación: «A Don Benito Pérez Galdós, como prueba de admiración y afecto. Miguel de Unamuno». La segunda idea interesante que podemos sacar del párrafo citado es que Galdós⁸ utiliza la coincidencia de dos personas con el mismo nombre para destacar *su propia teoría* sobre la escritura «intrahistórica». El narrador se presenta como la persona por medio de cuya investigación ha sido posible conocer más sobre personas desconocidas tales como el pensionista, cuya vida, de otra forma, hubiese quedado en completa oscuridad. Irónicamente, no sabemos si está, de verdad, refiriéndose a un personaje real o a un personaje ficticio. Lo más probable es que sea esto último, lo cual da aún más realce a este pasaje.

CONCLUSIÓN

Mendizábal, uno de los menos estudiados *episodios* de Galdós, rara vez destacado con un comentario, bajo un examen crítico resulta un caso ejemplar de cómo el novelista toma un fragmento de historia y una figura histórica prominente y los convierte en pura literatura —es decir, puro arte—, dándonos, a la vez, una mejor comprensión de la historia como suceso político, como relaciones sociales y como espíritu de una épo-

⁸ Galdós leyó sólo una parte de la novela, pues el resto de las páginas están sin cortar.

ca. Mendizábal y Calpena iluminan sus vidas mutuamente, precisamente en esos intercambios fictivos en los que participan. Y ambos clarifican el espíritu de la época, la España de 1835-1836, por medio de sus acciones, sean éstas históricas o ficticias. Pero todo esto surge en nuestra mente con gran claridad gracias a la habilidad con que Galdós superpone patrones novelísticos bien conocidos sobre sus narraciones históricas e imaginativas. Nosotros, como lectores, respondemos a este juego y nos convertimos en sus cómplices.

OBRAS CITADAS

- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac romancier*, Paris, 1940.
 DICKENS, Charles, *Great Expectations*, New York, 1958.
 FANGER, Donald, *Dostoevsky and Romantic Realism*, Cambridge, 1965.
 HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, London, 1985.
 LUKÁCS, Georg, *The historical Novel*, Lincoln, 1983.
 PÉREZ GALDÓS, Benito, *Mendizábal*, Madrid, 1898.
 TRILLING, Lionel, «The Princess Casamassima» en *The Liberal Imagination*, New York, 1953.
 UNAMUNO, Miguel de, *Paz en la Guerra*, Madrid 1887.
 VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia*, Madrid 1924.

CÁNOVAS: THE SENSE OF A BEGINNING¹

On starting *Cánovas*, the last *episode* that Galdós wrote and published, he was confronted with the same problem that he faced in almost –not all– of his forty five previous ones: how to continue a narrative thread begun in the first *episode* of any given series and, at the same time, give the new «instalment» the semblance and interest of a single novel. Not an easy task, at best, particularly if we have in mind that most of its text had to be dictated due to his blindness which finally set in the same year he wrote it.

What he does in *Cánovas* is to take the bull by the horns and, thus, he commences his narrative by addressing the readers of the first five *episodes* of this fifth series, assuming that they have followed him thus far, as well as the readers who, for the first time, hold this *episode* in their hands:

Los ociosos caballeros y las damas aburridas que *me han leído o me leyeren*, para pasar el rato y aligerar sus horas, verán con gusto que *en esta página todavía blanca* pego la hebra de mi cuento diciéndoles que al escapar de Cuenca, la ciudad mística y trágica, fuimos a parar a Villagordo de Júcar y allí, mi compañero de fatigas Ido del Sagrario y yo, dando descanso a nuestros pobres huesos... etc. (p. 5. My italics.).

Notice, first, that the person who addresses us is not the novelist but the narrator and, in essence, the actant. And he addresses his past or would-be readers (*me han leído o me leyeren*) as «do nothing» gentlemen and «bored» ladies, a humble stance indeed assumed by him. Only idle gentlemen or bored ladies would read his pages. Furthermore, he places himself in the very act of writing, with the page in front of him still blank. He, nevertheless, assures his readers (past or future) that he will please them by *threading* his story with what preceded by means of the news

¹ Este artículo apareció en el N.º 36, 2001, pp. 89-98, de *Anales Galdosianos*.

that he and his companion escaped Cuenca and ended up in Villagordo. Those readers who had in fact read *De Cartago a Sagunto* will indeed be glad to reencounter the narrator and his pal safe and sound, away from Cuenca². Those who have picked *Cánovas* for the first time, with no prior knowledge of the narrator's escapades, may very well wonder what happened to them in Cuenca, but these readers are soon engaged in the new dilemma that confronts him and his companion: will they go to Valencia, where the narrator intuitively feels something important will happen (and where he may, in fact, find his teacher «Mariclío»), or will they head to Madrid, where Ido, his companion, is eager to return to rejoin his wife, his friends, and his boarding house.

The narrator, thus, looks ahead to new unexplored grounds and, therefore, the *new* reader may soon cease to think about what happened back in Cuenca. It is important at this point to remind the reader of this article that when Galdós reached the third *episode* of his last series, where he deals with a very confused period in the history of Nineteenth Century Spain, he decided to opt for a parodic and ironic form of narration which he entrusted to a caricature of the Roman historian Tito Livio: Tito Liviano (or, as we would say in today's terminology, *Light* Tito), at times also called Proteo Liviano for his ability to assume different identities, shapes, and even animal species. In *Amadeo I*, for instance, he becomes a cat in order to be able to report, first hand, on the King's love life by introducing «itself» into the bedroom of one of the King's mistresses³. Most of the «magical» transformations experienced by Tito, which give him his second appellation of «Proteo», are brought about through the powers of «Mariclío» or Clío, the Muse of History, who becomes his teacher, his succedaneous mother and his protectress.

Returning to their dilemma, Tito and Ido finally opt for the Villa y Corte where, after a fairly long period of seclusion, Liviano makes contact with «Doña Mariana» at the Academia de la Historia by means of a letter that, along with some money, she has left there for him. The letter announces a transformation for the Spanish family; what Victor Hugo had termed «a hinge» of History. A radical change that may be smooth, if those who try to «oil the hinge» are successful, or it may be noisy and rough if those who are eager for the change «fold the hinge» in a hurry. By the time the letter ends it will not take an unusually clever *new* reader of this *episode* to figure out that «Mariclío», «Doña Mariana» and the «Madre» refer to Clío, the narrator's teacher and guide as a chronicler, the Muse of History.

² These readers will also be surprised to find out that the narrator's promise to pay his debt of «referirte lo de *Sagunto*, aplazada queda por apremios de tiempo», since in *Cánovas* there is no mention of this historic place.

³ One wonders whether the author of *Master & Margarita*, Mikhail Afanasevich Bulgakov, had read *Cánovas*, for his idea of using a talking cat as one of the characters for his novel seems a strange coincidence.

Following Clío's instructions, Tito, with new clothes purchased with the money enclosed, begins to frequent the hangouts of Madrid's society where he comes upon real historical figures and fictional characters, all mixed up. Although in the letter there had been a mention, in passing, of the «Círculo Popular Alfonsino», it takes a bit longer for the *new* reader to realise what the «hinge» in the history of Spain might be: the Bourbon restoration effected through the return of young Alfonso –the son of Isabel II, dethroned in 1868 by Prim's revolution– as King.

When the narrator asks one of his acquaintances the whereabouts of «Leona, la Brava» (a familiar character for those who had read the earlier *episodes* but an unknown one for the «new» readers) he is informed that she is in Paris with her new gentleman «protector». Tito is also told that this gentleman is a frequent visitor to the Basileuski palace, the abode of the former Queen who, by the way, has conveniently abdicated so that her son Alfonso may become Spain's legitimate King.

Very gradually and indirectly we, the readers (old and new), advance within the slice of Spanish history that will be the nucleus of this *episode*: the period just before the Restoration and its aftermath. Also, very gradually, as when one focuses a pair of binoculars, the double vision of the two readers becomes one. From now on the new reader and the old one march together through the road of Restoration Spain. But I must get back to Tito.

On the evening when the narrator attends the Spanish première of Verdi's *Aida* at the Teatro Real, he finally has the opportunity to speak with Leona who has returned from her Paris sojourn and who, henceforth, will become one of his informers about what is happening within the official circles of the *Alfonsismo*, since her protector is an insider. After they survey the audience at the opera during one of the intermissions and identify all the important personages, feminine and masculine, Leona tells the narrator about the manifesto that don Alfonso has addressed to the Nation but which has not yet been made public.

She has learned of the contents of this manifesto that, apparently, was ghost-written by Cánovas for the would-be king. Here, for the first time, appears the real subject of the *episode* that bears his name: don Antonio Cánovas del Castillo who will represent the spirit of the Bourbon Restoration, the slice of history that informs this narrative. The manifesto, Tito guesses,

[D]irá todo lo que es de rigor cuando los reyes destronados quieren que se les franqueen los caminos o los atajos de la restauración.

–Dice... [replies Leona] que viene a reinar por haber abdicado su mamá, que a todos abrirá de par en par las puertas de la legalidad... (pp. 16-17).

Which means, according to her, that everyone will be able to partake at the trough so as to fill their gut to their heart's content. The most important thing, however, is

[...] que si al igual de sus antecesores será siempre buen católico, como hijo del siglo ha de ser verdaderamente liberal (p. 17).

This first chapter of *Cánovas* ends with a comment by the narrator which points to the crux of the Restoration: Cánovas's efforts to comply with the King's promise, in the face of the pressure exerted on him, as head of the Government, by both the so called «moderados» and the liberals. In fact, this *episode* concentrates on the impossibility of «squaring the circle», that is to say, of bringing together the oxymoron «Liberalism-Catholicism», two ideologies that «are crazy about getting together» but that will have to contend with the Pope's condemnation of Liberalism for starts.

In exactly a dozen pages [I am using the first edition published in 1912], the novelist has succeeded in presenting all the necessary elements around which this *episode* will revolve. It is like the statement of the theme at the beginning of a symphony, which will be fully developed later.

The question of whether or not Liberalism and Catholicism could be joined harmoniously during the years that followed Alfonso's ascent to the throne was one that preoccupied Galdós from the very moment when this fold of the «hinge» in Spanish history was taking place. Witness his novel *Doña Perfecta* (1876), written a year after the Restoration took place, and the two novels that followed in which the religious question is at the heart of their subject matter. I refer, of course, to *Gloria* (1876-77) and *La familia de León Roch* (1878), both of which show the strong hold that conservative Catholicism had on Spanish public life.

In *Cánovas*, written thirty six years later with the aid of hindsight, the bulk of the narrative proceeds «mezclando sabrosamente lo personal con lo histórico», as the narrator had done in the three preceding *episodes*, with the difference that here, the former is slighted in favour of the latter so as to show the progressive takeover by the fanatic «moderados'» policies that relentlessly lead to Spain's invasion by the religious orders expelled from France. This invasion is likened by the narrator to earlier ones: «los fenicios», who were followed, in turn, by the Romans, the Carthaginians, the Visigoths and, finally, the Arabs.

Luchó la primitiva raza española con tales pueblos, sin lograr impedir que ocuparan y explotaran una parte o todo de nuestro suelo durante años, lustros o siglos (p. 253).

And one of the «Efémeras», Clío's helpers, speaks to Tito of the most recent invasion by the religious orders expelled from France as a «plaga de insectos voraces que devastará tu tierra» (p. 260).

Cánovas proves unable to «square the circle» as he, through Alfonso's initial manifesto to the Spanish people, had promised at the beginning of this *episode*. At the end, Cánovas, unable to stop Spain's takeover by the invading religious orders, as the narra-

tor had hoped, cleverly steps down and, through his invention of the «turno pacífico», turns over the reins of government to Sagasta, leader of the opposition who, it is obvious by now, will be equally unable to do anything about this or any other of Spain's pressing problems. The Restoration may have brought peace to the country, but at the cost of a morass. Here is how Segismundo, Tito's friend, portrays it:

Los dos partidos que se han concordado para turnar pacíficamente en el poder, son dos manadas de hombres que no aspiran más que a pastar en el presupuesto. Carecen de ideales, ningún fin elevado les mueve, no mejorarán en lo más mínimo las condiciones de vida de esta infeliz raza, pobrísima y analfabeta. Pasarán unos tras otros dejando todo como hoy se halla, y llevarán a España a un estado de consunción que de fijo ha de acabar en muerte. No acometerán ni el problema religioso, ni el económico, ni el educativo; no harán más que burocracia pura, caciquismo, estéril trabajo de recomendaciones, favores a los amigos, legislar sin ninguna eficacia práctica, y adelante con los farolitos... (pp. 236-37).

The sense of the ending of *Cánovas* is simply the q. e. d. which confirms the fears expressed by the narrator at its very beginning.

Galdós is, of course, dealing retrospectively with a lived period of history. In using hindsight he is no longer demonstrating a thesis, as he did with the earlier novels I referred to, but describing the course of that very history which he personally witnessed. His merit, his art, one might say, consists in presenting all of this as if it were taking place for the first time before the reader's very eyes; as if, indeed, as the narrator states at the beginning, he were filling up blank pages with the text of history in the making. Of course, this method lends itself to innumerable retrospective ironic touches. For instance, when in chapter IV the end of the *episode* is pre-viewed, in an evocative moment, by the narrator's conflation of Prim's funeral cortège with the triumphal entry of Alfonso XII through the very same street. With Prim out of the way, it had been implied in *Amadeo I*, the possibility of a successful reign by the Prince of the House of Savoy was doomed to failure. And Amadeo, in fact, did abdicate when he understood the impossibility to govern Spain. The mention in *Cánovas* of Prim's funeral along with the description of Alfonso XII's entry into Madrid, foretells a similar failure for his Restoration; at least, from the narrator's point of view, which later History confirmed⁴. The peace achieved during the years of the «turno pacífico» was a symptom of the «caquexia» Mariclío notices in the Spanish people and of which she speaks at the end of *Cánovas*. More foreboding, it became a festering period for the revolution prophesied by her, which finally came

⁴ This happens to coincide with Galdós's own views as expressed in the interview that Javier Bueno published in *Mundial Magazine* the same year of *Canovas's* publication. See Josette Blanquat's «Documentos Galdosianos:1912», *Anales Galdosianos* 3 (1968), 143-50.

in 1936, some sixty years after the Restoration and twenty-four after this *episode* was written. An earlier prophecy made in 1878 by Tito to Segismundo García Fajardo missed becoming a fact by nearly double the time that he calculated:

Han de pasar años, lustros tal vez, quizá medio siglo largo, antes que este régimen, atacado de tuberculosis étnica, sea sustituido por otro que traiga nueva sangre y focos de lumbre mental (p. 237).

Nothing like this happened until after 1975, that is, after General Franco's death.

In what remains of this *episode* the narrator and his friend Segismundo witness some of the effects of the Restoration that confirm their pessimistic view of it: the rich become richer and the poor, poorer; big businesses fall in the hands of foreign investors who buy their way in; the «moderado's» policies infiltrate the life of the Spanish people and the fear instilled in them by the clergy makes it easy for the latter to dominate public life, as the readers of Galdós's earlier thesis novels had already ascertained. A friend of Tito who formerly dealt in office supplies, seeing that his business is not thriving, decides to add devotional articles to his stock. Tito congratulates him with this ironic remark:

Has previsto el fetichismo farandulero a que nos llevará la maldita Restauración (p. 264).

It is interesting to note how the narrator avails himself of Doña Baldomera Larra's scam, which is narrated in detail because Segismundo, Tito's friend, has conveniently found himself a job in her famous «Banco Popular»⁵. The reader cannot help equating the results of Cánovas's Restoration with Doña Baldomera's scam. In both cases the people have been willingly taken in and their motivation suspect:

—Ved aquí, amigos míos, la mejor muestra de la injusticia del pueblo, que si entregó sus ahorros a la genial banquera hízolo por ambición canallesca y por su idea estúpida de la

⁵ The lower classes, inspired by the heyday enjoyed by the upper and middle classes during the Restauración, tried to carve out for themselves a place in the new scheme of things. Baldomera Larra, *Figaro's* daughter, satisfied «the public's and her own craving for easy wealth» and founded the *Banco Popular* in Madrid. Lured by the promise of heavy profits «many members of the lower and middle classes in Madrid» trusted her to invest their savings in American gold and silver mines. Doña Baldomera eventually had to flee to Switzerland, when she was unable to fulfill her promises. She took with her, however, the savings of her depositors «and left to posterity an interesting index of the mentality and spiritual state of the age», as H. Chonon Berkowitz puts it in his *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, Madison, 1948, p. 123. The doña Baldomera scam, to my knowledge is the first of the s-called Ponzy schemes of Madof's recent memory. In fact, *Cánovas* brings to mind a situation that we are living in the USA at present: the stagnation brought about by the *moderados* being replayed here by the Republicans; the economic plight (the richer becoming richer and the poor, poorer). Etc., etc.

multiplicación del vil metal. Yo sostengo que mi «jefa» y «principal» no engañó más que a los que ya vivían engañados y ciegos desde su nacimiento...

–Ya lo creo –afirmé yo–. Ejemplos mil tenemos aquí del «baldomerismo» en grande escala, de sociedades de seguros inseguros, en las cuales, unos cuantos caballeros de muchas campanillas han arramblado con los ahorros de una o dos generaciones, quedándose luego tan frescos. A esos elegantes «Baldomeros» les han dado títulos de condes y marqueses, y andan por ahí con el rango y tratamiento de «excelentísimos señores» (p. 171).

I see the narration of Doña Baldomera's scam in this episodio as a kind of «objective correlative» for the Restoration: in both cases people are willing to «suspend disbelief» and accept the «engaño» in order to benefit themselves although they are all cheated in the end. Notice also that from «baldomerismo» to «bandolerismo» is but a metathesis.

The Government, in the juggernaut between the Military and the Church, is unable to resolve its most pressing problems. The Cuban question, for instance, which could have been resolved peacefully⁶, will instead lead, as Galdós and the readers of this *episode* knew very well, to the «desastre del '98».

The relentless *ritornello* brought about by the narrator in *Cánovas* is that Restoration Spain is falling more and more into the clutches of the Church. It is, in fact, painful for the reader to follow the inevitable «evolución de nuestra bendita sociedad hacia las ollas del ultramontismo» (p. 240).

In this regard it is curious to see how Galdós reprises his novel (later a play) *Cassandra* but without Casandra's noble redemption, in the story of the Duchess of Pastrana. This lady wills her entire and substantial stock of «bienes raíces, urbanos y suntuarios» to Loyola's knights. When Casianilla inquires whether the Duchess had relatives to whom she could have left her wealth, the amazing reply is:

–Sí que los tenía. A unos sobrinos [...] los favoreció la duquesa con piadosas mandas para que no les faltase un cocido. No hizo más la señora por la prisa que tenía en subir al cielo para recoger el galardón de su extremada santidad (pp. 252-53).

In *Cassandra*, as you will remember, the heroine kills doña Juana before this lady can put a similar will into effect, thus saving the nephews from indigence.

Cánovas is full of victims. Reasons of State make yet one more victim of Elena Sanz, the *diva*, who unwittingly becomes, in real life, the protagonist of the opera *La Favorita*, Doña Leonor de Guzmán, the mistress of Alfonso XI, the predecessor of the

⁶ «Las reformas políticas de Cuba, que se había comprometido a realizar don Arsenio, pasaron suavemente al panteón del olvido, y ni aun se trató de sacar adelante el proyecto de ley de abolición de la esclavitud que parecía lo de más urgencia» (p. 204). (See Chapter XVII, beginning on p. 202, for references to the Cuban fiasco.)

Restoration's Alfonso by several centuries. History repeats itself, and the result is also a bastard son, another «Trastámara», as Tito calls him. One might think that the narrator includes this «love story» to heed Mariclío's advice to devote himself to «internal history, norm and example of human passions», or to sweeten the dryness of historical developments. Its function, in fact, is to show the prevalent hypocrisy during these years, the Spanish equivalent of the English Victorian era but without the British Empire's expansion: what Galdós has referred to as «los años bobos». Everyone, including the «moderados», members of the clergy and of the Government connive in order to minimise the importance and seriousness of the King's affair. At the end of Elena Sanz's story the narrator exclaims: «Fine future awaits you, oh Spanish Nation!» (p. 229).

Towards the very end of *Cánovas*, the pages that follow the birth of the Infanta –the daughter of Alfonso and his new *legitimate* Queen, the Austrian princess María Cristina– convert official Spanish history into a travesty worthy of the «género chico» and looking ahead to the «esperpento». The Primate of Spain and the Patriarch of the Indies exchange «mitre blows» (p. 232) over who will baptise the Infanta María de las Mercedes. The Captains General having seated themselves on preferential pews at the Royal Chapel are removed from them in order to seat all the bishops. «What a row!» (p. 232). The two contenders for preferential placing, the Military and the Church, remained at odds for an entire year, we are told.

The narrator's aim, of course, is to keep us as amused as he can, but the relentless stronghold that the Church gains over the country accelerates and so does the *episodé's* narrative pace, starting with Chapter XXIV. What remains simply drives home that which had already been envisioned from the very beginning, notwithstanding don Antonio's wishes and intentions to oil the «hinge» in preparation for its fold. In the end, as has been stated already, he proves ineffectual and «passes the buck» to Sagasta. The readers can figure out for themselves with what results. One immediately thinks of Frank Kermode's words:

The end, Apocalypse, is traditionally held to resume the whole structure, which it can only do by figures predictive of the part of it which has not been historically revealed. (1967, 6-7)

* * *

In order to circumvent narrative limitations which he had faced in the first series of *episodios*, Galdós invented a «magic realism» *sui generis*. Commenting, retrospectively, on the writing of the first series, he had mentioned the difficulties of having a first person narrator present at all the important theatres of the War of Independence. He had to find other narrators for *Zaragoza* and *Gerona*. When he started on the second series he began to experiment with multiple narrators. By the time

he resumed the writing of *episodios* in 1898, Galdós was already a seasoned novelist and felt free to move from one narrator or point of view to another at will. At times he even devised very clever cinematic devices (the Lumière brothers had patented their invention in 1895) to move from one theatre of action and from one point of view to another, as I showed in my book *Galdós ante la literatura y la historia* (1998, VII, 125ff).

In the four last *episodes* of the fifth series, «Mariclío», Galdós's version of the Muse of History, provides the devices through which Tito is enabled to perform «magical» acts of transportation, transformation and divination, therefore providing the novelist the freedom to return to the one person narrator and still have him present where needed. In *Cánovas*, however, Mariclío *brilla por su ausencia*, although she continues to communicate with the narrator from time to time through letters or by means of her helpers the «Efémeras». This is how Tito describes these creatures to Casiana:

Son las «Efémeras» espíritus mensajeros de lo que el mundo llama la Actualidad. Traen y llevan el suceso del día (p. 255).

In other words, they are the equivalent of the newspaper, but much more advanced, since they have direct contact with Clío herself and, therefore, are insiders to History's developments. The reason for Mariclío's almost complete absence from *Cánovas* is that the historical period involved, the first five years or so of the Bourbon Restoration, are so banal, that her presence seems irrelevant. She doesn't even appear wearing her slippers, as she did in *Amadeo I*, to indicate the low grade of historical happenings, let alone wearing her cothurnus, reserved for high History. Therefore, everything that happens in this *episode* may be delegated to the «Efémeras» with their *ephemeral* everyday news, as interesting as last week's newspapers.

Mariclío only appears at the very end of this *episode* as a *Musa ex machina*, not to bring the «story» to a happy or, at least, harmonious conclusion, as happened in the theatre with the *Deus ex machina* device, but to give her final «diagnosis» of the Restoration as a form of conclusion for this *episode*, and to foretell the consequences of Cánovas's inability to «introduce the soul of Pío IX into the body of Espartero», as Tito had put it to Leona at the end of Chapter I. That is to say, to bring together a harmonious marriage of Catholicism and Liberalism as was promised in Alfonso's manifesto at the very beginning of the *episode*.

In writing *Cánovas* in 1912 Galdós travelled back through time. When we travel back through time we see that, as Henry James remarked of relationships in a novel, the outcomes of history end nowhere. James thought the novelist's task was to draw «the circle» in which his relationships shall happily *appear* to end. Galdós, in *Cánovas*, merely drew «a circle», a vicious circle, around what he saw as a recurrent problem in Spanish history.

WORKS MENTIONED

- BERKOWITZ, H. Chonon, *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, Madison, 1948.
- BULGAKOV, Mikhail Afanasevich, *Master I Margarita*, Moskva, 1980.
- CARDONA, Rodolfo, *Galdós ante la literatura y la historia*, Las Palmas, 1998.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, 1967.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Amadeo I*, Madrid, 1910.
- , *De Cartago a Sagunto*, Madrid, 1911.
- , *Doña Perfecta*, Madrid, 1876.
- , *Gloria*, Madrid, 1876-77.
- , *La familia de León Roch*, Madrid, 1878.

GALDÓS Y LA GENERACIÓN DE 1898*

I

El primer crítico que parece haberse ocupado de este tema con un capítulo titulado, precisamente, «Pérez Galdós and the Generation of 1898» fue el profesor inglés J. B. Trend en su libro *A Picture of Modern Spain* de 1921 (un año escaso después de la muerte de Don Benito). Trend declara tajante: «La base importante sobre la que la Generación del 98 pudo construir fue la obra de Benito Pérez Galdós, quien hizo más que ningún otro escritor para que existan obras modernas que vale la pena leer en lengua española». Trend recoge aquí la opinión que Azorín había expuesto en su segundo artículo sobre Galdós en *Lecturas españolas*. El primero, como veremos, era más negativo. Pero volviendo a Trend, más tarde añade que Galdós se dio perfecta cuenta de que había un problema español y de que había que hacer algo sobre él, y se puso a trabajar para contestar la pregunta formulada por Larra: «¿Dónde está España?».

Muchos otros críticos se han ocupado también de este tema, pero si hago aunque sea un resumen de lo que dijeron, no habría espacio para lo que deseo expresar sobre este tema. Mencionaré sólo uno, Berkowitz, el primer biógrafo de Galdós, quien escribió un interesante artículo en 1942, con idéntico título, publicado en la revista *Philological Quarterly*; interesante porque empieza citando a Manuel Azaña, quien, en 1930, había escrito en *Plumas y palabras* un ensayo titulado «Todavía el 98», en el que decía:

Los que en 1898 editaron las formas populares (literarias y políticas) del desastre nacional, eran hombres inexpertos; inexpertos en el orden de los sentimientos, por ser jóvenes; inexpertos en el orden de la inteligencia, por ser españoles. Importa mucho señalar este género de

* Este artículo apareció en el *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Vol. 2, 2000, 215-228, aunque, originalmente fue presentado como conferencia en el Ateneo de Madrid con motivo de la celebración del centenario del 98.

inexperiencia. Es típica. Los españoles no nos aprovechamos del esfuerzo ni del saber de nuestros antepasados; todo lo confiamos a nuestro escarmiento personal... Cada cual aprende que el fuego quema cuando pone la mano en las ascuas.

Y añade más tarde:

Los 98os, en literatura, profesan no haberse aprovechado de los esfuerzos y sabiduría de sus predecesores, y en su mayoría parece que es así. Edificios literarios del XIX se demolieron de un plumazo; las cabezas de novelistas, dramaturgos, poetas y críticos de la Restauración rodaron debajo de las mesas del café. Ninguno de los despreciados escritores del 19 se salvó –excepto tal vez Galdós.

Estos dos puntos de vista, el de Trend y el de Azaña, parecen contradictorios, pero no es así. De hecho, existe una gran ambivalencia de parte de los hombres del 98 hacia Galdós. Por un lado, se pueden leer las dedicatorias de los libros que le enviaban a Don Benito, que se encuentran en su biblioteca, ahora en la Casa-Museo de Las Palmas, en las que expresan gran devoción y admiración por el maestro. He aquí algunas de estas:

«Al maestro D. Benito Pérez Galdós», escribe en 1895 José Martínez Ruiz al dedicarle *Anarquistas literarios*. El que le envió más libros dedicados fue Pío Baroja, lo cual es irónico, como veremos. Hay 9 en la biblioteca de Galdós con fechas que van desde 1900 a 1907. Y las dedicatorias van, de la más escueta de 1907: «Al maestro Galdós con el afecto de Pío Baroja», a las más efusivas del año anterior, como «Al ilustre maestro Galdós con un saludo afectuoso de Pío Baroja», o «Al ilustre maestro don Benito Pérez Galdós de su admirador Pío Baroja», como reza la dedicatoria de *Mala hierba* de 1904.

Unamuno le dedica seis obras, que van de *Paz en la guerra* de 1897, a *Poesías* de 1907. La primera lleva la siguiente dedicatoria: «A Don Benito Pérez Galdós, como prueba de admiración y afecto, Miguel de Unamuno». La última dice «A Galdós, con un abrazo de simpatía y aliento, su amigo intelectual y cordial Miguel de Unamuno». Valle-Inclán le dedica 4 libros, que van de 1903 a 1909. La primera dedicatoria dice «A Don Benito Pérez Galdós con afectuosa admiración su más devoto amigo Valle-Inclán»; la última, «A Don Benito con tanto cariño como admiración, Valle-Inclán». Antonio Machado le dedica sus *Soledades, Galerías, Otros poemas* de 1907, diciéndole «A don Benito Pérez Galdós, maestro admirado, Antonio Machado». Modernistas como Juan Ramón Jiménez y poetas y narradores latinoamericanos como José Santos Chocano, Manuel Díaz Rodríguez, Francisco Grandmontagne, Enrique Larreta, Carlos Reyles, José Enrique Rodó, le enviaron libros con dedicatorias que expresan entusiasmo y admiración por el escritor canario. «Al gran maestro Don Benito Pérez Galdós. Su ad-

mirador entusiasta, Francisco Grandmontagne, Buenos Aires, enero 30, 99» o «A Don Benito Pérez Galdós, con toda la admiración y todo el respeto de su devotísimo, el autor, Montevideo, 1900», le escribe Rodó. Se puede argüir que estas dedicatorias son «de circunstancia», pero no tenían estos señores obligación de enviarle sus libros a un autor que tal vez en el fondo despreciaran.

Por otro lado, todos sabemos lo críticos que fueron los escritores del 98 al escribir o hablar en público sobre la obra y la persona de Galdós. Azorín escribió un primer artículo, recogido en *Lecturas españolas*, en el que decía; «Vida opaca, gris, uniforme, cotidiana, es la que ha sido pintada por el novelista». Y agrega: «... gris, opaco, como comerciante, como pequeño industrial, como labrador de pueblo, se nos aparece don Benito en su indumentaria». Pero en un segundo artículo recogido en ese mismo libro nos dice: «... este hombre ha hecho que la palabra “España” no sea una abstracción, algo seco y sin vida, sino una realidad; este hombre ha dado a ideas y sentimientos que estaban flotantes, dispersos, inconexos, una firme solidaridad y unidad [...] en suma, ha contribuido a crear una conciencia nacional: ha hecho vivir a España con sus ciudades, sus pueblos, sus monumentos, sus paisajes. Cuando pasen los años, cuando transcurra el tiempo, se verá lo que España debe a tres de sus escritores de esta época: a Menéndez y Pelayo, a Joaquín Costa y a Pérez Galdós.

Y añade además que

la nueva generación de escritores debe a Galdós todo lo más íntimo y profundo de su ser [...] Ha habido desde Galdós [...] un intenso esfuerzo de acercamiento a la realidad [...] Se han acercado más a la realidad los nuevos escritores y han impregnado, a la vez, su realismo de un anhelo de idealidad. La idealidad ha nacido del mismo conocimiento exacto, del mismo amor, de la misma simpatía por una realidad española pobre, mísera, de labriegos infortunados, de millares y millares de conciudadanos nuestros que viven agobiados por el dolor y mueren en silencio.

La cita ha sido larga, pero creo que vale la pena repetir palabras que Azorín mantuvo durante el resto de su vida.

En cuanto a Unamuno, hay mayor ambigüedad (ver el texto de Yolanda Arencibia en este mismo número). Su primera crítica adversa sobre la obra de Galdós apareció en 1896 en su «La regeneración del teatro español», publicado en *España moderna*. Allí establece Unamuno lo que será su norma crítica con referencia a este autor: una curiosa mezcla de escatimados elogios, de franca condena, y de sugerencias útiles. Se conocieron personalmente poco después de que Unamuno publicara este artículo, pero el contacto personal se interrumpió con la salida de Unamuno para Salamanca a hacerse cargo de su cátedra. Parece que fue Galdós quien tomó la iniciativa de continuar esta amistad con una carta a don Miguel a raíz de la publicación de su ensayo sobre la falta de sociabilidad. Así empieza una extensa aunque intermitente correspondencia,

la cual, de parte de Unamuno, se caracteriza por su extrema sinceridad, afabilidad, respeto y admiración (como se lee en las dedicatorias de los libros que le envió a Galdós). En su totalidad las cartas de don Miguel revelan un acercamiento ideológico hacia Galdós y hasta cierta dependencia en cuestiones literarias. En la primera le confiesa que desde su llegada a Salamanca se ha ensimismado mucho y que a veces se siente como si fuera el protagonista de *El amigo Manso*. «¡Si Vd. supiera cuántas veces recuerdo a su Amigo Manso!» le dice. «No es que lo haya visto, lo he sentido dentro de mí». Le confiesa que desea escribir teatro y que desea hablar con él de ello, ya que Galdós también pasó al teatro después de escribir novelas. En otra carta le comenta *Nazarín* (la novela) y el personaje. Del Orozco de *Realidad* le dice que es un personaje real, vivo. «[...] a [Orozco] he conocido y tratado y de quien me despedí no hace muchos días. Iba a América. Es un hermoso drama. todo un drama que ha trascendido silencioso en una villa muerta en esta provincia». En julio de 1905 Unamuno le pide una entrevista «Porque también yo quiero hablar con Vd. –mejor a solas– muy detenidamente de ese plan de acción colectiva sobre el que he pensado algo y sobre el que tengo ideas bastante claras y precisas». Parece, sin embargo, que Galdós encontró el «radicalismo posibilista» de Unamuno insuficientemente dinámico. Él estaba convencido de que la solución al problema religioso requería algo más concreto que el evangelio unamuniano de un humilde y sufriente Dios personal. Es posible que este incidente enfriara un poco el entusiasmo de Unamuno por Galdós. Sin embargo, ese mismo año de 1905 salió *Cassandra* y Galdós le envió una copia a don Miguel, quien en su carta de agradecimiento le dice: «Es esta de sus últimas obras que conozco aquella en que encuentro más calor. A mí me ha sugerido varias consideraciones que pienso exponer». Una de ellas era la importancia de declarar la verdad, como se infiere que Galdós había hecho en su novela. Y como Don Benito, Unamuno piensa decir bastante sobre doña Juana y su resurrección. Pero no está de acuerdo con Galdós en que la ciencia pueda liberar «el pobre Dios preso en la materia».

Teniendo esta correspondencia en mente, nos sorprende la aspereza de Unamuno en sus comentarios póstumos pronunciados escasamente dos meses después de la muerte del novelista, en los que dice que en su obra «apenas hay una robusta y poderosa personalidad individual», después de leer en sus cartas lo que le dice a Galdós sobre Manso, Orozco y Nazarín. Al comentar el mundo que Galdós retrata en sus novelas, Unamuno lo encuentra «de una pobreza intelectual y moral que pone espanto». Aunque esta frase se refiere al mundo presentado por Galdós en sus novelas y no al novelista, de todos modos el comentario presenta a un escritor al parecer incapaz de imaginar un mundo de mayor interés moral e intelectual. Lo único que puede explicar este cambio en la percepción de don Miguel de la obra de Galdós es el pasaje del tiempo que va de 1905 (o 1907, fecha de la última dedicatoria) a 1920, cuando Unamuno hace esas declaraciones. Se ha sugerido que el hecho de que Galdós asumiera en 1910 el liderazgo de la Conjunción Republicano-Socialista causara este cambio

en Unamuno, quien se sentía más calificado para asumir esa jefatura. Pero no podemos afirmarlo categóricamente.

El caso de Valle-Inclán es diferente. Su admiración por la obra de Galdós fue continua a pesar de los exabruptos pronunciados en este recinto [se trata del Ateneo de Madrid] a raíz del incidente relacionado con el rechazo, de parte de Galdós, de su obra *El embrujado*, para su montaje en el «Teatro español». Hay que descontar el epíteto de «Don Benito el garbancero», que aparece en *Luces de Bohemia*, porque está en boca del botarate Dorio de Gadex, personaje ínfimo ridiculizado en ese *esperpento*. Además, como dijo Jorge Guillén, con este epíteto se cometen «dos notorias injusticias: con el novelista y con los garbanzos». En una conversación, hace muchos años, con don Carlos Valle-Inclán, me decía que uno de los más vívidos recuerdos que él tenía de su padre era verle con los inconfundibles tomos rojo y gualda de los *Episodios Nacionales* en su única mano. Y no es de sorprender, ya que por esa época escribía don Ramón sus novelas del «Ruedo Ibérico» que, a su manera, siguen la pauta trazada por Galdós en sus últimas series, sobre todo en la quinta. Pero ya volveré sobre este tema.

El caso de Pío Baroja es tal vez el más ambiguo de todos pero el más interesante. Empezó con un extraordinario entusiasmo por Galdós y terminó por un rechazo y una completa negación de su interés por la obra de quien antes consideró guía y maestro. El cambio en Baroja refleja una nueva actitud de parte de la joven generación de intelectuales en la España de los años 20. En el primer número de la *Revista de Occidente*, fechado en julio de 1923, su fundador, don José Ortega y Gasset, escribe en la «Presentación:

En la sazón presente adquiere mayor urgencia este afán de conocer 'por dónde va el mundo', pues surgen donde quiera los síntomas de una profunda transformación en las ideas, en los sentimientos, en las maneras, en las instituciones.

Y al final exclama:

¡Claridad, claridad, demandan ante todo los tiempos que vienen! El viejo cariz de la existencia va siendo arrumbado vertiginosamente, y adopta el presente nueva faz y entrañas nuevas.

No es de extrañar, entonces, que en ese mismo primer número de la *Revista* encontremos el primer ataque frontal contra la obra de Galdós. Se trata de un comentario-reseña de Antonio Espina sobre el primer tomo de las llamadas *Obras inéditas* de Galdós que el crítico argentino Alberto Guirardo publicaba en esos años. Espina fue, junto con Corpus Barga, uno de los colaboradores más fieles de Ortega en su *Revista*. Era, además, un escritor con visos de vanguardista, epígono de Ramón Gómez de la Serna. Su ataque a la obra de Galdós, entonces, dado el prestigio de la publicación

donde aparece, convierte de la noche a la mañana esta obra en poco menos que un tabú para los jóvenes. A tal punto, que Luis Cernuda y Federico García Lorca tienen que confesarse, con mucho sigilo y en un lugar privado, que a ambos les gusta la obra de Galdós. Escribe Espina:

Parece que se tiene miedo a «mirarle la cara», romper su cristal, quizás por no romper al mismo tiempo el amable recuerdo que su lectura nos produjo en la adolescencia [...] y fuerza es confesarlo. Galdós no es un Dickens ni siquiera un Balzac que justifiquen –disculpen– la exageración del culto y la deformación del mito.

Y continúa:

Visto Galdós a la luz de ahora, resulta disminuido. Vemos en él [...] la falta de ese centro de gravedad intelectual que se llama sentido crítico, o, con más exactitud, autocrítico. Este defecto lo alejó de los hombres del 98, que acaso pecaron de lo contrario, y más aún de la actual generación ensayista, arbitraria pero emancipada.

Tal vez tenga razón Espina en cuanto a los jóvenes de la nueva generación ensayista, pero en cuanto a los poetas de la generación del 27, ya hemos visto como Cernuda y Lorca desmienten tal visión. De Guillén tengo la declaración directa de su devoción por Galdós. Sin embargo, dice Espina: «Galdós en literatura fue un Letamendi en biología, Sagasta en política y Pradilla en pintura. Una ‘enorme medianía’, como dijo *Clarín* de Cánovas del Castillo».

Y concluye dándole la puntilla: «Hoy [...] Galdós no alza nuestro interés moderno a la altura de su nombre. Fue un punto en el itinerario lectoral de los quince años: Verne, Dumas, Galdós».

Después de este primer ataque frontal y del silencio de Ortega (silencio comentado por el profesor Ciriaco Morón Arroyo en su artículo «Galdós y Ortega: Historia de un silencio», publicado en el primer número de *Anales Galdosianos*), no tardó mucho en aparecer, en *Revista de Occidente* de abril de 1924, el artículo de Baroja «Divagaciones de autocrítica», en el que declara: «Así como uno de estos críticos aficionados a divagaciones y subdivisiones me mete en el saco de la generación de 1898, otro me considera por haber escrito novelas históricas, como seguidor e imitador de Galdós. No hay tal cosa. Yo, aunque conocí a Pérez Galdós, no tuve gran entusiasmo ni por el escritor ni por la persona. Yo no fui lector asiduo de Galdós. Su manera literaria no me entusiasmaba ni me produjo deseo de imitarla.

Cito todo este párrafo porque es una completa contradicción de la evidencia que encontramos en documentos de principios de siglo y lo que críticos como don Joaquín Casaldueiro, en el pasado, y José María Naharro-Calderón, recientemente, han apuntado sobre la deuda de Baroja con Galdós. Según este último crítico, Baroja tenía en

su biblioteca más obras de Don Benito que de ningún otro autor. Pero, volviendo atrás, en 1900, inmediatamente después de su viaje a París en 1899, escribe Baroja en una crónica sobre literatura española publicada en una revista anarquista belga, *L'Humanité Nouvelle*:

Hay ciertamente entre los jóvenes trabajadores solitarios: tienen más ardor y fe que fortuna; pero sus obras caen en el vacío. Citemos entre otros a Miguel de Unamuno, profesor de la Universidad de Salamanca, uno de nuestros hombres más preclaros [...]. Martínez Ruiz, trabajador infatigable y taciturno que tradujo *Las Prisiones* de Kropotkin y *La Patria* de A. Hamen. Ramiro de Maeztu autor del libro *Hacia otra España* [...].

Aquí expresa Baroja por primera vez una conciencia de grupo y los autores que mencionan son los de la, más tarde, denominada Generación del 98, cuya existencia él rechaza. Es decir, que hay conciencia, de parte suya, de que se comparten unos mismos ideales inconcretos aún y un mismo deseo por algún tipo de actuación para mejorar la situación nacional, como ha apuntado la profesora Lily Litvak de donde tomo estos datos. Y es en esta coyuntura que el nuevo grupo descubre a Galdós y adopta su furioso anticlericalismo. El momento histórico es, claro, el 30 de enero de 1901, la noche del estreno de *Electra*. A la conmoción producida por este extraordinario acontecimiento se atribuyó la caída del Gobierno de Azcárraga. *Electra* recibe el entusiasmo absoluto de la nueva generación. Hasta el Valle-Inclán carlista de esta época se une a este entusiasmo. Todos los escritores jóvenes del momento escriben sobre el drama de Don Benito, pero el comentario más extenso e importante es el de Baroja, quien dice: «Galdós ha saltado de las cimas de Dickens a las infinitas alturas de Shakespeare. Es él quien ha auscultado el mal de España y ha iniciado su remedio», añade. Se refiere a la anterior falta de un plan de acción entre los jóvenes que aspiraban a la regeneración del país, pero ahora, Galdós y *Electra* han dado forma a sus anhelos. Continúo citando sus palabras:

[...] y por una extraña paradoja, los alientos de juventud, las vibraciones de nuestro espíritu, van a formar un nido en el alma del novelista que tiene fama de indiferente, de pío, de hombre que clasifica las almas como un botánico clasifica las flores.

Hoy en Galdós nuestras afirmaciones han tomado conciencia, mañana quizá adquieran en otro voluntad [...]. El Galdós de hoy, el Galdós vidente adquiere entre nosotros, ante la juventud que busca un ideal y no lo encuentra, un compromiso grave, una terrible responsabilidad, no impunemente se puede ser la conciencia de una multitud.

Y fue precisamente Baroja quien formuló y publicó un programa pocos días después del estreno de *Electra*. Y su programa le convierte en portavoz de este momento y de su generación. Se creó el grupo «Los Tres» integrado por Baroja, Maeztu y Azorín. Pero más importante aún fue la creación de la revista *Electra*, en la que se plasma la

admiración de la juventud por Galdós. El 16 de marzo de 1901 salió el primer número. Aunque sólo sacó 7 números, en ellos colaboraron, además de Baroja, Azorín, Maeztu, Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, entre muchos otros. Esta publicación define a la generación del 98 y señala el momento en que el grupo existió bajo el total patrocinio y guía de Galdós. Parece que más tarde se desilusionaron con Don Benito porque no mantuvo una actitud política constante o porque más tarde, y ya muy mayor, asumió el liderazgo de la Conjunción republicano-socialista, a la que tal vez ellos aspiraban. En todo caso, de este momento en adelante Baroja niega a su maestro y le critica en cuanta ocasión se le presenta, aunque, si hemos de dar crédito a los dos críticos antes mencionados, Baroja utiliza, a su modo, mucho material galdosiano. «Sin Galdós no sería posible Baroja», declaró Azorín una vez.

La crítica contemporánea, más objetiva, ha reconocido el papel de maestro más que el de precursor que Galdós ejerció sobre los hombres del 98. Es de él que los escritores españoles de finales del XIX y principios del XX aprendieron la importancia de España como tema literario (ya hemos citado a Azorín al respecto y a Trend, quien le hace eco). Pero esto no significa que los escritores jóvenes se sometieran voluntariamente a su influencia.

Hay que tener en cuenta que los hombres del 98 son también parte de un amplio movimiento en las artes que fue el Modernismo –del que el Modernismo hispánico, iniciado por Rubén Darío, fue una de sus manifestaciones. Esto lo ha visto muy claramente Ricardo Gullón en su estudio «La invención del 98». Pero, por otro lado, es también posible hablar de una generación *européa* del 98, la generación nacida pocos años antes o después de 1870. Ninguna otra generación europea posterior puede igualársele, no sólo en términos de fuerza creadora e influencia, sino también en toda clase de repercusiones. Pensemos en Marcel Proust, André Gide, Charles Péguy, Francis Jammes; en Thomas Mann y en su hermano Heinrich; en Ivan Bunin, Benedetto Croce, Luigi Pirandello, James Joyce, Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Valle-Inclán, y el grupo de grandes poetas que fueron Paul Claudel, Paul Valéry, William Butler Yeats, Stephan George, Rainer Maria Rilke, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, etc. Y con estos escritores entró una nueva técnica literaria, o modo de hacer literatura. Thibaudet ha explicado la diferencia entre la técnica del XIX y la que se inicia con estos escritores en el XX como la misma que existe entre el ferrocarril y el automóvil o el motor de explosión que abrió el camino a la aviación.

Son acaso estos cambios en la sensibilidad artística que aglutinamos en el término Modernidad y Modernismo, los que, en concepto de nuestros escritores del 98, separaban su obra de la de Galdós. Tal vez no era la técnica, como apuntó Azorín, sino el estilo, lo que los dividía. Y la más constante crítica de parte de los jóvenes contra Galdós era que éste escribía «sin estilo». Y es que como don Tomás Navarro Tomás apuntó en su artículo de 1943 sobre «La lengua de Galdós»: Don Benito «supo eliminar de

su lenguaje todo lo que pudiera dar la impresión de amaneramiento y artificio». Fue acaso, como dijo Clarín, el único autor de su tiempo que escribió sin afectación. Y don Tomás agrega: «Alcanzó el raro arte de disimular la técnica profesional haciendo parecer fácil y hacedero lo que en realidad no se consigue sino como fruto de intenso estudio y trabajo». El llamado «no estilo» de Galdós es, entonces, como lo prueban abundantemente sus manuscritos, producto de una búsqueda artística tan ardua y difícil como los estilos que se impusieron en el Modernismo (ya sea el europeo o el hispánico). Lo malo es que el resultado era muy diferente y el estilo de Galdós iba a contrapelo de la moda que se impuso a la vuelta del siglo. Como ha dicho Ricardo Gullón, «Galdós no quiere someter la realidad al proceso de deformación posteriormente realizado por los 'ismos'». O la somete, diría yo, a otro tipo de deformación, como sucede en la «quinta serie» de sus *episodios*, como veremos.

Ahora bien, vale la pena preguntarse si Galdós fue o no afectado primero, por la circunstancia histórica del Desastre y segundo, por los nuevos aires artísticos que invadían Europa y que entraron en esa «generación europea del 98» a que antes me refería. Para contestar esas preguntas, he examinado su obra a partir de esa fecha, particularmente sus *Episodios Nacionales*, y he encontrado que Galdós también se renovó y cambió su estilo, pero no siguiendo los dictados de la literatura modernista o de vanguardia, sino siguiendo un derrotero suyo propio que entronca más bien con el postmodernismo de nuestros días, como se verá en la segunda parte de mi conferencia.

II

Tal vez sea pura coincidencia, pero el hecho es que Galdós retomó su interrumpida serie de *Episodios Nacionales* precisamente en el año del desastre con la publicación de *Zumalacárregui*. ¿Y qué podemos encontrar en este episodio que tenga alguna especial significación dentro de su momento histórico? Para empezar, encontramos en ese *episodio* rasgos de un pacifismo tolstoyano. O tal vez sería mejor decir, un cuestionamiento de las guerras como solución a los conflictos políticos, religiosos y sociales. Es éste un cuestionamiento que apenas recientemente empieza a formularse seriamente en libros como *Ritos de sangre: Orígenes e historia de las pasiones de la guerra*, de la escritora Barbara Ehrenreich. El discurso del ermitaño Borra, cuyo nombre, me parece, no es casual, es importantísimo en cuanto a este cuestionamiento:

Oiganme, señores míos, y si quieren hacerme caso, bien, y si no, también. Yo les digo que la guerra es pecado, el pecado mayor que se puede cometer, y que el lugar más terrible de los infiernos está señalado para los generales que mandan tropas, para los armeros que fabrican espadas y fusiles, y para todos los que llevan a los hombres a ese matadero con reglas. La gloria militar es la aureola de fuego con que el Demonio adorna su cabeza. El que guerrea se condena,

y no le vale decir que guerrea por la religión, pues la religión no necesita que nadie ande a trastazos por ella. ¿Es santa, es divina? Luego no entra con las espadas. La sangre que había que derramar por la verdad, ya la derramó Cristo, y era su sangre, no la de sus enemigos. ¿Quién es ese que llamamos enemigo? Pues otro como yo mismo, el prójimo.

Pensamientos como éstos recurren en *Zumalacárregui* y en toda la «tercera serie» de los *episodios*.

Otra característica finisecular en esta novela es la importancia que se da al instinto sobre la razón, a la intuición, al azar, a las corazonadas. En el capítulo XXIV leemos:

Toda la noche anduvo [Fago] por desolados campos, sin dirección fija, adoptando el acaso por guía único de su andar vagabundo, y creyendo que los senderos desconocidos suelen conducirnos donde deseamos. Renegaba de la previsión, del método, de todo el fárrago de prescripciones por que se guían los hombres, y que comunmente resultan de menor eficacia que los dictados de la fatalidad. Somos unos seres infelices que creemos saber algo y no sabemos nada, que inventamos reglas y principios para engañar nuestra impotencia; vivimos a merced de la Naturaleza y de las misteriosas combinaciones del tiempo y el espacio.

Interesante el súbito cambio de la 3.^a persona singular, que denota un narrador, a la 1.^a persona plural que crea en la 2.^a parte de este párrafo una especie de estilo indirecto libre por medio del cual se expresan los pensamientos de Fago. Pero interesantes también son los conceptos antipositivistas expresados que debemos asociar con las ideas que Bergson desarrollaba a finales de siglo con su énfasis en la intuición sobre la razón.

Muchas cosas más se pueden destacar, y de hecho he destacado en mi libro *Galdós ante la literatura y la historia* sobre aspectos innovadores que Galdós introduce ya en esta «tercera serie». Uno de ellos es su mensaje anti-ideológico; pero en lo que se refiere a estilo narrativo, encontramos un reiterado uso de la parodia. En *Mendizábal* parodia el argumento de la gran novela de Dickens *Grandes esperanzas*, parodia que él utiliza para ambientar la época del Romanticismo durante la cual se desarrolla la acción. Esta parodia del Romanticismo continúa, aun más acentuada, en el episodio *La campaña del Maestrazgo*. En *La estafeta romántica* don Beltrán de Urdaneta, uno de los personajes principales de esta tercera serie, se anticipa al Valle-Inclán de los *esperpentos* al asumir el punto de vista de la otra orilla en una carta en la que narra lo que está sucediendo en Madrid. Y comenta:

De fijo llevarás a mal que trate yo una grave cuestión histórica por arte bufonesca. Pero, hijo, considera que los años me hacen infantil: quiero ser serio, y no lo consigo. Mi experiencia, madre de mi descreimiento en estas materias, es abuela de mi humor festivo [...] Te presento el lado gracioso de esta real intriga, porque es el que más a mis ojos se destaca.

No en balde el hijo de don Ramón mencionaba la devoción de éste por los *episodios*, sobre todo los de las últimas series.

En *La estafeta romántica* nos enfrentamos con una novela polifónica, literalmente, y casi en el sentido bajtiniano que hoy damos a ese término. En este curioso episodio, reseñado en términos más bien negativos por Rubén Darío, el sistema narrativo epistolar utilizado le da la oportunidad a Galdós para crear una verdadera tela de araña de hilos comunicativos cuyo motivo principal es atrapar a Demetria y Fernando en una relación matrimonial. Una utilización muy original de la novela epistolar que le permite al novelista desarrollar una multiplicidad de narradores, cada uno con su voz propia.

En el último episodio, *Bodas reales*, la figura central es doña Leandra Quijada de Carrasco, que se nos antoja una prefiguración de la Madre o de la madame Clío de la «quinta serie». En fin, en esta tercera serie pasamos del estilo épico con ribetes de tragedia de *Zumalacárregui*, a la tragedia grotesca de la vida doméstica de los Carrascos, entrelazada tan íntimamente con la circunstancia histórica española. Caminamos todo el tiempo sobre la cuerda floja que, por un lado amenaza con caer en un romanticismo paródico y, por el otro lado, en un cuasi esperpento. Nos vemos entre el *Don Álvaro* del Duque de Rivas y las «tragedias grotescas» de Arniches, pasando por *El sí de las niñas*, la comedia neoclásica de Moratín. Encontramos en esta serie y en las dos siguientes muchas características narrativas que hoy calificamos de «postmodernistas». No puedo extenderme más dando ejemplos específicos que podrán encontrar en mi libro y que no deseo repetir aquí; de modo que termino con la siguiente conclusión.

III

Galdós, a la vuelta del siglo XIX, cuando el Modernismo ya había empezado a dar sus frutos, no puede ser modernista. Está enraizado en los movimientos artísticos y literarios de su propia época. No puede ir en contra de los presupuestos de su realismo decimonónico, aunque muchas veces los rebase. Y si los rebasa en obras de esta época y de principios del XX, es porque siente que los movimientos artísticos de su generación han dado de sí todo lo que podían dar. Galdós siente, entonces, la necesidad de renovarse, pero lo hace a su manera y no imitando a los nuevos, lo cual molesta a éstos, como todos sabemos. Retrospectivamente hoy vemos que las transgresiones de Galdós le acercan más a nosotros, a nuestra propia época; es decir, le acercan al Postmodernismo. Y su manera de novelar combina lo pasado con lo nuevo, y utiliza la parodia autorreflexiva, que es lo que aproxima más a Galdós a escritores de nuestro tiempo que cultivan el género de la novela histórica. La «quinta serie», escrita a partir de 1908, se ha considerado como la más problemática entre las obras de su última época; sobre todo los cuatro episodios finales, escritos después de *El caballero encantado*, obra en que inicia una nueva manera. Estos episodios finales están llenos de contradicciones,

locuras y acciones incomprensibles, espejo de la España en los años que siguieron al asesinato de Prim y que desembocaron en el engaño de la Restauración con su turno pacífico.

Los rasgos postmodernistas que ya habíamos notado desde la «tercera serie» se acentúan. Pero hay una razón de tipo filosófico que confirma el «postmodernismo» *avant la lettre* de estos últimos episodios. El filósofo inglés Alan Ryan, escribiendo sobre éste, ha observado que

Postmodernismo es una etiqueta que abarca multitudes, pero dos ideas especialmente relevantes en este caso son su escepticismo en cuanto al control que un escritor ejerce sobre su obra, y un marcado sentido de la fragilidad de la identidad personal. Estas dos ideas se entremezclan por supuesto. La idea de que cada uno de nosotros es un ser único concuerda naturalmente con la idea de que dependemos de las historias que contamos tanto como éstas dependen de nosotros. También concuerda naturalmente con una propensión a hacer hincapié sobre lo accidental que es el que mantengamos las opiniones que tenemos, vivamos donde vivimos, y tengamos las lealtades que tenemos.

Tal descripción del Postmodernismo concuerda perfectamente con la visión que de la quinta serie nos presentan los críticos más recientes que se han ocupado de ella, como es el caso de Diane Urey. El escepticismo sobre el control que Galdós ejerció sobre estos episodios ha sido tema de discusión entre estos críticos. También la fragilidad de la identidad personal de los personajes que figuran en esta serie. Y son estos dos factores los que dificultan el establecimiento, en términos más o menos concretos, de una interpretación alegórica de esta serie, excepto la que yo he podido vislumbrar en sus dos primeros tomos y que he expresado en un capítulo de mi mencionado libro. Y es que el problema de Galdós al escribir esta serie es múltiple.

En la quinta serie escribe sobre la España que él vivió, es decir, la España después de la Revolución de 1868, cuando él ya vivía en Madrid y presenciaba personalmente todo lo que allí sucedía. Ya no es necesario documentarse en los escritos de historiadores, como había hecho antes, escritos que presentaban una versión digerida y ordenada de los asuntos históricos que él trataba. Por consiguiente, esta serie no es estrictamente hablando, *historia* para el novelista. Es por eso que tiene que evocar, en términos tangibles, la presencia de Clío (la musa de la historia), pero como Mariclío, es decir, la historia en su devenir, y la de sus ayudantas las Efémeras. Estas son, estricta y literalmente, si atendemos al significado de sus nombres, las gacetilleras que van compilando las noticias diarias y efímeras, las cuales no constituyen la Historia, con mayúscula. Mariclío es, además, la musa de la Historia venida a menos, a pesar de que en algunos momentos presume de coturnos. No puede haber en estos episodios, entonces, una correspondencia de los sucesos reales (es decir, el material histórico) con lo que se narra y cómo se narra. Lo que Galdós nos presenta es, como diría Sartre, «*le vécu*», lo

experimentado, lo vivido por el narrador, con todo lo que este material tiene de desorden, ya que no ha habido tiempo para darle un orden jerárquico a lo que sucede. Para acabar de complicar el asunto, los años que comprenden esta serie, de 1869 a 1874, son años en los que los sucesos políticos transcurren rápidamente sin interrupción. Y no hablemos del problema personal de Galdós en el momento de la redacción de esta serie, su creciente y final ceguera. El resultado es que Galdós está a merced de sus historias tanto como éstas están a merced suya. Como consecuencia, Galdós inventa una manera de narrar muy adelantada a su tiempo, muy diferente de los «modernismos» de su tiempo, y únicamente equiparable al Postmodernismo del presente. Los hombres del 98, inmersos en su obra, no pudieron comprender el alcance de su nueva manera. Excepto, quizá, Valle-Inclán, en sus esperpentos y en sus novelas del «Ruedo Ibérico».

FINAL

No ha sido mi intención presentar a Galdós a expensas de los hombres del 98 ni de la generación siguiente de vanguardistas representada por Antonio Espina. Lo que he hecho es, más bien, documentar la natural rebelión de los hijos contra sus padres, de los discípulos contra el maestro. Tales rebeliones no son necesariamente negativas, pero, como hemos visto, tienden a ser ambiguas, como la relación amor-odio entre padres e hijos. Lo importante es ver si esa rebelión fue o no productiva. En el caso de los hombres del 98 podemos decir, categóricamente, que sí. De otro modo no estaríamos celebrando este año el centenario de esa generación. Lo otro que he procurado destacar, aunque no tan detalladamente como me hubiese gustado, es cómo en los biznietos o tataranietos de Don Benito empezaron a surgir características muy afines a la obra que él produjo precisamente a partir de 1898.

OBRAS CITADAS

- AZAÑA, Manuel, «Todavía el 98», *Plumas y palabras*, 1930 (citado en Berkowitz, abajo).
 BAROJA, Pío, «Divagaciones de autocrítica», *Revista de Occidente*, IV, abril 1924, 33-59.
 BERKOWITZ, H. C., «Pérez Galdós and the Generation of 1898», *Philological Quarterly*, XXO, 1, 1942, 107-120.
 —, «Unamuno's relations with Galdós», *Hispanic Review*, VIII, 1940, 321-338.
 ESPINA, Antonio, «Comentario-reseña *Obras inéditas de B. Pérez Galdós*», *Revista de Occidente*, I, julio 1923.
 GULLÓN, Ricardo, «La invención del 98», *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, 1969.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del 98*, Madrid, 1945.
- LITVAK, Lily, «'Los Tres'» y *Electra*: La creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós», *Anales Galdosianos*, VIII, 1973, 89-94.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín), «Pérez Galdós», *Lecturas españolas*, París, 1912.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, «La lengua de Galdós», *Revista Hispánica Moderna*, IX, 4, 1943, 292-93.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Presentación», *Revista de Occidente*, I, julio, 1923.
- RYAN, Alan, «Review of *The Promise of Pragmatism: Modernism and the Crisis of Knowledge and Authority* by John P. Diggins», en *The New York Review of Books*, XLII, 3, 1995, 30-34.
- TREND, J. B., *A Picture of Modern Spain*, London and Boston, 1921
- UNAMUNO, Miguel de, «La regeneración del teatro español», *España moderna*, 1896 (citado en Berkowitz, arriba).
- , «La sociedad galdosiana», *El Liberal*, reproducido en *La Lectura*, 68-69.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia*, Madrid, 1924.

NOTA SOBRE CERNUDA Y GALDÓS*

Luis Cernuda publicó en 1954, once años antes de la fundación de esta revista en 1965, un texto que vale la pena recordar por motivos que explicaré más abajo.

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

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

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

* Esta nota apareció en el número doble de *Anales Galdosianos*, 2003-2004, pp. 11-13.

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

Continúa insinuando que «[a] caso le dañe la cantidad de su obra» (63), pero se apresura a afirmar que «la cantidad de obra en Galdós no supone, como en Lope [...] una dilución del poder creador a expensas del aquilatamiento» (63); y afirma lo que ahora, después de casi medio siglo de crítica valiosa ya sabemos: «Todo lo que escribió, cuenta» [...] (63), aunque no abarque en este criterio a su teatro.

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

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

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

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

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

OBRAS CITADAS

- CASALDUERO, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Buenos Aires: Losada, 1943.
 CERNUDA, Luis, «Galdós» (1954). *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971. 62-8.
 GULLÓN, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.



neocarver

soluciones audivisuales y comunicación

www.neocarver.com

EURÍPIDES Y GALDÓS: EL CASO DE *ALCESTE**

LA LEYENDA

Es difícil trazar el origen de la historia de *Alceste* tal como aparece en la obra de Eurípides. La *Iliada* menciona a Admeto y a Alceste, «la más bella de todas las hijas de Pelias», pero sólo como padres de Eumelo, uno de los aqueos de Troya. Eurípides, aparentemente, no añadió nada a lo que se conoce de esta leyenda. Su originalidad estriba más bien en cómo la enfocó desde un nuevo ángulo y con nuevo énfasis.

LA *ALCESTE* DE EURÍPIDES

Al principio de la obra Apolo nos da la información necesaria sobre la situación de Admeto y Alceste. Es decir, nos cuenta la sentencia de muerte que afecta a aquél, pero que Apolo ha logrado conmutar, por la amistad que le une con él, permitiendo que otra persona muera en su lugar. Cuenta, así mismo, que tanto el padre como la madre de Admeto han rehusado morir por él y que sólo su esposa, Alceste, ha aceptado este cambio. La hora de cumplir con este pacto ha llegado con la presencia de la Muerte, con quien Apolo dialoga.

La Muerte se sorprende de ver a Apolo y cree que está ahí para impedir la muerte de Alceste, como había hecho al quitarle a las Parcas la de Admeto. Apolo dice que no piensa interferir, pero le pregunta a la Muerte si hay alguna manera para continuar la vida de Alceste. La Muerte dice que no. Entonces Apolo le anuncia que la persona que podrá parar a la Muerte está a punto de llegar a la casa de Admeto y que logrará qui-

* Texto inédito.

tarle por la fuerza a Alceste. La Muerte dice que es sólo conversación, palabras y palabras, y que ella se llevará a Alceste. En esta especie de «Prólogo» a su obra, Eurípides nos da un resumen de lo que ha pasado y de lo que pasará.

La situación es como la de muchas otras tragedias: empieza con un marido y su mujer. Él parece feliz, es un hombre importante entre sus contemporáneos, afable, popular entre sus amigos, alguien cuyas debilidades están compensadas por un don especial de inspirar afecto y lealtad. Sus padres, por otro lado, tienen fama de ser fríos y codiciosos. La esposa, cuyas ardientes pasiones interiores están disfrazadas por una apariencia convencional, se destaca por su meticulosidad en las rutinas de la vida doméstica —siente una intensa, alguien diría loca, devoción por su marido. Tienen dos hijos, un niño y una niña.

De pronto sucede algo malo —lo que ha sido anunciado en el «Prólogo». Algunos que han estudiado a esta pareja afirman que es el marido quien grotescamente traiciona a su esposa; otros creen que ella es demasiado intensa y cuestionan la culpabilidad del marido. Como sucede casi siempre con los matrimonios en la literatura, cada uno tiene partidarios fanáticos o igualmente fanáticos detractores, la mayoría de los cuales son los críticos literarios. Lo que sí sabemos es que directamente, como resultado de las acciones del marido, la esposa acepta voluntariamente morir por él —pero no sin antes asegurarse bien del futuro de sus dos hijos. Lo más interesante y conmovedor de todo esto es que el conocimiento de su próxima muerte inspira en ella una elocuencia antes desconocida. Al acercarse su hora final articula, con un lirismo conmovedor, lo que ella sabe sobre la vida, el ser mujer, el matrimonio, la muerte; y, al hacerlo, parece hablar en nombre de todas las mujeres. Es sólo después de su muerte, piensan muchos, que su marido se da cuenta de la enormidad de su pérdida. Ella vuelve, de algún modo, a aparecérselo, pero muda, como el inquietantemente silencioso objeto de la ayuda solícita y tal vez compensadora de su marido. Es este enfoque el que da originalidad al tratamiento que Eurípides le ha dado a la leyenda de Alceste.

Este tratamiento adjudica todos los honores a Alceste. El principio de la obra es todo suyo y ella es el centro de todos los recuerdos expresados durante toda la obra. Si aparece fría y gazmoña y si reserva su pasión para sus hijos y sólo habla de negocios con su marido, es más bien por sentirse desilusionada de él y hasta un poco avergonzada, más bien que por frialdad. Su verdadera naturaleza surge de lo que dicen de ella sus sirvientes y otras personas. Feres, el padre de Admeto, está bien caracterizado en la única escena donde aparece. Y es evidente que es él quien gana la discusión con su hijo. Pero todas las justificaciones del mundo no lo libran de aparecer como un viejo horrible. Esto dicho, el personaje alrededor de quien gira todo es Admeto. El tema de la obra no es «si una esposa muere por su marido, qué devota y valiente es esta esposa», sino más bien «si un marido deja que su esposa muera por él, qué clase de persona es este marido». En esto, como veremos, difiere Galdós de Eurípides.

Admeto tiene todos los dones superficiales y, sinceramente, ama a su esposa y a sus hijos; pero le falta el valor para morir como debiera, en vez de dejar que su mujer muera por él. Y, además, le falta el valor para aceptar, para sí mismo y para otros, que él debiera ser quien muera, pero no se atreve. Por otro lado, Admeto tiene una sólida virtud porque Alceste y él no se salvan por su propio valor, sino por el de Hércules bajo la autoridad de Apolo. Y existe una buena razón por la que estas augustas personas sean tan devotas a su persona. Admeto es el mayor de los amigos. Es muy hospitalario y excelente anfitrión. Pero su hospitalidad trasciende lo que es tradicional en Tesalia: no es una mera virtud social, sino más bien la *ξενία* homérica, uno de los pasos por los cuales la sociedad progresa del salvajismo a la civilización; es decir, cuando los «extraños» hacen un gesto voluntario e inmediato y permanente de amistad. En este sentido *ξενία* incluye casos en los que no se abusa del poder contra los que se tiene poder.

Si aceptamos la hipótesis de que una tragedia consiste en la destrucción o auto-destrucción de alguien importante debido a una falta o a una falla de su carácter, entonces *Alceste* podría entenderse como una tragedia a la inversa. Porque este héroe, por otra parte no más grande que un hombre cualquiera, tiene una virtud significativa que lo salva. De modo que la obra progresa de la ruina a la salvación, haciendo todo lo contrario de lo que podría considerarse el curso normal de una tragedia. Además, en *Alceste* existen algunos toques cómicos que han intrigado a los críticos desde antaño. De modo que esta obra podría considerarse una tragicomedia: pérdida, escape, reunión.

LA *ALCESTE* DE GALDÓS EN SU «PRÓLOGO»

En el «Prólogo» a su obra, Galdós expresa que ha estado durante mucho tiempo «cautivado» por la «tradición de Alceste», a la que califica de «ejemplo y cifra de abnegación sublime» y caracteriza como «alma candorosa y poética». Reconoce en «asunto tan bello» las posibilidades de presentarlo «en forma teatral con procedimientos y estilo modernos». Investiga la leyenda que declara bastante confusa, a pesar de lo cual ha podido determinar la fecha probable de ésta por medio de Eumelo, el hijo mayor de Alceste, quien figura en el Canto II de la *Iliáda* como capitán de once de las naves que se enviaron a Troya. Casado con una hermana de Penélope, la esposa de Odiseo, combatió con las huestes de Aquiles y Agamenón. Aparece de nuevo en la *Odisea*; por consiguiente, deduce Galdós, los hechos detrás de la leyenda de Alceste se remontan, más o menos, entre 950 y 980 antes de la era cristiana (1248).

Cuando por fin decide escribir una obra basada en dicha leyenda, la primera decisión que hizo, aconsejado por José Ramón Mélida y por María Guerrero, fue trasladar la acción, de la época arcaica a la de Pericles, para dar más esplendor «a los accesorios de la fábula teatral». Y también se decide a tomar otras licencias, a saber:

1. Sustituye a Apolo por Mercurio, una divinidad que tiene más contacto con los mortales y así «me facilitaba la modernización de mi *tragicomedia* [énfasis mío], dando a tal figura el carácter irónico y familiar que me convenía».
2. Saca a escena a la madre de Admeto con el nombre inventado de Erectea.
3. Otra licencia, «lícita[s] en todo arte, es la presentación de los parásitos agasajados en el palacio y mesa de los reyes: «el historiador Gorgias, el filósofo Aristipo, Cleón el astrónomo y el citarista Polícrates».
4. Y, tal vez, la licencia más importante es el haber utilizado el Anfictionado o Federación tesálica, «como resorte dramático que determina y refuerza el hermoso acto de Alceste. (Esta última licencia, cambia, como veremos, el tema de la versión de Galdós de esta leyenda).

En su «Prólogo» se refiere Galdós a la obra de Eurípides, estrenada en 438 a. de C., y confiesa que su repetida lectura le convenció que «para interesar al público de nuestros días» era necesario «desarrollar la acción con método absolutamente distinto al seguido por el maestro helénico». (Como veremos, tenía también sus motivos políticos para los cambios que efectuó). Entonces, (a) «la prolija disputa entre Apolo y la Muerte», (b) «las lamentaciones del coro», (c) «la *Parabase*», (d) «el discurso del Escoliasta ante la *caterva* de comediantes», «huelgan en nuestro tiempo».

Según Galdós, «el único contacto que tiene [su obra] con la tragedia de Eurípides, está en el pasaje de ternura en que la reina moribunda se despide de sus hijos, de su esposo y de su servidumbre». «Por caminos enteramente distintos [...] llego al desenlace, la resurrección de Alceste».

Continúa el «Prólogo» describiendo cómo ha alterado a Hércules en su versión: «Presento a Hércules como al héroe invicto, cuya misión es limpiar de monstruos toda la tierra y restablecer la justicia entre los mortales. Dignifico al personaje omitiendo los actos crapulosos y de glotonería [...] Para precipitar la solución final [...] se convierte en taumaturgo [...] y con ardoroso conjuro la saca del sombrío imperio de la Muerte». Y termina asegurando que «la abnegación de la reina de Tesalia tiene todo el valor ético de un sacrificio cristiano»: en ninguna mitología existe un acto semejante «consumado diez siglos antes de Jesucristo»(1248-49).

GESTACIÓN Y ELABORACIÓN DEL TEMA DE *ALCESTE*

Cuando Galdós menciona que hace mucho tiempo que se ve cautivado por Alceste, dice la verdad. Según la cronología compilada por Carmen Menéndez Onrubia (1983, 34-37), la invención del tema data de junio de 1895. Ésta es, pues, una de las obras de más larga gestación en la producción galdosiana: 1895, 1904, 1911, 1912, 1913 y se estrena, por fin, el 21 de abril de 1914. Es decir, que Alceste «le ronda en la mente die-

cinco años». Según esta misma estudiosa del teatro de Galdós, el cotejo de las dos versiones de esta obra, una de 1911-12 y la otra muy cercana a la fecha de su representación en 1914, muestra cómo decide variar el desenlace de acuerdo con el nuevo y final período espiritual en el que [Galdós] acaba de entrar. También el cotejo muestra cómo la obra gana en dramatismo y pierde elementos expositivos; es decir, más teatro y menos novela.

En la versión de Galdós de esta leyenda «[L]os parásitos de la corte esperan [la muerte de Admeto] para mangonear [...] Alceste se sacrifica por Tesalia por conservar a Admeto y cerrar el paso de tanto parásito en el mando del Estado. Sólo Admeto es capaz de mantener unida la Confederación [...] Él solo tiene la fuerza moral del orden» (Onrubia, 81). Es decir, que el sacrificio de Alceste se presenta como una necesidad política.

Menéndez Onrubia avanza la tesis, bastante acertada, de que Galdós tenía en mente un hecho histórico real que subyace en su drama: la muerte prematura de Alfonso XII que hace necesaria una regencia, la regencia trina, compuesta por los dos abuelos (Isabel II y su esposo) y la reina viuda. Aun más, afirma que Galdós comenzó a pensar seriamente en *Alceste* a partir de 1904. Y su suposición está basada en la primera versión de esta obra, en la que Alceste y Admeto se separan cuando muere éste, cumpliendo la sentencia que conocemos, una sentencia tan sin sentido «como la tuberculosis del rey»[se refiere a la que causó la muerte de Alfonso XII]. Entonces, Alceste se ve obligada, por el conjunto de personajes decadentes y corrompidos de la corte, a formar el gobierno trino mientras su hijo Eumelo alcanza la edad para poder suceder a su padre en el trono de Tesalia. La muerte de Alceste para salvar a Admeto (como en la tragedia de Eurípides) y el restablecimiento de la justicia mediante el ardid mitológico de Hércules, son añadidos posteriores, cuando Galdós entra en su período místico.

Por consiguiente, el texto que Galdós ha reelaborado durante tantos años, pierde su esquema político inicial (el despotismo isabelino hasta la última década del XIX) y, en cambio, recoge otros elementos de la historia de España más cercanos, como el período de la regencia, desde 1886 hasta 1903, año en que se declara a Alfonso XIII mayor de edad, más las intrigas que se barajaron para formar el gobierno trino que proponían Isabel II y su marido, el príncipe consorte, junto con la reina regente (179).

Lo que determina la ambientación de la tragicomedia, según Menéndez Onrubia, es el contenido simbólico-moralizante: el ideal de lo que fue la Confederación de Estados de Tesalia que alcanza en la obra de Galdós su máxima expresión en cuanto que es la base de lo que él consideraba que debería ser el gobierno y la convivencia en España (211).

CONCLUSIÓN

La crítica está de acuerdo en que Eurípides, en *Alceste*, ha tomado un problema humano y lo ha expresado en términos tan impresionantes en cuanto a carácter y situación, que su intención no puede ignorarse. Feres, a su manera, ilumina el problema

con su absoluta condena de su hijo Admeto. Alceste tiene una función más importante puesto que su carácter ayuda a destacar aun más el de su marido. Ella misma confronta su fin con fortaleza; sólo al final vacila un poco, para que su caracterización sea más convincente. De todas formas logra permanecer en calma y sin inmutarse, en contraste con Admeto cuando, con su egoísmo y sentimentalidad, empieza a perder el control sobre sí mismo. Conforme la obra avanza, una luz cada vez más clara le ilumina. En último análisis, la forma en que Alceste es salvada y la parte que en esto le toca a Hércules –quien, a su vez, no puede divorciarse del papel de personaje pependenciero en una comedia– no tienen nada que ver en cuanto al significado central de la obra que estriba en el estudio del sacrificio de Alceste y sus resultados. No hay sino elogios para el sacrificio de Alceste. Pero esto revela un problema más: ¿qué sucede a un individuo que acepta el beneficio de un sacrificio hecho por otro? A Admeto, al final de la obra, se le cae el velo que tenía sobre sus ojos, y se da cuenta, por fin, de su propia vileza.

Esto dicho, es muy probable, dada la investigación que Menéndez Onrubia ha hecho de la gestación de la versión de *Alceste* de Galdós, que éste intuyera en el gesto altruista de la reina de Tesalia en la obra de Eurípides su interés por mantener a su marido en el trono para salvar al reino de caer en manos indeseables (como podrían ser Feres y su mujer) durante la minoría de Eumelo. Nadie, que yo sepa, ha expresado esta posibilidad al tratar críticamente la obra de Eurípides. La crítica ha enfocado únicamente el problema humano: es decir, el problema de Admeto vis a vis el sacrificio de su esposa. Es entonces posible que Galdós haya sido el único lector de Eurípides que haya intuido un motivo político en el sacrificio de Alceste.

OBRAS CONSULTADAS O CITADAS

- CASALDUERO, Joaquín, «*Alceste*, volver a la vida», *Estudios Escénicos*, 18, 1974, 113-129.
- GOUTIÑAS TUÑÓN, Orlando, «Notas al *Alceste*», *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid, 1977, 470-78.
- Eurípides*, III, «*Alceste*», ed. Lattimore, Chicago, 1959.
- MENDELSON, Daniel, reseña de la traducción de «*Alceste*» por Ted Hughes, *New York Review of Books*, XLV, II, 7, 26.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Anejo de la revista *Segismundo*, Madrid, 1983, 34-37, 81, 131, 178-79, 283-84.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, «*Alceste*», *Obras completas*, VI, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, 1951, 1248-1277.

TOLSTOY Y GALDÓS*

Es curioso que nadie se haya fijado antes en la coincidencia que llevó a estos dos escritores a componer largos y detallados textos sobre el mismo período histórico que comprende las guerras que Napoleón llevó a cabo simultáneamente en Rusia y en España durante los años 1805-1813. Otra coincidencia curiosa es que ninguno de los dos escritores escogiera el término «novela» para denominar sus respectivos textos históricos. En el artículo que publicó Tolstoy en la revista *Russian Archive* en 1868 se pregunta: «¿Qué es *La guerra y la paz?*», y contesta:

No es una novela y aun menos un poema épico y aun menos una crónica histórica. *La guerra y la paz* es lo que el autor quería y fue capaz de expresar, en la forma en que está expresado (Tolstoy, 2008, 1217, mi traducción).

Por su parte, Galdós escogió el término «*episodio*» en vez de «novela» o «novela histórica» para lo que fue esta «Primera Serie» de narraciones históricas que, en su caso, comienzan con la Batalla de Trafalgar (1805) y termina con la victoria sobre las tropas de Napoleón en la Batalla de los Arapiles (1813).

Tolstoy, según él mismo afirma, «gastó cinco años de incesante y exclusiva labor bajo las mejores condiciones de vida» en *La guerra y la paz*. Fueron los años de 1863 a 1868, cuando el autor tenía 35 años al empezar y 40 al terminar. Galdós tenía 30 años cuando cogió la pluma en enero de 1873 para escribir *Trafalgar*, el primero de sus *episodios*; el último, *La batalla de los Arapiles*, lo escribió entre febrero y marzo de 1875. Es decir, que en poco más de dos años dio a luz los diez *episodios* que comprenden más o menos 1.500 páginas, según declara Galdós en su nota epilógica (en la edición que yo

* Texto inédito.

utilizo los diez *episodios* llegan a casi 2.000 páginas; la obra de Tolstoy llega a las 1.213 páginas en la edición que yo cito). Es decir, que *La guerra y la paz* y la «Primera Serie» alcanzan una extensión casi igual. En cambio, como hemos visto, el período de sus respectivas gestaciones es mucho menor en el caso de Galdós.

La divergencia en el período de gestación de las dos obras se debe en gran parte a que Tolstoy estuvo más intensamente preocupado en lo que teóricamente debiera ser una narración histórica. Él mismo, en el artículo al que me he referido, escribió sobre lo que él estimaba era la gran diferencia entre *sus* descripciones de los sucesos históricos y las versiones de los historiadores:

Un historiador y un artista, que describen una época histórica, tienen dos objetivos completamente diferentes. Así como un historiador estaría equivocado si tratara de presentar una figura histórica en toda su totalidad, en toda la complejidad de sus relaciones con todos los aspectos de su vida, así un artista no llevaría su cometido al presentar siempre una figura en su significación histórica.

[...]

Para un historiador, considerando la contribución hecha por alguna persona en la ejecución de una acción determinada, hay héroes; para el artista, considerando la correspondencia de esta persona hacia todos los aspectos de la vida, no hay ni puede haber héroes, sino gente. El historiador está obligado a veces a soslayar la verdad, para llevar todas las acciones del personaje histórico hacia la única idea que él ha concebido para esa figura. El artista, al contrario, ve la singularidad de esa idea como incompatible para su cometido, y sólo trata de comprender y de mostrar no a la famosa figura sino al ser humano (p. 1219, mi traducción).

Esta larga cita es importante para demostrar la seria consideración teórica que Tolstoy llevó a la concepción de su obra¹. Nada por el estilo encontramos en Galdós, lo cual no quiere decir, como veremos, que no hiciera algo parecido intuitivamente. Por ejemplo, Tolstoy nos dice que la distinción entre el historiador y el artista se agudiza aún más en la descripción de los sucesos mismos. Así, el artista utilizando su propia experiencia², o cartas, memorias o crónicas históricas, abstrae por sí mismo una imagen de los sucesos que tuvieron lugar, y casi siempre (en una batalla, por ejemplo) la conclusión que el historiador se permitió hacer sobre la actividad de tal o cual ejér-

¹ Es posible que estas consideraciones de Tolstoy sean las primeras que indican lo que Unamuno, años más tarde, calificó de «intrahistoria».

² Una de las grandes ventajas de Tolstoy sobre Galdós es que tuvo una amplia experiencia militar y guerrera. De acuerdo con su traductor Pichard Peaver, «In 1851 [...] he visited the Caucasus with his brother Nikolai [...] and there he took part in a raid on a Chechen village, which he described a year later in a story entitled "The Raid", his first attempt to capture the actuality of warfare in words. [...] In 1852, he joined the army [...] and served in Wallachia. Two years later [...] he was transferred [...] to the Crimea, where he fought in the Crimean War and was present in the siege of Sevastopol...». «Introduction», vii-viii. Nada por el estilo experimentó el joven Galdós.

cito resulta totalmente opuesta en la conclusión del artista (paráfrasis de la p. 1219). Y es esto lo que, en la práctica, sin teorizarlo, hizo Galdós.

Veamos un ejemplo. Al principio del *episodio Zaragoza* entran en esta ciudad cuatro individuos que habían logrado escaparse de los franceses. Los cuatro tienen hambre y entre ellos sólo once reales. Uno de los cuatro es Gabriel Araceli, el narrador de esta serie y protagonista del argumento ficticio que se desarrolla paralelamente a través de los diez *episodios* junto a los sucesos históricos. También entre ellos se encuentra don Roque, personaje familiarizado con el medio y quien dice que conoce a don José de Montoria, uno de los labradores más ricos de Zaragoza y de quien espera conseguir ayuda, sobre todo en el tema que más les preocupa en ese momento, que es poder comer. De modo que, después de pasar la noche como pueden «al amor» del zócalo de la famosa torre inclinada, don Roque les promete llevarles a la casa de su amigo. Cuando esto decía, vieron salir a dos hombres y una mujer, quienes sin duda habían dormido en el mismo lugar y salían de su improvisado albergue. «Uno de ellos era un infeliz lisiado, un hombre que acababa en las rodillas y se ponía en movimiento con ayuda de muletas o bien andando a cuatro remos...» (Galdós, 2006, 30). Viendo que parecen familiarizados con la ciudad, les preguntan por don José de Montoria, a lo cual responde el cojo:

—¿Don José de Montoria? Le conozco más que a las niñas de mis ojos. Hace veinte años que vivía en la calle de la Albardería; después se mudó a la de la Parra; después... Pero *ustés* son forasteros por lo que veo (30).

Y, como gran hablador que es este pobre lisiado, cuyo nombre resulta ser nada menos que *Sursum Corda*, y ante la exasperación de sus oyentes, cambia de tema y pregunta:

«¿De modo que no estaban *ustés* aquí el 4 de agosto?». Al contestarle que no, pregunta de nuevo: «¿Ni tampoco vieron la batalla de las Eras?». Como la contestación es igual, el cojo espeta: «Pero si no han visto *ustés* lo del 4 de agosto, no han visto nada. [...] Yo vi también lo del 4 de junio, porque me fui arrastrando por la calle de la Paja, y vi a la *Atillera* cuando dio fuego al cañón del 24». Y poco a poco, ante la exasperación de los pobres hambrientos, *Sursum Corda* empieza a darles razón de todos los sucesos del primer sitio de Zaragoza. Se establece entonces un clima de tensión, tanto para los forasteros como para el lector, entre el hambre que les acosa con la consiguiente necesidad de encontrar a su presunto salvador don José de Montoria y el deseo, igualmente apremiante, del cojo hablador de ponerles al tanto de los sucesos más destacados del primer sitio de Zaragoza, con pelos y señales, incluso con los nombres de las destacadas figuras que intervinieron en las diversas batallas, porque el cojo las presencié.

Con este subterfugio narrativo Galdós mata dos pájaros de un tiro: como el narrador de la primera serie, Araceli, no pudo estar presente en este importante y heroico

primer sitio de la ciudad, era necesario, de alguna forma, narrar sus pormenores que no se podían soslayar en la presentación de la Guerra de la Independencia, el trasfondo histórico de esta serie. Además, crea ese clima de tensión al que me he referido: por un lado, en los forasteros desosos de calmar el hambre, pero también de enterarse de los sucesos que tuvieron lugar antes de su llegada; por el otro, el deseo del cojo de complacerles con la dirección exacta de dónde vive don José y el igual deseo de ponerles al tanto de los sucesos que él presencié. Esta tensión se traduce en las constantes interrupciones a la narración del cojo para volver a encarrilarle al tema que les apremia. Entonces Galdós ha encontrado un subterfugio narrativo que le permite hacer una sucinta presentación del primer sitio en la que también figuran personajes destacados por sus heroicas hazañas, quienes, indudablemente, figurarían en las crónicas de los historiadores. Todo esto con su toque de humor, pues *Sursum Corda* resulta ser un personaje cómico a pesar de su trágica situación. El resultado no puede ser más «artístico» en términos tolstoyanos.

Al final del texto de la *La guerra y la paz*, una narración de más o menos la misma extensión que tienen los diez *episodios* de la «Primera Serie», no hay una descripción de lo que les sucedió a los personajes ficticios creados después de terminada la invasión del ejército de Napoleón con la trágica retirada de sus tropas; éstos quedan en vilo, como en la vida, con la frase siguiente sobre la decisión de Pierre de ir a San Petersburgo con que termina:

«Only what's he going to Petersburg for!» Natasha said suddenly, and hastily answered herself: «No, no, it has to be so... Right, Marie? It has to be so...» (1125).

Sin embargo, Tolstoy añade un Epílogo que comienza «Seven years had passed since 1812». El Epílogo está dividido en dos partes, sólo la primera de las cuales narra eventos relacionados con las vidas de los personajes ficticios que habían figurado en el transcurso de la narración histórica. La segunda parte, más corta, es una meditación filosófica que empieza diciendo: «The subject of history is the life of peoples and of mankind». Y luego continúa con una presentación histórica de cómo se ha interpretado la historia desde los antiguos y cómo la historia moderna ha transformado esa concepción, pero manteniendo sus premisas. Más que una evolución del concepto es, según él, una transformación de la concepción más antigua de la historia. Los antiguos describían la actividad de hombres individuales que gobernaban a la gente como si esta actividad expresara para ellos la actividad de toda la gente. Además, los antiguos contestaban a la pregunta de cómo aquellos hombres individuales lograban que la gente actuara de acuerdo con su voluntad, reconociendo la voluntad de una divinidad que sujetaba a la gente a la voluntad de los hombres escogidos.

En cuanto a la historia moderna, Tolstoy cree que, habiendo rechazado las creencias de los antiguos en la sujeción de las gentes a una divinidad y en la meta definida hacia

la cual la gente era conducida, esta historia moderna debería estudiar no las manifestaciones del poder, sino las causas que forman este poder. Pero la historia moderna no ha hecho esto. Habiendo rechazado la visión de los antiguos en teoría, la siguen en la práctica. En vez de hombres poseídos de un poder divino y guiados directamente por la voluntad de una divinidad, la historia moderna ha colocado a héroes poseídos de una capacidad extraordinaria, superhumana, o simplemente a hombres de las más diversas cualidades, de monarcas a periodistas, quienes guían a las masas (paráfrasis libre de las pp. 1179-82).

Lo que busca Tolstoy en esta larga inquisición sobre la historia son preguntas como las siguientes: «¿Qué fuerzas mueven a la gente? ¿Qué es poder?», etc.; y, a lo largo de esta extensa segunda parte de su Epílogo trata de contestar a estas preguntas con respecto a sucesos y figuras históricas reales. A veces llega a la conclusión de que el supuesto poder de estas figuras, como en el caso de Napoleón, es una ficción y que son las circunstancias del momento las que resuelven una situación histórico-política en el último análisis. Tolstoy insiste a lo largo de esta incursión en el terreno de la filosofía de la historia en que los historiadores no son los mejor capacitados para reflejar la *verdad* de la historia.

Como se dijo anteriormente, no hay nada por el estilo en la obra de Galdós referente a la historia. No existe una filosofía de la historia para Galdós, por lo menos no en términos concretos, como en Tolstoy. Sin embargo, al final de la Primera Serie, hay un texto epilodal titulado «Hasta luego» en el que hace referencia al proceso narrativo del período histórico que llevó a cabo y que ahora termina. Veamos lo que dice:

En *dos años cabales* que han transcurrido desde la publicación de *Trafalgar*, he dado fin a la empresa *impremeditadamente acometida*, pero realizada al fin *no sin tropezar con mil dificultades y obstáculos* muchos de los cuales no me ha sido posible vencer (998, énfasis mío).

Dos años han sido suficientes para que Galdós diera fin a una narración histórica tan extensa como *La guerra y la paz* y, en claro contraste con lo que dice Galdós en esta primera frase epilodal, Tolstoy recalca que «gastó *cinco años* de incesante y exclusiva labor»; no hay nada «impremeditadamente acometido» de parte del autor ruso, todo lo contrario.

Avanzando en el texto galdosiano encontramos cuáles fueron «las mil dificultades y obstáculos» con que tropezó durante la composición de sus diez *episodios*:

[...] cuales son la falta de datos que para componer esta clase de obras se necesitan y la carencia de *documentos privados, memorias o historias individuales y anecdóticas* sin cuyos preciosos materiales, el trabajo inductivo del novelista de este género es fatigoso y casi siempre estéril (998, énfasis mío).

Es de notar que Galdós hace referencia a las mismas fuentes citadas por Tolstoy («letters, diaries, legends»), pero que éste dice no le fueron útiles para encontrar en ellos «the horrors of that brutality in a greater degree than I find them now or at any other time» (1217). De cualquier forma, Galdós en su texto no hace referencia a tratados históricos, los cuales, como comprobé yo, no le faltaron (véase en este tomo «Apostillas...»). A lo que aspiraba Galdós era a tener datos fidedignos de *individuos* que participaron en los sucesos históricos, y no de los que, como los historiadores, se reconstruyen *a posteriori* con lo que ellos creen que sucedió de acuerdo con versiones oficiales de los acontecimientos. De alguna forma tenemos aquí, en el texto galdosiano, una visión sobre la verdad histórica a la que aspira el artista muy parecida a la que Tolstoy expresó en el artículo varias veces citado, al contrastar lo que hace el historiador y lo que hace el artista. Y también hay, implícitamente, una referencia a lo que Tolstoy denominaba la verdad histórica en su epilodal filosofía de la historia. Por supuesto, en Galdós todo está sin desarrollar teóricamente. Galdós añade que si se «hubiese sepultado en archivos y bibliotecas» (como supuestamente hacen los historiadores), no hubiese escrito sus *episodios*. ¿Por qué? Pues por la misma razón por la que Tolstoy soslaya la labor del historiador y hasta algunas otras fuentes como se mencionaron antes. El artista que se ocupa de la historia debe, por supuesto, estar familiarizado con los sucesos que va a narrar, pero no debe sentirse esclavizado por ellos, porque si lo hace, como dice Galdós, no escribiría su obra.

Más adelante en el mismo texto epilodal, Galdós escribe sobre su arrepentimiento de haber utilizado la forma autobiográfica para esta primera serie, y habla, además, de «su *habitual imprevisión*» (énfasis mío). Es decir, que se dejó seducir por el «encanto» (su término) que tiene esta forma autobiográfica sin pensar en sus inconvenientes para una «narración larga [...] donde la acción y trama se construyen con multitud de sucesos [...] y con personajes de existencia real» (999). Además, los sucesos acontecen en «campos de batalla, en las asambleas, en los clubs, en mil sitios diversos» y no es posible que todos pasen «ante los ojos de *un solo personaje*» (énfasis de Galdós). Este peliagudo problema, sin embargo, inspira en el novelista interesantes y hasta divertidos subterfugios narrativos para suplir la falta de presencia del narrador en algún suceso, como ha sido el caso a que ya me he referido, de su entrada en Zaragoza, donde se topa con el tullido *Sursum Corda*, el gran hablador, quien a pesar de la impaciencia de sus interlocutores, les narra los sucesos más destacados del primer sitio de esa ciudad. Y como el protagonista narrador está en Zaragoza durante el segundo sitio y no puede estar presente en el de Gerona, obliga a Galdós a inventar otro narrador y otra historia personal en el interesante personaje Andresillo Marijuán, quien suple a Gabriel Araceli con excelentes resultados novelísticos. De modo que, hasta cierto punto, la imprevisión de Don Benito al optar por la narración autobiográfica en su Primera Serie le obliga a inventar subterfugios novelísticos imaginativos que, lejos de afectar a los *episodios* de esta serie, los mejoran dándoles una variedad de puntos de vista y credibilidad. Todo esto redundará en

beneficio del artista frente al historiador, dando a los sucesos históricos un carácter personal; es decir, cómo estos sucesos fueron vividos y cómo afectaron a los individuos que los vivieron y no necesariamente a los personajes que los causaron. De modo que, otra vez, encontramos coincidencias entre los propósitos que llevaron a Tolstoy y a Galdós a narrar los sucesos de la invasión de Napoleón a sus respectivos países.

Hay varias divergencias entre estas dos narraciones históricas, sobre todo, en la forma en que los dos autores concibieron su proyecto narrativo de sucesos históricos. Aunque es posible que Tolstoy tuviera el mismo deseo de que su obra se convirtiera en «literatura de entretenimiento» (Galdós), en ningún momento hace referencia a ello. Su insistencia, sin embargo, en establecer la distinción entre el historiador y el artista es posible que contenga también la dimensión que podríamos llamar, en términos horacianos, *dulce*; es decir, la de entretener al lector. Galdós, en su texto epilodal, no deja ninguna duda en cuanto al hecho de no aspirar a duplicar en sus *episodios* lo que el lector podría encontrar en «libros de historia». A lo que él aspira es a *crear* un género de «literatura de entretenimiento que apenas había sido cultivado hasta ahora» (999). Y por supuesto que logró su cometido, porque tanto esta Primera Serie de sus *episodios* como la Segunda fueron las obras más reeditadas y leídas durante el resto de su vida y después.

Otra divergencia entre las dos obras históricas bajo consideración es la de los narradores. Como ya se mencionó, Galdós optó por la narración autobiográfica a pesar de las inconveniencias que ésta tiene, como él mismo indica en su epilodal «Hasta luego». En cambio Tolstoy utiliza un narrador omnisciente que no trata de esconder las opiniones del propio autor, ya que hay suficientes comentarios que ya nos previenen sobre lo que será el tema de gran parte del «Epílogo» mencionado. Es además interesante que Tolstoy, en su interés por reflejar la *verdad* histórica tal y como el artista la concibe, decide utilizar tres lenguas en su narración el ruso, el francés y el alemán. En esto refleja Tolstoy la costumbre de la aristocracia rusa y de las clases más altas de esa sociedad de utilizar indistintamente el francés como el ruso al hablar entre ellos. Además, era absurdo, desde su punto de vista, no utilizar el francés en aquellas escenas y sucesos donde figuraban Napoleón y sus generales. Lo mismo sucede con el alemán, ya que hay generales austríacos en los ejércitos del Zar. Pero hay algo más complejo en la obra de Tolstoy en cuanto a su utilización del francés. Como Orlando Figes, en su obra *Natacha's Dance: A Cultural History of Russia* ha demostrado, «Tolstoy's novel captures perfectly the spirit of that time when nobles, who had been brought up to speak and think in French, struggled to converse in their native tongue» (102). Aunque la campaña contra los franceses en España la hicieron, además del sublevado pueblo español, aliados portugueses y, sobre todo ingleses, en los *episodios* de Galdós no encontramos ningún reflejo de estas otras dos lenguas, ni tampoco existía en España el problema del bilingüismo que encontramos en la Rusia de Tolstoy. Además, es posible, aunque no lo he podido verificar, que Wellington y sus generales utilizaran el castellano en sus conversaciones con los españoles y que Galdós esté reflejando una situación lingüística-

mente real. Pero lo más seguro es que ningún tipo de bilingüismo era prevalente en el país y que, por consiguiente, Galdós no pensara en la necesidad de reflejarlo en su texto. Además, no todas las traducciones de *La guerra y la paz* han captado esta peculiaridad trilingüe del texto original. Muchos traductores han traducido todo el texto, sin distinciones, a la nueva lengua. Los traductores de la edición que he utilizado han querido reflejar fielmente el texto tolstoyano y han dejado lo que el autor escribió en francés y en alemán en esas lenguas dando la traducción de esos textos en notas al pie.

Una pregunta que el lector de este texto podría hacer es la de si Galdós pudo leer la obra de Tolstoy antes de comenzar sus *Episodios*. Una respuesta tentativa tendría que ser negativa, ya que la primera traducción al castellano de *La guerra y la paz* apareció en 1889, publicada en Madrid por El Cosmos Editorial. La más temprana traducción al francés que he encontrado es la del año 1879, posterior en seis años al primer *episodio*. De todas formas, aunque hubiera alguna anterior a los *episodios* de la «Primera Serie», dada la extensión de la obra de Tolstoy, es difícil que Galdós intentara leerla en esa lengua³.

Por último, para ser objetivamente justos, hay que decir que las dos obras históricas de estos dos autores no son comparables en su calidad artística. Tan buenos como son los *episodios* de esta Primera Serie, como varios críticos (entre los cuales se destaca Diane Urey) han demostrado, estas primeras novelas históricas de Galdós no alcanzan el nivel artístico que ha hecho *La guerra y la paz* una de las grandes novelas del siglo XIX. Para encontrar parangón entre las obras de Don Benito tendríamos que comparar la obra de Tolstoy con *Fortunata y Jacinta*, aunque esta novela no sea estrictamente una narración histórica. Para ello tendríamos que estudiar en la obra de Tolstoy el entramado novelístico que encontramos entre los miembros de las familias Bezúkov, Bolkónsky y Rostóv y sus intrigas amorosas y sus problemas familiares, que sí son comparables con las tribulaciones y las «dos historias de casadas». Pero ésa es una labor que debe llevar a cabo un erudito con mejores instrumentos críticos que los que ha tenido a su disposición el que esto escribe. Por ejemplo, sería interesante mirar hasta qué punto lo que escribió Isaiah Berlin en su libro sobre Tolstoy *The Hedgehog and the Fox* no podría aplicarse también a una obra de Galdós como *Fortunata y Jacinta*:

No author who has ever lived has shown such powers of insight into the variety of life—the differences, the contrasts, the collisions of persons and things and situations, each apprehended in its absolute uniqueness and conveyed with a degree of directness and a precision of concrete

³ Berkowitz, en su inventario de la biblioteca de Don Benito, menciona las siguientes obras de Tolstoy: *La guerra y la paz*, 3 tomos, Paris 1884; *Ma religion*, Paris, 1885; *Les Cosaques (Souvenirs de Sébastopol)*, Paris, 1886; *Les cosaques* (tercera edición), Paris, 1890; *La escuela de Yasnaia Poliana* (traducción de A. Gómez Pinilla), Valencia, s. a.; *La Guerra ruso-japonesa* (traducción de Carmen de Burgos), Valencia, s. a.; *Resurrection-Nouvelle vie* (traducción de E. Halpérine Kaminsky), Paris, s. a.

imagery to be found in no other writer. No one has ever excelled Tolstoy in expressing the specific flavour, the exact quality of a feeling – the degree of its «oscillation» the ebb and flow, the minute movements (which Turgenev mocked as a mere tick on his part)–the inner and outer texture and «feel» of a look, a thought, a pang of sentiment, no less than of a specific situation, of an entire period, of the lives of individuals, families, communities, entire nations.

OBRAS CITADAS

BERLIN, Isaiah, *The Hedgehog and the Fox*, New York, 1986.

ORLANDO FIGES, *Natacha's Dance: A Cultural History of Russia*, New York, 2002.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Episodios Nacionales*, Primera Serie, 2 Tomos, Las Palmas, 2006.

TOLSTOY, Leo, *War and Peace* (Translated by Pichard Pevear and Larissa Volokhonsky), New York, 2008.

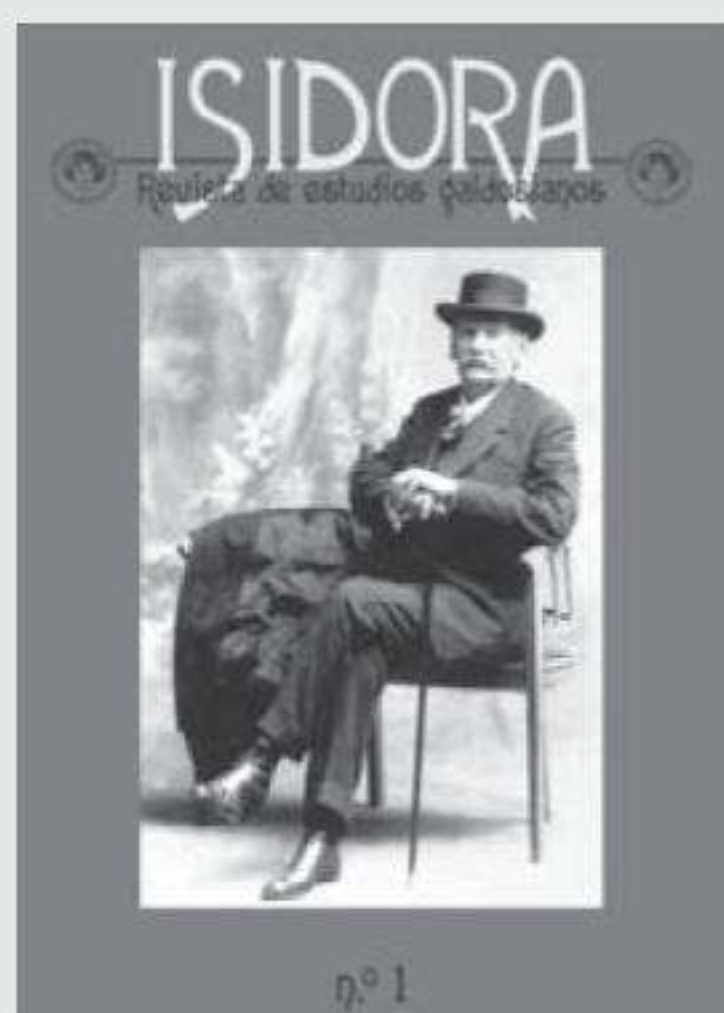


ISIDORA

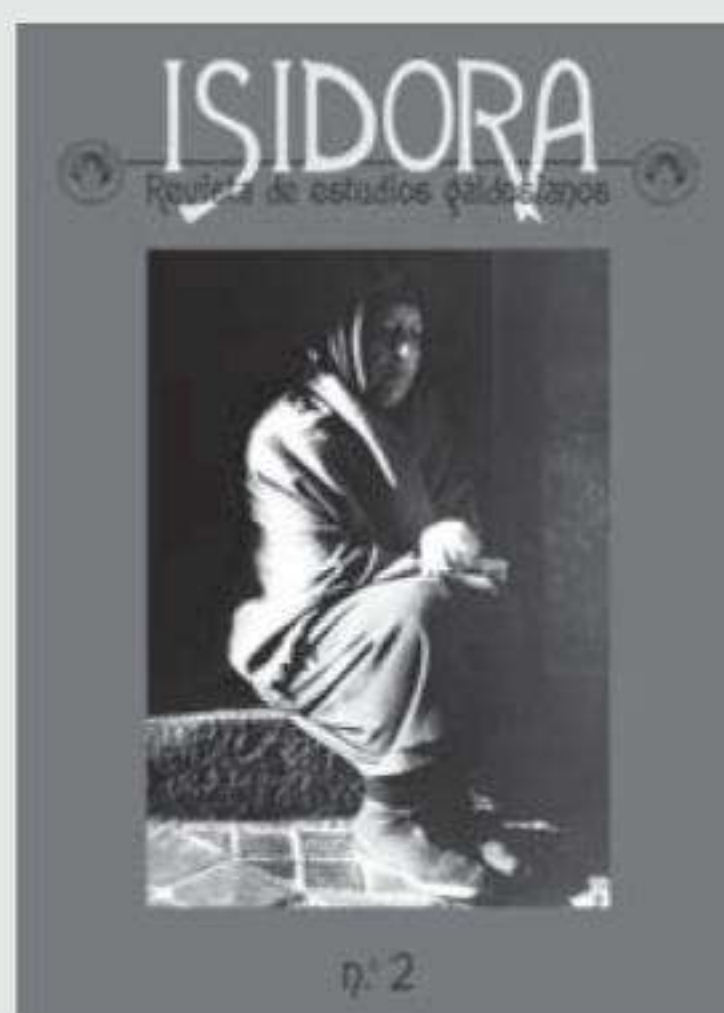
Revista de estudios galdosianos



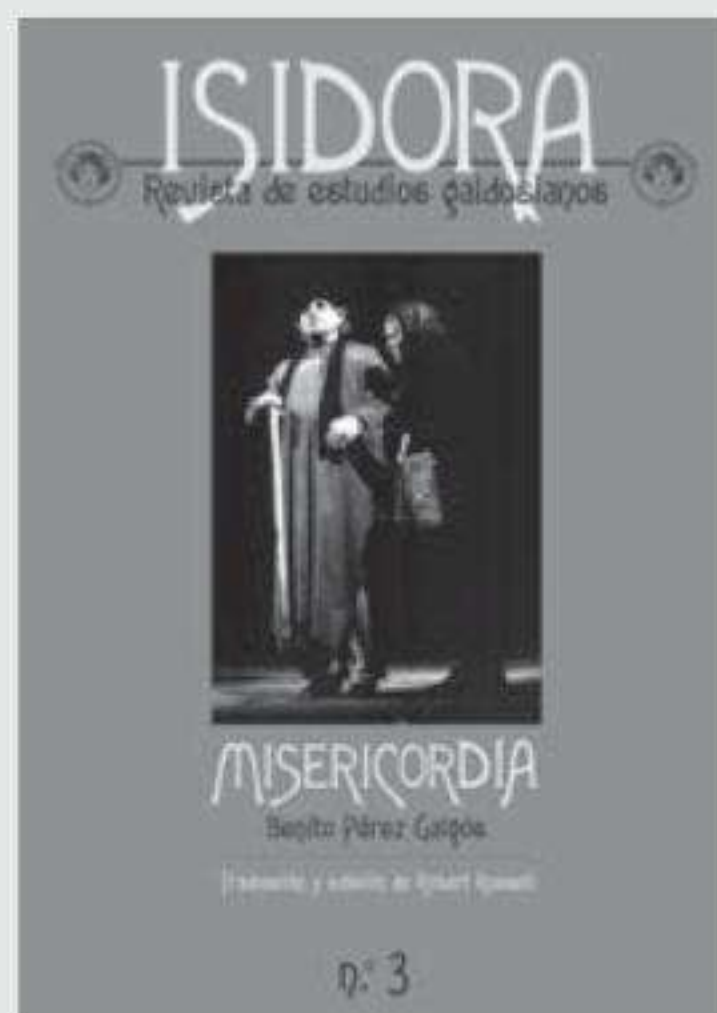
TÍTULOS PUBLICADOS



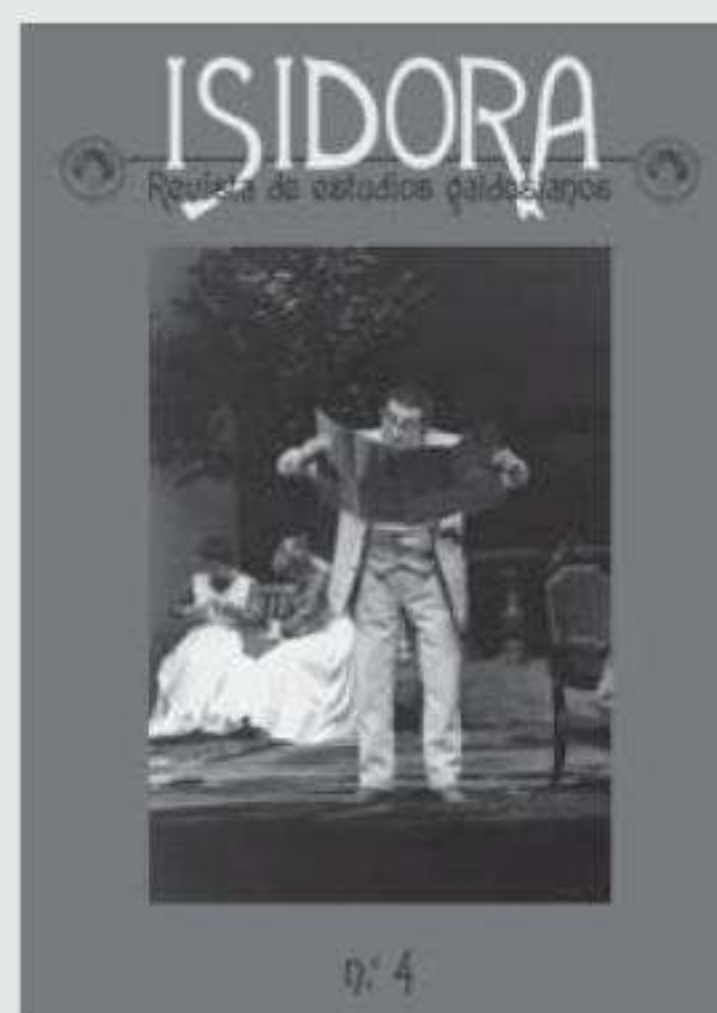
Mayo 2005



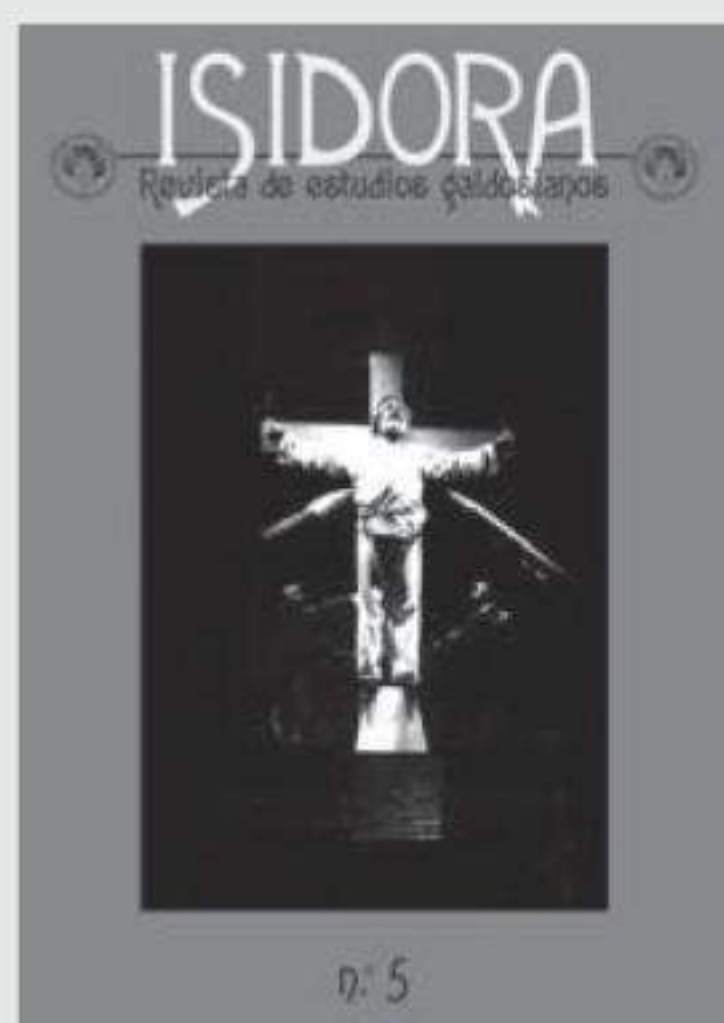
Mayo 2006



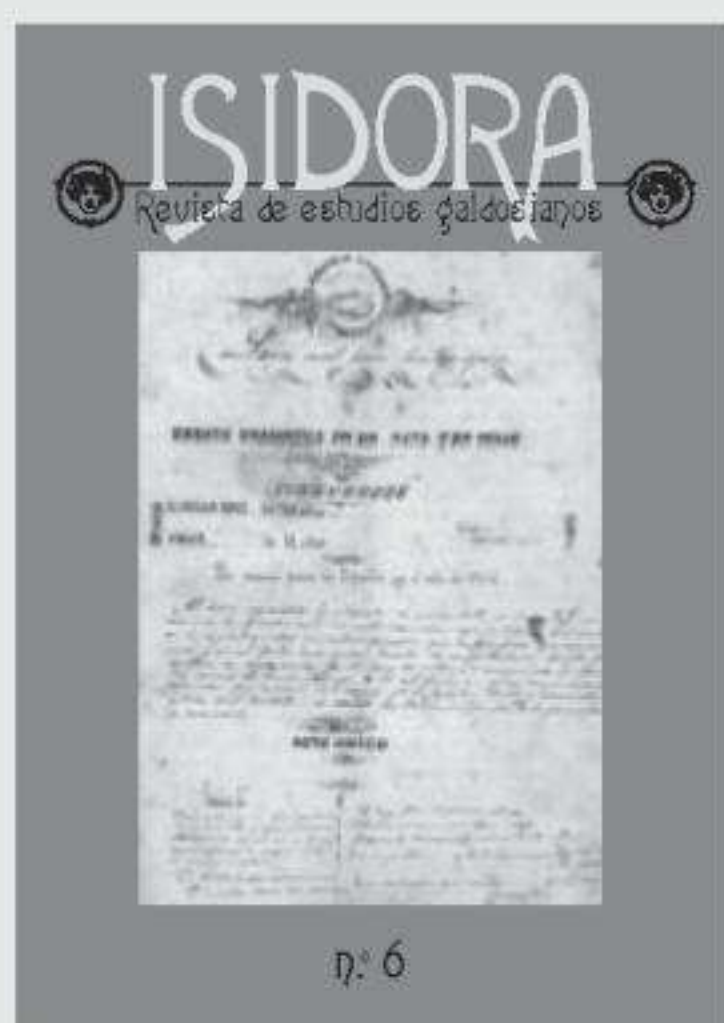
Febrero 2007



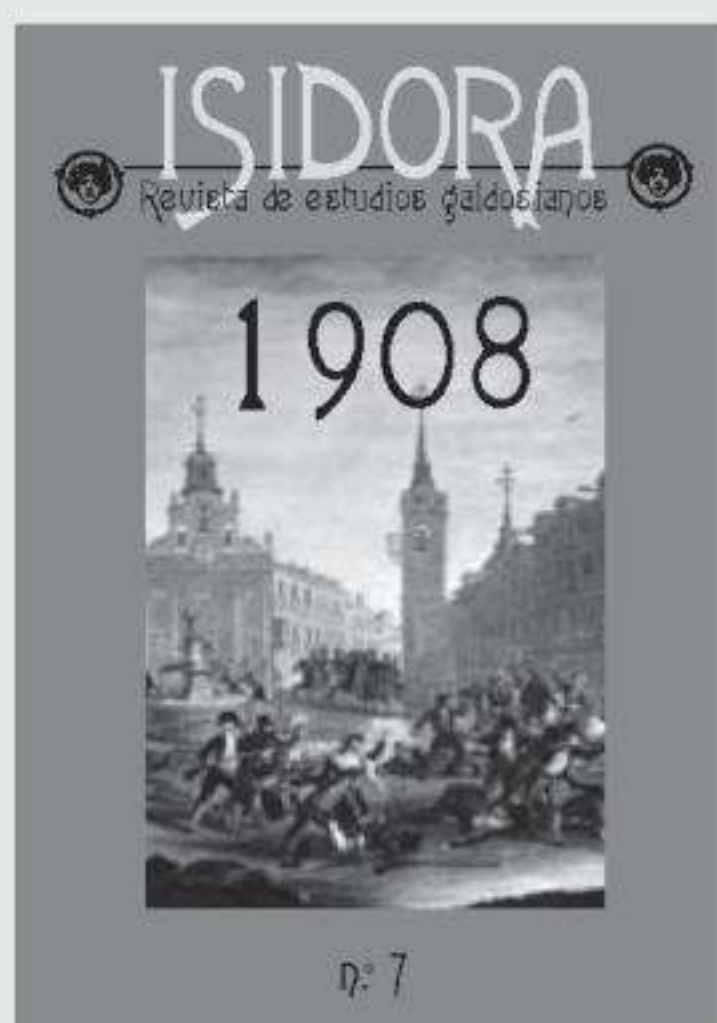
Marzo-abril 2007



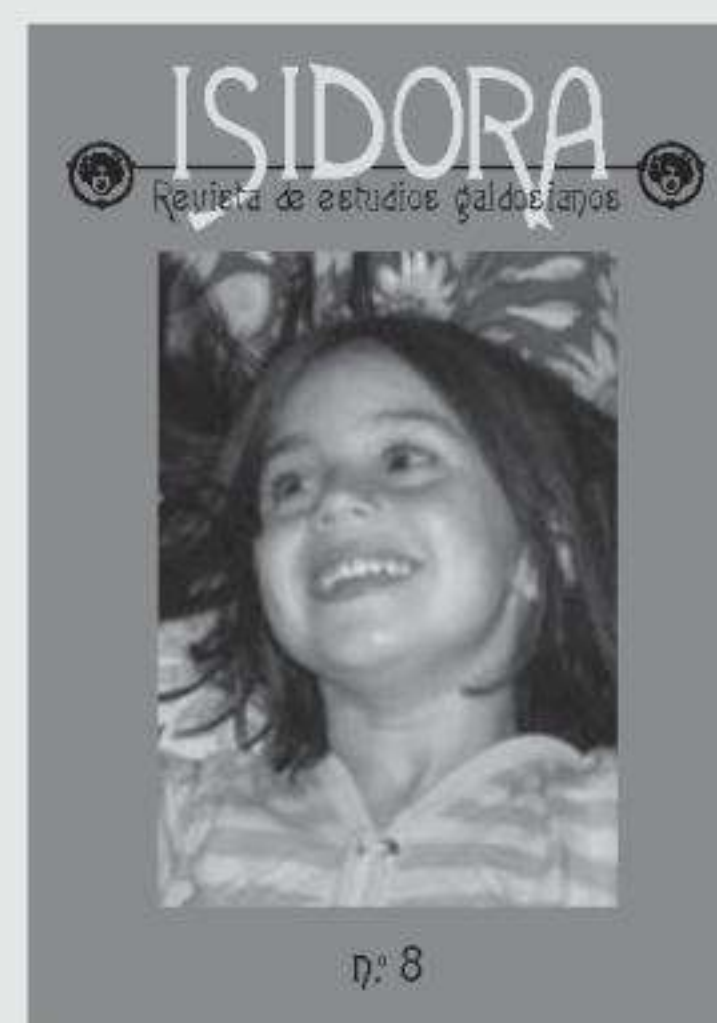
Otoño 2007



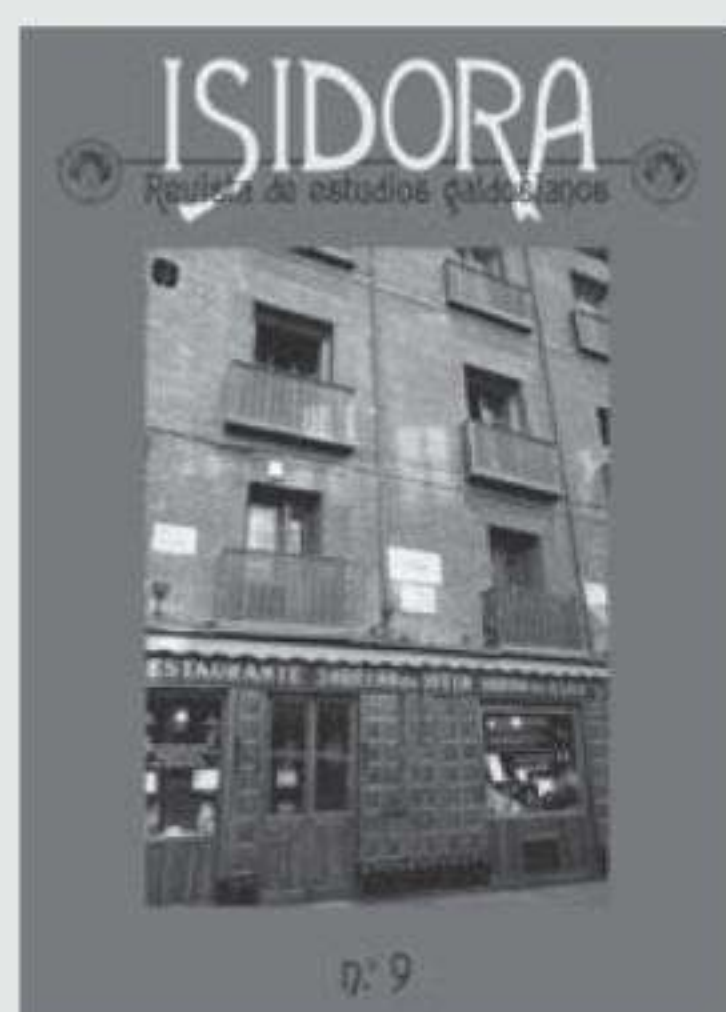
Primavera 2008



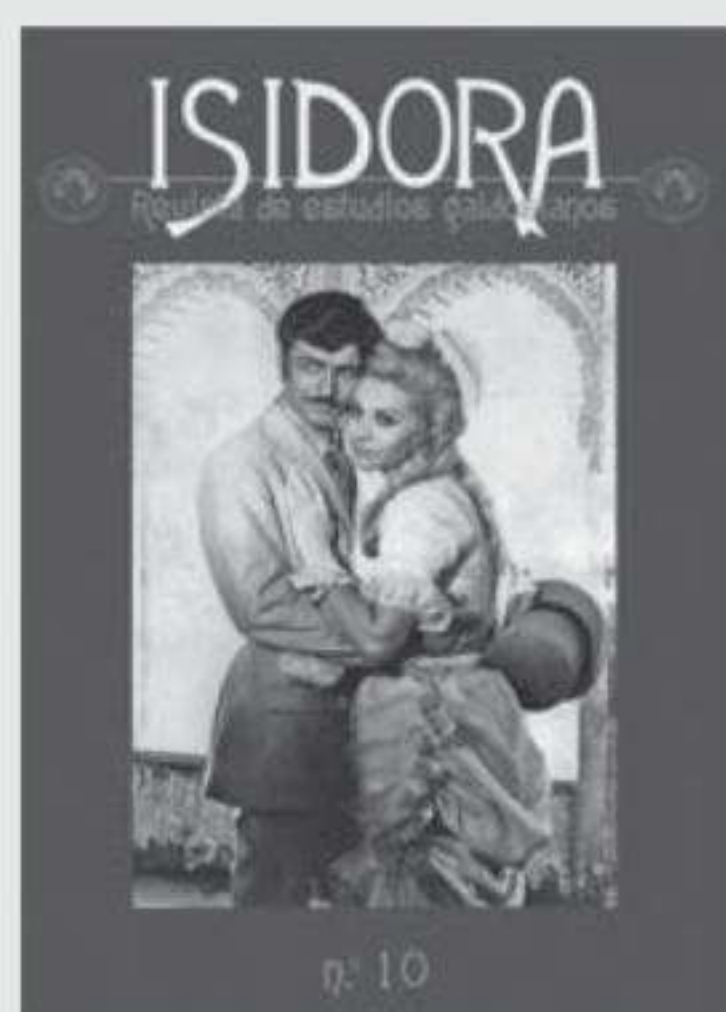
Junio 2008



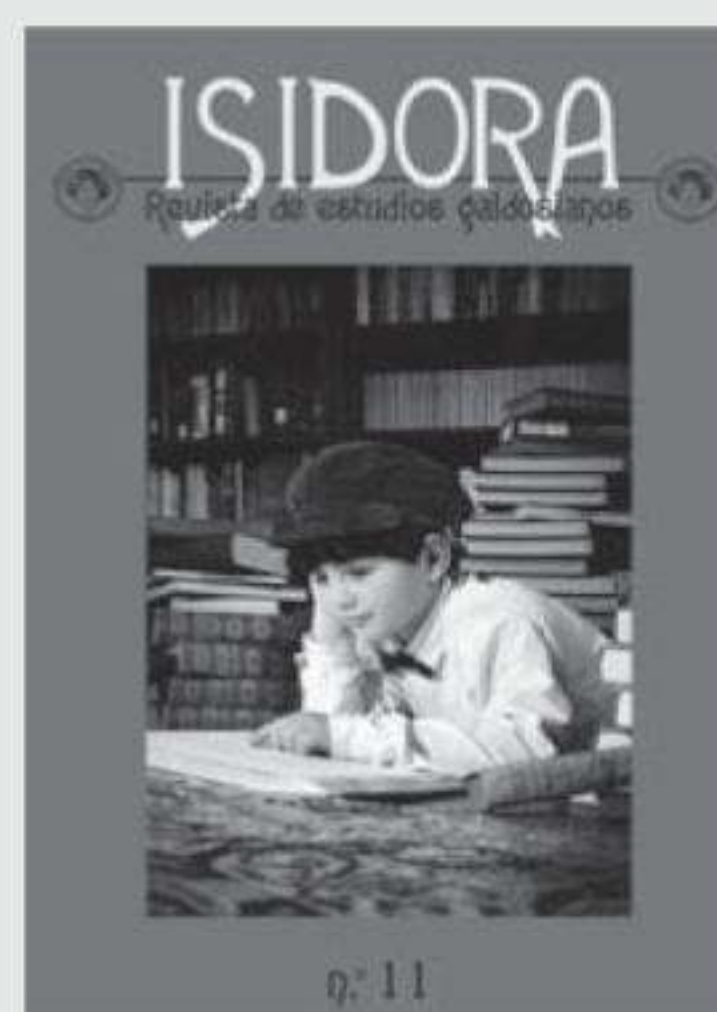
Otoño 2008



Junio 2009



Monográfico 2009



Invierno 2009

E-mail: isidora-internacional@orange.fr
www.isidora-internacional.com.es

Distribuidora España e Internacional: Maidhisa, S. L.

A PROPÓSITO DE TURGUENIEV Y GALDÓS*

I

En 1971, los profesores Vernon A. Chamberlin y Jack Weiner publicaron un artículo titulado «Galdós' *Doña Perfecta* and Turgenev's *Fathers and Sons*: Two Interpretations of the Conflict Between Generations»¹, en el que sugieren que el novelista español obtuvo su inspiración y el tema para su famosa novela *Doña Perfecta* (1876) de su lectura de *Padres e hijos* (1861), de Turgueniev, novela que pudo haber sido leída por Galdós en una de las dos traducciones francesas (la de 1863 o la de 1865) o, incluso, en la traducción inglesa de 1867, aunque esto último es menos probable. La evidencia que presentan Chamberlin y Weiner apunta varios aspectos que ambas novelas tienen en común con respecto a su argumento, pero también mencionan las muchas diferencias que entre ellas existen. Podemos resumir su tesis de la siguiente manera.

1. En ambas novelas, un joven rubio, quien ha cursado estudios universitarios en el campo de las ciencias, llega de la capital a visitar una ciudad provinciana [...]; alguien llega a recogerle a la estación del tren y, en el trayecto a su destino, observa las condiciones de los campos por los que pasa, que muestran gran atraso, negligencia y medios muy primitivos de cultivo (p. 20).

2. En ambas novelas, el joven protagonista se ve atrapado en un feroz conflicto verbal con un representante de la familia que él visita, perteneciente a una generación mayor. En ambos casos, la persona mayor, miembro y defensor del orden social establecido, se demuestra hostil hacia las ideas del joven y le provoca con medias verdades y declaraciones llenas de ironía. El joven recoge el guante y se lanza en franco contraataque [...] (p. 21).

3. En ambas novelas, el joven protagonista se siente atraído amorosamente hacia una joven de la familia [...], quien el viejo contrincante desea que se case con uno de sus parientes, y, como

* Este artículo apareció originalmente en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Año 61, 1985, 201-216.

¹ *PMLA*, 86 (1971), 19-24.

consecuencia, el joven científico es expulsado, sin más, de la casa que visitaba [...]. Como el joven no es aceptado por esta sociedad tradicional, se le niega la posibilidad de encontrar su felicidad en el matrimonio.

Por último, ambos protagonistas mueren trágicamente y ninguno de los dos logra utilizar su educación en beneficio de su patria (p. 21).

Los autores de este artículo encuentran que las dos novelas en cuestión tienen el mismo tema: el conflicto generacional. Una vez que han apuntado estas similitudes, los autores proceden, durante la mayor parte de su artículo, a mostrar las diferencias que existen entre ambas novelas. Hacia el final admiten que «la mayor diferencia entre la novela de Galdós y *Padres e hijos* es la figura de Doña Perfecta. No existe un personaje comparable a ella en la novela de Turgueniev...», afirman. Volveremos a este punto más adelante.

Como se habrá notado, existen varios detalles en el desarrollo de sus respectivos argumentos que, en efecto, son similares en las dos novelas. Y si uno aceptara sin discusión el tema que ellos proponen, «el conflicto generacional» –cosa que yo no acepto sin modificaciones–, Chamberlin y Weiner presentan argumentos bastante válidos para asociar estas dos novelas.

Ahora bien, ¿cómo llegan ellos a la conclusión de que Galdós fue influido por Turgueniev? Aquí la evidencia es aún más circunstancial: citan una entrevista concedida por el novelista español en 1884 al periodista ruso Isaak Pavlosvskii, en la cual se supone que dijo Galdós: «La muerte de Turgueniev me ha afectado muchísimo. *Era mi gran maestro...* Me escribió dos veces y guardo esas cartas como oro en paño». Chamberlin y Weiner subrayan la frase «era mi gran maestro», pero no se refieren a otra más importante: «Me escribió dos veces». Alexandr Zviguilsky, en un artículo publicado en la *Revue de littérature comparée*² investiga la relación Turgueniev-Galdós y llega a la conclusión de que es cierto que el novelista ruso escribiera dos cartas a Galdós hacia el final de su vida; que las dos cartas han desaparecido, pero que existe amplia evidencia de que existieron, y que «Galdós semble plus influencé par Tolstoi que par Tourgueniev» (p. 116). Lo que yo encuentro significativo aquí es que fue Turgueniev quien escribió a Galdós y no lo contrario. Ésta es una evidencia mucho más sólida del conocimiento y de la admiración del novelista ruso por el español que la frase de circunstancia «Era mi gran maestro», proferida por Don Benito al recibir la noticia de la muerte de Turgueniev. (No existe evidencia de que Galdós haya escrito al novelista ruso en la última edición de las cartas completas, publicada en Rusia hace poco). Debemos tener en cuenta también que la edición de *Padres e hijos* que poseía Galdós en su biblioteca era la de la traducción francesa publicada en París en 1880, cuatro años después

² «Tourgueniev et Galdós», *Revue de Littérature Comparée*, 41 (1976), 117-120 (120).

de la publicación de *Doña Perfecta*, aunque él pudo haber tenido acceso a la novela en el Ateneo o en cualquier otra biblioteca. Estos datos, después de haber leído el artículo de Chamberlin y Weiner, me inspiraron el deseo de investigar más profundamente las relaciones entre Galdós y Turgueniev.

Varios datos interesantes han salido a luz de esta investigación. El día que Turgueniev cumplió sus veinticinco años, alguien le presentó al esposo, un hombre ya maduro, de la diva española Paulina García de Viardot y, unos días más tarde, el día de la fiesta de Todos los Santos de 1843, una fecha que quedaría grabada como un «día sagrado» para Ivan Sergeyevich y que continuó celebrando por muchos años, conoció a Paulina. Inmediatamente se chifló por ella. Como consecuencia de este interés por Paulina, aprendió español y durante el resto de su vida la siguió por todas las capitales de Europa donde actuó o vivió ella. El hecho de haber aprendido español hace posible que Turgueniev pudo haber leído novelas de Galdós antes de que éstas fueran traducidas al alemán, al francés o al inglés, otras tres lenguas que el novelista ruso dominaba. El hecho de haberle escrito *dos veces* a Galdós es una clarísima indicación de que Turgueniev conocía sus novelas. Debemos recordar que, para 1880, Galdós era ya conocido en Europa. El segundo descubrimiento importante que hice durante mi investigación es el de que existe un parecido aún mayor entre la novela *Tierra virgen* de Turgueniev y *Doña Perfecta* que entre ésta y *Padres e hijos*. Para empezar, en esta otra novela Turgueniev intensificó el conflicto entre los reaccionarios y los jóvenes radicales rusos, convirtiéndola en una obra más política y de tesis que *Padres e hijos*.

El protagonista de *Tierra virgen*, Alexey Nezhdanov, «Hamlet de las Rusias», como le llama su amigo Paklin, se acerca mucho más a Pepe Rey que el «fuerte, *méchant* y honesto» (para usar las propias palabras de Turgueniev) Bazarof, protagonista de *Padres e hijos*. Inmediatamente después de la llegada de Nezhdanov a la hacienda donde vino contratado por su dueño para servir de maestro a su hijo durante los meses del verano, se encuentra con un feroz antagonista, Semyón Petrovich Kallomyétsev, una mezcla entre don Inocencio, en su ortodoxa religiosidad, y Jacintito, en su juventud ambiciosa. Veamos cómo lo describe el autor:

[...] su faz, casi femenina, con sus ojos pequeños y muy juntos, su nariz angosta y respingada, y sus gruesos labiezuelos rojos, expresaba el desahogo agradable de un noble bien educado. Era todo afabilidad [...], pero fácilmente se trocaba en un rencoroso, casi vulgar; si alguien o algo apenas contrariaba a Semyón Petrovich, hacía vibrar sus principios conservadores, patrióticos y religiosos y entonces, ¡oh, era implacable! Toda su elegancia se evaporaba instantáneamente; sus blandos ojos brillaban con una luz maligna; su preciosa boquita profería obscenidades y apelaba con lastimeros gemidos, apelaba al fuerte brazo del gobierno³.

³ Ivan Sergeyevich Turgenev, *Virgin Soil*, N. Y.: (1977), 34. Las traducciones de las citas son mías.

El choque inevitable entre Nezhdanov y Kallomyétsev por fin estalla en el capítulo 14, después de haber transcurrido aproximadamente un tercio de la novela. Lo curioso aquí es que las circunstancias que rodean este choque, aun en sus detalles, y el choque mismo, sean tan similares a las que dan lugar al que sucede entre don Inocencio y Pepe Rey en la novela de Galdós. Antes de la explosión, Nezhdanov le escribe a su amigo Silin sobre su completo aislamiento, sobre su incapacidad de establecer ningún contacto con personas del lugar, del mismo modo que Pepe se quejaba en las cartas escritas a su padre. Cuando finalmente irrumpe la discusión entre los antagonistas, sucede durante la comida y el novelista emplea exactamente la misma palabra usada por Galdós para referirse a la invectiva que lanza don Inocencio al inocente Pepe Rey: «una perfecta filípica» (p. 97). En la novela de Turgueniev sale, naturalmente, de los labios de Kallomyétsev. Además, el fanático esclavófilo tiene el mismo instinto de don Inocencio para olfatear a un presunto ateo, excepto que en *Tierra virgen* se trata de un «rojo republicano»:

Mientras servía en una comisión especial bajo las órdenes del gobernador general de Moscú, *avec* Ladislas [dice Kallomyétsev] adquirí un excelente olfato para estos caballeros [los rojos] y para los disidentes también. ¡Tengo a veces una nariz [...]! (p. 64).

Las cartas que envía Nezhdanov a su amigo Silin, a que ya me he referido, sirven el mismo propósito que las que Pepe Rey envía a su padre: «[...] cuando le escribía [a Silin] se sentía como si estuviera en comunión con algún íntimo ser querido que habitaba otro mundo, o *con su propia conciencia*» (p. 57, énfasis mío). Más significativa aún es la presencia de dos mujeres en esta hacienda, cuya relación con el joven protagonista establece más firmemente el claro paralelo que encuentro entre *Tierra virgen* y *Doña Perfecta*. Mariana es la sobrina huérfana de Sipyágin, el jefe de la familia y dueño de la hacienda, cuya pose superficial de ser un liberal ilustrado le ha guiado a contratar a Nezhdanov de ayo para su hijo. Su mujer, Valentina Mihálovna, es el eslabón más fuerte de este matrimonio, aunque esconde su dureza detrás de una apariencia suave y aterciopelada, que hace de ella una figura equivalente a la de la hipócrita doña Perfecta. Desea dominar completamente a su sobrina, pero Mariana resulta ser una joven rebelde que no se dejará manipular por su intrigante tía, quien desea casarla con el fanático Kallomyétsev. Lo que tenemos en *Tierra virgen*, entonces, es una relación entre los personajes Valentina Sipyágin, Kallomyétsev, Mariana y Nezhdanov que, aproximadamente, corresponde a la de doña Perfecta, Jacinto-don Inocencio, Rosario y Pepe Rey. Porque debo advertir lo que probablemente ya se ha adivinado: en la novela de Turgueniev se desarrolla un interés amoroso entre el recién llegado y la joven.

Pequeños detalles apoyan el paralelismo entre estas dos novelas. Cuando Mariana aparece por primera vez, en el capítulo 6, «[...] saludó con una inclinación de cabeza a Kallomyétsev y, separándose hacia un lado de la habitación, se sentó en una pequeña otomana junto al loro, que había comenzado a aletear y a estirar el cuello en su dirección

en cuanto la vio entrar» (p. 37). (Recuérdese que en *Doña Perfecta* se menciona un loro al final del capítulo 3 y se comenta su amistad con el penitenciario. Cuando Valentina menciona la decidida preferencia del loro por Mariana, a pesar de que ella le trae siempre azúcar, comenta «[...] es un caso de simpatía [...] y antipatía» (p. 38). (Recuérdese también que cuando el narrador describe la hermosura de doña Perfecta, comenta que «así como otras personas, aun siendo feas, llaman, doña Perfecta despedía»).

Pero concentrémonos en la caracterización de Valentina, la señora de Sipyágin:

Todo lo referente a ella parecía desbordarse de bondad y de una ternura apacible, una ternura comedida y atrevida a la vez [...]; ¡qué tacto, qué dulzura, qué suavidad! (p. 82),

nos dice el narrador. Pero pronto le revela Mariana su hipocresía al inocente Nezhdanov:

[...] no creas que mi tía tiene mal carácter... ¡No! Es todo engaño, es una actriz, pretende, quiere que todos la adoren por su belleza y la veneren como una santa (p. 89).

Esta revelación sorprende tanto al lector como al joven protagonista; pero pronto, inmediatamente después de la explosión entre éste y el fanático, la señora de Sipyágin empieza a revelarnos su verdadera naturaleza.

Como consecuencia directa de la hostilidad que se desarrolla entre Nezhdanov y Kallomyétsev, Mariana y el joven ayo estrechan su amistad y empiezan a enamorarse. Su primera entrevista importante toma lugar, como en *Doña Perfecta* entre Rosario y Pepe, en «una habitación pequeña, casi vacía» (pp. 100-101), tarde por la noche y en completa oscuridad. Es entonces cuando se declaran su amor y expresan su mutua confianza; y es aquí, como en *Doña Perfecta*, donde proyectan su plan de huir de esa casa.

Después de esta entrevista, la hostilidad hacia Nezhdanov se manifiesta claramente. Valentina «no le soportaba más» (p. 156), nos dice el narrador. En *Tierra Virgen* el rompimiento final tiene lugar entre tía y sobrina, en vez de entre tía y sobrino, como sucede en *Doña Perfecta*: «una terrible escena se desarrolló entre ellas [...]. Cada una estaba plenamente consciente de que el momento del inevitable conflicto había llegado [...]» (p. 194).

A partir del capítulo 26 (la novela tiene 38 capítulos), *Tierra Virgen* sigue un curso completamente diferente del de la novela de Galdós. Los dos jóvenes rebeldes logran huir, y aunque el destino final para ambos protagonistas, Nezhdanov y Pepe, es el de una muerte trágica, las circunstancias y el motivo de ésta son completamente distintos.

Ahora bien, si tuviéramos que escoger cuál de las dos novelas de Turgueniev se parece más por su tono, su espíritu y el desarrollo de su argumento a *Doña Perfecta*, creo que todos escogeríamos *Tierra virgen* y no *Padres e hijos*. Lo único es que en este caso sería Galdós quien influyó en Turgueniev, ya que la novela de éste apareció en 1877, un año más tarde de la publicación de *Doña Perfecta*. Dado que Turgueniev era capaz de leer

español, no es del todo imposible suponer que leyera la novela de Galdós antes de escribir *Tierra Virgen*. Pero como no podemos comprobar a ciencia cierta quién influyó en quién en cualquiera de los dos casos mencionados, es preferible dirigir nuestra atención a otro problema teórico más interesante: el de los modelos o patrones argumentales utilizados durante el XIX –y aun posteriormente– por novelistas de corte realista.

II

En su brillante ensayo sobre *La princesa Casamássima*, de Henry James, el crítico norteamericano Lionel Trilling⁴ propone un modelo que él ha descubierto en «una línea de novelas que transcurre durante todo el XIX». Estas novelas, según él, «se definen como grupo por el carácter y la circunstancia de sus protagonistas» e incluye, entre otras, *El rojo y el negro*, de Stendhal; *El padre Goriot* e *Ilusiones perdidas*, de Balzac; *Grandes esperanzas*, de Dickens; *La educación sentimental*, de Flaubert, y muchas otras. El modelo que él descubre puede resumirse así:

El héroe que lo define se conoce como el Joven de Provincia [...]. Puede ser de buena familia, pero debe ser pobre. Es inteligente [...], pero no ducho en asuntos mundanos [...]. Así equipado con su pobreza, su orgullo y su inteligencia, el Joven de Provincia se ve excluido de la vida y desea entrar de lleno en ella (p. 68).

Trilling, con gran perspicacia, asocia a este Joven con el Héroe de los cuentos folklóricos, el legendario protagonista que se lanza al mundo a buscar fortuna. El destino de estos héroes, tanto en las novelas como en los cuentos, es salir de su inicial oscuridad a una situación de considerable importancia en una capital importante o en un reino de cuento de hadas. Es esencial para su desarrollo que estos jóvenes sean presentados en círculos influyentes o en palacios y que se vean envueltos en asuntos importantes. Desean penetrar el secreto de cómo se maneja el mundo político y de cómo entrar en sociedad y gozar de ella o, en el caso de los cuentos, de cómo liberar al reino del mal que lo persigue. Ambos héroes arriesgan mucho, hasta su vida. Pero a diferencia del de los cuentos, quien casi siempre triunfa y adquiere el poder que perseguía –casándose con la hija del Rey–, el Joven de Provincia, en las novelas a que nos hemos referido, es vencido por la sociedad. Su destino es o la muerte o un regreso a su provincia, derrotado. (Parentéticamente debo mencionar como una curiosidad, además de un ejemplo más de este modelo propuesto por Trilling, que Galdós no podía, a veces, decidirse acerca de cual debía ser el destino último de su Joven protagonista en *La Fontana de*

⁴ «The Princess Casamassima», *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, N. Y. (1953), 65-96. Las traducciones son mías.

Oro, novela que se une al canon propuesto: en la versión original, el Joven muere a manos de las fuerzas reaccionarias que él trató de dominar; en el otro final, el que leemos hoy, el Joven vuelve a la Provincia, desilusionado de su experiencia en la Capital, pero con la victoria pírrica de llevarse consigo a la joven que rescató de manos de los reaccionarios). El modelo derivado por Trilling de su cuidadosa lectura de novelas decimonónicas es tan exacto que, más tarde, otro crítico, Donald Fanger, ha propuesto que todas estas novelas podrían llevar el mismo subtítulo descriptivo, derivado de los títulos de dos de sus arquetipos: *Grandes esperanzas*, *Ilusiones perdidas*.

III

Es curioso, sin embargo, que nadie haya propuesto, que yo sepa, un modelo complementario al de Trilling, modelo que caracterizaría otra buena porción de novelas decimonónicas y bajo el que sería útil considerar las tres novelas que nos han ocupado anteriormente. El modelo que yo propondría sería el siguiente:

Un Joven de la Capital visita un lugar de Provincias. Trae consigo no sólo su educación científica, sino también una visión del mundo libre de ideas trasnochadas y acompañada de avanzadas convicciones políticas, todo lo cual entra inmediatamente en conflicto con el ambiente reaccionariamente satisfecho de la vida provinciana, informado por la ortodoxia religiosa y una filosofía política ultraconservadora. Este Joven desarrolla un interés sentimental por alguna muchacha de una familia prominente a la que él tiene acceso, un hecho que le complica su vida psicológicamente, además de dificultar su acción. El Joven de la Capital desea efectuar un cambio en este ambiente provinciano, pero ya sea por falta de habilidad o por impotencia, sus planes no sólo le fallan, sino que termina siendo dominado por las fuerzas reaccionarias, perdiendo su propia vida.

Tal modelo podría aplicarse, sin dificultad, a los protagonistas de las tres novelas que nos ocupan: Basarof, Pepe Rey y Nezhdanov.

El tema de *Padres e hijos* no es simplemente el «conflicto generacional», como los profesores Chamberlin y Weiner han afirmado, sino «el conflicto de los viejos y los jóvenes, de los liberales (en el sentido en que se usaba este término en la Europa del XIX) y los radicales, de la civilización tradicional y el nuevo y duro positivismo, que no aprecia nada sino lo que pueda ser útil a un hombre racional», como ha dicho Isaiah Berlin⁵. Con pocas modificaciones, esta descripción del tema de la novela de Turgueniev

⁵ «Fathers and Children», *The Romanes Lectures (1970)*, *Turgenev's Fathers and Sons*, N. Y., 1978, 7-61 (26-27). Las traducciones son mías.

podría aplicarse a *Doña Perfecta*, novela en la que Galdós denuncia las consecuencias negativas de la intolerancia religiosa y sus efectos en las relaciones sociales, el avance del progreso y la ciencia, la relación de padres e hijos, la vida familiar y la manera de escoger cónyuge en el matrimonio.

Volviendo a *Padres e hijos*, Basarof es nuestro Joven de la Capital, un joven investigador en el campo médico, invitado por su amigo Arkady Kirsanov, su compañero de estudios y admirador, a pasar las vacaciones de verano en la finca de su padre, en el campo. Nicolay Kirsanov, el padre, es un hombre bondadoso que ama a su hijo, y adora la poesía y la naturaleza. El otro habitante de esta casa familiar, y miembro también de la generación de los viejos, es Pavel, el hermano de Nicolay, un oficial retirado del ejército, un *dandy* ostentoso y de la vieja guardia. Basarof intuye en él la presencia de un posible enemigo y se divierte describiéndose a sí mismo delante de sus anfitriones como un «nihilista» que rechaza todo lo que no pueda establecerse por medio de la metodología racional de las ciencias naturales. Casi de inmediato choca con el convencional Pavel Kirsanov. Hacia el final, y contra todos sus principios, Basarof se enamora de una bellísima mujer de ascendencia noble; es rechazado por ésta, sufre profundamente, y poco después muere como resultado de una infección adquirida haciendo una autopsia. «El accidente de su muerte le llega sólo después de haber sido vencido en todo posible encuentro, social o personal [...]. La 'arbitrariedad' de su muerte le llega como un giro amargamente irónico de sus esperanzas», escribe Irving Howe en su excelente artículo «Turgueniev y la política de la duda»⁶.

Pepe Rey, en *Doña Perfecta*, invitado por su tía e incitado por su padre, llega a la ciudad provincial de Orbajosa. Un joven ilustrado, educado en el extranjero en ingeniería, con una visión moderna de la vida y del mundo, entra inmediatamente en conflicto con el mundo de esa ciudad provinciana, no sin antes haberse enamorado de su prima, el objeto principal de su viaje. Todos sus movimientos son frustrados hasta el punto de que Rosario, su prima, es confinada a sus habitaciones y desterrada de su presencia. Con ayuda de un amigo proyecta su huida con Rosario; sus planes se descubren y es asesinado.

Nezhdanov, el hijo bastardo de un noble, en la novela *Tierra virgen*, es un estudiante universitario, amante de la poesía, que desea «identificarse con el pueblo» y se ha ligado en San Petersburgo a un grupo de jóvenes radicales. Deseoso de salir de la ciudad por un tiempo para librarse de compromisos, acepta el puesto de ayo para el hijo de un importante miembro de la nobleza, quien le lleva a pasar el verano a su casona en el campo. Como en el caso de Pepe Rey, y de Basarof, pronto se ve envuelto en un conflicto con las fuerzas de la reacción representadas por un amigo de la familia de su protector. Mientras tanto, atrae la atención, y luego el afecto, de la sobrina del señor

⁶ «Turgenev and the Politics of Hesitation», *Politics and the Novel*, N. Y.: (1970) 117-142 (135). Mi traducción.

de la casa, quien le propone la huida. Con la ayuda de un amigo dejan la casona y se refugian en una fábrica. El joven trata de establecer contacto con el pueblo y desea «simplificarse», como él dice. Como no tiene éxito en sus propósitos y siente su conflicto interno fuertemente, decide matarse.

Resumiendo así estas tres novelas, podemos descubrir el patrón que siguen en el desarrollo de su argumento. Es este común patrón lo que podría explicar la similitud que encontraron los profesores Chamberlin y Weiner entre *Padres e hijos* y *Doña Perfecta*, y que encontré yo entre ésta y *Tierra virgen*. Lo que trato de sugerir es que puede existir un segundo modelo, además del apuntado por el profesor Trilling, que podría explicar similitudes en los argumentos de un grupo de novelas decimonónicas sin tener que recurrir, aunque no excluyéndola del todo, la posibilidad de influencia directa, o lo que el profesor Gilman prefiere denominar «diálogos» entre novelistas⁷. Estos «diálogos» pueden ser conscientes o inconscientes respuestas a obras leídas, las cuales, junto con la experiencia vivida, *le vécu* sartreano, suelen entrar en el proceso creativo. Son parte de lo que hoy denominamos intertextualidad.

Pero, volviendo a los dos posibles modelos, es interesante fijarse en que en ellos podemos detectar dos actitudes opuestas hacia la vida. Ambos tipos de novela terminan con la derrota del joven protagonista (o de la joven protagonista, porque puede tratarse de una mujer, como en el caso de Isidora Rufete, en *La desheredada*, novela que sigue el modelo de Trilling). Pero mientras que en este modelo esa derrota se interpreta como una experiencia personal, individual, dentro del contexto de la novela, experiencia que no altera ni cambia el mundo circundante –a menudo ni se nota en este mundo la muerte o la huida del joven protagonista–, en el modelo que yo he propuesto la derrota o muerte de éste deja profunda huella en el ámbito en que se ha movido, y el lugar al que llegó no continuará exactamente igual en el futuro. El primer modelo se ajusta a una visión más conservadora, que ve la sociedad como algo fijo, como un bloque inmutable e impersonal. Lamentamos la vida del joven protagonista perdida en vano, pero por medio de su experiencia se nos advierte cuán traicionero y veleidoso es el mundo. El segundo modelo, a mi modo de ver, representa una visión más radical: dramatiza la confrontación entre el progreso y la reacción, entre la tradición y el cambio; y aun cuando la lucha es desigual y el representante del progreso ilustrado es totalmente vencido, el final de la novela nos muestra una sociedad que ha sufrido un choque, que ha sido lo suficientemente alterada y que, no importa lo que piense o diga la gente, no será exactamente igual en el futuro. En este caso lamentamos también la pérdida del joven protagonista, pero, aun así, tenemos la sensación de que esa pérdida no ha sido en vano. Un modelo toca el clarín de la retirada hacia la retaguardia, mientras que en el otro escuchamos la llamada a la vanguardia.

⁷ Ver su *Galdós and the European Novel: 1867-1887*, Princeton, 1981, IV.

IV. CONCLUSIÓN

Al final de *Padres e hijos*, después de esas emotivas e inolvidables páginas en las que se narra la muerte de Basarof, Turgueniev, no sin un toque de ironía, nos da cuenta «de lo que cada uno de los personajes que hemos presentado está haciendo ahora, en este preciso momento» (p. 292). Cuando llega a Pavel Kirsanov, cuya vida en Dresde nos la describe como de un elegante éxito social —«Nadie más exitoso que Herr Baron von Kirsanoff para conseguir fácilmente y con toda prontitud entradas para el coro de la Corte, el teatro, o lo que sea» (p. 293), nos explica el narrador. De todos modos, la vida le pesa sobre sus hombros. Un breve vistazo en la Iglesia rusa basta para confirmarlo: «reclinado en un rincón contra la pared, inmóvil y perdido en sus pensamientos, con sus labios estrechamente apretados; después de un gran rato volverá en sí, de repente, y empezará casi imperceptiblemente a persignarse...» (p. 294). Obviamente, no es el mismo *dandy* ostentoso que recibió a Arkady y a Basarof aquella mañana de verano cuando llegaron a la finca de su hermano. Mientras que el cuerpo que descansa «en un pequeño cementerio en uno de los más remotos rincones de Rusia [...], por más apasionado, pecador y rebelde que fuera el corazón escondido en esa tumba, las flores que brotan sobre ella nos miran serenamente... hablándonos no sólo de la eterna paz, del vasto reposo de la naturaleza indiferente: nos hablan también de la reconciliación eterna y de la vida que no terminó» (pp. 294-295). Con esas palabras sobre Basarof concluye Turgueniev su novela. Dada la dura censura que había en Rusia cuando se publicó su novela, fue lo más que pudo escribir el autor para mostrar su simpatía hacia su joven protagonista y sus intuitivos sentimientos de que se encontraba «en el dintel del futuro», como Turgueniev mismo dijo en una carta en defensa de Basarof. «Basarof representa el presentimiento que tuvo Turgueniev sobre el hombre del futuro», ha dicho un crítico⁸.

El desenlace de *Doña Perfecta* consiste en una serie de cartas escritas por un anticuario e historiador, quien representa de un modo pasivo y supuestamente objetivo los ideales retrógrados de la ciudad provinciana donde se desarrolla la acción. Este recurso permite al narrador una libre base irónica para darnos la conclusión de su trágica historia. En una de sus cartas, el anticuario expresa su deseo:

¡Ojalá se emplearan exclusivamente nuestros sabios en la contemplación de aquellas gloriosas edades, para que, penetrados de la substancia y benéfica savia de ellas los modernos tiempos, desapareciera este loco afán de mudanzas y esta ridícula manía de apropiarnos ideas extrañas, que pugnan con nuestro primoroso organismo nacional!⁹.

⁸ Renée Winegarten, *Writers and Revolution: The Fatal Lure of Action*, N. Y., 1974, 191.

⁹ Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, ed. de R. Cardona, Madrid, 1984, 289.

Es dentro de este contexto donde nuestro historiador narra a su corresponsal la trágica muerte de Pepe Rey, muerte que, de pronto, se ha convertido en suicidio para proteger la mano criminal y el cerebro criminal que la llevaron a cabo. Es decir, la novela termina con el encubrimiento del asesinato del joven Rey.

Luego, en otras cartas, se nos informa que don Inocencio el penitenciario ha caído enfermo y se niega a recibir gente. Más tarde el sacerdote anuncia su decisión de dejar su canonjía en la Catedral y de marcharse a Roma. La carta que nos da esa información termina con la frase: «Nuestra gloriosa España se acaba, se aniquila, se muere». Doña Perfecta ha caído enferma también y busca consuelo en la religión, según el corresponsal. En resumen, la sociedad que nosotros vimos al principio de la novela se ha desintegrado, aunque los culpables del crimen siguen sin castigo.

En cuanto al protagonista de *Tierra virgen*, el revolucionario fallido que terminó suicidándose, «lo hace en gran parte porque sus orígenes y su carácter le hacen incapaz de adaptarse a la dura disciplina de una organización revolucionaria, o al lento y sólido trabajo del verdadero héroe de la novela, el revolucionario pragmático Solomin, cuya labor, silenciosamente implacable dentro de su fábrica organizada democráticamente, creará un orden social más justo» (Isaiah Berlin, p. 42). Solomin y Mariana, los dos revolucionarios altruistas, continuarán su labor efectiva en favor del progreso social. El final de la novela nos deja con la impresión de que las ideas en que creía Nezhdanov y que él no pudo llevar a cabo por impotencia temperamental, no dejarán de existir.

Podemos concluir con dos imágenes que, creo, pueden simbolizar el efecto que los protagonistas de estos dos modelos novelísticos tienen sobre la sociedad en que se mueven: el primero cae sobre ésta como un copo de nieve sobre un estanque: no produce ondas, flota sobre el agua en toda su belleza y finalmente se derrite sin dejar huella; el segundo es como una piedra que tiráramos en ese mismo estanque, produciendo una conmoción en su superficie, haciendo que su presencia se sienta por toda ella. Sabemos que si una piedra se tira en un estanque en el momento en que el agua está a punto de congelarse, el impacto producido puede actuar de catalítico y causar el repentino cambio del agua en hielo, efectuando así una transformación radical.

Benito Pérez
Galdós

La Diseredada

Traduzione de Assunta Polizzi

Haga sus pedidos a:

MAIDHISA, S. A.: (34) 91 670 21 89

Fax: (34) 91 301 29 39

isidoraediciones@gmail.com

isidora-internacional@wanadoo.fr

ISIDORA
Ediciones

GALDÓS AND HENRY JAMES. SIMILARITIES AND DIFFERENCES

These two great nineteenth century novelists curiously coincide on the date of their births and, almost, in that of their deaths. James was born on April 15th, 1843; Galdós on May 10th of the same year. In spite of the proximity of their birth dates, they belong to different zodiac signs: Aries for James, Taurus for Galdós. This may explain the differences that one detects in them if one believes in Astrology. Although Galdós lived four more years than James and their lives transpired under two quite different cultures, James and Galdós shared the same historical period, the same voluntary «exiled» experiences –Galdós from his native Las Palmas in the Canary Islands, closer to Africa than to the Peninsula; James from his native country, the United States, for he lived mostly in Europe– but most importantly, they shared the same literary experience since they drank from the same literary fountain and read the same authors: Tolstoy, Dickens, Balzac, Manzoni, Turgueniev, Flaubert, Zola, among their near contemporaries. It is not surprising, therefore, that in spite of their differences as novelists, they nevertheless coincide in many ways: similar themes as well as plots and the creation of similar characters and situations.

I mentioned their differences. The greatest difference one finds is in the literary style they adopted. Galdós made enormous efforts toward a plain style, one that was accessible to the average reader, which in no ways implied that he adopted a condescending manner towards his readers. Not so. Galdós utilized expressive methods that although give the appearance of transparency and of lacking in artifice, they hide a rich treasure of nuances which the best equipped readers and the initiated can discover through a close reading of his texts. This has been the case, for instance, with Professor Whiston's very close reading of *Fortunata y Jacinta* in his recent study of the various stages of creation of this novel. James, on the other hand, is famous as a *recherché* author whose style demands a very careful reading without his making the slightest

effort to make communication accessible to the average reader. His syntax becomes more and more complex and twisted the more we approach his latest works. One may say that the case of Mozart and Beethoven is repeated with Galdós and James.

After this preamble I should like to compare some of their novels. I shall limit myself to pointing out the most obvious coincidences in three pairs of novels that fall within three distinct moments or manners utilized by these novelists: *Doña Perfecta* and *The American*; *La desheredada* and *Portrait of a Lady*; and, finally, briefly, *Fortunata y Jacinta* and *The Wings of the Dove*.

Many years ago, when I was writing the «Introduction» to my edition of *Doña Perfecta*, when I referred to its manuscript, I remarked on some significant changes made by Galdós in the process of writing this novel. One of them attracted my attention. It was the change of name for his male protagonist who in the manuscript is called Pepe Novo and in the printed text Pepe Rey. In a footnote I remarked:

Curiously, Henry James uses the name Christopher Newman for the male protagonist of one of his first novels, *The American*, a novel that recalls in my mind many plot situations found in *Doña Perfecta*. In fact, Pepe Rey (or Novo) and Christopher Newman are the «new men» who collide with tradition and obscurantism.

I later saw my intuition corroborated in an essay by the American poet and critic Ezra Pound called «Provincialism, the Enemy». In Pound's words, «Provincialism consists in: a) An ignorance of the manners, customs and nature of people living outside one's own village, parish, or nation. B) A desire to coerce others into uniformity». And then he continues:

Galdós, Turgueniev, Flaubert, Henry James, the whole fight of modern enlightenment is against this. In Galdós it is almost diagrammatic: a young civil engineer from Madrid is ultimately done to death by the bigots of «Orbajosa», solely because he is from the Capital, and possessed of an education.

Henry James in his unending endeavour to provide a common language, an idiom of manners and meanings for the three nations, England, America, France. Henry James was, despite any literary detachments, the crusader, both in this internationalism, and in his constant propaganda against personal tyranny, against the hundred subtle forms or personal oppressions and coercions.

The bulk of the work in Henry James' novels is precisely an analysis of, and thence a protest against, all sorts of petty tyrannies and petty coercions, at close range. And this protest is knit into and made part of his analysis of the habits of mind of three nations at least. And Galdós, Flaubert, Turgueniev, despite any proclamations about artistic detachment or any theories of writing, are all absorbed in this struggle. It is a struggle against provincialism, a struggle for the rights of personality; and the weapon of these authors has largely been a presentation of human variety.

The quotation is long but telling. Viewed from this perspective, novels such as *Doña Perfecta* and *The American* have a lot in common including the fact that they were written almost simultaneously: *Doña Perfecta* came out in 1876, *The American* in 1877.

Above all one must bring out the coincidence in the triangle formed, on the one hand, by Pepe Rey-Rosarito-Doña Perfecta and by Christopher Newman-Claire-Madame de Cintré, on the other. In both novels a character representing the most traditional and obscurantist mentality interposes insurmountable barriers before the young couples. Doña Perfecta and Madame de Cintré, the antagonists, are ultramontane in religion, traditionalists and legitimists in politics. On the other hand Pepe Rey and Christopher Newman are both inept in their dealings with this kind of world and they soon fall into the trap that their own frankness has prepared for them.

Both novels differ drastically in their respective denouements: *Doña Perfecta* has a tragic ending with Pepe Rey's assassination. *The American* and *Doña Perfecta* coincide in the sad ending for the two female heroines: Rosarito is confined to a mental institution, Claire to a Carmelite convent. As for the antagonists, Doña Perfecta develops ill health and devotes herself to religious practices in the hope of atoning for her crime so ably covered up; Madame de Cintré and her family withdraw to the country afraid that Newman will make public a terrible family secret that he possesses. However, Newman, instead of taking vengeance with a revelation of this secret, generously ends up by burning the incriminating documents. Only Pepe dies tragically and his death ends up entangled in a cover up perpetrated in defense of those responsible for this crime.

I move on now to deal with another surprising coincidence between *La desheredada* and *Portrait of a Lady*, both of 1880-81. Both novels deal with an experiment. It has been said many times that *La desheredada* is the first naturalist novel by Galdós, then, by definition, it is an experimental novel. James, in his «Preface» to *Portrait of a Lady*, confesses to having created its protagonist and placed her under special circumstances in order to see «what this young woman would do now». In order for this to happen he needs a *means* and this means takes the form of Ralph, her cousin who, within the novel, assumes the same interest as the novelist and manages for the young lady to be the recipient of a large inheritance from his own father—an inheritance that in reality would have belonged to him. He does this in order to find out what this young lady would do now that she has economic independence. Ralph, like the novelist, keeps himself aloof, allowing the young lady to decide on her destiny without trying to interfere in any way in her decisions even when he disapproves of them. In *Portrait of a Lady*, which could very well have been called «The Heiress», the possibilities for Isabel Archer, our young lady, present themselves manifold. Her final unhappy outcome is a product of her own decisions that she accepts courageously with an almost stoic willingness instead of trying to flee from her unhappy marriage or

blame others for her situation. Isabel Archer is the «heiress» who squanders her inheritance.

In *La desheredada*, Isidora Rufete, the young protagonist, sees herself impelled by her uncle, the canon, to pursue a destiny that turns out to be false, having been «inherited» from her father, a madman. The young woman, faced with her own identity, that presents itself to her in the course of the narrative in a variety of ways, persists, nevertheless, in her pursuit of that false destiny; in its search she ends up by destroying herself, never having accepted her true reality. She will always think that «others» have cheated her away from her destiny; a destiny that she not only deserved but she felt, was predestined for her. In the same way that the narrator of *Portrait of a Lady* utilizes as a means to start his experiment the cousin of the young lady, the narrator of *La desheredada* places Isidora in circumstances created by her father, Tomás Rufete.

Although the events in Isidora's Madrid life present to her, as in the case of Isabel Archer, other possibilities to find a destiny more coherent with her true circumstances—in the case of Isabel, for instance, a wedding with Lord Warburton or with her former boy friend Caspar Goodwood; in Isidora's, the possibility of marrying Miquis, a character who, like Caspar, is made of «good wood»—the young woman persists in consciously pursuing her false destiny without deviating one iota from it even though she has to suffer lamentable consequences and humiliations. The case of Isabel Archer, in a much more elevated sphere, is similar. Instead, as I mentioned before, of accepting the hand offered her by Lord Warburton, or that of her former boy friend Caspar Goodwood, she insists on looking for an ideal destiny of her own choosing. Unfortunately, she instead falls under the machinations of Madame Merle who impels her to marry someone who Isabel judges, initially, as the ideal husband to help her lead the ideal life she wishes, a life full of beauty, art and goodness. The reality that awaits her is quite other. She falls in the hands of a tyrant who squanders her inheritance. Her cousin, responsible for it, dies seeing the complete failure of his experiment. Isabel, instead of leaving her tyrannical husband, returns to him with an almost stoic attitude. James leaves in suspense what the outcome of her life will be.

May we then conclude, I ask, whether both young women were *predestined* to failure by their creators? Both, as I have said, find possibilities that perhaps would have prevented their downfall and unhappiness; both have come upon persons who have given good advice: Miquis and Isidora's aunt; Ralph and Henrietta Stackpole in Isabel's case. In both instances the young women reject any suggestion other than the ideal they have in mind. In the case of Isabel this ideal is intangible and she wrongly believes she will find it through Osmond, her husband. But instead she falls into a trap that leads to her misery. In the case of Isidora, it is a false illusion that appears real to her and that she pursues even when everything and everyone opposes it.

Isabel's case is perhaps closer to «Realism»—I use this word in opposition to the «Naturalism» of Isidora's in which the narrator brings out matters of inheritance and

environment. Both novels coincide in being «experimental» in the most literal sense of this term, although the way in which each narrator exploits this experimentalism varies somewhat. What is true for both protagonists, «novelistically» speaking, is the fact that both express themselves from within, as Clarín would have put it.

Because of their great complexity I will deal very briefly with the next pair of novels. *Fortunata y Jacinta* and *The Wings of the Dove* are separated chronologically by fourteen years. James wrote his in 1901 and Galdós finished the publication of his in 1887.

It would be difficult to find two novels by these two authors more different in their style. To Galdós's plainness in *Fortunata y Jacinta* one can oppose the artifice and the twisted syntax of James's novel. Even so, they coincide nevertheless in their being, without a doubt, representatives of the apex of their art as novelists.

The Wings of the Dove has acquired certain notoriety recently because of its filmed version. The same can be said of Galdós's novel that was aired as a televised serial in Spain and in Spanish America. Those who have seen these filmed versions or, better, those who have read these two novels will remember that in both one can find a love triangle of a man between two women. In both we find a female protagonist of indomitable spirit: Fortunata and Kate.

The indomitable Kate Croy, in love with a newspaper young man without means, is frustrated because her aunt Maude Lowder will disinherit her if she marries him. Because of this she comes up with a «pícaro idea». This occurs to her when a North American heiress arrives in London, Milly Theale, whom she befriends. Kate finds out that Milly suffers from a fatal illness that predicts an early death. Her idea then is to have Merton Densher, her newspaper lover, marry Milly and when she dies and inherits her wealth, she and Merton can marry. Kate turns out, morally speaking, inferior to her boy friend Merton and to her friend Milly; nevertheless it is she who rules the destinies of the three, as it also happens in the case of Fortunata in Galdós's novel.

Fortunata, with her «pícaro idea», pretends two things: to gain the love of Juanito, her seducer, and to win the respect of the Santa Cruz family by producing an heir by him, something his legitimate wife, Jacinta, has been unable to do. But she doesn't count on the vileness of Juanito. Both protagonists, Kate and Fortunata, are caught by their respective machinations. The difference lies in that Fortunata redeems herself while Kate doesn't. The «pícaro idea», as much in James's novel as in Galdós's, produces unanticipated results. The plot of *The Wings of the Dove* is more sinister and cruel than that of *Fortunata y Jacinta*. In Galdós's novel, in spite of Fortunata's death, there is a conciliating ending (Jacinta and Fortunata reconcile their differences) and a certain social balance, although it is true that the denouement brings about the complete disharmony within the Jacinta-Juanito's marriage. Their relationship will never be the same henceforth. In *The Wings of the Dove* as in *Fortunata y Jacinta* the image of death (that of Milly in one and of Fortunata in the other) ends up dominating the



Rodolfo Cardona en el V Congreso Internacional Galdosiano

living, changing the course of their lives. Kate and Merton end their relationship with the sentence that ends the novel, a sentence that is applicable also at the end of Galdós's novel in so far as Jacinta and Juanito is concerned:

«We shall never be again as we were».

Both novels hide under their incidents the «true» novel that one finds in the interior desires, the most intimate thoughts of their main characters, especially of the four women, with their psychological depth. In both novels, then, the plot is secondary to the form in which the character of their protagonists gradually develops.

CONCLUSION

I have reviewed rapidly three pairs of novels by these two authors whose birth coincided in the year 1843, in order to show, but not to prove, because to prove would take a far closer reading of both authors, the coincidences, that are may, as well as the differences that one can find in their works. Other critics, more recently, fortunately have followed my footsteps and have begun, in earnest, to study these two authors in greater depth. I refer, particularly, to Professor James Whiston's paper «El gallinero de Galdós y la jungla de Henry James: Comparación de *Tristana* (1892) y *Washington Square* (1880)», read at the IX Congreso Internacional Galdosiano, Las Palmas, 2009. Professor Whiston has also devoted a semester's course at Trinity College, Dublin on the subject of Galdós and Henry James.

NOTE ON ZOLA AND GALDÓS: 1883-1887*

*The way to read a poem in prose or in verse
is in the light of all the other poems ever written.*

Robert Frost

PREAMBLE

Galdós stated, towards the beginning of *Fortunata y Jacinta* that «...por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela...» (Galdós, 1983, 181). This is almost an understatement when applied to *Tormento*. In fact, one of its secondary characters (supporting actress, one might say), Rosalía, gets her own novel. Felipe Centeno, another supporting actor, had already been the main character in a previous novel that some critics have considered as the beginning of a trilogy. And, of course, Agustín Caballero's adventures in Texas and the Sierra Madre (of which we have glimpses in *Tormento*) would have made an excellent «Western». Pedro Polo's life would have added one more work to the long list of novels devoted to wayward clerics (see the treatment in *Tormento* of this character in the study by Professor Peter Bly, 2007). Refugio's novel might have rivaled Zola's *Nana*. And, José Ido del Sagrario's appearances in several of Galdós' novels would almost constitute a novel on their own, although it would have been a pre-espionage one. The significance of this paragraph will be made clear below when I discuss Zola.

* This Note is not meant to be a comparative study of these two novelists. It merely wishes to comment, informally, on two articles published fairly recently that examined, on the one hand, the influence of Zola on Galdós' novel *Tormento*, and, on the other, «El erotismo de los trapos» with reference to Rosalía de Bringas. My reading of Zola's novel *Au Bonheur des Dames* in its original English translation of 1885 (republished in 2006 by Barnes & Noble) made me reflect on the two articles mentioned and comment on them. This Note was originally published in the *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 32, No. 3, 2008, 475-488. I thank the Director of the *Revista*, his permission to reprint it here.

I

Galdós' *Tormento* and *La de Bringas*, written in 1884, followed almost immediately after the appearance of Emile Zola's novel *Au Bonheur des Dames*, which was first serialized and appeared in book form in 1883. The fascination for clothes and clothing with complete concentration in Zola and with an increasing emphasis in Galdós' pair of novels, is no accident. I wish to pursue the possible impact that Zola's novel made upon Galdós and how the latter appropriated this motif to create two very complex novels, but in the light of the article by Elizabeth Amann to which I will refer below. But first, some information about the circumstances of Zola's writing of the novel in question.

According to his biographer, Frederick Brown, Zola opened a fresh notebook early in 1882 for *Au Bonheur des Dames*. It was to deal with the department store or *maga-sin de nouveautés*. He chose three of them that already existed in Paris as models: *Le Bon Marché*, *Le Louvre* and *La Place Clichy*. As Brown remarks,

It is symbolically apt that Zola should have outlined his original plan for a series of novels incorporated under one family name [*Les Rougon Macquart*] at almost the same time that Aristide Boucicaut, the owner of a burgeoning dry-goods establishment called *Le Bon Marché*, laid the foundation of an iron-ribbed building spacious enough to house under one roof the stock of his several cluttered stores (1997, 890-91).

Zola spent a month visiting every afternoon *Le Bon Marché* and *Le Louvre* and he compiled a dossier so detailed that, according to Brown, «...let no fact, however trivial, go unrecorded...» (492). He finished his novel on January 25, 1883. It had taken him eight months of hard labor to write it. He immediately arranged to have official translators into English, German, Russian and Italian, who received installments before *Gil Blas* serialized them. The serial ran until March 1, 1883, the same year Charpen-tier published the first book edition.

We don't know when or how Galdós read Zola's novel but there is no question in my mind (and other critics concur) that he read it and got ideas from it for his own works. In 1884 Galdós published *Tormento* and *La de Bringas*; the first part of *Fortunata y Jacinta* came out in 1887. In these three novels there are echoes of Zola's *Au Bonheur des Dames*.

In 1981 Stephen Gilman made several references to *Au Bonheur des Dames* in connection with *Fortunata y Jacinta*. In his note (51) on p. 215 that reads: «[...] As for Barbarita's «chifladura de las compras» it might well reflect Zola's presentation of the psychology of those who patronized «Au Bonheur des Dames»..., although he is dismissive of any real influence from the French author on *Fortunata y Jacinta*, as we read in note 54 on the following page (216):

Aside from the general scheme of the inter-novel dialogue, which accounts for such reminiscences of *Au Bonheur des Dames* as the new vogue for white goods, the competition of national and foreign industries, the joy in place names –«*lainage d'Angleterre, toile de Flandre, les calicots d'Alsace*», the changes in style and color, etc., the only possible specific reminiscences that I have seen in that novel are the references to a counter for Oriental imports (Barbarita's «*monerías*») and the meeting of Mouret and Valagnose during which they remember youthful pranks comparable to those of Juanito and his companions at the University. *In short nothing to speak of* [my emphasis].

Another critic, Elizabeth Amann, has also written on the influence of *Au Bonheur des Dames* but upon *Tormento*, not on *Fortunata y Jacinta*, in her brilliant article «From Magasin to Magazine: *Au Bonheur des Dames* and Galdós' *Tormento*» (2004). The fact that she dwells mostly on the re-elaboration by both authors of the fairy tale «Cinderella» in what one might term «modern dress» (that is, the Paris of 1864-69 and the Madrid of 1867-68) in order to explore the social tensions that led to two revolutions (the *Commune* in France and *la Gloriosa* in Spain) diminishes, although by no means eliminates, the importance of clothes and clothing in both authors. According to Professor Amann Galdós transferred Zola's novel into a Spanish context in order to study his country's history and the impact of modernization in his society. Contrasting the two novels, she tries to show why the utopic revolution in Zola's work was impossible in the Madrid of Galdós. In short, a very ambitious enterprise that she handles with conviction and elegance (in spite of some repetitiousness). My aim is much simpler and, perhaps, pedestrian. I wish to dwell instead on what Galdós termed «*trapos*».

But even on this subject I have been preempted. Silvia Tubert's article, published in volume LXXIV (1997) of the *Bulletin of Hispanic Studies*, entitled «Rosalía de Bringas: el erotismo de los trapos», deals with my proposed subject matter. However, and curiously, there is no mention in her article of Zola's novel as a possible source of inspiration for Galdós' *Tormento* and *La de Bringas*. The reason is that Tubert's interest dwells on the psychoanalytical implications of Rosalía's passion for clothes. At the outset of her article she defines clearly the limitation of her inquiry:

Me referiré, precisamente, a la problemática del personaje como sujeto deseante, que proporciona la materia para una reflexión psicoanalítica sin pretender abarcar la polivalencia de sentidos de la novela, ni suponer siquiera que sea la cuestión central en ella (371).

This self-imposed limitation on her reading of *Tormento* and *La de Bringas* leaves me, then, some elbow room to deal with the *trapos* since my interest lies in showing how Zola's *Au Bonheur des Dames* impacted on Galdós' two novels. In fact, one might say that my aim is to marry these two excellent articles by shifting emphases from plot, in Amann's case, and from psychoanalysis in Tubert's, in order to find out, first, what

Zola's novel contributed to Galdós', and second, how Galdós used what he found in the Frenchman's novel for his own purposes.

The first sentence in Silvia Tubert's article is quite significant: «*La de Bringas* es una novela compleja, imposible de abordar desde una perspectiva parcial sin empobrecer la vasta red de significaciones que su tema genera (371)». The same, if not more so, can be said about *Tormento*. One wishes that Professor Amann could have begun her article with such an important disclaimer.

Professor Amann's article, as I mentioned earlier, focuses on Zola's influence mainly on *Tormento*, although not exclusively, and on the fact that she believes Galdós' novel also follows the Cinderella story as, she claims, Zola had incorporated it in *Au Bonheur des Dames*. However, it is quite possible to conceive Galdós using the Cinderella plot even if he had never read Zola's novel, since «La Cenicienta» was such a well-known children's tale everywhere in Europe. But, in fact, I don't believe that *Tormento* is really a rewriting of that fairy tale. Yes, Amparo does move from a poor orphan to a future life of luxury at the end; however, not as the wife of the «prince» Agustín Caballero, but as his humiliated mistress. She is caught in a bind: after her failed suicide, and with her reputation completely ruined by Rosalía's gossip, she cannot remain in Madrid. Besides, she *does* love Agustín. She has no alternative but to accept the humiliating role of mistress.

One of many ironies in this novel is that Amparo, after all, follows the same path as her «wayward» sister Refugio, even though in, perhaps, more glamorous circumstances. The names of both sisters symbolically stand for the same meaning. This fact emphasizes the same destiny for both sisters. There is no Cinderella happy end in *Tormento* as there is in *Au Bonheur des Dames*. The fact is, as Galdós implies, there is no possible happy end for two poor orphans in the Spain of his time. Ido del Sagrario's fantasy, described to Felipín Centeno in the first chapter of *Tormento*, turns out to be the exact opposite of the reality behind his two neighbors by whom he is inspired. Let us look at it:

[...] he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes... *Pero son más honradas que el Cordero Pascual*. Ahí está la moralidad, ahí está, porque esas pollas huerfanitas que, solicitadas de tanto goloso, *resisten, valientes*, y son tan ariscas con todo el que les habla de pecar, sirven de ejemplo a las mozas del día... etc. (1971, 11, my emphasis).

But none of this happens exactly as Ido has dreamt it. At the beginning of *Tormento*, Galdós' assiduous readers know something already about Amparo's history that began in *El doctor Centeno*, where we find the priest Pedro Polo «pelando la pava» in her window at the «calle de la Farmacia». Not until *Tormento*, however, do we witness her inner conflict and anguished plight. As we soon find out, «Tormento» is a two-edged term: on the one hand it represents the nickname that Polo has given Amparo

because he sees her as the source of his own anguished conflict between love and a sinful life; on the other, it is an apt term to describe Amparo's life during the months that elapse between the beginning and the end of her novel.

Although many chapters of *Tormento* are devoted to other characters' stories (Francisco and Rosalía Bringas, Agustín Caballero, Pedro Polo, etc.) as I stated in the «Preamble», a good half of the novel deals with the psychological and moral dilemma lived by Amparo that culminates in her attempted suicide. The «happy» outcome of her story comes on page 250 of a work that ends on page 253 (I am referring to the Alianza Editorial edition); the last three pages being devoted to Don Francisco Bringas' farewell to Agustín and Amparo at the railroad station and to the «epilodal» wrathful explosion of Rosalía over this outcome.

After reading Silvia Tubert's article one sees through the moralizing wrath of Rosalía for what it really is: the expression of hidden envious desires on her part. Her rage has to do with it not being she who is leaving with Agustín in that train for Bordeaux; it is not really about any genuine moral indignation. It is only at the end of *La de Bringas* that we clearly see the irony of *Tormento's* ending.

II

If we were to accept, for the sake of argument, that both *Au Bonheur des Dames* and *Tormento* do follow the «Cinderella» motif, one would still have to take into consideration the difference between story and narrative. Gérard Genette distinguishes the difference in kind between narrative *content* (what is narrated) and narrative *discourse* (narrative as a linguistic construct, as text). Genette proposes to use the word *story* for the signified or narrative content and to use the word *narrative* for the signifier, statement, discourse or narrative text itself (1980). So, we may be able to talk about a *what* and a *way*. What is told and the way it is expressed in the text. This said, the differences between *Tormento* and *Au Bonheur des Dames* are accentuated.

Zola's novel is or, rather, its *story*, is narrated by an anonymous narrator in, mostly, a chronological linear way. There are hardly any *analepses* (or flashbacks). On the other hand, Galdós' *Tormento* has a complicated structure. To begin with, it is *framed* by two dialogues in theatrical style, that is to say, not reported but direct: Chapters 1 and 41 (the last one) are presented in this fashion. Starting with chapter 2, we find a «familiar» narrator, one who has known personally most of the actants and who addresses the reader in confidential terms. In introducing don Francisco de Bringas y Caballero, the narrator refers to him as an acquaintance: «Los que le tratamos entonces, apenas le reconocemos hoy...». From the very beginning we encounter a glance to the past. As we proceed with the *narrative* we find a profuse use of *analepses*. There are, internally, other narrative levels: Agustín Caballero narrates some of his past experiences in the New World; Felipe

Centeno narrates directly how he saved Amparo from her attempted suicide; and so on. Thus, we must conclude that Zola's and Galdós' novels differ drastically at the *narrative* or signifier plane even when one admits the possibility of a similar signified *story*.

I mention this not to dispute the possible influence of Zola's novel on Galdós' but simply to delimit the sphere of that influence to the use of *trapos*.

III

Now we must face the question: Is *Tormento* a *folletín*? One should not allow oneself to be persuaded by Ido del Sagrario's version of the two orphans' story. On the other hand Amparo's attempted suicide and rescue by Felipe Centeno's clever manipulations do smack of melodrama. However, one must judge these melodramatic elements in the light of the only too real suffering of Amparo. Besides, one must recall a long Spanish tradition –that goes back, at least to Cervantes if not further back, and later to Valle-Inclán, among others– to convert wildly popular literature into great art. One could suggest, in fact, that at the very beginning of *Tormento* Galdós has Ido del Sagrario narrate to Felipe the *folletín* that he is writing in order to establish later the contrast between it and the real story of the two Emperador sisters.

Be it as it may, Amparo's recognition of her weakness and the moral dilemma that she is confronting, due, precisely, to this weakness, are real enough. Her initial fall was due to her failure to resist the temptation that Polo presented to her. One must also bear in mind Polo's generous help immediately after the death of Amparo's and Refugio's father. Gratefulness must also account for Amparo's fall plus the fascination always exerted by clerics over women, particularly one with Polo's obvious physical attributes. «¿Por qué me miraste así?» is one of the questions that Polo poses to Amparo during one of her last interviews when she is hoping to be able to extricate herself from their relationship.

Another factor that prevents this story from becoming a *folletín* is that there are no black and white extremes in the characterization of the principal actants. Polo is not the proverbial villain of the melodramas; he has many good character traits such as his generosity and readiness to help the poor and downtrodden. Also one must take into account that his being a priest was not of his own choosing. As in many other similar stories of lecherous priests, their decision to take the cloth was not freely made by them but rather imposed on them by others or by circumstances out of their control, as Professor Bly has shown in the study of European novels dealing with this subject matter between 1874 and 1886.

As for Amparo, she shows herself to be a combination of virtues and rectitude marred by a very weak will power that allows her to be pulled in directions that she

knows very well she should not be following. Refugio, her sister, is more realistic about life and she is fully conscious of the line of behavior that she takes because she *knows* it is the only one available to her if she is to survive. Ironically, this is the course that Amparo follows in the end and, more ironically still, the one taken by Rosalía de Bringas after all her moral posturing. Life circumstances impose themselves one way or the other on these three women who are, perhaps, presented by Galdós as paradigms of his time.

IV

Au Bonheur des Dames presents us with quite a different situation, much closer to the Cinderella fairy tale, as Professor Amann has suggested. As this is not one of Zola's best known novels, I will give a brief summary of its plot.

Denise Baudu, a twenty-year-old woman from Volognes, arrives in Paris with her two young brothers. They have just lost their father and have come in search of their paternal uncle who owns a dry-goods store –appropriately called, as it happens, *Le Vieil Elbeuf*– located on the rue Neuve-Saint-Augustin, that happens to be right across the street from the fairly new *magasin Au Bonheur des Dames*. When Denise and her brothers reach their destination, she stops, mesmerized by the display windows of the new department store. She has never seen the likes of such an establishment. When she finally presents herself to her uncle Baudu, he is completely surprised as he didn't expect that his niece would have availed herself of an old invitation to join his then thriving store as a clerk (she has had experience in Volognes working in a dry-goods store). In the mean time old Baudu has experienced a terrible set back because his establishment has been unable to compete with the enormous *magasin* across the street and its new merchandizing techniques. He curses this monster that he sees as a threat to the traditional dry goods specialized stores in the vicinity. Denise sympathizes with his feelings but, being more realistic, realizes that department stores such as *Au Bonheur des Dames* are the way of the future.

Her uncle being unable to employ her in his present circumstances, Denise is able to find a job at the despised department store. She is immediately confronted by all sorts of difficulties such as the jealousy of veteran saleswomen who make her life miserable. Also, a male supervisor makes sexual advances that she rejects outright. When the slow season arrives, the supervisor takes his vengeance by dismissing her.

The owner of the establishment, Octave Mouret, has been aware all along of Denise. He has detected in her, in spite of her provincial attire and manners, a certain quality of «grace and tenderness» behind it. Meeting her by chance at a park, Mouret offers to hire her back. She hesitates, aware of his reputation as a womanizer, but she finally accepts. The rest of the novel at this plot level presents Denise's rise to positions

of greater importance and power in Mouret's store, attracting friendships and enmities in the process. Mouret's gradual advances place her in the dilemma of yielding to his charms (to which she is genuinely attracted) and position or holding to her principles. Unlike Amparo, Denise has the strong will power to refuse Mouret's offers and, towards the end, decides to quit her excellent job. However, he finally succumbs to his infatuation with Denise and asks her to marry him, thus bringing about a happy end as in the Cinderella story.

As one can immediately see, the plot and its outcome differ substantially from *Tormento's*. But, of course, Zola's novel does not concern itself exclusively with this romantic «fairy tale». His main interest lies in the creation and development of a new merchandizing technique that does away with the old order of things. There is, however, an almost hidden element that brings *Au Bonheur des Dames* and *Tormento* closer together. Let us see what Frederick Brown has to say about Zola's novel:

Although Zola wanted it understood that this love of commerce [Mouret's] had been inherited from François Mouret [Octave's father, in line with his naturalistic theory of heredity and environment], *everything suggests* that Octave's real spiritual predecessor was not his father *but the priest* who enthralled his mother just as Ovide Faujas [a priest] conquered Plassans through its married women, offering them in church an erotico-mystical consolation for the vacuousness of daily life, so Octave creates a «temple» to which matrons flock in their thousands. And just as Faujas eclipses the husbands, substituting for patriarchal authority the despotism of a charismatic brute, so Octave «frees» women only to enslave them, removing their social bonds the better to found a society of selfless impulsive-ridden hostages (499, my emphasis).

This long quotation is important for it shows, first, the real thrust of Zola's novel, and then (this is my main point) the affinity between this small and almost hidden aspect of the latter and Amparo's fascination with Polo. For it is clear that Amparo was not a «victim» of a crude seduction on Polo's part (as she herself admits when she is thinking of writing a confession letter to Caballero); but, on the contrary, a willing subject to Polo's advances as suggested by the content of the two letters in his sister Marcelina's possession. Also, Octave Mouret's creation of his «temple» of consumerism through which he conquers women, «removing their social bonds», cannot help but recall Rosalía's fall into the «erotismo de los trapos», and eventually, into prostitution.

The aspect that I wish to pursue further deals with the latter part of Brown's quotation above: the fascination created by Mouret's merchandizing techniques on women for the clothing products that he sells (at first) and, later, for all the household «monerías» that he adds. For, as Brown remarked, *Au Bonheur des Dames*, Mouret's department store, not only swallows little shops such as uncle Baudu's and his neighbors', but creates a space where women «become maenads of consumerism engulfing the immense tiered gallery on sale day, and, flushed with excitement, ruin their husbands» (231).

The situation in Galdós' novels is not quite as extreme. After all, department stores did not exist in Madrid (or Spain) until «decades later» (Amann, 466). Nevertheless, Rosalía's fascination with *trapos* (to use Galdós' term) is an unmistakable echo of Zola's novel.

The specific common trait that I perceive in Zola and Galdós is the passion aroused in women for dry goods in general, clothing in particular, and for all sorts of ornaments and household goods, even the ones that Barbarita, in *Fortunata y Jacinta*, terms «monerías». The difference is that Zola dwells on the impact that Mouret's merchandizing has on women in general along with its social, political and economic implications, as Professor Amann has shown, whereas Galdós focuses on the passion for all these things, and its effects, on one particular woman, Rosalía de Bringas, with its attendant consequences.

I do not want to prolong this note by rehearsing the process of how the passion for *trapos* gradually develops in Galdós' two novels because others have already done it before me. A brief summary would begin in *Tormento* with Rosalía's gradual fascination with the clothes and dry goods she helps Amparo buy for her trousseau, and the gifts she herself received from Agustín, followed by her appropriation of part of Amparo's trousseau after the wedding is called off; and, finally, her fateful purchase of an expensive mantle, the *causa prima* that eventually leads to her fall at the end of *La de Bringas*. In my most recent reading of *Tormento* I have marked twenty-one passages that deal directly with clothing in spite of the fact that this novel's main subject focuses on the triangle Pedro Polo-Amparo-Agustín Caballero. In *La de Bringas* this theme is largely expanded and made, in fact, a leading element of its plot.

I should like to add also that several characters in Zola's novel could have contributed to some portrayals in Galdós' two novels, something that Elizabeth Amann omits. For instance, Rosalía de Bringas' appearance and personality seems to me to owe much to a composite of several characters in *Au Bonheur des Dames*. Physically, she resembles Madame de Boves «...a superb woman, with the neck and shoulders of a goddess, a large regular face and big sleepy eyes» (Zola, 2006, 65; Zola, 1980, 98). Rosalía's personality and social standing, however, resemble those of Madame Marty:

She was known to be very extravagant –totally unable to resist certain temptations. Strict in her conduct, incapable of any sexual transgression [as Rosalía acts in *Tormento*], she proved weak and cowardly before the vast bit of finery. Daughter of a clerk of small means, she was ruining her husband, the fifth-class professor at the Lycé Bonaparte, who in order to meet the constantly increasing expenses of the household, was compelled to double his income of six thousand francs by giving private lessons (Zola, 2006, 66; 1980, 99).

Rosalía's haughty behavior towards Amparo recalls that of Madame Desforges towards Denise after she finds out Mouret's interest in the young clerk. The scene at her

house when Madame Desforges summons Denise in order to humiliate her in front of her distinguished friends and Mouret himself to spite him (Chapter XI), recalls many scenes in *Tormento*; in particular, the one after Rosalía has spread the news about Amparo's affair with Polo and after Caballero's cancellation of his wedding plans.

Returning to Madame Marty, we can say that she is a woman who belongs to a much lower social rank than her friends; she aspires to a higher order in society by associating with Madame Desforges, whose house she frequents, and her aristocratic friends, in the same way that Rosalía cultivates the Queen and Doña Cándida Tellería. The latter's economic situation and her behavior bring to mind those of Madame de Boves. Both suggest that they are well-placed figures in social and economic terms, but the reality behind them is quite different. We are dealing here with the old «appearance and reality» motif, also suggested in this passage of Zola's novel:

[...] Madame de Boves questioned him [Mouret] as to the price of Alençon point; she felt inclined to buy some. She was, however, now obliged to be sparing of even thirty sous for a cab fare [...]. Draped in a mantle which was already two years old, she tried, in imagination, on her queenly shoulders, all the most expensive garments she saw; and [...] when she awoke and found herself still wearing her patched-up dresses, without the slightest hope of ever satisfying her passion... (Zola, 2006, 324; 1980, 385).

Just as Cándida Tellería is forced to cheat Rosalía by borrowing money from her that she never intends to repay, Madame de Boves is caught at Mouret's *magasin* stealing a piece of Alençon point by slipping it up her sleeve (440; 514).

It is also impossible to read the following passage about Monsieur Marty «...who had quietly entered, showed his poverty-stricken silhouette, his worn-out, well brushed frock coat...» (82; 117-18) without thinking of don Francisco Bringas.

Galdós, dwelling so insistently on «*trapos*» in his two novels, could easily have been inspired by his reading of *Au Bonheur des Dames*, whereas Amparo's story, that is, her involvement with Pedro Polo, had already started in *El doctor Centeno* (1883), a novel that appeared simultaneously with Zola's.

Also, it is difficult not to find an echo of Zola's novel in the chapter devoted to the «Vistazo histórico sobre el comercio matritense» in *Fortunata y Jacinta* since this deals primarily with dry goods. But here again there are differences. Whereas Zola devotes his entire novel to what he called «the poem of modern-day activity» (quoted by Brown, 491) «... a huge business all about woman. Woman must be queen in the department store [...] her scent dominates the whole place» (494), Galdós limits himself to outlining the development of the Santa Cruz-Arnáiz business. Once the chapter concludes Galdós moves to something else.

One final point: since so much is made by Elizabeth Amann about the disastrous effect of the department store in Zola's novel upon small businesses, I should like to

add as a foot note that, however, I prefer to include in the body of this Note because of its importance: that the same did not happen in Spain. When «decades later» department stores appeared in Madrid and other large cities, they did not seem to have had the same devastating effect that we witness in *Au Bonheur des Dames*. On a recent visit to the Plaza de Pontejos in Madrid with the Irish poet Seamus Heaney, he expressed great surprise and delight at seeing the old fashioned dry-goods stores still thriving, in spite of the fact that they seemed to look just the same as they did in Galdós' time. The Plaza de Pontejos, where the Santa Cruz-Arnáiz dry goods business was located, is very close to where Galerías Preciados, first, and now El Corte Inglés, is located.

V

In conclusion I am convinced that the reading of *Au Bonheur des Dames* inspired Galdós to make use of the «*trapos*» motif in his two connected novels *Tormento* and *La de Bringas* and that he was still thinking about Zola's novel when he wrote the chapter on the history of dry goods commerce in Madrid in *Fortunata y Jacinta*.

That said, I believe that the title of Professor Amann's article, «From Magasin to Magazine: *Au Bonheur des Dames* and Galdós' *Tormento*», clever and attractive as it is, does not convince on closer reading. The idea that what really matters here is that trajectory from Zola's *magasin* (department store) to Galdós' *magazine* (the reference to Ido sel Sagrario's *folletines*) is not at all convincing and becomes a mere play on words. Fortunately Professor Amann has many other very important things to say about the presence of Zola's novel in Galdós'. In fact, the reading of this article is a must for anyone interested in this subject. The problem is that this attractive and clever title places too much emphasis on Ido del Sagrario's *folletín* in order to make the connection between Zola's novel and Galdós' *Tormento*. As we have seen, there are other ways to connect these novels than through the *magazine*. Fortunately, her analysis of these works is quite brilliant and she reveals, exhaustingly, several social and political aspects of these two novels that are very helpful for their interpretation. As for Silvia Tubert's «Rosalía de Bringas: el erotismo de los trapos», it is right on target.

However, neither of these two articles, nor this Note, for that matter, can exhaust the complexity of Galdós' two novels as Tubert admitted at the very beginning of her study. Zola's novel, by contrast, is far less complex. As Zola confessed to the Goncourt brothers, «there's too much said about linen and cotton...» (quoted by Brown, 231). Also, none of Zola's secondary characters provokes any desire to know more about «their novels», as with those in Galdós' two works, as I stated in the «Preamble». Zola's forte and interest lies in his masterful description of what is really his main interest, the *magasin des nouveautés* and the displays that attract and seduce so many women

into buying the products sold by *Au Bonheur des Dames*. In this particular regard Zola's novel is a masterpiece of *ekphraseis*. And one cannot help but be fascinated by Octave Mouret's ingenuity in devising merchandizing techniques. The blurb at the back of the recent English edition of his novel states:

The Ladies' Paradise [the title of the English translation] catapults the reader into the present-day world of consumer culture and marketing. It seems as if the store owners of today's Bloomingdale's, Saks Fifth Avenue, and Neiman Marcus all read *The Ladies' Paradise* and made it their bible for creating desire for consumer goods. Emile Zola documents how the first department stores in nineteenth-century Paris made shopping into a religion, while he simultaneously woos readers with his gripping love story between the enterprising store owner Octave Mouret and the rags-to riches heroine Denise Baudu.

I could not agree more although I would go even further and suggest that Octave Mouret could be conceived as a precursor of Edward Filene, department store millionaire, founder of the Twentieth-Century Fund and proponent of scientific merchandizing. There is no mistake: Zola gives us a glimpse of the «consumer society» that was to come after World War II in both America and Europe, although in the latter it took somewhat longer for understandable reasons. Furthermore, Mouret, with his «sale days» began to create a classless «mass market» for his goods. Notice, however, how the blurb quoted above does make the love story sound like the *feuilleton* that, I argued, Galdós' *Tormento* was not. In any event, there is no question as to where the real interest and masterful touch of Zola's novel lie. Its limited scope, however, has not attracted a great deal of critical interest. In contrast, there is a fairly large output of critical articles on Galdós' two novels, each one taking a different and cogent tack. In fact, one wishes that all these articles could be collected in a book that would reveal the complexity of Galdós' novels. It would then become apparent that there is a vast difference between Zola's *Au Bonheur des Dames* and Galdós' *Tormento* and *La de Bringas*, in spite of the fact that it cannot be denied that Zola's novel inspired the two by Galdós and that he adapted many aspects of it for his own purposes. Thus, I find myself halfway between accepting Gilman's dismissive «In short, nothing to speak of» and Amann's «From Magasin to Magazine...».

LIST OF WORKS CITED

- AMANN, Elizabeth, «From Magasin to Magazine: *Au Bonheur des Dames* and Galdós' *Tormento*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 28,3 (2004), 455-477.
- BLY, Peter, *Celibato y sacerdocio: La novella española, 1874-1886*, 27, Biblioteca Crítica Luso-Hispánica, Madrid, Ediciones del Orto, 2007.

- BROWN, Frederick, *Zola, A life*, London, Papermac, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse*, Oxford, 1980.
- GILMAN, Stephen, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El Doctor Centeno*, ed. José-Carlos Mainer, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- , *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *La de Bringas*, ed. Alda Blanco and Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *Tormento*, ed. Teresa Barjau and Joaquín Parellada, Barcelona, Crítica, 2007.
- Tubert, Silvia, «Rosalía de Bringas: el erotismo de los trapos», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), 271-87.
- ZOLA, Emile, *Au Bonheur des Dames*, Gallimard, Paris, 1980.
- , *The Ladies Paradise*, Tr. by E. A. Vizetelly, with an «Introduction» by Eleanor Salotto, Barnes & Noble, New York, 2006.

La cultura pasa por aquí



AV Monografías	Claves de Razón Práctica	Er, Revista de Filosofía	Más Jazz	Revista HispanoCubana
Ábaco	Cuadrante	La Estafeta del Viento	Matador	Revista de Estudios Orteguianos
Academia	CLIJ	Exit, Imagen y cultura	Melómano	Revista Atlántica de Poesía
ADE Teatro	El Croquis	Experimenta	Mientras Tanto	Revista de Libros
Afers Internacionals	Cuadernos de la Academia	El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia	Nación Árabe	Revista de Occidente
Álbum	Cuadernos de Alzate	FotoVideo	Nickel Odeón	Ritmo
Archipiélago	Cuadernos de Pensamiento Político. FAES	Goldberg	Nuestro Tiempo	Scherzo
Arquitectura Viva	Cuadernos Escénicos	Grial	Nueva Revista	El Siglo que viene
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos Hispanoamericanos	Guaraguao	Ópera Actual	Sistema
Arte y parte	Cuadernos de Jazz	Historia, Antropología y Fuentes Orales	La Página	Telos
Aula, Historia Social	DCidob	Historia Social	Papeles de la FIM	Temas para el Debate
L'Avenç	Debats	Ínsula	Papers d'Art	A Trabe de Ouro
Ayer	Delibros	Intramuros	Pasajes	Tribuna Americana
Barcarola	Dezeme	Lápiz, Revista Internacional de Arte	Política Exterior	Turia
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza	Dirigido	Lateral	Por la Danza	Utopías/Nuestra Bandera
CD Compact	Doce Notas	Leer	Primer Acto	El Viejo Topo
El Ciervo	Doce Notas Preliminares	Letra Internacional	Quimera	Visual
Clarín	Ecología Política	Letras Libres	Quodlibet	Zona Abierta
	El Ecologista	Libre Pensamiento	Quórum	
		Litoral	El Rapto de Europa	
			Reales Sitios	
			Renacimiento, Revista de Literatura	

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: +34 913 086 066
Fax: +34 913 199 267
www.arce.es
info@arce.es

MÁS SOBRE KAFKA Y GALDÓS*

A la memoria de mi amigo y colega Ricardo Gullón

I

En diciembre de 1966 leí un corto trabajo sobre «Galdós y el Realismo» en una de las «Conferencias sobre Galdós» organizadas por la profesora Carmen L. Rivera para la reunión en Nueva York de la Modern Language Association. Al año siguiente presenté una versión muy ampliada en el simposio organizado por la misma profesora en el Mary Washington College de la Universidad de Virginia, en Fredericksburg (Cardona, 1967). En el corto trabajo presentado en Nueva York declaraba yo lo siguiente con respecto a la sugerencia hecha por Ricardo Gullón sobre *Miau* y el mundo presentado por Kafka:

[...] sugiero que una comparación entre Kafka y Galdós que vaya más allá de la sugerencia hecha por Ricardo Gullón, es insostenible. Para Kafka el mundo es una alegoría de una nada trascendente. Galdós, por el contrario, es un «campeón de la significación» (p. 75; «*champion of meaning*», Eoff, 1966, 7).

Y terminaba yo mi trabajo considerando el caso de don Ramón Villaamil y haciendo hincapié en el final de la novela para demostrar que en *Miau* Galdós trata un mundo absurdo, pero sólo porque, en realidad, se trata de un ambiente social intrínsecamente absurdo. El mundo de Kafka, en una novela como *El proceso*, por el contrario, es un mundo con el cual Josef K. no puede establecer ningún tipo de relación, no a causa de una situación social, sino por motivo de la naturaleza de *ese* hombre y de *ese* mundo.

Hace casi treinta años [de 1966 la fecha de aparición del presente artículo, 1993] desde que leí ese trabajo en la reunión de la MLA donde Ricardo Gullón estaba presente. No discutimos, sin embargo, mi propuesta y no llegué a saber si él la aceptaba o no.

* Este artículo apareció originalmente en *Anales Galdosianos*, número doble 27-28, 1992-1993, 31-40.

Tampoco llegamos a discutirla años más tarde cuando convivimos en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas en Austin. Si vuelvo ahora a este tema es porque la sugerencia hecha por Ricardo Gullón en 1957 ha tenido ecos más recientes, lo cual acredita ese trabajo como sugerente y significativo para galdosistas de dos generaciones después de la suya. Me refiero, específicamente, a los trabajos de Vicente Cervera Salinas y de Alan Smith, leídos en los Cuarto y Quinto «Congresos Internacionales de Estudios Galdosianos», respectivamente. Ambos trabajos son útiles y sugerentes, pero pueden dejar la idea en el lector de que *Miau* es una novela kafkiana y de que la «modernidad» de Galdós depende de la similaridad que los autores de dichos trabajos, junto con Gullón, encuentran entre esta novela y obras como *El castillo* y *El proceso* de Kafka. Creo que es importante explicar con más detalle las fuentes de los aspectos «kafkianos» de *Miau* y la fundamental diferencia que existe entre estos dos novelistas a pesar de dichos aspectos.

Los puntos esenciales en que se basan todos, a partir de Gullón, para mostrar lo «kafkiano» de *Miau* son dos: el argumento, que presenta al cesante Villaamil en su enfrentamiento con la indiferencia y la arbitrariedad del Estado (en la novela, «la Administración») y el hecho de que *parece* no haber razón lógica que explique la exclusión de don Ramón en su deseo y necesidad de volver a ser empleado de Hacienda, a pesar de todos sus esfuerzos y los de quienes tratan de ayudarlo. Y, segundo, pasajes como el siguiente, citado o aludido por todos:

Ni Dante ni Quevedo soñaron, en sus fantásticos viajes, nada parecido al laberinto oficinesco, el campaneo disorde de los timbres que llaman desde todos los confines de la vasta mansión, al abrir y cerrar las mamparas y puertas, y al taconeo y carraspeo de los empleados que van a ocupar sus mesas colgando capa y hongo; nada comparable al mete y saca de papeles polvorosos, de vasos de agua, de paletadas de carbón, a la atmósfera tabacosa, a las órdenes dadas de pupitre a pupitre, y al tráfigo y zumbido, en fin, de estas colmenas donde se labra el panal amargo de la Administración (Galdós, 1957, 601. A veces la cita incluye el párrafo completo de donde se ha sacado este extracto).

Hay que tener en cuenta, como ya había yo apuntado en mi propuesta original de 1966, que la impersonalidad, arbitrariedad y corrupción del Estado es un tema bastante universal a partir, por lo menos en España, de la segunda mitad del XIV, donde se encuentra ya muy claro en la obra del Canciller Pero López de Ayala, con la venalidad de los oficiales reales, la situación de los pretendientes y los amaños de la vida oficial. En el XIX, Dickens, por lo menos en *Bleak House*, y Balzac, por lo menos en *Les employés*, lo tratan*. La idea de la injusticia con que el Estado premia a los incapaces

* El motivo del pretendiente lo encontramos en escritores del siglo XIX anteriores a Galdós, como Mesonero Romanos, Larra y Antonio Flores y culmina en el siglo XX con el cuento verdaderamente «kafkaesco» de Francisco Ayala (1949) «El Hechizado».

ces y castiga a los competentes la explica Fortuna en la Crisi VI de *El Criticón* de Gracián, diciéndonos que ella siempre opera por medio de los hombres y que las injusticias que ellos le atribuyen no son culpa suya, sino de éstos. Si los hombres injustamente favorecen a los que menos se lo merecen ¿qué puede hacer Fortuna? Si Víctor es injustamente favorecido en vez de su suegro, no hay que buscar ninguna causa trascendente para explicarla. El caso de Villaamil, a fin de cuentas, es el resultado directo de una situación social y política, si se quiere absurda, pero nunca incomprensible, como en Kafka. La diferencia es que los novelistas del Realismo nos muestran lo terriblemente absurdo de una situación real, mientras que Kafka nos presenta la situación de un mundo absurdo terriblemente real. Este mundo de Kafka se asemeja muy poco a la existencia ordinaria, aunque esté hecho de la vida cotidiana. En *Miau* Galdós nos presenta la existencia ordinaria de un cesante y su familia, envuelta por el manto del absurdo, pero no de un absurdo existencial, sino del absurdo implícito en la vida misma. A este respecto citaba yo en 1966 el siguiente párrafo de *El curandero de su honra* de Ramón Pérez de Ayala:

Me place, me fascina lo absurdo, y hacia ello voy, pero a sabiendas. La vida es un absurdo delicioso. Y lo más absurdo de la vida consiste en que llevamos dentro de la cabeza un aparato geométrico y lógico, la inteligencia, que no tiene otra función que la de registrar y poner en evidencia ese absurdo radical de la vida (Pérez de Ayala, 255-56).

En cuanto al famoso párrafo de *Miau* citado más arriba, tenemos también antecedentes que nos remiten a las épocas más antiguas: el famoso viaje al Averno del que el héroe emerge con una idea más clara de su situación, pudiendo entonces actuar (Campbell, 1949, pp. 88 y ss. y 238-43). Villaamil, en compañía de su amigo Argüelles, deambulando por los corredores del Ministerio de Hacienda, es comparado a «un burlesco Dante por lo escueto de su figura y por la amplia capa que lo envolvía» (601), y su viaje, a los fantásticos viajes soñados por Dante y Quevedo. Cervera Salinas lo califica correctamente como «un absurdo viaje, sito en los Infiernos de oficinas estatales [...]» (19). Versiones más modernas de este viaje las encontramos en James Joyce, en el pasaje denominado «*Ulysses in Nighttown*», y en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. La «odisea» nocturna de Max Estrella en compañía de don Latino de Hispalis (¿Virgilio?) culmina con la escena XII en la que muere el «héroe» no sin haber tenido antes su momento de «iluminación» durante el cual ve clarísimamente, a pesar de su ceguera física, y es capaz entonces de encontrar la expresión artística para la situación absurda de la historia de España que le ha tocado vivir. Así crea la estética del esperpento. Villaamil experimenta su viaje al Averno en el capítulo XXXV. En el capítulo XLII se inicia la última etapa de la novela, que constituye, a la vez, la iluminación y la liberación de don Ramón. Hay que tener en cuenta que casi todos los capítulos intermedios a partir del XXXV son los que unen el argumento principal con el secundario, protago-

nizado por Víctor y Abelarda. Es decir, que el episodio citado por todos los críticos como el más kafkiano tiene antecedentes y secuelas literarias ajenas a las que encontramos en las novelas de Kafka. Pero aún admitiendo que sea hoy difícil leer pasajes de *Miau*, como el citado tan frecuentemente, sin pensar en Kafka, todavía hay argumentos mucho más fuertes y fundamentales para desligar la novela de Galdós de cualquier asociación con novelas como *El castillo* o *El proceso*.

II

Miau es una novela que empieza y termina con un «himno a la libertad». Nada más contrario al espíritu que impera en las obras de Franz Kafka, en cuya novela *El proceso* leemos en su primera frase:

Alguien debía haber hablado mal de Josef K., puesto que, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana lo arrestaron (Kafka, 1989, 65).

Y la novela termina con el siguiente corto párrafo:

Pero las manos de uno de los caballeros se posaban sobre la garganta de K. mientras el otro le clavaba el cuchillo hasta lo más hondo del corazón y lo hacía girar en él dos veces. Con los ojos vidriosos, K. vio todavía como los caballeros, mejilla contra mejilla, observaban el desenlace ante su rostro. «¡Como un perro!», dijo, era como si la vergüenza hubiera de sobrevivirle (276).

Villaamil se quita la vida con su propia mano diciendo: «La sacrosanta libertad, hija del cielo, no te la quita ya nadie [...]» Y apostrofando a su nieto, en el que piensa en esos momentos, le dice:

Duérmete, y si eres desgraciado y alguien te quita la libertad, ¿sabes lo que haces? Pues te largas de aquí... hay mil maneras... y ya sabes donde me tienes... siempre tuyo... (675).

Villaamil no sólo ejerce su voluntad por medio de un acto libre, sino que lega a su nieto ese mismo poder sobre su destino. K. es arrestado sin saber por qué, procesado fuera de las leyes normativas de su Estado, y condenado y ejecutado en circunstancias anormales. Jamás descubrirá cuál es su culpa y ni siquiera si es culpable. Si él es culpable, su culpa es existencial y análoga al pecado original. En la novela, el mundo de K. parece inspirar culpabilidad.

La idea de una persecución de Villaamil por algún enemigo oculto –otro detalle «kafkiano» que se menciona– surge concretamente en don Ramón muy temprano en la novela (capítulo IV) y el contexto es su querrela contra Dios:

«Esto ya es demasiado, Señor Todopoderoso. ¿Qué he hecho yo para que me trates así? ¿Por qué no me colocan? ¿Por qué me abandonan hasta los amigos en quienes más confiaba?». Tan pronto se abatía el ánimo del cesante sin ventura, *como se inflamaba*, suponiéndose perseguido por ocultos enemigos que le habían jurado rencor eterno (344-45, énfasis mío)*.

La clave para interpretar este pasaje está en las palabras «como se inflamaba»¹. De acuerdo con el diccionario (Moliner), el único sentido figurado del verbo «inflamarse» es el de «entusiasmarse». Es decir, que Villaamil se consuela y hasta entusiasma con la idea de que tiene ocultos enemigos porque así se mitiga la posibilidad —que en realidad existe textualmente— de que la culpa de su cesantía esté en él, ya sea por incompetencia, por su carácter, o por estar obsesionado con la monomanía del *income tax*, idea que horroriza a la Administración y a sus burócratas. Se ha sugerido el origen quijotesco del personaje y en este pasaje lo vemos claramente. *Don Quijote* crea en su mente los malignos encantadores que le persiguen como explicación para la cadena de desventuras de las que él es autor.

Si leemos el texto con atención notaremos que hay algo en Villaamil que le separa de otros empleados públicos², quienes, a pesar de los «turnos pacíficos» y de sus nefastas consecuencias para los empleados del Estado, nunca pierden sus puestos. El caso de Cucúrbitas, cuyo nombre no augura ningún genio ni administrativo ni de ninguna otra clase, es presentado por doña Pura de la siguiente manera:

Era el más bruto de la oficina. Ya se sabía; descubierta una brutalidad, todos decían «Cucúrbitas». Después, ni un día cesante y siempre para arriba. ¿Qué quiere decir esto? Que será muy bruto, pero que entiende mejor que tú la aguja de marear (340).

El sentido de estas palabras es que dentro del arbitrario sistema de la Administración hay los que saben cómo mantener y obtener puestos y los que no. No hay, desde luego, nada misterioso en el caso de Víctor quien recibe el nombramiento que todos esperaban para su suegro, porque tiene «padrinos» o, mejor dicho, «madrinas» que le protegen a

* ¿No es más bien algo así como el Sabio Frestón en *Don Quijote*?

¹ El libro de Isabel Román, *La creatividad en el estilo de Galdós*, nos advierte de la necesidad de examinar los contextos en que ciertas expresiones aparecen en las obras de Don Benito para decidir si los términos o expresiones utilizadas merecen o no una «lectura recta». En el Capítulo VI, «La tendencia a la hipérbole», apartado 3, «Las hipérboles de tormento. Sus consecuencias creativas», la profesora Román ofrece evidencia, con referencia a *Miau*, de que una «lectura recta» como las de Gullón (1957) y G. Correa (1962), son erróneas. Este estudio exhaustivo del estilo de Galdós apoya mi lectura de *Miau* en la que veo una visión irónica de parte del narrador hacia Villaamil, lo que califico de «el uso de la tercera manera», refiriéndome a las declaraciones de Valle-Inclán que aparecen citadas más abajo en mi texto. *Vide* pp. 237 y ss. del libro de Román.

² La creencia de Villaamil de «ser un nuevo Mesías cuyas ideas no son aceptadas no es más que una manifestación de la anormalidad psicológica», afirma Isabel Román, pp. 240-41, citando el artículo de T. A. Sackett «The Meaning of *Miau*», *Anales Galdosianos*, IV, 1969, p. 26.

cambio de los «favores» que él les proporciona. Y opuesto al caso de Cucúrbitas, tal y como lo presenta doña Pura, el narrador presenta, ya mediada la novela, el de Pantoja:

Moralmente, era Pantoja el prototipo del integrismo administrativo. Lo de *probo funcionario* iba tan adscrito a su persona como el nombre de pila. Se le citaba de tenazón y por muletilla, y decir *Pantoja* era como evocar la propia imagen de la moralidad. Hombre de pocas necesidades, vivía oscuramente y sin ambición, contentándose con su ascenso cada seis o siete años, ni ávido de ventajas, ni temeroso de cesantía, pues era de esos pocos a quienes, por su conocimiento práctico, cominero y minucioso de los asuntos oficinescos, no se les limpia nunca el comedero (482-83 énfasis en el texto).

Por un lado, el empleado que entiende «la aguja de marear» en el mar de la Administración y mantiene su puesto y aun asciende a pesar de que es bruto; por el otro, el empleado probo y capaz, quien, aunque no asciende tan rápidamente, siempre mantiene su puesto. ¿Dónde colocar a don Ramón Villaamil? ¿Es verdaderamente tan ducho en asuntos administrativos como él y su familia creen? La verdad es que no lo sabemos y la única pista que nos da el narrador es que no le coloquen y que le teman por monomaniaco. En todo caso, no es posible afirmar que «no hay motivo –ni siquiera pretexto– para que los altos poderes burocráticos decreten ostracismo de Ramón Villaamil [...]» (Gullón, 270).

Es decir, que cuanto más profundizamos en la situación de Villaamil, tal y como surge del texto mismo, más nos damos cuenta de que el ambiente misterioso de un poder desconocido y trascendente que maneja los destinos de la gente es un juego del narrador y no corresponde, como en el caso de Kafka, a una situación en la que deliberadamente se esconde la fuente de esa ansiedad (*angst*) que experimentan los protagonistas de sus novelas. En *El proceso* el narrador no permite que el lector tenga una idea clara del mundo en el que vive Josef K. En *Miau*, por el contrario, a pesar del juego narrativo, encontramos pistas seguras que nos revelan el hecho de que Villaamil es víctima de una situación arbitraria, si se quiere injusta, pero nunca misteriosa y menos trascendental. Si miramos el contexto en que ocurren, nunca podremos tomar en serio estas palabras de don Ramón: «Por fuerza tiene que haber un enemigo oculto, algún trasto que se ha propuesto hundirme, deshonorarme...» que él profiere al tirar con tanta fuerza de los pantalones de Luis, que el niño lanzó un ¡ay! diciendo: «Abuelo, que me arrancas las piernas» (347)³. Esto sucede mucho antes de que Víctor entre en escena.

Así como el contexto de las visiones de Luisito tiene que ver con su sentido de culpabilidad por no estudiar y por no ser un buen alumno, las figuraciones de Villaamil sobre un «enemigo oculto» ocultan ante sí mismo, de algún modo, su falta de compe-

³ Este ejemplo es compatible con el analizado por Isabel Román en la p. 239 de su estudio.

tencia y su carácter ideático, posibles faltas reales de su cesantía. En *Miau* todo encuentra alguna explicación, al contrario de lo que sucede en *El proceso*, donde todo es ambiguo. Sólo algunos hechos están claros, aunque sus motivaciones permanezcan oscuras: Josef K. está procesado, pero no sabe por qué; el tribunal, sin saberse por qué, no forma parte del sistema legal normal para el país; la situación de K. es la de saberse acusado y no poder defenderse, lo cual es fuente de ansiedad y frustración; su caso le obsesiona hasta el punto de abandonar todo lo demás. Pero jamás descubrirá cuál es su culpa. El narrador no se interesa en reflejar esta culpabilidad en forma concreta. Sólo le importa reflejar el efecto que el proceso causa en la mente de K. En *Miau*, por el contrario, todo se explica y aclara. En casa de los Cabrera, Luisito Cadalso se embelesaba contemplando las estampas:

Cierta día vio un Padre Eterno, de lengua y blanca barba, en una mano un mundo azul, imagen que le impresionó mucho. ¿Se derivaba de esto el fenómeno extrañísimo de sus visiones?,

pregunta el narrador, para contestar él mismo:

Nadie lo sabe; nadie quizás lo sabrá nunca (428).

Pero la misma pregunta del narrador nos lo aclara.

III

Gran parte de *Miau* se dedica a las relaciones entre «la insignificante» y Víctor, su cuñado. A lo largo de este argumento secundario se nos revela Víctor⁴ como un ser cuyo comportamiento, totalmente arbitrario, hacia Abelarda, el narrador lo presenta como el de un genio del mal. Víctor se ensaña con su familia política de un modo totalmente gratuito o, tal vez, como venganza del tratamiento que tuvo en manos de sus suegros durante la época de su matrimonio, anterior al tiempo de la novela y, por

⁴ Según el estudio del manuscrito de *Miau* de R. J. Weber (1964), en la versión que él denomina *Alpha*, o sea, la primera, Víctor aparece más claramente como el responsable directo de los infortunios de Villaamil en su esfuerzo de conseguir su reinstauración en la Administración (pp. 15-24). Interesante también, en el contexto de este estudio, es la conclusión de Weber de que «In Alpha the main theme is the problem of reward and punishment on earth; in Beta it is Galdós' comment that one should have sufficient faith in mankind and in one's self to preclude despair, which is the result of extreme selfishness. The change in theme is attributable to the ironic tone developed in Beta» (p. 75). Beta es la versión final del manuscrito de la novela. Si Weber tiene razón, el tema de *Miau* sería completamente opuesto al de obras de Kafka como *El castillo* o *El proceso*.

consiguiente, sin corroboración posible de parte del lector. En todo caso, viendo éste la forma en que manipula los sentimientos de Abelarda, por pura diversión, no debe sorprenderse de que trate de hacer lo mismo con su suegro. Así, entonces, estimula en Villaamil su creencia en enemigos ocultos y en la supuesta podredumbre, injusticia y arbitrariedad de la Administración. Antes de llegar a la mitad de la novela, Víctor le anuncia a don Ramón los resultados que tendrán sus gestiones dirigidas a colocarse de nuevo en Hacienda. Es decir, adelanta parte del desenlace:

Esto está tan podrido, que *va a resultar* la cosa más chocante del mundo: mientras a este hombre, que debiera ser Director general, lo menos, se le desatiende y se le manda a paseo, yo, que no valgo nada, ni soy nada y tengo tan cortos servicios, yo... créanlo ustedes, yo, cuando esté más descuidado, me encontraré con el ascenso que he pedido. Así es el mundo, así es España y así nos vamos educando todos en el desprecio del Estado, y atizando en nuestra alma el rescoldo de las revoluciones (447, énfasis mío).

No podemos tomar literalmente estas declaraciones de Víctor sino como la opinión cínica de quien se sabe protegido por una dama influyente quien tarde o temprano le arreglará su ascenso, como en realidad ocurre hacia el final. Así, todo lo que dice sobre su suegro hay que descontarlo, pues sabemos que Víctor no cree en Villaamil ni en su supuesta competencia como administrador, como se verá claramente más tarde. Simplemente se divierte con don Ramón, como con Abelarda. El Estado es imperfecto, arbitrario, injusto, pero nunca en *Miau* es ese sitio misterioso, sede de un poder invisible que gobierna nuestras vidas. Al llegar al capítulo XX, es decir, hacia la mitad de la novela, llegamos a la conclusión de que la maldad gratuita de Víctor es mucho más inquietante que la situación de Villaamil vis a vis la Administración.

IV

La modernidad de *Miau* reside en parte en la visión irónica del narrador. En ella Galdós, o su narrador, utiliza muy particularmente la llamada «tercera manera» de ver el mundo artísticamente, manera que Valle-Inclán declara

[...] muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de *Don Quijote*, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él (Valle-Inclán, 1982).

En esta novela el narrador juega con sus personajes y sólo en *El amigo Manso* estamos tan conscientes de su creación *ex nihilo*. Veamos cómo aparece el protagonista

hacia finales del primer capítulo. Escuchamos primero su voz «cavernosa y sepulcral», llamando a su mujer «Puuura, Puuura». Al abrir ésta la puerta del despacho,

...[C]omo la luz del día era ya tan escasa, apenas se veía dentro del aposento más que el cuadro luminoso de la ventana. Sobre él se destacó un sombrero larguirucho, que al parecer se levantaba de un sillón [...] (320).

Escuchamos de nuevo su voz pidiéndole a su mujer una luz:

...[N]o tardó en aparecer la señora ante su marido con la luz en la mano. La reducida estancia y su habitante salieron de la oscuridad, como algo que se crea surgiendo de la nada (320-21).

Y así se crea el personaje principal. Más tarde, si Víctor viola «el reducto domiciliario de Villaamil, con su presencia», pudiendo haberse pagado una fonda donde vivir (Smith), no es tanto por razones «formales y simbólicas» (Smith) como por la necesidad del narrador de su presencia en esa casa para desarrollar el argumento secundario de la novela, las relaciones entre Abelarda y su cuñado, que ocupan casi tanto espacio como las tribulaciones de don Ramón. Esta necesidad, más que formal o simbólica, me parece argumental. El argumento de la obra gira alrededor de cuatro personas: don Ramón Villaamil; Luisito Cadalso, su nieto; Abelarda, su hija; y su yerno Víctor. Tres de ellos tienen relaciones particulares muy especiales con Dios. El único que vive en un vacío religioso es Víctor, el personaje más inquietante, como había indicado más arriba, un personaje demoníaco. Las relaciones con Dios van, de la más convencional, la de Abelarda, que le pide a Dios o a Jesús ayuda en sus tribulaciones por medio de la oración, a la más insólita y personal, la de Luisito, con sus visiones que poco a poco van infiltrando las relaciones de don Ramón, que son más escépticas y que tratan a Dios como si fuera un miembro más de la Administración, de la que se siente perseguido. De todos modos, la presencia divina está muy patente en ellos; es parte de su existir cotidiano.

La diferencia entre las modalidades narrativas de autores como Kafka y autores del Realismo o sus seguidores en el XX, la ha visto Georg Lukács muy claramente cuando escribe:

Entre estos métodos, entre Franz Kafka y Thomas Mann, el escritor burgués contemporáneo tendrá que escoger. No hay necesidad de que un escritor rompa con su modelo de vida burguesa al escoger entre cordura social y morbidez, al optar por la grande y progresista tradición literaria del realismo con preferencia a la experimentación formalista. (Claro que hay muchos escritores que escogerán el socialismo como la manera de resolver su dilema personal. Yo sólo deseo hacer hincapié en que esa no es la única vía para el escritor contemporáneo). Lo que cuenta es la decisión personal. Y hoy ésa depende de la pregunta, ¿aceptación o rechazo de la *angst*? ¿Debe la *angst* ser aceptada como un absoluto, o debe ser superada? Deberá ser considerada como una

reacción entre muchas, o deberá convertirse en determinante de la *condition humaine*? Éstas no son, claro, preguntas primordialmente literarias; están relacionadas con el comportamiento del hombre y su experiencia de la vida. La pregunta decisiva es si un hombre puede escaparse de la vida de su época a un reino de abstracción –es entonces cuando la *angst* se engendra en la conciencia humana– o se enfrenta a la vida moderna con la determinación de luchar contra sus males y mantener lo que hay de bueno en ella. La primera decisión conduce, entonces, a otra: ¿es el hombre la víctima indefensa de fuerzas trascendentales e inexplicables, o es miembro de una comunidad humana en la que él puede tener una función, por pequeña que ésta sea, hacia su modificación o su reforma? (Lukács, 1963, mi traducción).

Teniendo en mente esta distinción, debemos volver al tema de la libertad, que formalmente abre y cierra la novela de Galdós. El final de *Miau* es la mejor forma de comprobar que, a pesar de todo, no podemos convertir esta novela de Galdós en una obra moderna tipo Kafka. Si Galdós hubiera tenido en mente escribir la novela sobre un hombre cuyo «estado natural es la desesperación» (Gullón, 272), no la hubiera terminado con un acto libre por medio del cual este hombre se libera de su entorno. Su suicidio no es la resolución de un desesperado, sino el acto premeditado, y hasta «ordenado por el Cielo», de un hombre que, a fin de cuentas, encuentra su ansiada libertad. No es cierto que Villaamil «abandone el mundo, no por creerlo injusto, sino porque no entiende ni es capaz de entender esa injusticia» (Gullón, 286). En un desplante irónico y rebelde, a la vez, Villaamil declara: «Gracias a Dios [...] y olé morena mía» (656). «¡Qué gusto, qué placer tan grande! El esclavo ha roto sus cadenas...» (657). «[...] no me privaréis de esta santa libertad que ahora gozo. ¡Bendita sea!» (668) «[...] así ahora, desahogado y libre, no me cambio por el rey» (669). «Vas bien, Ramón, no temas... La sacrosanta libertad, hija del Cielo, no te la quita ya nadie» (674). Su única desgracia es creer que le ha engañado el armero de la calle de Alcalá que le vendió el revólver. Por eso apuesta por la contraria, su método cabalístico para que le salgan bien las cosas e, irónicamente, esta vez le salen bien: «Pues... sí...» (677) son sus últimas palabras y las de la novela. ¡Gran contraste con las últimas palabras de Josef K.!

CONCLUSIÓN

Después de haber demostrado, espero, la gran diferencia entre los mundos novelescos de Kafka y de Galdós, cabe preguntarse: ¿son erróneas las lecturas de *Miau* de Gullón, de Cervera Salinas y de Smith? La contestación es un «no» calificado. Después de «Pierre Menard, autor del Quijote» (Borges, 1980) es imposible no aceptar la posibilidad de que nuestra lectura de *Miau* pueda ser diferente de la de los contemporáneos de Galdós. La principal contribución del artículo de Cervera Salinas se encamina en

esa dirección. Sólo así podríamos hablar de «Villaamil como precursor de Kafka» (Cervera Salinas), puesto que cualquier lectura de una obra en la que se representa una situación parecida a la que tenemos en *Miau – Bleak House*, por ejemplo (Ford, 1955)—nos «recordará» las novelas de Kafka. Sólo en este sentido podemos aceptar tales lecturas. La novela postmodernista de Rosa Montero *Amado amo* es más conscientemente una creación «kafkiana» y puede contener también ecos de *Miau*. Smith utiliza correctamente los tres novelistas, Galdós, Kafka y Montero, para demostrar la similitud de imágenes utilizadas para expresar el discurso patriarcal. El discurso patriarcal, claro, no es exclusivo a estos tres autores, sino que lo encontramos desde el Antiguo Testamento, como las autoras feministas nos lo recuerdan. Ahora bien, ¿nos exime la aceptación de estas lecturas «post Pierre Menard» de una lectura que procure recrear la recepción de la obra cuando ésta apareció? ¡Desde luego que no! Estamos aquí ante el dilema hermenéutico que propuse hace varios años en la «Introducción» a mi edición de *Doña Perfecta* (Cardona, 1984). Podemos dividir la labor de la interpretación de los textos en dos escuelas fundamentales: la basada en el lector, que, por consiguiente, nos dará una lectura diferente cada vez, ya que cada lector aportará nuevos significados sacados de sus propias lecturas anteriores; y la basada en el autor, que pretende la recuperación del significado original, tarea que *no es* imposible y que puede haber sido conseguida por algunos de los que leyeron el texto antes que nosotros. Discrepancias en la interpretación se deben a la falta de evidencia decisiva en cuanto a las intenciones del autor, mientras que coincidencias en la interpretación del texto se deben a que la evidencia obtenida en cuanto a estas intenciones, ha sido persuasiva (47-48). Con ninguna de las dos escuelas es posible llegar a la absoluta interpretación de un texto.

LISTA DE OBRAS CITADAS

- AYALA, Francisco, «El Hechizado», en *Los usurpadores*, Buenos Aires, 1949, pp. 152-177.
- BORGES, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del 'Quijote'», *Prosa completa*, I, Barcelona, 1980, pp. 425-433.
- CAMPBELL, Joseph, *Hero With a Thousand Faces*, Cleveland, 1949, pp. 98 y ss., y la sección «Freedom to live», pp. 238-243. Este capitulillo es esencial para comprender lo que yo llamo «himno a la libertad» en mi discusión del final de *Miau*.
- CARDONA, Rodolfo, «Galdós and Realism», en *Papers Read at the Modern Language Department Symposium: Nineteenth Century Spanish Literature*, ed. Carmen L. Rivera, Fredericksburg, 1967, pp. 71-94.
- , «Introducción», Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, 1984, pp. 47-48.
- CERVERA SALINAS, Vicente, «Un 'olvido' de Borges: Ramón Villaamil, precursor de Kafka», *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos: 1990*, Las Palmas, 1993, pp. 19-33.

- CORREA, Gustavo, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, 1962.
- EOFF, Sherman H., «Galdós in Nineteenth Century Perspective», *Anales Galdosianos*, I (1966), p. 7.
- FORD, George, «A Note on *Bleak House* and Kafka», *Dickens and His Readers*, Princeton, 1955, citado en *Bleak House*, ed. George Ford y Sylvère Monod, New York, 1977, pp. 946-47. Ford apunta la deuda de Kafka para con Dickens y es posible que en el autor inglés, maestro de Galdós, encontremos la clave de los elementos «kafkianos» en nuestro autor.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, Madrid, 1964, pp. 192-196.
- GULLÓN, Ricardo, «Galdós, novelista moderno: estudio preliminar», en Benito Pérez Galdós, *Miau*, Madrid, 1957, pp. 11-302. Todas las citas de *Miau* vienen de esta edición.
- KAFKA, Franz, *El Proceso*, ed. Isabel Hernández, Madrid, 1989.
- LUKÁCS, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, traducción de John y Necke Mander, London, 1963. Todo este libro ha sido fundamental para mi comprensión de las diferencias que he apuntado entre los mundos novelescos de Galdós y de Kafka.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Tigre Juan y El curandero de su honra*, New York, 1964, pp. 255-56.
- ROMÁN, Isabel, *La creatividad en el estilo de Galdós*, Las Palmas, 1992.
- SACKETT, A., Theodore, «The Meaning of *Miau*», *Anales Galdosianos*, IV, 1969, pp. 25-38.
- SMITH, Alan, «Galdós, Kafka y Rosa Montero: contra el discurso patriarcal», ponencia leída en el «Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», Las Palmas, 1993. Agradezco al profesor Smith el haberme facilitado una copia de su ponencia que se publicará en la *Revista Hispánica Moderna*.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, 1973, pp. 130-139.
- , «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», entrevista con Martínez Sierra citada en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, 1982, pp. 173-179.
- WEBER, Robert J., *The *Miau* Manuscript of Benito Pérez Galdós: A Critical Study*, Berkeley and Los Angeles, 1964.

RESUMEN DE *EL PROCESO DE KAFKA*

Josef K, empleado de banca, es arrestado una mañana sin ninguna razón especial. El autor no permite que el lector tenga una idea clara del mundo en el que vive el protagonista ni nos da una perspectiva de sus pensamientos. Sólo algunos hechos están claros: Josef K está procesado; el tribunal no forma parte del sistema legal normal en el país; poco a poco se le agota mentalmente y se le reduce a la frustración al saber que está acusado y no puede defenderse; se obsesiona con su caso hasta el punto de llegar a excluir todo lo demás. Jamás descubrirá cuál es su culpa y ni siquiera llegará a saber si es culpable. Si el protagonista es culpable, su culpabilidad debe ser existencial y análoga al pecado original.

En fin, *El proceso* nos presenta un mundo que es absurdo, pero terriblemente real. Este mundo se asemeja muy poco a la existencia ordinaria, pero está hecho de elementos de la vida cotidiana.

RESUMEN DE *MIAU*

Miau es la tragicomedia grotesca de don Ramón Villaamil, víctima, como tantos otros españoles de su tiempo –de ahí su nombre que indica que hay miles en la villa y corte de Madrid–, españoles que dependían de un puesto de gobierno para subsistir. Sin embargo, los altibajos de esa enorme burocracia, regida por el sistema del «turno pacífico» implantado por Cánovas después de la Restauración de los Borbones en 1875, dejaba cesante a media España cuando había un cambio de gobierno. Uno de estos cambios, precisamente, ha dejado cesante a nuestro hombre faltándole únicamente seis meses para jubilarse. A pesar de toda la ayuda que recibe por medio de recomendacio-

nes de amigos influyentes ante el Ministro de Hacienda, en cuyo ministerio Villaamil ha trabajado toda su vida en la sección de impuestos, ramo en que es especialista, el pobre hombre no sale nombrado en ninguna de las combinaciones propuestas por los varios ministros que ocupan la Cartera de Hacienda. Se ve, incluso, postergado en favor de su yerno, un inútil joven, sinvergüenza pero muy guapo, quien recibe el respaldo de influyentes señoras a quienes él corteja. Don Ramón, desesperado, convencido como está de que tiene un enemigo desconocido y que nunca le nombrarán y, además, viéndose acuciado por su familia inmediata, que consiste de tres cursis mujeres, su esposa, su cuñada y su hija, a quienes no puede ver debido a sus pretensiones de posición social, decide suicidarse. Esta decisión la ve secundada por su nieto, Luisito, quien sufre de ataques de epilepsia durante los cuales mantiene misteriosas conversaciones con Dios, un viejecito de barba blanca que se le aparece en los momentos de crisis. Así, a grandes rasgos, podemos resumir los aspectos principales de esta extraordinaria novela, mucho más compleja de lo que este corto resumen puede revelar. He destacado, sin embargo, aquellos aspectos que han llevado a algunos críticos a compararla con *El proceso* de Kafka. Dije antes que la novela de éste nos presentaba un mundo que es absurdo, incomprensible, pero terriblemente real. *Miau*, por el contrario, nos presenta un mundo que es terriblemente real, pero cuyo absurdo no nos resulta de ningún modo incomprensible.

CORRESPONDENCIAS

HOMENAJE A RODOLFO CARDONA

ALAN SMITH

Boston University
Director de Anales Galdosianos

Ya que Rosa Amor ha tenido la felicísima idea de dedicar un número de su galdosiana *Isidora* a este galdosista y galdosiano de pro, nuestro querido amigo Rodolfo Cardona, cuya labor de toda una vida ha enriquecido y definido el campo de estudios galdosianos de manera fundamental y decisiva, es para mí un placer y un honor participar modestamente mediante la presentación de las siguientes cartas entre Galdós y Joaquín Sorolla, el pintor de mayor éxito de su tiempo, y uno de los maestros del arte español durante la vida de Galdós, en este foro, para su mayor difusión entre los estudiosos de la obra del maestro canario¹. Sobre ellas me limitaré ahora a señalar que las fechas de este sabroso carteo, 1894 y finales de 1910 y comienzos del 11 corresponden a los dos retratos que Sorolla ejecuta de Galdós, el de 1894, maravilloso retrato de todos conocido, de un Galdós en postura relajada, con un fino cigarro entre los dedos, y el menos conocido, y más convencional cuadro de 1911, que, efectivamente, logra pintar –y vemos con que apuro– en vísperas de su viaje Sorolla, y llevarlo a la Hispanic Society de Nueva York. Gracias, Rudi, por todo lo que has hecho, lo grande y lo menudo, lo público y lo personal, en pro de los estudios de Galdós, en pro de los que tenemos el placer y la suerte de conocerte.

¹ Vuelvo a publicar aquí estas cartas, que aduje en un estudio sobre la relación entre estos dos maestros, «Galdós y Sorolla, encuentros en el camino», en el coloquio sobre *El naturalismo y la vida moderna* en el museo Thyssen-Bornemisza, en noviembre de 2006, cuyas actas fueron publicadas con ese título, a cargo de Javier Arnaldo, en 2008. Quisiera reiterar mi agradecimiento por la gentil ayuda de doña Rosa María Quintana, directora de la Casa-Museo Pérez Galdós, y don Florencio de Santa Ana y Álvarez-Ossorio, director del Museo Sorolla, el haberme facilitado estas cartas. Transcribo esta correspondencia respetando su ortografía y puntuación.

[Membrete 132 Hortaleza, Madrid]

Madrid 94

S. d Joaquín Sorolla,

Mi querido amigo: tengo el gusto de presentar á V. á mi amigo Boris de Tannenberg², que en compañía de otros dos señores extranjeros desean conocer su estudio.

El amigo Tannenberg, cuyo conocimiento de las cosas españolas le encantará a V., desde que cambie con él las primeras palabras, es persona muy simpática, como V. verá. Creo que no necesito añadir mas, y que mis amigos serán bien recibidos por el ilustre Sorolla.

Siempre de V. invariable amigo

B. Pérez Galdós

9, Miguel Ángel

24 Nov. 1910

«Mi querido amigo Galdós

Debo hacer un retrato de V^d para mi próxima exposición en Chicago.

Esta obra es para la Hispanic Society of America; por Ud. tienen la justa beneración.

Hagame el favor de decirme hoy mismo si puede V^d venir por las mañanas, y á que hora.

Un abrazo de su viejo admirador y amigo

J. Sorolla

[Membrete: El Diputado a Cortes por Madrid]

[en letra de amanuense toda la carta salvo la firma]

25 – Noviembre- 1910

Mi querido amigo Sorolla:

Recibida su atenta carta en que me manifiesta deseos de retratarme, tengo el gusto de decirle que me honra V. mucho con ello.

Estoy atareadísimo terminando el Episodio Amadeo I. Pero confío en que terminaré mañana ó pasado lo más tarde.

Creo que el lunes podré estar á su disposición por la mañana. Ya se lo avisaré oportunamente.

Un abrazo de su siempre admirador y amigo

B. Pérez Galdós

[Sin fecha]

Señor D. Benito Pérez Galdós

² Boris Tannenberg, hispanista francés, dedicó varios estudios a la literatura española y a Galdós.

Mi buen amigo:

Quiere Vd que empecemos su retrato *el día 28* del corriente!! si fuere posible le espero a las 10 de la mañana

Un abrazo de
Sorolla

[Membrete: Diputado a Cortes por Madrid]

[letra de amanuense salvo la firma]

29 de Diciembre de 1910

Mi querido Sorolla:

Ayer estuve abrumado de ocupaciones. Hoy y mañana también. Dispénsame.

En los días que median entre año nuevo y Reyes podré darme el gusto de acudir á su estudio, á las 10 de la mañana. Le avisaré oportunamente el día justo para empezar.

De V. siempre ferviente amigo y admirador,

B. Pérez Galdós

[Sin fecha]

Mi querido amigo Galdós:

Por los clavos del dibino redentor... estoy deseando empezar su retrato.

Por que no viene mañana Sábado por la mañana!!

Yo se lo agradeceré con toda mi alma pues debo embarcar el día 12 para N York.

Feliz año nuevo,
y la admiracion
y cariño de
Sorolla

[Membrete. El Diputado á Cortes por Madrid]

[letra de amanuense, salvo la firma]

7 de Enero de 1911.

Mi querido Sorolla:

Por un asunto urgente é inaplazable me es completamente imposible ir hoy.

Mañana domingo sin falta, á las diez de la mañana, iré y ahí convendremos el plán de horas para los días sucesivos.

Hasta mañana.
Siempre de V. cariñoso amgº
B. Pérez Galdós

ALAN E. SMITH
Boston University

Programa Ferias ARCE 2010

FERIAS 2010	LUGAR	FECHAS
ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo	Madrid (España)	17 al 21 de febrero
Feria Internacional del Libro de Buenos Aires	Buenos Aires (Argentina)	21 de abril al 10 de mayo
Salon Iberoamericano del Libro de Gijón	Gijón (España)	19 al 23 de mayo
**Book Expo America "BEA 2010", invitado de honor España	New York (EE.UU.)	25 al 27 de mayo
Feria del Libro del Retiro	Madrid (España)	28 de mayo al 13 de junio
Seminario sobre la Adquisición de materiales latinoamericanos	Providence (USA)	del 23 al 27 de julio
Salon Int. Del Libro "LIBER 2010"	Barcelona (España)	del 29 de sep. Al 1 de oct.
Frankfurt Book Fair	Frankfurt (Alemania)	6 al 10 de octubre
XX Feria Int. Del Libro de Guadalajara	Guadalajara (México)	27 de nov. Al 5 de diciembre

Ferias en las que ARCE participa con stand propio
****Participación FGEE-ARCE**

MINISTERIO DE CULTURA 2010	LUGAR	FECHAS
42ª Feria Internacional del Libro	El Cairo (Egipto)	21 de enero al 2 de febrero
16º Salón Internacional de la Edición y del Libro	Casablanca (Marruecos)	12 al 21 de febrero
Leipziger Buchmesse (Los libros mejor editados del mundo)	Leipzig (Alemania)	18 al 21 de marzo
13ª Feria Internacional del Libro	Santo Domingo (Rep. Dominicana)	21 de abril al 19 de mayo
17ª Int. Book Festival Budapest	Budapest (Hungria)	del 22 al 25 de abril
28ª Feria Int. Del Libro de Túnez	Túnez	23 de abril al 2 de mayo
16ª Int. Book Fair Bookworld	Praga (Republica Checa)	del 13 al 16 de mayo
Salón Intenacional del Libro y de la Prensa	Ginebra (Suiza)	28 de abril al 2 de mayo
55ª Warsaw Int. Book Fair	Varsovia (Polonia)	del 20 al 23 de mayo
18ª Feria Internacional del Libro (Invitado de honor España)	Bucarest (Rumania)	del 9 al 13 de junio
15ª Feria Internacional del Libro de Lima	Lima (Perú)	del 24 de julio al 5 de agosto
26ª Feria Internacional del Libro	Damasco	agosto
15ª Feria Interanacional de la Paz	La Paz	agosto
31ª Feria Internacional del Libro	Manila (Filipinas)	septiembre
17ª Feria Internacional del Libro de Pekín	Pekín (China)	del 30 de ago. Al 3 de sept.
29ª Feria Internacional del Libro	Estambul (Turkia)	del 30 de oct. Al 2 de nov.
54ª Feria Internacional del libro	Belgrado (Serbia)	del 25 al 31 de octubre
18ª Feria Internacional del libro	Bratislava (Rep. Eslovaca)	noviembre
30ª Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil	México D.F.	noviembre

Ferias a las que ARCE envia ejemplares de las revistas

AMERICA READS SPANISH 2010	LUGAR	FECHAS
American Library Association Midwinter Conference	Boston (USA)	del 15 al 18 de enero
NABE- National Association For Bilingual Education	Denver (USA)	del 3 al 6 de febrero
CABE- California Association For Bilingual Education	San José (USA)	del 10 al 13 de marzo
PLA - Public Library Association	Portland (USA)	del 23 al 27 de marzo
TLA- Texas Library Association	San Antonio (USA)	del 14 al 17 abril
ALA - America Library Association	Washington (USA)	del 24 al 29 de junio
AATSP - American Association Of Teachers Of Spanish and Portuguese	Guadalajara (México)	del 10 al 13 de julio
HACU- Hispanic Association of Colleges and Universities	San Diego (USA)	del 18 al 20 de septiembre
NYLA - New York Library Association	Saratoga Springs (USA)	del 3 al 6 de noviembre
CLA - California Library Association	Sacramento (USA)	del 12 al 15 de noviembre
ACTF- American Council on the Teaching of Foreign Languages	Boston (USA)	del 19 al 21 de noviembre

Ferias a las que ARCE envia material promocional

OTRAS FERIAS 2010	LUGAR	FECHAS
Feria del Libro de Sevilla	Sevilla (España)	mayo
Feria de Libro Digital	Madrid (España)	noviembre

Ferias sin confirmar

BOLETÍN DE PEDIDO O SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a la revista ISIDORA hasta nueva orden

Deseo recibir la revista nº _____ de ISIDORA

Nombre y Apellidos _____

Organismo _____

Domicilio _____ Localidad _____

C.P. _____ Provincia _____ Estado _____ País _____

Correo Electrónico _____

Teléfono _____ Fax _____

Forma de pago elegida

Transferencia bancaria a la cuenta corriente especificando Revista Isidora, remitiendo resguardo bancario a una de las direcciones indicadas al final de este boletín.

Caja Madrid: 2038 1029 48 3003335795

IBAN: ES12 2038 1029 48 3003335795

BIC: CAHMESMMXXX

Domiciliación bancaria:

Banco _____

Sucursal _____

CÓDIGO CUENTA BANCARIA			
ENTIDAD	OFICINA	D.C.	NÚM. CUENTA

PERIODICIDAD: CUATRIMESTRAL

PRECIO EJEMPLAR: 22 € MONOGRÁFICOS 25 €

NÚMEROS POR SUSCRIPCIÓN ANUAL: TRES NÚMEROS (2 MÁS MONOGRÁFICO)

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (ESPAÑA): 62 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (EUROPA): 70 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (AMÉRICA): 78 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (RESTO DEL MUNDO): 78 €

CUMPLIMENTAR Y MANDAR A:

France
 Rosa Amor del Olmo - Isidora Ediciones France
 Le Piédouault, 49510, Jallais, France
 Telf.: 00 33 (0) 241 75 55 14 / 00 33 (0) 625 94 15 22
 Fax: 00 33 (0) 549 65 06 91

España
 C/ Corte de Faraón 7 - Bajo D / 28041 Madrid
 Telf.: 91 635 39 45 67 / 91 629 05 12 78

edicionesisidora@gmail.com
 E-mail: isidora-internacional@orange.fr
 www.isidora-internacional.com.es

Distribuidora España e Internacional: Maidhisa, S. L.

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

«Alarmante es la palabra Revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu Nación. Declaraos revolucionarios, díseolos si os parece mejor esta palabra, contumaces en la rebeldía. En la situación a que llegaréis andando los años, el ideal revolucionario, la actitud indómita si queréis, constituirán el único síntoma de vida. Sigá el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento... Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos, y mientras no venzáis a la muerte, no os ocupéis de *Mariello*... Yo, que ya me siento demasiado clásica, me aburro..., me duermo...»

B. P. G. *Cánovas*, Madrid-Santander, marzo-agosto, 1912.

Rodolfo Cardona

Alan Smith

Assunta Polizzi

Leonardo Tobar

Paeieneia Ontañón

James Whiston

Yolanda Areneibia

Germán Gullón

Harriet Turner

Casa Museo Pérez Galdós

Michiko Okubo

