# ANALES GALDOSIANOS

BOSTON UNIVERSITY

AÑOS XLIV y XLV 2009 y 2010

# ANALES GALDOSIANOS

BOSTON UNIVERSITY

AÑOS XLIV y XLV 2009 y 2010

# ANALES GALDOSIANOS

**AÑOS XLIV y XLV** **2009 y 2010**

*Fundador*: Rodolfo Cardona

*Directores honorarios*: Rodolfo Cardona y Peter Bly

*Director*: Alan E. Smith
*Recensiones*: Toni Dorca
*Redactora Asistente*: Liana Ewald
*Asistente del Director*: Alison Carberry

*Consejo de Redacción*

Yolanda Arencibia
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Jean-François Botrel
*Université Rennes 2*

Germán Gullón
*Universiteit van Amsterdam*

Jo Labanyi
*New York University*

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

Stephen Miller
*Texas A & M University*

Agnes Moncy
*Temple University*

Joan Oleza
*Universidad de Valencia*

Leonardo Romero Tobar
*Universidad de Zaragoza*

John H. Sinnigen
*University of Maryland-Baltimore County*

Akiko Tsuchiya
*Washington University-St. Louis*

Harriet S. Turner
*University of Nebraska*

Diane F. Urey
*Illinois State University*

Noël Valis
*Yale University*

James Whiston
*University of Dublin*

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

# ANALES GALDOSIANOS

**AÑOS XLIV Y XLV** **2009 Y 2010**

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

*Los manuscritos deben ser enviados preferentemente por correo electrónico, en Word. También pueden enviarse por correo ordinario, impresos y con copia en disco.* Anales Galdosianos *sigue las últimas normas de documentación del* MLA Handbook.

*Favor de contactar para reseñas a:*

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

| | |
|---|---|
| Individuos: | US $35 |
| Instituciones: | US $40 |

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

# ÍNDICE

## ESTUDIOS

EVA COPELAND. Homosocial Desire and Homosexual Panic in *Lo prohibido* ..... 11

TONI DORCA. Manuel Godoy y el Capricho 56 de Goya en la Primera Serie de *Episodios Nacionales* ..... 27

DAVID GEORGE. Religious Space and the Public Sphere in *Un voluntario realista* ..... 41

DOROTA K. HENEGHAN. What is a Man of Fashion? Manuel Pez and the Image of the Dandy in Galdós's *La de Bringas* ..... 57

JOHN SINNIGEN Y LILIA VIEYRA SÁNCHEZ. La recepción de la obra teatral de Galdós en México: 1892-1952 ..... 71

AMY WRIGHT. La mirada y los marginados en la *Misericordia* galdosiana ..... 93

## RESEÑAS

ANA BAQUERO ESCUDERO. *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, edición de Montserrat Amores y Rebeca Martin ..... 115

VERNON A. CHAMBERLIN. *Darwin and Galdós*, por T. E. Bell ..... 117

MARÍA LUISA GUARDIOLA. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, edición de Pura Fernández y Marie-Linda Ortega ..... 120

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN. *Obras completas* de José María de Pereda, edición de Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán ..... 122

STEPHEN MILLER. *El naturalismo y la vida moderna*, edición de Javier Arnaldo ..... 126

SALVADOR A. OROPESA. *Cultivating Madrid: Public Space and Middle-Class Culture in the Spanish Capital, 1833-1890*, por Daniel Frost ..... 129

ASSUNTA POLIZZI. *Maestro y formación en la novela galdosiana*, por Fermín Ezpeleta Aguilar ..... 131

MICHAEL W. STANNARD. *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*, por Pura Fernández ..... 133

# ESTUDIOS

# HOMOSOCIAL DESIRE AND HOMOSEXUAL PANIC IN *LO PROHIBIDO*

**Eva Copeland**

*Lo prohibido* (1884) has been labeled by some critics one of Benito Pérez Galdós's weakest novels. The late Stephen Gilman memorably wrote that the narrator, Jose María Bueno de Guzmán, is a "trivial Naturalistic rake" who has no conceivable reason for confessing his secrets and telling his tale (142-144), and it is this view which has largely shaped critical consensus about this novel.[1] Recently, however, there has been a renewal of interest in this novel on the part of critics who see it as more complex than previously recognized. These critics' analyses frequently touch on the novel's incoherencies, such as the unreliability of the first-person narrator, the complication of Ido del Sagrario as the actual writer of the memoir, and the lack of apparently stable male and female identities,[2] which has prompted critics to explore in *Lo prohibido* the limits and borders of gender and sexuality. For example, Akiko Tsuchiya very perceptively describes the novel as challenging "[...] culturally generated categories of gender and sexuality, and, ultimately, any notion of coherent subjectivity" (281). The studies noted have generally interpreted the first-person narrator, José María, as an example of the perceived blurring of the boundaries between genders during the last quarter of the nineteenth century in Spain. These same studies have generally focused attention on José María's heterosexual adulterous relationships with his female cousins: Eloísa, Maria Juana, and Camila.

This essay argues that the exploration of limits and borders in *Lo prohibido* ultimately questions heterosexual normativity by examining José María's homosocial relationships with the cuckolded husbands.[3] My reading of *Lo prohibido* shifts the traditional critical emphasis from male-female adultery in the novel to the structure of male-male relations portrayed. This essay argues that *Lo prohibido* participates in this symbolic economy of desire, and, in the process, destabilizes the heterosexual norm by "queering" sexual normativity and thus any sort of "natural" sexuality.[4] This essay will ultimately affirm that *Lo prohibido* represents a moment in which a male homoerotic identity is postulated and, in the moment of its possibility, is immediately repudiated. I am not saying that an identifiable homosexual identity in the modern (present-day) sense existed at this particular historical moment.[5] Rather, this reading focuses on the moments in the text in which the object of desire (for José María) switches from female to male, thus exposing slippages between sex, gender and desire. This is visible at the narrative level as well, especially in the play of binary terms, which to a large extent govern the text. These terms—known/unknown, secrecy/disclosure, and public/private—are indicative of the mechanism by which the possibility for a "queer" sexuality becomes visible at this time in this text. It is this possibility which is foreclosed at the end of the text and which I label homosexual panic.[6]

Before delving into a reading of *Lo prohibido*, it may be useful to look at the state of queer studies regarding nineteenth-century Spain. Queer studies, as Annamarie Jagose has

summarized, "[...] describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender, and sexual desire" (3). Feminist critics, especially, have called attention to gender and sexuality in the Spanish nineteenth-century novel, but, to date, there have only been a handful of texts that have considered questions of homosociality and same-sex desire at all in this period. There are collections of essays, such as the one edited by Chávez-Silverman and Hernández, *Reading and Writing the Ambiente*, or *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, edited by Berman and Smith, that have one or two articles on the nineteenth century, but none specifically on male homoerotic desire in nineteenth-century Spain. Most work has concentrated either on early modern Spain or on the twentieth century, especially post-Franco cultural configurations of desire.[7] Notable exceptions of historically-based studies are Francisco Vázquez García and Andrés Moreno Mengíbar's *Sexo y razón*, which takes as its project the tracing of an admittedly Foucauldian genealogy of sexuality in Spain, and in doing so devotes an extensive section to the nineteenth century, and Richard Cleminson and Francisco Vázquez García's monograph *Los invisibles: A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1940*. The latter is the only study to date, to my knowledge, that concentrates on male homosexuality in late nineteenth-century Spain. More work remains to be done on literature, especially since literary critics have worked productively to make visible gender and sex roles in this period. It is in this regard that examining Galdós's novels from a queer theory perspective may turn out to be especially useful.

Most criticism about *Lo prohibido* centers on the subject in the novel, the narrator-protagonist, José María Bueno de Guzman.[8] He has been interpreted in multiple ways: as a male hysteric, a feminized man, or as a character who reflects contemporary degeneracy theories concerning men. These critical interpretations have taken the instability of the gendered subject as a given by noting the ways in which gender roles seem to blend and blur, especially evident regarding José María. Bridget Aldaraca and Donna McGibboney coincide in naming José Maria Guzmán a male hysteric.[9] Lou Charnon-Deutsch sees José María as becoming a "woman, a copy of the biologically gendered female hysterics [...] feminized [...]" by the end of the text (179). Jo Labanyi argues that José María suffers not from hysteria, but from neurasthenia: "the 'overtaxing' [. . .] of the nervous system by the excessive stimulation of modern city life" (133). Of the critics who have analyzed the subject in *Lo prohibido*, Akiko Tsuchiya comes the closest to arguing that this novel challenges the heterosexual norm. She argues that *Lo prohibido* "deconstructs the dominant phallocentric discourses of the period and anticipates the postmodern interrogation of the subject [...]," thus ultimately questioning the "instability of the sexed/gendered subject" (281). What Tsuchiya analyzes is José María's instability as a gendered (masculine) subject and the ultimate "androgyny of the text," which, she argues, is caused by the dissolution of the subject's identity into androgyny (287). All of these interpretations assume the protagonist's heterosexuality, and indeed, the plot revolves around José María's adulterous relationships with his cousins. This has led to general agreement that the adultery is what is ostensibly "prohibited," and so critical analyses have focused solely on the heterosexual

relationships in the novel.

In fact, the relationships with the husbands are a considerable part of *Lo prohibido*, which are described concurrently with the heterosexual plot. The most important homosocial bonds in the text are the relationship with Carrillo, described at the beginning of the novel after José María has seduced Eloísa; and the relationship with Constantino, described during the second part of the novel. Several critics have commented briefly on the hostility-attraction pattern present in the novel, especially regarding Carrillo and Constantino. Whiston remarks:

> [i]nteresa notar que José María sólo le habla detenidamente a Carrillo después de sus amores con Eloísa [...] Sus instintos de competitividad – comercial, sexual, social – le impiden ver en Carrillo a un posible amigo verdadero. Lo mismo ocurre a lo largo de casi toda la segunda parte en sus relaciones con Constantino [...]. ("Introducción" 21)

Scanlon also sees this pattern in José María's relationships with Carrillo and Constantino (838).[10] Sylvia Tubert, in an essay describing the psychology of eroticism in *Lo prohibido*, comments suggestively that "se puede apreciar que para José María no sólo es necesaria la existencia de un tercero perjudicado, sino que ese tercero, encarnado por el marido de cada una de sus primas, pasa a ser objeto de un intenso interés y de sentimientos marcadamente ambivalentes" (205). Aside from noticing said pattern, there has not been a full analysis of these relationships, even though they are acknowledged to be an important part of the plot.

It is in the analysis of these male-male relationships that Eve Sedgwick's idea of male homosocial desire is useful. It describes the continuum of male-male relationships, from friendship to genital homosexuality. Desire, in this context, is "the affective or social force, the 'glue,' even when its manifestation is hostility or hatred or something less emotively charged, that shapes an important relationship" (*Between Men* 2). It plays a significant role in the homosocial-homosexual continuum; as Sedgwick notes: "To draw the homosocial back into the orbit of "desire," of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual" (1). The idea of the Girardian triangle that informs Sedgwick's text uses "desire" to describe not only the traditional heterosexual plot of male-female relationships, but also to describe the link that binds the two male rivals in the erotic triangle.[11]

Sedgwick suggests that the most important component of any erotic triangle is in fact the rivalry for the object of desire, not the bond between the pursuer and the beloved. It is the bond this rivalry uncovers which structures the triangle: "[this] bond between rivals in an erotic triangle [is ...] even stronger, more heavily determinant of actions and choices, than anything in the bond between either of the lovers and the beloved" (*Between Men* 21). The homosocial bond between men illustrated by the erotic triangle explains in a crude but effective way the workings of patriarchy: as Gayle Rubin has noted, patriarchy primarily is the "exchange of women" for the purposes of cementing bonds between men (175).

In narrative, homosocial desire manifests itself when the plot focus shifts from the

heterosexual triangle to the bond between the rivals. In these bonds "are concentrated the fantasy energies of compulsion, prohibition, and explosive violence [...] At the same time, these fantasy energies are mapped along the axes of social and political power [...]" (Sedgwick, *Between Men* 162). In *Lo prohibido* the relationship between homosocial desire and patriarchal power can be seen in the text where the language of desire emerges in moments which are presented to the reader as supposedly hetereosexual, in other words, when the narrative focus slips and concentrates on the bonds between José María and the other men. The bonds between men in the novel map out precisely along the fault lines of class and economic power, especially important in this text.

*Lo prohibido*, more so than other novels in Galdós's "novelas contemporaneas" series, portrays the "locura crematística" of the 1880's. Money is one of the main signifiers of the novel: it is a source of power, an indicator of consumption, and also a marker of desire between José María and others in the novel. As many critics have pointed out, money governs all social relationships in this novel.[12] This association between money and desire is also seen in the representation of José María's body—illness and impotence follow each of his illicit sexual encounters. In fact, it is José María's financial excesses which bring about his downfall, suggesting a link between the representation of the body and money (Labanyi 132).

It is around money and consumption that a defining structure of the novel becomes obvious: the oppositions made between the terms secrecy/disclosure, public/private, and known/unknown. For example, José María's fortune is the main discourse in Eloísa's seduction; likewise he uses gifts (money) to "silence" the family about their affair. The "open" secret throughout much of the first half is that Eloísa is José María's lover, but the real "secret" is the affection José María begins to feel for Carrillo. And in the second half of the novel, José María's "secret" pursuit of Camila parallels his "secret" hatred of Constantino, which contrasts with his openly "disclosed" feelings of affection/love towards Constantino at the end of the novel. Again, both of these relationships are marked by money: José María showers Eloísa with money and gifts; conversely, both Camila and Constantino make a point to refuse the majority of the gifts that José María tries to give them, the only characters to do so in the text.

The binary terms singled out here—secrecy/disclosure, public/private, and known/unknown—are not in play by accident. Rather, they are epistemologically marked by the "historical specificity of homosocial/ homosexual definition" which is present in most Western cultures from the second half of the nineteenth century (Sedgwick, *Epistemology* 72-73). More than just sex being the "secret," it was knowledge of same-sex desire which was the "secret":

> same-sex desire [...] was repressed with increasing energy, and hence increasing visibility, as the nineteenth-century culture of the individual proceeded to elaborate a version of knowledge/sexuality increasingly structured by its pointed cognitive refusal of sexuality between women, between men. (Sedgwick, *Epistemology* 73)

The instability and the struggles for meaning of these binaries, Sedgwick argues, become increasingly fused with one particular subject: the homosexual (74).[13]

An example of the fundamental importance of these binaries to the structure of the novel and to its interrogation of sexuality can be seen in the narrative premise of the text, which is introduced in the second volume.[14] José María's purpose in writing the memoir is not only to engage in a pastime, but also to produce a confession and a guide for others in similar circumstances:

> Proponíame hacer un esfuerzo de sinceridad y contar todo como realmente era, sin esconder ni disimular lo desfavorable, ni omitir nada, pues así podía ser mi confesión, no sólo provechosa para mí, sino también para los demás, de modo que los reflejos de mi conciencia a mí me iluminaran, y algo de claridad echasen también sobre los que se vieran en situación semejante a la mía. (285)

Confession, as Foucault has argued, is the production of truth implicated in relations of power (60). The sexual is produced as the topic for the confession and so "sex is transformed into discourse" (61). But it also has another purpose. Not only is the confessional bound up in the sexual, but it is involved in the production of the subject; in other words, "knowledge of the subject" is tied up with knowledge of the sexual (70). It is a process in which the sexual is made "an index to character" and in which people are read as unique subjects—individuals—because of this knowledge (Tambling 2). Hence, confession (the "unknown") is what becomes "known." If the production of truth is confession's ultimate product, then the "truth" (or what becomes known) of this particular narrative is not revealing the adulterous relationships with the female cousins (which is, after all, known by both the reader and other characters in the text), but rather revealing the "unknown" truth of José María's relationships with men.

However, as others have rightly pointed out, the narrative premise itself is complicated by the fact that it is not José María who ultimately writes and organizes his memoirs, but rather Ido del Sagrario. Ido's contributions are never specified, although there are references to his significant role in the writing of the manuscript (482). Ido's background as a folletín writer invariably influences his abilities as a scribe—José María continually reassures the reader about the truthfulness of his narrative—nonetheless, doubt is cast on the text when we read passages such as this one (cited in Willem 195):

> con sólo mirarme adivinábame los pensamientos. Tal traza al fin se daba, que contándole yo un caso de dos docenas de palabras, lo ponía en escritura con tanta propiedad, exactitud y colorido, que no lo hiciera mejor yo mismo, narrador y agente al propio tiempo de los sucesos. (482)

The question of who is the actual writer of the memoir throws doubt on the whole enterprise and on the validity or reliability of the confession itself. The multiplicity of the assumptions involved (the reader believes that José María is writing his memoirs—an attribution mentioned several times by the narrator himself—until it is revealed at the end that Ido in fact has organized and probably written most, if not all, the memoir) serve as

an example of the discursive incoherence at the root of these structuring binaries. These instabilities at the narrative level mirror what is happening at another level in the text—the subject's sexual object of desire.

**Desire and male bonds**

Economic power and class position structure the bonds between men and form the paths for male entitlement in this novel. As mentioned earlier, money governs social relationships, especially between men. In fact, this is important to understanding why certain relationships are featured more prominently than others. José María's seduction of Maria Juana and consequently his rivalry with her husband Medina do not receive nearly the amount of attention that the other two seductions do, and that can be attributed to both economic and class similarities between Medina and José María. In contrast, Carrillo, a poor aristocrat, and Constantino, part of the petty bourgeoisie and also relatively poor, are both in different socio-economic class positions from José María, and receive much more attention at the narrative level.

Medina is part of the financial bourgeoisie, like José María, and is his financial and social equal: he also deals with finance and money, albeit in a more prudent and fiscally responsible manner. Both men are part of the "burguesía de negocios," that sector of society which became financially and socially important during the Restoration (Scanlon 837). In fact, as José María enumerates his fortune at the beginning of the novel, he is not only recounting for us his investments and the money he made in the sale of his business, but also identifying himself as part of this sector of the bourgeoisie (68-69).

However, this is where the similarities between the two end. The involvement in financial affairs by most of the men is also marked by a corresponding restriction to be prudent when it comes to money, a common theme found in many different nineteenth-century cultural discourses. The use of economic language in medical and other discourses was a phenomenon common in nineteenth-century Europe, and Spain was no exception. The body was symbolically seen as an economy, and over-expenditure of "resources" (especially sexual energy) was perceived to be detrimental to men's health (Labanyi 132-33). Accordingly, and conversely, economic over-expenditure was also seen as negative, because it reflected physical "degeneration" (Labanyi 132-33).[15] José María is able to manage his fortune until close to the end when his excesses land him in financial (and physical) ruin; Carrillo is never able to establish a budget for his household and his inheritance disappears almost as soon as he inherits it. Notably, Medina is shrewd and thrifty when it comes to money, displaying bourgeois values of good economic management, almost to the point of avarice: "[Los Medinas] [g]astaban mucho menos de lo que tenían, y no se señalaban por su generosidad. Así llegó la malicia a tacharlos de sordidez y del prurito de alambicar, apurar y retorcer demasiadamente los números" (60). When José María squanders his fortune at the end it is Medina who reprimands his spendthrift ways, and in his reprimand he links the idea of masculine control over money with being able to

control one's (masculine) sexual impulses: "Eso es el resultado de dejarse dominar por las pasiones y los apetitos, en vez de vencerlos, como hace toda persona que merece el nombre de varón" (460). Implied in this judgment is that if one does not show any control over money, one does not deserve to be called a man, implicitly invoking the nineteenth-century idea that uncontrolled spending is solely a feminine vice.[16] In contrast with the other husbands in the text, Medina is the only one who shows control, financially and otherwise.

José María's considerable fortune and his position in the financial bourgeoisie inform the dynamics of subordination and domination on the social level, which play out fully in both of the relationships with Carrillo and Constantino. In Eloísa's case it is his fortune which enables him to seduce her under Carrillo's nose; in Constantino's case, José María is clearly richer and is able to spend money on gifts for the Miquis which they would not otherwise be able to afford. Unlike Carrillo and Constantino, Medina is the only husband whose financial status makes him invulnerable to José María's fortune.

The first part of the novel describes José María's seduction and conquest of Eloísa. It also describes his relationship with Carrillo. Part of the aristocracy, Carrillo nonetheless is poor due to excessive spending. When they inherit money from his aunt, both he and Eloísa spend so much that they constantly teeter on the brink of disaster: she buys objects for the house and clothes, and he spends money on philanthropic projects, emblematic of unproductive capital. Carrillo is also sickly and weak; Eloísa anticipates his death so that she can become José María's wife (148). The narrator's relationship with Carrillo is, at first, narrated as the rivalry between husband and lover: "¿Valía Carrillo más que yo? ¿Valía yo más que él?" (104). As José María realizes that he may succeed at seducing Eloísa, he questions her choice of a husband (104). He also begins to question his masculinity in comparison with Carrillo (Aldaraca 198-99). However, even during the time right before the beginning of the affair with Eloísa, ambivalent feelings are present. José María's opinion of Carrillo is always more favorable than others' opinions: "Para mayor desgracia mía, cuando movido de un cierto espíritu de reparación, le consideraba yo adornado de grandes méritos y, por ende superior a mi por los cuatro costados, los demás se inclinaban a la opinión contraria [...]" (104).

In the chapter titled "Carrillo valía más que yo" José María's feelings of guilt over the affair translate to a growing bond between Carrillo and José María, fraught with indicators of homosocial desire and thus presented in terms of a moral aberration:

> Fáltame contar lo más importante, lo más extraordinario y anómalo en el carácter de aquel hombre. Lo que voy a decir era una aberración moral, indefinible excepción de cuanto han instituido la Naturaleza y la sociedad, pero tan cierto, tan evidente como es sol este que me alumbra. Carrillo me mostraba un afecto cordial [...] Ignoro por qué me quería tanto Carrillo [...]. (147)

He goes on to suggest that he does not know why Carrillo likes him: "No sé si agradecía su estimación o si me repugnaba; no sé si me apoyaba en ella como una salvaguardia de mi falta, o si la maldecía como indigna de los dos, y como si a entrambos

nos degradara de la misma manera" (147). Ostensibly he is describing his guilt in befriending Carrillo while he is having an affair with Eloísa, but in fact, he does know at least one reason why Carrillo likes him: they are similar in the way they spend money, although the reasons why may be completely different. Carrillo spends foolishly and beyond his means on philanthropic projects, while José María is the ultimate consumer and spends lavishly, and ultimately goes bankrupt as well.

What is also clear in this passage is that his ambivalence, and thus the play between "I know why" and "I don't know why," is another way for the narrator to approach the idea of a bond between men. The idea of "degradar" is used in combination with "estimación" in the previous example—opposite terms which give an overlay of shame to the relationship. Immediately following this he describes for the reader their long talks:

¡Cuántas veces, después de una crisis de dolores horribles [...] no tenía el infeliz otro consuelo que conversar conmigo de aquellas cosas tan de su gusto! Su mano en mi mano, sus ojos en mi cara, hacíame preguntas, y jamás se hartaba de mis respuestas. Yo hacía un gran sacrificio de tiempo y de humor para agradarle, y me estaba las horas muertas, charla que te charla [...]. (147)

In this and the preceding quote the intensity of the homosocial bond between José María and Carrillo is unmistakable. The ambivalence presented by the narrator is again a play on what is known and what is unknown—it is plausible to suggest that in this case it marks and/or masks desire, potentially erotic, between two men.

The play between what is known and unknown is also seen in other relationships: for example, Carrillo does not know that José María is having an affair with his wife, while everyone else has this knowledge. Indeed, as mentioned earlier, Eloísa's and José María's affair is bound up within the parameters of secrecy/disclosure. He frets about not being able to tell anyone about the affair: "No quería yo el escándalo [...] la publicidad érame antipática; pero, con todo, mi aventura me ahogaba, hichándome el pecho [...] Érame forzoso mostrar a alguien mis bien ganados laureles; yo buscaba tal vez, sin darme cuenta de ello, un aplauso a la secreta aventura" (131). Of course, he very quickly finds out that his affair is anything but a secret for many people: "Dos meses después advertí que mi secreto había dejado de serlo para muchas personas [...]" (132).

Carrillo's physical decline is rapid and precipitous. He is unable to eat, as the illness that is slowly killing him keeps him away from Eloísa's Thursday dinners. During one of the worst attacks, guests continue to eat while Carrillo is throwing up blood in the next room (178). As Carrillo is in his death throes, he grabs José María in a tight hug from which he has difficulty extricating himself:

Cuando Celedonio y yo nos quedamos solos con el moribundo, éste me echó los brazos, uno al cuello, otro por delante del pecho, y apretóme tan fuerte que me sentí mal [...] Costóme trabajo desasirme del brazo de aquel inocente que quería sin duda llevarme consigo al Limbo. (222)

This veritable death grip marks the beginning of increased intensity in bodily contact in the

second half of the novel, where José María and Constantino are repeatedly engaging in some sort of violent physical play.

José María's rivalry with Constantino is the other important homosocial relationship in the text. The narrator spends a more time describing his efforts at seducing Camila, and thus, his efforts at getting Constantino out of the way. In fact, the entire second half of the novel is dedicated to describing the attempted seduction of Camila by Jose María. When he describes Constantino, only the worst epithets seem fit to describe him. He calls him "feo, torpe, desmañado, grosero, puerco, holgazán, vicioso, pendenciero, brutal" (66). The Miquis marriage would seem to be tailor-made for both Constantino and Camila—they are both described as exceedingly healthy, and physically and mentally strong: a striking contrast to the decadent bourgeois society described in the novel and especially to José María.[17]

José María devotes a lot of time to describing Constantino's body, which makes these descriptions markers of homoerotic desire. In fact, the characterization of Constantino is based mostly on the descriptions of his body. For example, a portrait of a half-naked Constantino hangs in the young couple's home. Disgust, jealousy and admiration are present in the words José María uses to deride the portrait: "Tienes un gusto perverso. Es que da asco ver ahí ese zángano de circo enseñando sus bellas formas, con esos brazos de mozo de cordel y esa cabeza de bruto" (242). As Stallybrass and White point out "disgust always bears the imprint of desire [...]" (191), and this is borne out by José María's ambivalent feelings towards the portrait—evident in the juxtaposition of "bellas formas" with "brazos de mozo de cordel" and "cabeza de bruto"—and thus the object of said portrait. José María does express admiration for Constantino's physical prowess, but it is always ambivalent. While he may use derogatory or disparaging terms, there is always an element of admiration in them as well: "En los asaltos en que Constantino y yo nos entreteníamos por las tardes, aquel pedazo de bárbaro llevaba la mejor parte. Tenía más destreza que yo, muchísima más fuerza y un brazo de acero. Su agilidad y fuerza me pasmaban" (244). Contantino is energetic, healthy, strong, and faithful to his wife; there is an implicit contrast throughout the novel with José María, who is weak, constantly ill, and a philanderer.

The vacation to San Sebastian, planned by José María to get Camila alone, underscores and reveals José María's feelings towards Constantino. Significantly, it is here that he begins to write his self-professed "confession," writing that his aim is to "uncover" or disclose the "truth" about events and people: "di a conocer el pueril entusiasmo, el desatino con que me representaba todas las cosas, viéndolas distintas de como efectivamente eran; y poco a poco las fui trayendo a su ser natural, descubriendo su formación íntima conforme los hechos las iban descarnando" (285). It is telling that he starts his "confession" right before describing the vacation in San Sebastian, as it is here that the homosocial relationship between José María and Constantino is marked by explosive physical violence and by a peculiar way of explaining his feelings: while he writes about feelings of hostility towards Constantino, it becomes evident that the text reflects a marked ambivalence in José María's feelings, and that every opportunity of physical contact between the men is marked

by his helplessness and subordinate position with respect to Constantino.

Their daily exercise in a *sala de armas* draws attention to José María's self-professed physical inferiority to Constantino. His ambivalent feelings towards Constantino are apparent in this passage:

> [Para Constantino] ... era necesidad orgánica poner en variadas flexiones y contracciones los poderosos músculos [...] Se subía por una cuerda, se colgaba de una barra, andaba largo rato en cuclillas. Contemplábale yo con la admiración que inspira todo bruto incansable. Quizás mi odio me hacía tenerle por más bruto de lo que era en realidad. (291)

Juxaposed in this passage are feelings of admiration and hate. His admiration over Constantino's physical prowess leads to several instances in which he pits himself physically against Constantino in bouts of physical exertion.

José María continually calls attention to the fact that he is weaker, although he does not conceal his desire to thrash Constantino: "Le tenía ganas; habría gozado mucho dándole un buen porrazo, ya que el matarle no estaba en mis sentimientos [...]" (291). Constantino's physical games include wrestling-type matches, in which José María is always at a disadvantage. His intensity of feelings towards Constantino are so powerful that he tries to choke him during one of their wrestling games, where the two end up embraced on the floor: "De improviso, viéndome sobado y golpeado estúpidamente, nació en mí un ardiente apetito de brutalidad; cegué, perdí el tino, no supe lo que me pasaba y, echándole ambas manos a su pescuezo robusto, caímos, rodamos" (292). "Brutalidad" here is applied to himself, instead of Contantino, as has been the case up until now. In this encounter, José María ends up pinned under Constantino instead:

> El manchego se repuso, y, desasiéndose, ganó pronto ventaja. No tardé en estar debajo. Cogióme las manos, sujetándome los brazos con el peso de su cuerpo; dejóme sin movimiento ni respiración, hecho un lío, una momia. ¡Cómo ostentaba su poder ante mi debilidad! Así me tuvo un rato, dueño de mí, mirándome y escarneciéndome como si yo fuera un muñeco con apariencias de hombre. (292)

Homoeroticism is encoded in these scenes of violence between Constantino and José María. The terms in which he describes his powerlessness against Constantino's strength denote a rape: a subordinated and dominated position which is repeated in the following episode when he tries to drown Constantino and ends up almost drowning instead: "Creí que no me seguiría; pero, impávido, me siguió [...] Y me acometió, saltóme a los hombros, y sus poderosas manos me hundieron a su vez [...] Por suerte, ambos volvimos pronto a la superficie [...]" (293-94). These scenes of explosive violence also demonstrate the play between what is known and what is unknown. While José María tries to get Camila to have an affair with him, he encourages a bond with Constantino in order to throw him off. Thus, he enters into these situations with ambivalent feelings for Constantino: his concealed hatred and disdain conflict with his declared admiration of Constantino's physical strength, and he finally realizes that his bond with Constantino is, indeed, more than just a rivalry over Camila.

The weakness described in these incidents of physical aggression echo the weak and dependent position in which José María finds himself at the end of the novel when a debilitating stroke leaves him paralyzed on his left side and unable to walk (456-57). He cannot eat or talk for a time after his stroke, and when he does it is with difficulty: "después de lo que hablé atropellada y dificultosamente, la lengua me hacía cosquillas y se declaraba en huelga completa, negándome hasta los monosílabos" (475). It becomes clear at this point that José María not only desires Camila, but also Constantino. Earlier in the chapter he states: "Desde que me entraron las chocheces, les quería a los dos, a Camila, como siempre, con exaltado amor, a Constantino, con no sé qué singular cariño entre amistoso y fraternal. Los dos me interesaban ..." (449). The scene on the stairs, right before the fall that causes his stroke, is where hidden desire is finally spoken. José María, in his desperation and anxiety at being shut out of the couple's life, cries out to the couple that he wants both of them to love him: "Queredme o me mato; queredme los dos..." (455). A traditional reading of the novel would simply read this as his desperation when he realizes that the couple will not accept him as their friend any longer. However, in the context of these textual clues of desire—largely articulated as hostility in the text—José María's anguished cry "queredme los dos" can be read as expressing this repudiated desire. "Lo prohibido," then, would seem to signify not only the prohibited sexual possession of a married woman, but a forbidden and foreclosed homoerotic desire as well.

It is here that the text removes all possibility of further male homosocial bonds. José María is rendered helpless and immobile from a stroke. He is unable to talk, and is only able to make horrible sounds (457). Put another way, for José María it is no longer possible to participate in a situation which would necessitate a strong bond with another male. It is this foreclosure of a possible situation which can be termed "homosexual panic." Sedgwick argues that male entitlement, especially in the nineteenth century, necessitated intense male bonds, so that "male friendship, mentorship, admiring identification, bureaucratic subordination, and heterosexual rivalry all involve forms of investment that force men into the arbitrarily mapped, self-contradictory, and anathema-riddled quicksands of the middle distance of male homosocial desire [...]" (*Epistemology* 186). In other words, a society which depends on male bonds, such as those present in *Lo prohibido* between José María and other men, causes a situation in which those men can only enter into those bonds by acknowledging that space as potential homoerotic space, and having that "threat" hanging over them always (186). Homosexual panic is a "coercive double bind" which is almost always invisible, and acts, as Sedgwick suggests, as a form of social blackmail over men, making them conform to a socially-sanctioned (i.e. heterosexual) mode of sexuality (*Between Men* 89). José María's cry "queredme los dos" is a textual inscription of that potential desire. Because José María dies at the end, the narrative enacts the mechanism of homosexual panic; closure happens just at the moment when it becomes possible to acknowledge the possibility of a homoerotic desire on the part of José María.

*Lo prohibido* engages with the meaning of certain binary concepts (known/unknown, public/private, and secrecy/disclosure), suggesting that these binaries are not distinct in the

text and instead are fluid and mobile. The problematic binaries most evident in the text are indicative, as Sedgwick suggests, of the moment when same-sex desire was becoming a distinct ontological category. The fact that *Lo prohibido* incorporates and plays with these binaries suggests that the prohibition against same-sex sexuality is in fact an important part of the text. José María's death at the end of the novel can thus be read as a textual homophobic reaction to that potentially disclosed homoerotic desire which marks the last of his relationships with men.

Dickinson College

# NOTES

[1] See also Terry and Jo Labanyi 126-38.

[2] See Tsuchiya, Charnon-Deutsch, Willem, and Terry.

[3] Eve Sedgwick defines homosociality to mean very specifically "bonds between men" and to describe a continuum of these relationships, from homosocial to homosexual (*Between Men* 1-5).

[4] The theoretical underpinnings of this essay are based on Eve Kosofsky Sedgwick's ideas on the importance of the homosocial/ homosexual dialectic in western culture, grounded in her analyses of English and American literature. I acknowledge that importing cultural theories from one context to another has its perils; however, because much work has been done by cultural critics on nineteenth-century England and America on this topic, and since Sedgwick's work has been seminal in describing the homo/hetero definitional crisis during this period, it is useful to start there in order to elaborate a more culturally-specific reading of this novel.

[5] Hence the use of 'homoerotic' rather than 'homosexual.' The use of the term 'homosexual' is very specifically tied to a particular historical moment (the present); the use of this term, as critics, including Jagose and Halperin, point out, would incorrectly assume an unproblematic continuity between historical and present-day same-sex acts, instead of foregrounding differences and similarities in sexual practices between different historical periods. Halperin 17-19, Sedgwick 45-48, and Jagose 18-19.

[6] Sedgwick calls male homosexual panic the "normal condition of male heterosexual entitlement" because it is the way in which heterosexual men, vulnerable to "homophobic blackmail" due to social pressure, are made to conform to a socially-sanctioned (i.e. heterosexual) mode of sexuality (*Epistemology* 20-21, 185).

[7] Examples of scholarship on early modern Spain include the collection of essays in *Queer Iberia*. For an example of twentieth-century criticism see Smith. Historians have also followed this pattern. Two examples of historical studies are Alberto Mira Nouselles's *De Sodoma a Chueca* and Rafael Carrasco's *Inquisición y represión sexual en Valencia*. The first is a social history of homosexuality in twentieth-century Spain; the second concerns itself with early modern Spain.

[8] In addition to the critics discussed, also see Romero Pérez and Barr.

[9] See Aldaraca 214-18 and McGibonney 482.

[10] Scanlon comments: "The relationship with Eloísa, initiated and sustained by a strong element of competition, is a perfect example of what René Girard describes as triangular desire, a desire which is not spontaneous but brought into existence by a mediator" (838).

[11] See Chapter One "'Triangular' Desire" in Girard.

[12] See Alda Blanco, and James Whiston, "Trabajo y dinero en *Lo prohibido*."

[13] See *Epistemology* 73-74, and *The History of Sexuality* 43.

[14] Linda Willem argues that the narrative premise of the novel (the fact that the novel is in memoir format) affects the novel in significant ways, not the least of which is that it puts into question the narrator's authorial autonomy.

[15] Arthur Terry suggests the same thing regarding the novel. See also Barker-Benfield for a more in-depth discussion on how economic terminology is used in medical discourse in nineteenth-century America. Many of his insights resonate with what we see in Spanish cultural discourses about sexuality during the same period.

[16] Aldaraca (chapter 3) and Jagoe (chapter 4) both point out that it is women who are seen to have a problem with overspending and thus "el lujo" in nineteenth-century Spain. Women's supposed susceptibility to "unproductive" spending is seen to be totally at odds with the "productive" use of the investment of capital.

[17] As Whiston notes in his introduction to the novel, the narrative also makes an implicit contrast between the healthy Miquis marriage and the illnesses of others (27).

## WORKS CITED


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

Barker-Benfield, Ben. "The Spermatic Economy: A Nineteenth-Century View of Sexuality." *The American Family in Social-Historical Perspective. Ed. Michael Gordon*. New York: St. Martin's P, 1973.

Barr, Lois Baer. "Voyeurism in *Lo prohibido*." *Romance Quarterly* 31 (1984): 169-75.

Bergmann, Emilie L; Paul Julian Smith. *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke UP, 1995.

Blackmore, Josiah and Gregory S. Hutcheson. *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham: Duke UP, 1999.

Blanco, Alda. "Dinero, relaciones sociales y significación en *Lo prohibido*." *Anales Galdosianos* 18 (1983): 61-73.

Carrasco, Rafael. *Inquisición y represión sexual en Valencia : historia de los sodomitas, 1565-1785*. Barcelona: Laertes, 1985.

Charnon-Deutsch, Lou. *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*. Amsterdam: John Benjamins, 1990.

Chávez-Silverman, Susana and Librada Hernández, eds. *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Madison: U of Wisconsin P, 2000.

Cleminson, Richard and Francisco Vázquez García. *Los invisibles: A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1940*. Cardiff: U of Wales P, 2007.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Vol. 1. *An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage-Random House, 1990.

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

Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Trans. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1965.

Halperin, David M. *How to Do the History of Homosexuality*. Chicago: U of Chicago P, 2002.

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

Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York UP, 1996.

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

McGiboney, Donna. "The Hysterical Perspective in Galdós's *Lo prohibido*." *Romance Languages Annual* 2 (1990): 482-87.

Mira Nouselles, Alberto. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales, 2004.

Pérez Galdós, Benito. *Lo prohibido*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.

Ribbans, Geoffrey. "The Unreliable Narrator Revisited: The Case of Galdós's *Lo prohibido*." *Word in Time: Poetry, Narrative, Translation.* Ed. Leon Burnett. Colchester (UK): U of Essex, 1997.

Romero Pérez, Francisco. "El 'mal constitutivo' en *Lo prohibido* de Pérez Galdós." *Romance Quarterly* 31 (1984): 161-67.

Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Toward an Anthropology of Women.* Ed. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review P, 1975.

Scanlon, Geraldine. "Heroism in an Unheroic Society: Galdós's *Lo prohibido*." *The Modern Language Review* 79 (1984): 831-45.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire.* New York: Columbia UP, 1985.

—. *Epistemology of the Closet.* Berkeley: University of California Press, 1990.

Smith, Paul Julian. *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990.* New York: Oxford UP, 1992.

Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression.* Ithaca: Cornell UP, 1986.

Tambling, Jeremy. *Confession: Sexuality, Sin, the Subject.* Manchester: Manchester UP, 1990.

Terry, Arthur. "*Lo Prohibido*: Unreliable Narrator and Untruthful Narrative." *Galdós Studies.* Ed. J.E. Varey. Vol. 1. London: Tamesis, 1970. 62-89.

Tsuchiya, Akiko. "On the Margins of Subjectivity: Sex, Gender and the Body in Galdós's *Lo prohibido*." *Revista Hispánica Moderna* 50.2 (1997): 280-89.

Tubert, Silvia. "*Lo prohibido* y la psicología de la vida erótica." *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 201-17.

Vázquez García, Francisco and Andrés Moreno Mengíbar. *Sexo y razón: Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX).* Madrid: Akal, 1997.

Whiston, James. "The Interplay between Author and Narrator in *Lo prohibido*." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós: 1843-1993.* Linda Willem, Ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993.

—. "Introducción." *Lo prohibido.* By Benito Pérez Galdós. Ed. James Whiston. Madrid: Cátedra, 2001. 11-120.

—. "Trabajo y dinero en *Lo prohibido*." *Crítica Hispánica* 13 (1991): 55-68.

Willem, Linda M. "The Narrative Premise of Galdós's *Lo prohibido*." *Romance Quarterly* 38 (1991): 189-97.

# MANUEL GODOY Y EL CAPRICHO 56 DE GOYA EN LA PRIMERA SERIE DE *EPISODIOS NACIONALES*

**Toni Dorca**

## Anatomía de una crisis

En 1784, Manuel de Godoy y Álvarez de Faria Sánchez Ríos Zarzosa, hidalgo de diecisiete años natural de Badajoz, se trasladó a la corte para ingresar en la Guardia de Corps. Tras una carrera meteórica, el 15 de noviembre de 1792 pasó a ocupar el cargo de primer ministro de Carlos IV en sustitución del conde de Aranda. Los motivos del nombramiento siguen siendo debatidos hoy en día, puesto que el elegido no pertenecía a la alta nobleza y carecía además de experiencia en asuntos de gobierno. La versión más extendida es la forjada por los partidarios del príncipe Fernando sobre la base de las relaciones íntimas de Godoy con María Luisa, la cual, prendada de la belleza del guardia, no cesó de concederle favores con la aquiescencia del monarca. Los amoríos de la reina con el favorito distan, sin embargo, de estar claros, y no existe ninguna prueba documental que permita certificar su existencia. Godoy explicó en las *Memorias* que los reyes "concibieron la idea de procurarse un hombre y hacerse en él un amigo incorruptible, obra sola de sus manos, que, unido estrechamente a sus personas y a su casa, fuese con ellos uno mismo y velase por ellos y su reino de una manera indefectible" (1:15). En vista de la inquebrantable devoción que guardó siempre hacia sus protectores, tanto en el gobierno como en el exilio, la explicación de Godoy tiene visos de credibilidad. Así lo sostiene Emilio La Parra en una reciente biografía que cuestiona eficazmente la leyenda negra que se ha forjado en torno de la figura del valido extremeño. La Parra arguye que Carlos IV decidió variar el rumbo de su política tras el cese de Aranda, otorgando el mando a una persona de confianza que no estuviese ligada a ninguna facción. La acumulación de títulos y distinciones en la persona de Godoy se justificaría así no por influencia de María Luisa, sino en recompensa por los servicios prestados a la monarquía por un colaborador fiel.

El segundo cargo dirigido contra Godoy se centra en sus dotes de gobernante. Según sus detractores, la ambición y la corrupción sin límites que corroían al Príncipe de la Paz hicieron de él un "acumulador de bienes personales" (García Cárcel 51) que pretendía destronar al legítimo heredero para perpetuarse en el cargo. Sin pasar por alto estas ansias de lujo y poder, La Parra ha destacado el perfil de un estadista entregado al servicio de la monarquía y hábil en sus relaciones con los demás. Teniendo en cuenta las dificultades del reinado de Carlos IV tras la sacudida de la Revolución Francesa, La Parra concluye que el fracaso de Godoy resultaba prácticamente inevitable dados los múltiples problemas a que tuvo que hacer frente: oposición frontal del partido fernandista, resquebrajamiento del Antiguo Régimen, imperialismo napoleónico y rivalidad entre Francia e Inglaterra.

La apertura de la primera serie de *Episodios nacionales* en la batalla de Trafalgar se encuadra en la segunda etapa del mandato de Godoy, cuando el esplendor de su fama se estaba eclipsando por el ataque de sus enemigos y la situación de crisis que se vivía en el

país. Ya a finales de 1804, la precaria situación de la agricultura y el comercio empezó a hacer mella en la popularidad del favorito.[1] Su imagen empeoró notablemente a raíz del desastre marítimo del 21 de octubre de 1805, una vez que se constató la desafortunada alianza con Francia con que Godoy pretendió asegurar la integridad territorial del país ante el avance de los ejércitos de Napoleón en Europa. Manuel Marliani, autor de una obra histórica sobre la batalla publicada en 1850, se despachaba a gusto con la flaqueza exhibida por el generalísimo en sus acuerdos con Bonaparte: "A esta fatal jornada fuimos llevados por el débil gobierno que a la sazón regía en España" (350). Apoyándose en el juicio de Marliani, Benito Pérez Galdós subrayó en *Trafalgar* la ligereza y frivolidad con que Godoy desempeñaba su cargo. Las acusaciones estaban puestas en boca de diversos personajes, tanto ficticios como históricos: doña Francisca (39, 48, 58); el almirante Cosme Damián Churruca, héroe y mártir de la jornada (48); José María Malespina (62); don Alonso (62); finalmente, un marinero anónimo compañero de Gabriel (111). El autor canario establecía así desde el comienzo de la serie la práctica de ir acumulando testimonios que atribuían a Godoy todos los males de la patria.

Dos años después de la debacle de Trafalgar, la situación se deterioró aún más al ritmo de los graves acontecimientos que se sucedían casi por ensalmo. En primer lugar, la firma del tratado de Fontainebleau[2] el 27 de octubre de 1807 franqueó la entrada de las tropas imperiales en territorio español. Por las mismas fechas, las discordias en el seno de la familia real culminaron en el descubrimiento de una conjura contra Carlos IV en el palacio de El Escorial, en la cual estaba implicado el príncipe Fernando. El sentir de la opinión pública ante estos hechos, si bien equivocado, ponía de manifiesto el desprestigio del otrora aclamado Príncipe de la Paz. La gran mayoría de la población, en efecto, estaba convencida de que las incursiones del ejército francés tenían por objeto facilitar el traspaso de la corona al futuro Fernando VII. Dicha esperanza servía para aliviar el temor de que Godoy desplazase al heredero del trono después de la muerte de Carlos IV, cuyo estado de salud era por entonces preocupante. En cuanto a la conspiración de El Escorial, se veía en ella una maniobra orquestada por el favorito para eliminar al príncipe de Asturias y erigirse en la única alternativa viable.[3]

El segundo episodio de la serie, *La corte de Carlos IV*, discurre entre los meses de octubre y noviembre de 1807, de ahí que la referencia a los eventos comentados en el párrafo anterior fuese ineludible. Gabriel Araceli advertía al respecto que su narración iría "al compás de ciertos hechos ocurridos en el otoño de 1807" (141). En la novela se dedica un espacio considerable al proceso de El Escorial: el descubrimiento del complot en palacio, cuya información proporcionaron conjuntamente Amaranta y Gabriel (186-90); la revelación a cargo de Amaranta del contenido de los papeles confiscados al príncipe Fernando en su habitación (195-99); la defensa que don Celestino hacía de su paisano Godoy ante las acusaciones de que era objeto (227); por último, la transcripción de las cartas de Fernando a sus padres arrepintiéndose del delito e implorando el perdón, gesto que le sirvió para conquistar la voluntad del pueblo (232-33).

Las noticias acerca de la entrada de los franceses en España, así como la planeada

división de Portugal en tres partes acordada en el Tratado de Fontainebleau, nos llegan nuevamente por vía de Amaranta (157). Partidaria y confidente de la reina María Luisa, la cortesana se negaba a dar crédito a los rumores que circulaban sobre los planes de Godoy para embarcar a la familia real a América y proclamarse rey (158). El supuesto apoyo del país vecino a la candidatura del príncipe Fernando le parecía igualmente "absurdo" (158). A diferencia de Amaranta, el pueblo se mostraba entusiasmado con la intervención del emperador en los asuntos de España porque creía, como ya hemos dicho, que venía a ayudar al legítimo heredero (172). De todas las voces que se alzaron para comentar los sucesos, la del amolador Pacorro Chinitas era la única que difería del sentimiento general de optimismo. Chinitas constató la inmadurez exhibida por Fernando en la conjura de El Escorial, a la vez que adivinó las intenciones de Napoleón respecto al cambio de dinastía en España (233).

No obstante la vertebración de la trama alrededor de la crisis de otoño de 1807, se ha argüido con buen criterio que el núcleo de *La corte de Carlos IV* lo forman las alegaciones acerca de la conducta de Godoy (DuPont, *Modernity* 628). Lo que en *Trafalgar* se anunciaba como un síntoma del descontento de la población, se convertía ahora en una condena sin paliativos. Como adujo un hortera de ultramarinos con quien conversó Gabriel, se trataba de "quitar de en medio al señor Godoy, que ya nos tiene hasta el tragadero" (172). El papelista don Anatolio sostenía la misma opinión, citando el apodo despectivo con que se conocía al favorito: "de esta vez nos veremos libres del choricero" (172). El alud de críticas se extendió con notable exageración a todos los aspectos de su persona: el escándalo de quien estaba "casado con dos mujeres" y sentaba a ambas a la mesa, "una a la derecha y otra a la izquierda" (173), en alusión a sus amores adúlteros con Pepita Tudó; su legislación en contra de "los derechos eclesiásticos" (174), referencia a la tentativa de desamortización de los bienes de la iglesia; por último, la protección que dispensaba a "los malos poetas" como Moratín (176-77), burda censura del reformismo ilustrado que Godoy convirtió en divisa de su política.[4] A contracorriente de la opinión pública, la admiración de don Celestino por su paisano (143, 227) era tan descabellada como los ataques indiscriminados del pueblo.

El episodio siguiente, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, traslada al lector al mes de marzo de 1808, momento en que la situación del generalísimo llegó a un callejón sin salida. La oposición conjunta de la nobleza y el clero se hizo insostenible, harta una de someterse a la voluntad de un advenedizo y reacio a la merma de sus privilegios el otro. Ante las noticias de que Godoy pretendía sacar a los reyes de Aranjuez, en la noche del 17 de marzo una multitud enfervorizada asaltó su palacio. Carlos IV, atemorizado por la magnitud de una revuelta manejada desde la sombra por las huestes del fernandismo, exoneró al valido de sus cargos el 19 de marzo y abdicó en su hijo mayor. El triunfo de los amotinados marcaba el fin de la carrera de Godoy, quien a partir de entonces inició una larga travesía por el desierto del exilio hasta su muerte en 1851. En cuanto a las repercusiones en el ámbito nacional, es verosímil inferir que de resultas de este acontecimiento Napoleón se decidió a hacer uso de la fuerza para acabar con la dinastía borbónica en España.

La narración del motín de Aranjuez ocupa la primera mitad de la novela,

informándose puntualmente de los preparativos: descontento del pueblo hacia Godoy por incitar a los reyes a salir de Aranjuez (286, 291); el dinero que se repartió a los agitadores y la tropa para ponerlos del lado del príncipe de Asturias (292-93); la presencia en las calles del conde de Montijo disfrazado de paisano, con el apodo de tío Pedro (299). A continuación se hacía entrar en escena al propio Godoy, con motivo de una breve audiencia que concedió a don Celestino y Gabriel (287-88). La descripción de su persona (287) subrayaba la preocupación de quien se veía acosado por unas circunstancias que escapaban a su control. Era el 15 de marzo y Godoy presentía que tenía los días contados.

Los acontecimientos de la noche del 17 de marzo se exponen en los capítulos IX y X (300-7). Por su amistad con Lopito, Gabriel se vio empujado a entrar por la fuerza en el palacio de Godoy junto al resto de los sublevados. Su intervención en el saqueo se redujo a la destrucción de un reloj y otros objetos decorativos, acciones que ejecutó para no levantar sospechas más que movido de la ira. En calidad de testigo y comentador, Gabriel repudió desde el primer momento la violencia gratuita y la sed de venganza de lo que él percibía como una turba de ignorantes manipulada desde arriba. Esta visión de los revolucionarios coincidía con la de la reina (308) y don Celestino (313) en desprestigiar la capacidad de liderazgo de la masa: "Era aquella la primera vez que veía yo al pueblo haciendo justicia, y desde entonces le aborrezco como juez" (301).

Pese a la acumulación de críticas hacia Godoy, Galdós quiso mostrar el anverso y el reverso de la conducta del mandatario, influido probablemente por la apología de su persona que éste llevó a cabo en *Memorias del Príncipe de la Paz* (1836 en francés; 1839 en castellano). Godoy lamentaba allí que los historiadores se hubiesen apresurado a condenarlo por no haber tomado en consideración la excepcionalidad de los tiempos: "la historia del reinado de Carlos IV está ignorada de presente; las desgracias de aquellos tiempos del trastorno europeo, y las que produjeron los contrarios de aquel buen rey, se le imputan a su Gobierno" (1:9). Frente a la opinión del común de la gente, Galdós emitió por boca de su protagonista un juicio más ponderado del político extremeño. Quien como Gabriel había sido testigo de la rocambolesca historia de España en el siglo XIX, desde Trafalgar hasta la Primera República, no podía menos que relativizar la ineptitud de Godoy. Así pues, y desde la distancia que le proporcionaban los sesenta y cinco años que mediaban entre el conflicto y la escritura de sus memorias, el veredicto del narrador de la primera serie anticipaba el de nuestros días: "Hasta mucho tiempo después no conocí que al par de los infinitos actos reprensibles de aquel monstruo de la fortuna había algunos que la posteridad, por el contrario, debía recordar siempre con agradecimiento" (*Corte* 177).

## Subir y bajar

La caracterización de Godoy en *La corte de Carlos IV* se fragua principalmente en torno a los relatos que circulaban sobre a su vertiginoso ascenso. Como es habitual en la serie, Gabriel compartía la voz con otros personajes con el objeto de iluminar desde distintos ángulos la figura del mandatario. Un primer intercambio entre Gabriel y don Celestino pone

de manifiesto la diferencia de criterios que separaba a ambos. Mientras que el joven estaba convencido de que el encumbramiento de Godoy se debía a la amistad con los poderosos, el párroco aseguraba que era fruto del "gran mérito", la "sabiduría" y el "tacto político" (*Corte* 143) de su paisano. A renglón seguido, don Celestino censuraba al "estólido vulgo" que atribuía el éxito a "supuestas habilidades en la guitarra y las castañuelas" (143).[5] El Marqués, por su parte, esbozó una biografía de Godoy con el tono del diplomático que lo sabe todo (162-64). Pese a lo ridículo del personaje, su narración se contenía dentro de los límites de la verdad en lo tocante a la historia del valido: caídas de los ministerios de Floridablanca y Aranda; guerra contra la Convención; descontento de la gente por los favores que le otorgaba el soberano; renuncia de su puesto; restitución; guerra de las Naranjas contra Portugal; alianza con Francia; desastre de Trafalgar. El Marqués dejaba entrever al final su odio hacia un rival al que tachaba de "hombre abominable, que se ha elevado por las causas que todos sabemos y sigue dirigiendo la nave del Estado valido de su torpe arrogancia e insolente travesura" (164).

Paralelamente, Amaranta trazó una alegoría de la corte borbónica a partir de un "ejemplo" que refirió a Gabriel (192-93, 205-6) acerca de un sultán, una sultana y un joven guardia en una época remota de Oriente. El argumento era un trasunto de la relación que mantenían Carlos IV, María Luisa y Godoy desde el acceso al poder de éste en 1792 hasta el presente, según versión compartida por mucha gente. La caracterización de los personajes de la fábula respondía, por tanto, a unos estereotipos fácilmente reconocibles por los españoles de 1807: el sultán era bondadoso pero ciego; la sultana estaba dominada por la lujuria; el guardia, movido por la ambición y cruel con su protectora, concitaba el odio de los vasallos. En la segunda parte del cuento, las conexiones se hacían aún más explícitas merced a la incorporación de dos personajes: el hijo del sultán, decidido a arrebatar el poder a sus padres; y el gran Tamerlán, árbitro de la contienda cuya protección todos buscaban. La responsabilidad de lo ocurrido recaía en última instancia en el sultán, por no haber "gobernado bien a los pueblos" que tenía bajo su mando (206).

Después de escuchar el relato de Amaranta, la fascinación que Godoy ejercía en Gabriel se tornó en obsesión por los triunfos del antiguo guardia de corps. La historia de ambos personajes, pese a lo distinto de sus orígenes, se inscribía en las coordenadas de la Europa de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La reforma de la sociedad estamental que trajo consigo la Revolución Francesa abrió las puertas a un tipo de ciudadano que se iba haciendo a sí mismo en virtud de su trabajo e ingenio. El joven de provincias que viajaba a la capital en busca de oportunidades para mejorar su estado (el llamado *parvenu*, arquetipo posterior de la novela realista encarnado en la figura de Julien Sorel) se convirtió, en suma, en el emblema de una época presidida por la noción de cambio. Así pues, Gabriel veía factible la obtención de un lugar de privilegio entre los poderosos (143), espoleado por la opinión de que en España las mudanzas en la escala social eran moneda de uso corriente (146). Para ello contaba con el favor que iba a dispensarle su ama Amaranta, igual que Godoy se había valido de la amistad con la reina: "pienso encontrar, como otros que yo me sé, una personita que me suba en un periquete" (145).[6] La propia Amaranta alentaba las

esperanzas de su servidor trayendo a colación la trayectoria del Príncipe de la Paz (181-82, 191-92), si bien con la seguridad de que Gabriel iba a actuar con rectitud una vez encaramado al poder (193).

Consumados la exoneración y el exilio de Godoy, la imagen del valido dejó de vertebrarse en torno a su encumbramiento para enfocarse en su desgracia. La historia del ascenso y descenso súbitos de Godoy se convirtió, de hecho, en paradigmática del destino que la ambición extrema y la corrupción deparaban a los poderosos. A este respecto, los historiadores del siglo XIX consolidaron la versión oficial de Godoy a través de un relato cuya vigencia ha llegado hasta nuestros días. Buena parte del éxito de su tentativa se explica por haber articulado la narración en torno a dos motivos de raigambre universal: por un lado, la fragilidad de la condición humana, sujeta siempre a los arbitrios de la fortuna; por otro, el empeño en acometer empresas temerarias que no tardan en malograrse. El conde de Toreno, autor de la indispensable *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1835-1837), hablaba de un Godoy al que se le desplomó "estrepitosamente el edificio de su valimiento y grandeza" (19). Su testimonio incluía una admonición de carácter moral: "Repetida y severa lección que a cada paso nos da la caprichosa fortuna en sus continuados vaivenes" (21). Lafuente se sirvió de una tropología semejante: "derrumbarse del valimiento y del poder al abismo de la impotencia y del infortunio" (18: 228).[7] No faltaba tampoco la comparación con Ícaro: "el desventurado fin de los que en alas de un favor ciego y de una monstruosa fortuna se dejan remontar a tan desmedida altura" (18: 229).

En la primera serie de *Episodios*, la caracterización de un Godoy omnipotente dejó paso igualmente a las reflexiones que su infortunio suscitó en Gabriel. Galdós moldeó, pues, la carrera de Godoy sobre las mismas bases retóricas que la historiografía del XIX, hallando campo fértil para el cultivo de la imaginación mitológica.[8] Recordemos que Amaranta ya había advertido a su servidor acerca de "lo de Ícaro" (*Corte* 205) cuando aquél se mostraba ávido en exceso. En *El 19 de marzo*, Gabriel mismo expuso cómo la Fortuna (291, 303) derruyó de un soplo el edificio en que se sustentaba la grandeza del hombre más poderoso de España después del rey, reducido ahora al "charco de la miseria y de la nulidad más espantosas" (310). Testigo de los sucesos de Aranjuez que arrancaron las alas de la ambición de Godoy, Gabriel no dudó en formular su veredicto de lo acaecido: "Sin duda estaba escrito que la caída sea tan ignominiosa como la elevación" (311).

Además de la huella de los historiadores que lo precedieron, el estímulo le pudo haber llegado a Galdós a través de las artes plásticas. Efectivamente, es verosímil aventurar que el autor canario hallase en el capricho 56 de Francisco de Goya,[9] titulado "Subir y bajar", una síntesis de la biografía de Godoy. El grabado en cuestión muestra a un sátiro con pezuñas de cabra, apoyado inestablemente sobre una superficie curva. Está agarrando por los tobillos a un hombre elevado en posición vertical, quien sujeta una tea ardiente en cada mano al tiempo que desprende humo y fuego de su cabeza. En primer plano y al fondo, otros dos hombres caen al vacío.

Los comentarios que empezaron a circular poco después de la publicación de los grabados de Goya en 1799 ofrecen diversas explicaciones sobre el capricho 56.[10] (A) reza

56
Subir y bajar.

así: "Príncipe de la Paz. La lujuria le eleva por los pies, se le llena la cabeza de humo y viento y despide rayos contra sus émulos" (*Comentarios*); en cuanto a (P), se lee en él: "La fortuna trata muy mal a quien la obsequia. Paga con humo la fatiga de subir, y al que ha subido le castiga con precipitarle" (*Comentarios*); finalmente, en (BN) se expone lo siguiente: "El Príncipe de la Paz levantado por la lujuria, y con la cabeza llena de humo, vibra rayos contra los buenos ministros. Caen estos y rueda la bola; que es la historia de los favoritos" (*Comentarios*).[11]

Las lecturas que se han propuesto hasta la fecha coinciden con los manuscritos en afirmar que el capricho 56 encierra un comentario político sobre el reinado de Carlos IV. Siguiendo al hispanista alemán E.W. Palm, Roberto Alcalá Flecha ha aducido que el sátiro con patas de cabra se asemeja a un dios Pan sin cuernos, sentado encima de la bola del mundo que representa la rueda de la Fortuna. La asociación habitual da cuenta de las razones del ascenso de Godoy, cuya personificación en el grabado corresponde al hombre sujeto en el aire, sostenido literalmente en el poder gracias a sus amores ilícitos con la reina.[12] Por su parte, la caracterización del valido con teas en las manos y fuego en la cabeza trae a colación la imagen de Júpiter blandiendo un haz de rayos, según aparece en diversos ejemplos de la literatura emblemática que Goya bien pudo conocer. Alcalá Flecha ilustra su hipótesis con la reproducción del emblema XXI, *Iovi Ultori*, de los *Emblemas morales* (1589) de Juan de Horozco y Covarrubias:

La identificación de Godoy con Júpiter subraya en un primer momento la omnipotencia de

ambos personajes, desvirtuada luego por la parodia que pone de manifiesto las escasas dotes del valido. El humo que sale de su cabeza vendría a sugerir de este modo la volubilidad e ineptitud de Godoy, preocupado tan sólo de permanecer en el puesto a costa de sus rivales.[13]

Los elementos que hemos señalado bastan para prefigurar la versión impuesta más tarde por la historiografía. En primer lugar, Goya se ciñe a la visión tradicional de la diosa Fortuna que dispone a los hombres de su antojo, encaramándolos a la cima para precipitarlos luego a la sima. Si de lo general se desciende a lo particular, el grabado hace hincapié en la inestabilidad y las luchas internas que marcaron las dos etapas de Godoy al frente del gobierno. Desde esta perspectiva, la caída de los dos hombres podría hacer referencia a la destitución de los ministros Saavedra y Jovellanos en agosto de 1798 (Hughes 183), aunque no cabe descartar que Goya estuviera pensando en los antecesores de Godoy, Floridablanca y Aranda.[14] Más allá del sentido último que se confiera al capricho 56, tanto el letrero escogido por Goya ("Subir y bajar") como la explicación de sus coetáneos ("la historia de los favoritos" se cifra en la precariedad de su cargo, según reza el manuscrito BN), están anunciando proféticamente el destino mismo de Godoy tras su exoneración el 19 de marzo de 1808. La visión de la lujuria en la figura de Pan/Godoy refleja, por otra parte, el sentir de la población en lo relativo a las razones del predicamento de que el valido gozaba en la corte de Carlos IV, o sea, sus relaciones íntimas con la reina María Luisa. Finalmente, el grabado se ajusta al plan general de censura de "los errores y vicios humanos" (cit. López Rey 1:185) propuesto por el pintor en el anuncio de venta de los *Caprichos* que se publicó el 6 de febrero de 1799 en *Diario de Madrid*.

Volviendo a los *Episodios*, hay que constatar que la experiencia de Gabriel en la corte fue determinante en el proceso de aprendizaje y adaptación al mundo que integra la primera fase de las memorias. En su constitución como ser moral tras la adquisición de la idea del honor (*Corte* 217), Gabriel aprehendió la verdad de las advertencias de su enamorada Inés sobre lo peligroso de tomar por modelo a Godoy: "tan fácilmente como subas volverás a caer" (*Corte* 145). El desengaño del joven al darse cuenta de su error abría paso a la posibilidad de redención por vía del trabajo: "el hombre debe buscarse una fortuna por medios honrosos" (*Corte* 226). El rechazo del mito de Ícaro personificado en ese "monstruo de la fortuna" (*Corte* 177) llamado Godoy vino acompañado, en suma, de la voluntad de labrarse un futuro apelando a la dignidad y el mérito. El rito de iniciación de Gabriel se completó tras presenciar *in situ* el desastrado final del favorito de Carlos IV, momento en que alcanzó a comprender "la inestabilidad de las glorias humanas" (*19 de marzo* 313).

Frente a la exposición de la trayectoria negativa de Godoy ("subir y bajar") en los episodios inaugurales, la evolución del narrador-protagonista en el resto de las novelas vino marcada por un ascenso continuado en el escalafón de la clase media ("subir y subir"). La primera serie de *Episodios* se estructura, por tanto, a base de un *Bildungsroman* que revertía el patrón inicial de la autobiografía picaresca de un huérfano: raquero de muelle, criado de múltiples amos (un militar retirado, una actriz cómica, una cortesana y una pareja de avaros) y cajista de imprenta. Tan pronto como la guerra contra Francia se extendió por el territorio nacional a partir de *Bailén*, Gabriel se alistó en el bando de los patriotas, en una decisión en

la que se combinaban el amor a la patria y el deseo de tener una posición boyante que le permitiera casarse con Inés.[15] Cuando Gabriel ingresó formalmente en el ejército en *Napoleón en Chamartín*, las razones que privaron fueron ya de orden práctico: "por ver si de soldado raso llego a general en estos revueltos tiempos" (534). Ni que decir tiene que la predicción se cumplió de manera puntual a lo largo de una cadena de ascensos que alcanzó su clímax en el episodio final de la serie, *La batalla de los Arapiles*. La costosa subida al Arapil Grande, con la toma de la bandera enemiga en la cima del monte, remataba la carrera de Gabriel. En pugna con un soldado francés que pretendía arrebatarle el estandarte, nuestro protagonista rodó hacia abajo hasta desfallecer. No se trataba, empero, de una caída ignominiosa como la de Godoy, sino de la culminación de su gloria. Gabriel se aferró valientemente al águila sin soltarla, gesto de victoria contra los obstáculos que se interpusieron en su camino desde el instante en que quiso hacerse acreedor del amor de Inés.[16]

## Conclusión

Galdós recurrió a quien fue sin duda la figura más controvertida de la época, Manuel Godoy, a fin de perfilar el cuadro social y político del reinado de Carlos IV. Lejos de reducir el personaje a un signo lingüístico sin conexión con su referente, nuestro autor estructuró los primeros episodios de la serie en torno a la biografía del mismo. Dicho procedimiento le permitió vertebrar la crisis de la monarquía borbónica a partir de los acontecimientos que contribuyeron al desprestigio de Godoy: la batalla de Trafalgar, la entrada de las tropas francesas en España y la conspiración de El Escorial. El punto final de su trayectoria lo constituyó el motín de Aranjuez del 17 de marzo de 1808, antesala de la Guerra de la Independencia. Pese a la condena unánime de los contemporáneos de Godoy, quienes lo responsabilizaron de todos los males de la patria, Galdós emitió por boca de Gabriel un juicio ecuánime que resaltaba tanto los méritos como las carencias del político extremeño.

El capricho 56 de Goya, "Subir y bajar", contiene los rasgos comúnmente asociados con el valido de Carlos IV, a saber: ansia de medro y lujuria. La vocación universal de Goya se desplegó allí en dos motivos de resonancias míticas: los antojos de la diosa Fortuna, que se complace en derribar a quien ella misma encumbra; y el castigo de Ícaro, precipitado al fondo del mar por desafiar los límites de su condición. Así pues, el título y la imaginería de este capricho bien pudieron servir, consciente o inconscientemente, de fuente de inspiración para la construcción del personaje de Godoy en los *Episodios*. Con una retórica procedente de los historiadores decimonónicos que lo precedieron, Galdós vio en el valido la encarnación de un arquetipo que personificaba a la vez los cambios acaecidos en la Europa posrevolucionaria: el guardia de corps que llegó a generalísimo por favor especial de los reyes ("subir"), y que de la noche a la mañana perdió todo su poder ("y bajar").

La caracterización de Godoy en los *Episodios* no se limitó, sin embargo, a una yuxtaposición de verdad histórica e interpretación simbólica. Galdós contrastó además la evolución positiva del narrador y protagonista de la serie, Gabriel Araceli, con el ocaso del

favorito de Carlos IV. Si bien durante su estancia en la corte Gabriel soñaba con imitar la conducta de Godoy, la adquisición de la idea del honor lo impelió a triunfar por medios honrados. El deseo de labrarse un puesto en el mundo que lo hiciera digno del amor de Inés se materializó gracias a su ingreso en el bando de los patriotas durante la Guerra de la Independencia. Los sucesivos ascensos en el ejército, en virtud de la valentía e ingenio desplegados en las batallas, culminaron en su nombramiento como general al término de la contienda. De este modo, la escritura de las memorias por parte del narrador-protagonista llegaba al punto final coincidiendo con el apogeo de su ciclo vital.

Macalester College

# NOTAS

[1] "Los del inicio del siglo XIX fueron años de carestía de granos y elevación de precios, de continuadas malas cosechas y de muchas dificultades en el comercio, incrementadas a partir de finales de 1804 por la guerra contra Inglaterra" (La Parra 336).

[2] Recordemos que, en virtud del mismo, Portugal quedaría dividido en tres partes: "el norte se entregaba a los reyes de Etruria, el centro quedaba militarmente ocupado hasta el final de la guerra y posteriormente se dispondría según las circunstancias, y el sur se entregaba a Godoy, mientras que Napoleón se comprometía a garantizar los dominios de los Borbones españoles y a permitir que Carlos IV fuera nombrado 'emperador de las dos Américas'" (Esdaille 37-38).

[3] Modesto Lafuente, cuya *Historia General de España* publicada entre 1850 y 1867 siguió Galdós, resumía el estado de la cuestión según lo entendía el pueblo: "atribuía lo que pasaba en el Escorial a trama urdida por Godoy con el fin de acabar de enajenarle el amor de sus padres y de representarle a los ojos de éstos como un hijo desnaturalizado y criminal, ansioso de anticipar la herencia al trono, al cual suponían aspiraba el mismo príncipe de la Paz" (18:203).

[4] Gabriel enumeró así los cargos contra Godoy: "la general animadversión de que era objeto el Príncipe de la Paz, a quien se acusaba de corrompido, dilapidador, inmoral, traficante de destinos, polígamo, enemigo de la iglesia, y, por añadidura, de querer sentarse en el trono de nuestros Reyes" (174-75).

[5] La imagen del favorito tañendo la guitarra y tocando las castañuelas fue una invención de sus enemigos que carecía de fundamento. Ante la persistencia del mito, Godoy se vio obligado a aclarar en las *Memorias* que "jamás ni he tocado, ni he cantado, ni conozco la música, lo cual tengo por desgracia" (1:12).

[6] Gabriel recurrió varias veces al caso Godoy para fijar sus objetivos: "¿No estás oyendo mentar todos los días a cierto personaje que antes era un pobre pelambrón, y ahora es todo cuanto puede ser un hombre? ¿Y todo por qué? Por la inclinación de una elevada señora" (170); "tú no estás oyendo hablar todos los días de un hombre que no era nada, y hoy lo es todo; de un hombre que entró a servir en la guardia española, y de la noche a la mañana..." (183). Como ha mencionado DuPont, "Godoy figures as important throughout this *episodio* because Gabriel dreams of imitating his rise to power" (*Setting* 41).

[7] En 1972, Francisco Martí Gilabert se expresaba en términos parecidos: "en un instante, había caído desde la cumbre de su grandeza y poder a la sima de la miseria y de la nulidad" (176).

[8] Tomo prestada la expresión del título de una monografía reciente de Alan Smith.

[9] Goya está muy presente en *La corte de Carlos IV* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo* a través de diversas menciones a su persona. Galdós describió también a algunos personajes históricos (la familia real, Godoy, el cómico Isidoro Máiquez y el dramaturgo Leandro Fernández de Moratín) a partir de los retratos del artista aragonés. Finalmente, el relato de la rebelión del pueblo madrileño contra las tropas de Murat y la represión francesa del día siguiente guarda más de una semejanza con los archiconocidos cuadros *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo.*

[10] El carácter enigmático de los *Caprichos* alentó desde el principio las exégesis acerca de su posible sentido. Actualmente se conservan tres manuscritos explicativos de cada uno de los grabados, obra de los contemporáneos de Goya : el de Ayala (A), llamado así porque con los años llegó a ser propiedad del dramaturgo Adelardo López de Ayala (1828-1879); el del Museo del Prado (P); y el de la Biblioteca Nacional (BN.) La información que ofrecen ha de contemplarse siempre con cautela, puesto que se trata de interpretaciones pretendidamente ambiguas, anónimas e imposibles de datar con exactitud.

[11] Las citas están tomadas de la web "Exposición Virtual InfoGoya '96", organizada por la Universidad de Zaragoza y la Institución Fernando el Católico de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento del pintor.

[12] "Pan representa a España; España, a la reina; la Reina, a la prostitución; a través de la prostitución se asciende a Ministro y se cae" (Alcalá Flecha 207).

[13] "Godoy queda así reducido a un Júpiter de pacotilla, que, tras haber conseguido su inmerecido ascenso por medios inicuos, agita en sus manos los rayos de un poder prestado con los que tan sólo pretende el exterminio de sus adversarios políticos" (Alcalá Flecha 209).

[14] No hay que olvidar que los *Caprichos* "se gestaron mucho antes de su publicación en 1799, durante el período 1796-1797, que coincide con la estancia de Goya en Andalucía, de cerca de un año de duración" (Baticle 158).

[15] Peter Bly percibió ya nítidamente esta contradicción: "Gabriel preaches two sharply different lessons: on the one hand, the uplifting emotions of the collective ideal of patriotism; on the other, the material rewards for the lucky survivor" (117).

[16] Con todo, hay que tener en cuenta la intercesión de Amaranta en favor de su yerno: "con el talismán de su jamás interrumpida correspondencia, me hizo coronel, luego brigadier, y aún no me había repuesto del susto, cuando una mañana me encontré hecho general" (*Arapiles* 1354). Como notó Brian Dendle, la lección final que Galdós ofrecía a sus coetáneos estaba teñida de ironía: "strive constantly, and marry well" (84).

## OBRAS CITADAS


Alcalá Flecha, Roberto. "La imagen de Godoy en el capricho 56, 'Subir y bajar', de Goya." *Revista de Arte* 214 (1990): 205-9.

Baticle, Jeannine. *Goya.* Trad. Juan Vivanco. Barcelona: Crítica, 1995.

Bly, Peter A. "For Self or Country? Conflicting Lessons in the First Series of the *Episodios Nacionales*?" *Kentucky Romance Quarterly* 31: 2 (1984): 117-24.

"Comentarios del capricho 56 de Goya." 14 abril 2009 <http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C56p.html>

Dendle, Brian J. *Galdós: The Early Historical Novels.* Columbia: U of Missouri P, 1986.

DuPont, Denise. "Modernity and the Public in Galdós' *La corte de Carlos IV* and *El 19 de marzo y el 2 de mayo.*" *Letras Peninsulares* 11:2-11:3 (1998): 625-35.

___. "Setting the Stage: Exploring Authorship in *Trafalgar*, *La corte de Carlos IV*, and *El 19 de marzo y el 2 de mayo.*" *Realism as Resistance. Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja.* Lewisburg: Bucknell UP, 2006. 27-60.

Esdaile, Charles. *La Guerra de la Independencia. Una nueva historia.* Trad. Alberto Clavería.

Barcelona: Crítica, 2004.

García Cárcel, Ricardo. *El sueño de la nación indomable: los mitos de la Guerra de la Independencia.* Madrid: Temas de Hoy, 2007.

Godoy, Manuel. *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del señor D. Carlos IV de Borbón.* Ed. Carlos Seco Serrano. 2 vols. Madrid: BAE, 1950.

Hughes, Robert. *Goya.* Nueva York: Alfred A. Knopf, 2004.

Lafuente, Modesto. *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII.* Vol. 18. Barcelona: Montaner y Simón, 1889.

La Parra, Emilio. *Manuel Godoy. La aventura del poder.* Barcelona: Tusquets, 2002.

López-Rey, José. *Goya's Caprichos. Beauty, Reason & Caricature.* 2 vols. Princeton: Princeton UP, 1953.

Marliani, Manuel. *Combate de Trafalgar. Vindicación de la Armada española contra las aserciones injuriosas vertidas por Mr. Thiers en su 'Historia del Consulado y el Imperio'.* Madrid: Impreso de Orden Superior, 1850.

Martí Gilabert, Francisco. *El motín de Aranjuez.* Pamplona: U de Navarra, 1972.

Pérez Galdós, Benito. *Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia.* Eds. Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona: Destino, 2005.

Queipo de Llano, J. M. (Conde de Toreno.) *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España.* Madrid: BAE, 1907.

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

# RELIGIOUS SPACE AND THE PUBLIC SPHERE IN *UN VOLUNTARIO REALISTA*

**David George**

In the Second Series of his widely popular *Episodios nacionales* (1875-1879), Benito Pérez Galdós outlines the trajectory of Spanish history from 1814 to 1834, and traces the transformation of public space that allowed for the rise of Spain's nascent middle class to political dominance. The novels track the changes in the use of public and private spaces through the lives of history's anonymous actors, and explore how such modifications affect the way individual citizens engage one another in a public sphere increasingly defined by representation rather than direct intervention. Written at the time of important debates on the implementation of articles of the 1876 Constitution that insured religious freedom, the ten historical novels are particularly attentive to the obstacles the Church posed for the emergence of the political conditions in which a liberal state might flourish. While Galdós's negative opinion of Catholic institutions is unequivocal, and his recrimination of the power and control they exercise over Spanish society is clear, the novels also reveal that he was aware of the essential part the free and private practice of religion had to play in the construction of a liberal public sphere and the formation of citizens.

James Whiston suggests that the theme of a possible reconciliation between the Church and a liberal state is most explicitly introduced in the Second Series in the eighth novel, *Un voluntario realista* (1878) (129). Framing this argument in spatial terms, in the present essay I explore the way in which Galdós uses this *episodio* as a vehicle to explore the consequences of this tenuous relationship for the emergence and sustenance of a liberal bourgeois public sphere in Spain. I examine the ways in which the practices of religious space, and their projection into the public sphere in the context of the Malcontents Revolt of 1827, are used to question the public role of religion in a proto-democratic society. I argue that, by disqualifying sacred places as potential points of engaging social space in the novel, the author attempts to show how traditional modes of intervening in the political public sphere—represented by the extremist behavior of the novel's two main characters—are rendered obsolete by the irreversible political and social changes that occurred in the first three decades of the nineteenth century.

Article 11 of the 1876 Spanish Constitution declared Roman Catholicism to be the official religion of the new state designed by Antonio Cánovas del Castillo and ushered in by the return of the Bourbon Alfonso XII to the throne in Madrid. The first paragraph of the article secures the position of the Catholic Church within the state apparatus and insures its place as the principal liaison between the individual and God, and the government. In the spirit of nineteenth-century liberalism, the mandate does not prohibit the freedom of religion, and the framers of the new constitution were careful to include in the second paragraph a statement protecting individuals from being persecuted for religious views and/or practices. Nevertheless, the exercise of such freedoms is strictly limited to the private domain, as the third paragraph states very clearly: "No se permitirá [. . .] otras ceremonias ni manifestaciones públicas que las de la religion del Estado" (Tierno Galván 137). As Spain's

leaders attempted to steer the nation on a course towards political stability and moderation, the ambiguity and vagueness of Article 11 reflects the need to pay homage to the concept of religious tolerance in the name of progress, while safeguarding the social authority of the Catholic Church as an indisputable part of Spanish national identity and unity. Along with the monarchy and the Cortes, official recognition of the Church gave the new constitution legitimacy in the eyes of traditionalists and made good on Cánovas's promise to continue Spanish history through a system of government true to the exigencies of the past. At the same time, however, the document reflects the impetus to conciliate the institution within the limits of a constitutional and parliamentary state based on nineteenth-century liberal principles (Callahan 274).

If only formally, then, the inclusion of a clause securing religious freedom in the 1876 Constitution makes a gesture towards distancing the relationship between Church and State, and recognizes the relegation of religion to the private sphere as crucial to the creation of a stable public sphere in Spain (Faulks 25). The displacement of authority from the Church and State to a small, but ever expanding realm of private individuals provides one of the most basic building blocks of the bourgeois public sphere. Jürgen Habermas notes that until this shift begins to become a political reality in the late-eighteenth century, "Church and State authorities had the monopoly on interpretation not just from the pulpit but in philosophy, literature and art . . ." (36). A slow but steady change is registered in the appearance of a series of new spaces that lie on the margins of the traditional public sphere that are produced by their capacities to register and emit the opinion of private individuals. In conjunction with the print media, venues like the café and the parlor of the bourgeois family home cultivate notions of citizenship as individuals become aware of the presence of their equals and of the existence of a set of common concerns that binds them together as a public and as a nation. Religion becomes a question of conscience, a private matter that has no place in the public sphere except as a reaffirmation of one's privacy (Habermas 90). In other words, when conscience comes to be equated with the very notion of opinion, as Thomas Hobbes lays out in chapter IV of *The Elements of Law, Natural and Politic*, the right to hold fast to personal religious views, or any other, secures for the individual a platform from which to engage in the affairs of state and culture (42).

Habermas is primarily concerned with the creation and transformation of spaces of sociability as indicators of the consolidation of the bourgeois public sphere. Yet, of equal importance is the contraction of traditional modes of publicity and their corresponding spaces, which disappear or are transformed and emptied of their original political and cultural weight as a consequence of the rise of the middle-class. The public sphere and the spatial practices that shape how individuals interact as private citizens are the result of an increased abstraction of space, and the disappearance of absolute or concrete sites of publicity. Henri LeFebvre defines abstract space as a "mediated mode of spatiality" that is dominated by representations of space and conceptual models rather than real (or physical) practices (Dimendberg 23). The bourgeois public sphere, even in its embryonic form, is based largely on virtual encounters, mediated by various forms of print media that document

and quantify the existence of an anonymous/invisible network of private citizens. Conversely, absolute space is "[a]t once civil and religious"; by preserving and incorporating "bloodlines, family [and] unmediated relationships" it is a pure domain of privilege and ownership that excludes the private realm (Lefebvre 48). Instead of representations of space, absolute space relies on representational spaces (palaces, public squares, cathedrals, etc.) where the publicity and power of traditional elites is affirmed.

The conflicts and revolutionary cycles that characterized Spanish politics throughout the nineteenth century can be understood in spatial terms as a struggle against the increased abstraction of social space that resulted from the advance of liberalism and the transformation of the public sphere from a representational space to a space of representation. By 1876, the progressive dislocation of the Church from its traditional position of authority had created a fundamental rift between Spain's urban middle class and the rural oligarchy that sought to reaffirm its ascendancy by allying itself with the clergy. For traditionalists, the picturesque Spanish countryside dominated by the ecclesiastical architecture of the past came to be equated with the very essence of the nation. For progressives, this same image represented the single greatest obstacle to the ideals of liberalism and the creation of a modern Spanish state.

Issues of spatial practice and the transformation of social space are recurrent themes throughout the Second Series of *Episodios*; however, as I have elsewhere shown, the seventh and eighth novels offer the most explicit treatment of the tension between absolute and abstract spaces.[1] In *El terror de 1824* (1878), the downfall of the liberal rabble rouser Patricio Sarmiento is due, in part, to his resistance to indirect or mediated forms of political representation; he dies on the gallows nostalgic for the concrete, absolute space of a Rousseauan golden age when citizens met face to face to debate the affairs of society and state. *Un voluntario realista* continues the exploration of this problematic, but from the opposite extreme, by looking at the conservative Apostólico movement and the frustration of its adherents at the laxity of the restored absolutism of Ferdinand VII. In the changed political environment of the 1820s, the reactionary characters of this novel find that the spaces that traditionally afforded them a position of authority in the public sphere are no longer legitimate and are increasingly isolated. The armed uprising of the Royalist Volunteers in 1827, which serves as the historical backdrop for the fictional plot of this novel, makes visible the ideological rift between city and country that would persist and fester throughout the nineteenth century. In light of the political upheavals of the 1870s, this otherwise obscure event takes on the symbolic function of alerting readers to the dangers of retreating into the traditional spaces of the peninsula, represented by the religious architecture that dominates the countryside.

Within the overarching plot that binds the novels of the Second Series into a single historical narrative, José Montesinos refers to *Un voluntario realista* "como una novela aparte" (140). Indeed, as Brian Dendle points out, "[h]istory is reduced to the minimum necessary to provide the backdrop for the intrigue" that drives the fictional plot, centered on the relationship between Sor Teodora de Aransis, a Dominican nun in the Convent of San

Salomó, and the convent's sacristan Pepet Armengol, known to the residents of Solsona as Tilín, in reference to his duty of ringing the convent's decrepit bells (117). The two characters are trapped in various ways by the walls of Solsona and the vestments that confine them to the reduced spaces of the convent. Pepet grows up in San Salomó and is trained to spend his entire life at the service of the sisters. Teodora, several years older than the sacristan, enters the community like many other "señoritas nobles a quienes vocación sincera, desgraciados amores o la imposibilidad de ocupar alta posición arrojaban del mundo" (776). The frustration of both protagonists with life in the convent draws them together and causes them to seek adventures in the outside world and links them to the historical background of the novel. From within San Salomó, Teodora becomes involved in the plotting of the Apostólico movement and the instigation of the Malcontents uprising. Pepet, because of his position and gender, is able to leave the convent to join the Royalist Volunteers and to participate in the rebellion. The relationship between the protagonists becomes more complex when Pepet declares his love for Teodora just as he is preparing to go off to fight. The final third of the novel is given over to the development of this aspect of the plot that reaches its climax when the disenchanted Pepet burns the convent and kidnaps the nun.

The story of Pepet and Teodora is linked to the plot line of the Second Series with the appearances of Jaime Servet and Carlos Navarro. Servet is a suspicious traveling merchant who is eventually taken prisoner by the Royalist Volunteers and accused of being a spy. The true identity of Servet is only revealed to readers with the arrival of Carlos Navarro who immediately recognizes him to be none other than the hero of the Second Series, Salvador Monsalud. The personal and ideological conflict between Navarro and Monsalud is the underlying motor of the fictional plot of the Second Series. The rivalry between the two embodies the conflict between Liberal and reactionary factions that is the leitmotiv of the period studied in these novels. Navarro is obsessed with his estranged half-brother, and in *Un voluntario* he finally sees his chance to do away with his archrival in politics and in love. Monsalud nearly escapes, but he is captured trying to get away from the fire at the convent. He is sentenced to death, accused of the double crime of being a liberal informer and of burning the convent. The final scenes of the novel occur in the remote monastery of Regina Cœli where Monsalud has been taken to be executed and where Teodora, coincidently, has sought refuge after escaping from Tilín after the axle of his carriage breaks and puts an end to his escapade. The story concludes with Pepet, in a profound state of disillusionment, offering to face the firing squad in place of Monsalud after the nun convinces him that the accused liberal spy is really her long lost brother.

It is notable that *Un voluntario realista* is the only novel in the Second Series that takes place wholly away from the court at Madrid, and seemingly beyond its influence. The main action is limited to the somewhat removed medieval town of Solsona and a cluster of surrounding towns in the northern half of the Catalonian province of Lleida. The location is a function of the historical event that grounds the fictional narrative: the Malcontents or Agraviados Rebellion in Catalonia in August and September of 1827. The uprising against

Ferdinand VII, instigated by the most recalcitrant sectors of Catalan society that opposed all reforms in the name of preserving the principles of the Ancien Régime and the strength of the Catholic Church, was orchestrated by the members of various rural monastic orders and carried out by a renegade faction of the Royalist Volunteers and the peasantry. The name Malcontents reflects the feelings of dissatisfaction and frustration felt by these groups vis-à-vis the restored absolutist government of Ferdinand VII. The rural clergy and the members of the volunteer military forces, who had lent their services to the throne in 1823 to topple the Constitutional regime established in 1820, felt that their services had not been properly recognized or remunerated.[2]

The first chapter of *Un voluntario realista* opens with a topographical description of Solsona and the surrounding countryside, establishing for readers the essential characteristics of the space:

> La ciudad de Solsona, que ya no es obispado, ni plaza fuerte, ni cosa que tal valga, [...] era, allá por los turbulentos principios de nuestro siglo, una de las más feas y tristes poblaciones de la cristiandad a pesar de sus formidables muros, de sus nueve esbeltos torreones, de su castillo romano, indicador de gloriosísimo abolengo, y a pesar también de su catedral [... y] la fábrica de cuatro conventos [...] (775)

Solsona is presented to the reader as a negative space as the narrator carefully underscores what the city is not or is no longer. Its past is alluded to by its forgotten coat of arms and through references to the paradox of its ruinous monumentality. The immediate effect of this first encounter is to distance the place from the urban reader by locating the city in the past and by putting in doubt its position or relevance to the present. As the introduction continues, the narrator adopts an ironic tone when he turns his attention to the description of the town's economy:

> [Los] setelsinos ocupaban un lugar muy excelso en el mundo industrial con sus ocho fábricas de navajas, tres de candiles y otras de menor importancia. También se dedicaban a criar mulas lechales. . .; cultivaban con esmero las delicadas frutas catalanas, y eran maestros en cebar aves domésticas, así como en cazar [...] (775)

Like its crumbling built environment, the nature of these enterprises casts Solsona as a space that is somehow out of step with liberal ideals of progress. The twentieth-century Catalan essayist Josep Pla reiterates this vision of the place when he writes: "la característica de Solsona es una tranquil·litat i una pau encantadores, deslligades de l'època que vivim" (par. 1). The anachronistic quality of the spaces in and around this small city underscores that the spatial division that separates Solsona from the court in Madrid is not only physical but also temporal. It is a place imprisoned by the past. There is, though, an explanation, as the narrator concludes: "No podían ser tales industrias de las menos lucrativas en tierra tan poblada de canónigos, racioneros y regulares" (775). Industry here is not at the service of an emerging civil society, or the Nation, but rather is still dominated by the ministers of the Church, their interests and their caprices.[3]

Attention is finally fixed on a single element of Solsona's cityscape: the Convent of San Salomó, "en un extremo de la ciudad y en el punto más desierto de ella, por donde partía el camino de Guardiola y Peracamps" (776). That the convent is located at an extreme end of the city, isolated on the edge of town, where two roads begin that only take the traveler deeper into the region that eventually ends in the Pyrenees, is a rich symbolic detail that marks the space within the past and present social and political configurations that are created in this *episodio*. The extreme location of the convent within the city coincides with the extremist political activities that define its practice as a religious space. Like the city of Solsona, the convent's extremity of location and politics causes it to be cast as a restrictive space that controls both the physical and spiritual movements of its inhabitants. Describing the layout of the building and its situation in the city, the narrator notes that "[s]u estructura no permitía a los curiosos ojos monjiles ver la calle. . ." (776). The architectural qualities of San Salomó limit the sisters' access to the public space of the street by denying them the ability to directly engage it with their own eyes. The convent is by definition a space closed off from the public domain and isolated from worldly concerns, designed to facilitate the contemplation of the self in its finitude and of a transcendent infinity. For Dominicans the enclosure of women was not merely an afterthought; rather, it played a key part in the Order's proclaimed pursuit of the *vita apostolica* by providing it with a contemplative base. As Patricia Ranft observes, "[t]he enclosed nun was a partner in the apostolate and the lifeblood of the whole order. Without the presence of the contemplative houses of women, the active houses of men could not thrive" (70-71). The cloister denies the nuns a public existence: upon entry into this space they are stripped of their privacy—hopes, needs, and individual identity—as the contemplative life of the space requires absolute allegiance to the collective order in pursuit of perfection before the eyes of God. By its very nature, the convent's structure makes the direct practice of citizenship for women not only irrelevant but also impossible.

As the narrator further delineates the layout of San Salomó and turns his attention to the nuns who make up the Dominican community and the details of their everyday lives, the space is revealed to be one wrought with contradictions. Whiston notes how the theatricality of the ceremony in which Teodora is received into the convent announces the incongruity between the reality and the appearances of piety and reclusion: "The 'palabras huecas' of the sermon about living a life of humility and penance are not relevant to the convent of San Salomó where, according to the local inhabitants, all is 'bienestar y abundancia'" (134). Indeed, the small luxuries enjoyed by the nuns in private contrast with the solemn vows the novitiates take in public, but the very fact that the townspeople are aware of what goes on inside the cloistered space is even more revealing. In the following chapter, the narrator makes a most telling observation when he notes that despite the apparent isolation of the community, "No se sabe [...] cómo penetran en los conventos las noticias, las novedades y aun las hablillas y picardihuelas del mundo; pero es lo cierto que penetran, sí, en aquellos santuarios de recogimiento y ascetismo [...]" (781). The nuns live "fuera del siglo"—outside of and away from the secular world—yet they are still very much connected to and interested

in what goes on there. The convent space is profaned by the penetration of information that is, moreover, never first-hand. Individual opinion is formed on the basis of hearsay, as the members of the community must depend on others for the latest news and gossip.

From the exterior view of the convent on the edge of the city, the reader is taken to an extremity of the building known as the "Isla" where Teodora lives cut-off from the rest of the community. "A las tres celdas que habían quedado solas al extremo del ala, dieron las Madres un nombre muy propio: las llamaban la *Isla*, y en ellas moraban dos religiosas" (816). This part of the convent bears the most visible vestiges of the destruction wrought by Napoleon's troops in the region, around 1810, as the narrator notes. The space is literally the result of the profanation of the space by the invading French army. The extent to which this space is not already profaned is captured by the narrator in his ironic description of the Teodora's cell when he notes that "Perfecto orden reinaba allí, así como la pulcritud más refinada, no siendo la austeridad tan excesiva que convidase al ascetismo, ni tanta la pobreza que inspirase un vivo anhelo de ser santo" (816). The very physical characteristics of the nun's cell destabilize the practices of asceticism and aspirations to sainthood that are ideally promoted by this space. The accoutrements of Teodora's cell, which include various articles of silver, a tapestry, several wood carvings, three dozen books and "una alacena de talla que habría honrado a cualquier museo" are a contradiction of the very vows to which the members are supposed to adhere and that, through their reiteration, produce and define the convent as a space (816). The cells of San Salomó serve not simply as a refuge for the soul but also as a safe-haven from the rest of the religious community. In their cells these nuns are able to maintain their true identities and to enjoy, although in a limited manner, the worldly luxuries that they supposedly rejected upon taking their vows.

Through the early exchanges between the novel's two main protagonists, the reader learns how the nuns intervene in the public sphere from within the walls of San Salomó to participate in the machinations behind the Apostolic movement and the planning of the Malcontents uprising. This happens first through the introduction of the friendship between Tilín and Sor Teodora, and later in the secret comings and goings of doña Josefina Comerford.[4] This connectedness to the outside world introduces an element of ambiguity that puts into question the position of the convent and its community vis-à-vis the affairs of state and the possibilities this space offers for the practice of citizenship.

The ambiguous and contradictory nature of the space of the convent of San Salomó materializes in the figure of Tilín. As a product of this space, he is crucial to understanding how the convent operates in spite of his ability to move beyond its walls and to participate in the armed conflict that eventually erupts in the region around Solsona. Over the course of the tale, Tilín is shown to be the monstrous result of the involvement of Teodora and the other nuns with the Apostolic cause. When the eighteen-year-old sacristan reveals his frustrated desires to pursue a career in the military, instead of dissuading him from his taste for violence, Teodora eggs him on by providing him with a cause for which he may fight. From this moment forward, the young man becomes completely distracted from the everyday duties of his retired existence within the convent walls, and awaits the chance to

abandon this space and satiate his "afán de revolver y alborotar en el mundo" with "el objeto de hacer justicia y castigar a los bribones, y poner sobre todas las cosas la religión, y sobre todos los hombres al mismo Dios" (783). What is more, time and again he is troubled by his conscience and the idea that his aspirations in someway profane the absolute space of the convent, providing him with more reason to leave it. However, this also has its reversal, as Tilín also remarks that his vestments profane his militaristic thirst for glory and recognition on the battlefield as well as vengeance on those who question the traditional pillars of Spanish society.

As the novel's plot unfolds, Pepet's internal conflict makes visible his mental instability and his ultimate lack of conscience. Teodora's conscience, on the other hand, increasingly undermines her ability to hold onto her extremist position and reveals the contradiction of her life in the convent as well as the very ambiguities that mark this space. For her, San Salomó is a space that is vastly different from one of absolute religious contemplation, removed from the mundane preoccupations of everyday life. Her interventions in the public sphere disrupt these traditional limits by redrawing the lines that define the private domain of the convent. The reader soon learns that Teodora entered the convent, not to escape the world, but rather to engage it more fully. The walls of the convent that limit her vision are symbolic of the blinding effects of her ultra-conservative, reactionary ideology and her unwavering support of the Apostólico movement. Yet, from Teodora's perspective, the strength of her convictions makes it unnecessary for her to see. For her the world is black and white, divided into good and evil, legitimate and illegitimate. When Pepet laments that the fact that his heroic military aspirations will remain unrealized because he was born during a time of peace, Teodora is quick to respond with her alternative vision of the grave political situation facing the nation: "Yo no veo sino guerra–dijo después de una pausa, durante la cual miraba delante de sí como se mira a un espejo" (784). The nun has no need to see in order to interpret the events that have put into question the historical integrity of the Spanish monarchy.

The concrete links between San Salomó and the public sphere are presented when Josefina Comerford appears in the novel for the first time. The narration begins with a description of the convent's public space: an interior room connected to the locutorio (visiting room) where Comerford meets with Sor Teodora, the Mother Superior and Mother Montserrat to discuss preparations for the revolt. The whiteness of the unadorned walls of this space is eerily rendered red by the vermillion curtains that cover the windows of the room. The very grave and secretive nature of the colloquium is reflected in this red half-light that blankets the room and gives the nuns and their visitor a diabolical appearance. The narrator comments that Comerford looks like "una llamarada en figura humana" and her interlocutors appear to be "sanguinosos espectros" (786). Through the description of their conversation the reader discovers how the space of the convent is profaned by the activities of certain members of the community who are motivated by their fanaticism. Comerford's vehemence and verbosity is ultimately compared to "la atropellada expresión de los clubs" (788). With this allusion, the spatial practice of the convent is likened to that of the clubs and

cafes of Madrid and Barcelona, placing the nuns and their extremist views on the same level as the very group they seek to defeat.

The profanation of the religious space by the news and gossip that penetrates and circulates through the cloister around which the nun's cells are grouped merely compounds the contradictory nature of the community's connections with the outside world. As the historical and fictional plots of the novel are further entangled, Teodora loses interest in the revolt, but the effects of her illicit involvement in the uprising, as Whiston notes, "cannot be so easily laid aside" (136). The violence unleashed by her crisis of conscience materializes inside the sacred space of San Salomó when Pepet returns to Solsona after he is relieved of his command of a company of Royalist Volunteers for allowing a suspected liberal spy to escape. Defying orders to await the arrival of troops from Aragon and Navarra and turn over control of the city to them, the dejected soldier attempts to restore his reputation by taking matters into his own hands. Tilin's actions, motivated by fanaticism, produce a situation of anarchy and chaos: he releases the political prisoners being held in the city jail and then abandons his post and disappears from the streets and the public eye. Late one evening, he enters the convent and makes his way to Teodora's cell, bursting in just as she finishes her nightly prayers and is about to remove her habit:

> El sacristán-guerrero mantúvose en la puerta con una especie de timidez feroz, como si ni aun su colosal osadía tuviese fuerza suficiente para traspasar aquel umbral sagrado. Había atropellado la ley de Dios, abolido su propia conciencia, y, no obstante, se detenía tembloroso ante el pudor y la hermosura, cuyo imponente prestigio llenaba de confusión al miserable. (817)

The moment of hesitation at the door gives the impression that the ex-sacristan is aware of the gravity of his actions. Yet, the reader soon learns that it is not the fear of God or his own conscience that detain him, but rather the unattainable physical beauty of Teodora. He no longer respects the space of the convent or its religious order and the vows that uphold it. His frustration however is the result of his own discovery that the sanctity of this space is merely an impediment to the realization of his desires. What drove Pepet earlier in the novel to seek adventure and make a name for himself in history is shown to be merely mirages of the past, denied to him by virtue of simply having been born too late.

Unable to possess the body of Teodora, Tilín resorts to kissing the floor and then states his desire to kiss the bricks of the walls of her cell: "¡Besar estos ladrillos! Es lo único que puedo alcanzar. Con poco se contenta el malvado aborrecido" (817). He disdains the physical as well as spiritual boundaries that restrict the space of the convent and society, making a union between the two impossible, "¡Que el mundo sea así y no de otro modo! ¡Que existan estas paredes, y estos votos, y estas rejas horribles!" (818). Taking on the characteristic ways of the self-destructive romantic anti-hero, Tilín commits the ultimate act of sacrilege by violating the nun's sacred space; however, his actions are only the materialization of the violence that resulted from Teodora's use of the religious space as a platform to enter the public domain she supposedly rejected upon taking her religious vows.

The excess produced by Teodora's actions is further materialized by a second intruder: Salvador Monsalud. Monsalud happens to be among the liberal spies freed by Tilín upon his return to Solsona, and he seeks refuge in San Salomó when his archrival Carlos Navarro recognizes him as he attempts to flee to the French border. Unlike Tilín, who no longer respects the sanctity of San Salomó and its most private space, Monsalud is overwhelmed by its sanctity even as he proceeds to seek refuge there: "La extraordinaria santidad de aquel lugar hacíalo, ¡cosa horrible!, casi tan inhospitalario como el Infierno" (831). Spying Teodora reading silently in her cell, he is taken aback by her beauty. Instead of bursting in, the second intruder pushes the cell door open very softly. When he closes it behind him she looks up from her reading, only to be grabbed and held at knifepoint.

The nun's initial attitude toward her second assailant is also different: her fear of Tilín results from her knowledge of his delicate mental state. At no time during their encounter does she lose her composure or the confidence that she can dissuade him and even continue to dominate him. On the second occasion, by contrast, "Su sorpresa y terror fueron mayores al ver que no era *Tilín* el que entraba: era un desconocido" (832). She is disconcerted and startled to find herself face to face with an unknown man in her cell. Her terror only begins to subside as she gains further knowledge about the mysterious figure is, the pretenses under which he has come to Solsona, and why he has entered the convent. Monsalud is decisive in his actions and explains very clearly his situation to Teodora in hopes of appealing to her sense of compassion as a nun and servant of God,

> Mi brusca entrada en esta casa de paz y santidad, la audacia con que he profanado esta celda honesta y venerable, presentaránme a los ojos de usted como un ser aborrecible, espantoso [. . .] Pero [. . .]yo intentaré convencer a usted de que no soy un criminal, sino un desgraciado, el más desgraciado de los hombres. (832)

Despite the connections between the regional Church and the leaders of the Malcontents movement, Monsalud seems not to doubt that there is a higher cause, a greater degree of morality that marks the space of the convent and that will move the nun to aid him. Through his pleas he repeatedly creates a distance between Teodora's cell and the political machinations of the outside world, placing her in a transcendent position. Monsalud maintains his respect for the cell and attempts to recast his entry into this space as playing into the most essential part of its most basic mission: to carry out God's work on earth. He describes his arrival at the convent as if it were a miracle: "A punto de caer en manos de mis verdugos, un milagro me ha salvado; la mano de Dios me ha levantado y me ha puesto aquí" (832). She responds to his pleas in anger, "No puedo tolerar esta profanación horrible. Salga usted y ocúltese...; no diré nada" (833). Following these revelations, the dichotomy between inside/outside the religious space and the holy causes for which it stands seems to begin to shift. Monsalud identifies himself with the devil, disconcerting to Teodora, who for much of the novel seems certain that she knows where good and evil reside: "De modo que tiene usted de rodillas a sus pies al mismo Demonio" (833). Disguised as Servet, Monsalud's

status as an intruder is doubled by the fact that his penetration of the sacred space of the convent is only an extension of his intrusion into the larger space of the province and indeed the Nation. The liberal hero has re-entered Spain after a period of exile in England and France. He is on a reconnaissance mission to sound out the political situation in Spain and the potential support the liberal cause might be able to muster. One of the essential points of conflict between moderate and extremist factions in Spain was the question of the exiles. In a manner very similar to Teodora's reaction to Monsalud's surprise entry, the Apostolics justified the continued exile of Spanish liberals by employing a quasi-religious discourse that cast them as individuals whose very presence inside the national borders profanes the sanctity of the Nation.

The novel reaches a climax when San Salomó is destroyed by fire and the nuns are forced into the street. As if by spontaneous combustion, the flames that engulf the convent are the product of the unholy relationship between Teodora and Tilín that mediates the contacts that both maintain with the outside world. In the chaos and confusion that overtakes the religious space, the disaffected soldier kidnaps Teodora from her cell and flees to the countryside. Tilín plans to take her deeper into the province, further away from the world, with the hope that there he will be able to possess her completely. The journey is cut short by a broken axle and a re-encounter with Monsalud in the remote monastery of Regina Cœli.

At the end of the novel Sor Teodora finds herself forced to confront these contradictions through an exploration of her conscience that results from a face-to-face meeting with the worldly consequences of her spatial practice. This happens in chapter 31, when Teodora, removed from the walls of San Salomó, engages in a hallucinatory dialogue with her conscience, which appears to her in the form of an eerie specter on the wall of her room at the nearly-abandoned monastery. The moral dilemma of asking Pepet to take Monsalud's place before the firing squad causes her to reflect on her monastic life and to question her involvement in the political uprising of the Malcontents. At the heart of this interchange are the effects of her contacts with Pepet and Monsalud on her practice of space in the convent. Her conscience accuses her of being in love with Monsalud and for this reason, and no other, she decided to help him when he sought refuge from his persecutors in San Salomó and now when he is to be executed. The specter does this by revealing how the gravity of her actions is a function of the spaces in which they materialize as practice:

> Ninguna mujer que vive en el siglo, en comercio con los demás seres humanos, podría concebir esa inclinación inesperada y vehemente hacia un desconocido, que se entra como los ladrones en su habitación y con el cual apenas habla media hora [. . .] Esto que es absurdo en el mundo libre y activo, deja de serlo en la solitaria estrechura y en el aislamiento holgazán de una celda [. . .] Ese absurdo del siglo es natural y humano en ti, monja indigna, que has vivido doce años en ese sepulcro, ocupándote en profanidades y alimentando sin cesar en tu imaginación las ansias de tu pecho, honradas y nobles fuera de aquella casa [. . .] En el siglo hubieras sido una doncella honesta, esposa amante, una madre ejemplar; enclaustrada sin vocación, has podido perder tu alma en un instante. (869-70)

The acceptability of her actions depends on the spatial and temporal context that frames them. The use of the term "siglo" in this dialogue is very powerful as it connotes both the temporal and spatial separateness of the convent. When used in relation to monastic orders, as it is here, the word simply refers to the world outside of the convent or the monastery. However, the more common usage of the word, meaning "century," is also relevant to this discussion as it introduces a temporal aspect to the practices of this space.

As becomes readily evident from this lengthy passage, the critique of Teodora's spatial practice is framed within the conventions of what is expected of women in the past vs. the present, and inside and outside of the convent. Gender is used, effectively, to close the convent off as a place from which women may intervene in the public sphere. On one level this is because the convent prevents them from realizing their "natural" roles as spouses and mothers. More importantly, however, it is most destructive in the way that it isolates the individual from the "comercio con los demás seres humanos" that is a vital part of the practice of citizenship in a liberal society. Despite her contacts with Josefina Comerford, Teodora and the other nuns are prevented from truly and directly engaging in the discussions of political affairs. Alone in her cell, Teodora's imagination is her only connection to the outside world, and as she discovers towards the end of the novel, her reliance on this platform as a place from which to engage with the outside world is essentially flawed and ultimately destructive. In doing so, Galdós presents his 1870s readers not simply with a negative vision of religious fanaticism, but more pertinently, with the inviability of modes of citizenship that might emanate from the practices of religious space.

While it may be true that Galdós selected the rather obscure Malcontents rebellion as a vehicle to develop a more deeply fictional plot, as Dendle argues, it seems also true that against the backdrop of 1870s politics, the event's recreation would have resonated with readers poised to witness the political transition brought about by the return of the Bourbon monarchy and the promulgation of a new constitution. The 1827 revolt in Catalonia, while not directly connected to the Carlist movement, does prefigure, both ideologically and geographically, the civil conflict that would erupt in the 1830s. It should be recalled that two events threatened the stability of Cánovas's regime between 1875 and 1879: the third Carlist War and the first Cuban uprising for independence. Both of these events are intimately tied to the individual's perception of the spatial limits of the imagined community to which they were to belong. More importantly, however, the event provides a way for Galdós to approach the very serious problems that religion posed for the practice of citizenship in a Catholic country like Spain. In the 1870s, the issue of religion would become increasingly divisive, as Progressive leaders sought to put into practice the religious freedoms guaranteed by the 1876 constitution. *Un voluntario realista* exposes the limited scope of the spatial perceptions that informed the views of the most reactionary religious factions in Spanish society in order to show how they are contrary to the foundational mission of the Restoration: the continuation of Spanish History. With this *episodio* Galdós opens a discussion of the public and private ramifications of the practice of religion that would be further developed, as Whiston suggests, in *La familia de León Roch* (129). Progress and the expansion of the

public sphere and citizenship are stifled by practices reproduced in the spaces of convents and churches which have as their unstated goal the placement of the institutional interests of the Church before the private interests of individuals. By contrast, the destruction of the convent in the novel gives force to the argument that religion should be a private matter, only to be included in the public sphere in as much as it provides further evidence of the individual's claim to privacy.

Bates College

## NOTES

1 See George.

2 For its part, the Catholic Church in the interior of the provinces of Lleida and Girona had seen its power seriously undermined by the liberal government's program of disentailment of church lands. Their appeals to recover their rural landholdings went unanswered by the restored monarch, causing them to question the veracity of the absolutist convictions of the crown (Artola 708-709).

3 Solsona and the surrounding region, known as El Solsonès, are moreover isolated on the extremity of what by 1878 had become the center of Spain's limited industrial revolution, Barcelona, and the core of Catalonian nationalism. The details, in spite of the narrator's ironic tone, present the region as a natural, absolute space, untouched by progress. The region described in the novel is the same one that had come to be idealized by the Catalan nationalists of the late 1870s. The medieval cities of Catalonia's rural interior, the Monastery of Montserrat, Manresa, and Girona, untouched by industrialization, and depopulated by migrations to Barcelona, provided the essential symbols of Catalan identity utilized by both liberals and conservatives (Riquer i Permanyer 226).

4 Federico Sainz Robles identifies Josefina Comerford as a "gran intrigante catalana," but supplies no further reference to whether or not she is a composite or was a real person (740). Pio Baroja, in an article entitled "Fantasmas de Tarifa," writes of a Josefina de Comerford who died in the late 1820s/early 1830s in Tarifa, describing her as an "amazona realista" (cited in García León 2002).

## WORKS CITED


Artola, Miguel. *La España de Fernando VII.* Madrid: Espasa, 2001.

Callahan, William James. *Church, Politics, and Society in Spain, 1750-1874.* Cambridge: Harvard UP, 1984.

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

Dimendberg, Edward. "Henri Lefebvre on Abstract Space." *Philospohy and Geography II: The Production of Public Space.* Ed. Andrew Light and Jonathon Smith. Lanhane: Rowman and Littelfield, 1998.

Faulks, Keith. *Citizenship.* London: Routledge, 2000.

García León, José María. "Tarifa en la narrativa de Pio Baroja." 17 Oct. 2002 <http://www.tarifaweb.com/cultura/aljaranda/num6/art17.htm)>

George, David R., Jr. "Foresight, Blindness or Illusion? Women and Citizenship in the Second Series of Galdós's *Episodios nacionales*." *Visualizing Spanish Modernity.* Ed. Susan Larson and Eva Woods. New York: Berg, 2005. 46-63.

Habermas, Jürgen. *The Transformation of the Public Sphere.* Boston: MIT, 1991.

Hobbes, Thomas. *The Elements of Law, Natural and Politic.* Oxford: Oxford UP, 1999.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space.* Cambridge: Blackwell, 2000.

Montesinos, José. *Galdós.* Vol. 3. Madrid: Castalia, 1968.

Pérez Galdós, Benito. *Un voluntario realista. Episodios nacionales.* Vol. 2 Madrid: Aguilar, 1993.

Pla, Joseph. "La capital d'aquesta vastíssima comarca és Solsona." http://www.xtec.es/~evicioso/solsones/solspla.htm. 2 May 2002.

Ranft, Patricia. *Women and the Religious Life of Premodern Europe.* New York: Palgrave, 1998.

Riquer i Permanyer, Borja de. "El catalanismo político en la España de principios del siglo XX." *Regeneración y reforma: España a comienzos del siglo XX.* Bilbao: Fundación BBVA, 2001.

Sainz Robles, Federico. "Censo de los personajes galdosianos comprendidos en los *Episodios nacionales*." *Episodios nacionales.* Vol. 5. Madrid: Aguilar, 1993.

Tierno Galván, Enrique, ed.. *Leyes políticas españolas fundamentales (1808-1978).* Madrid: Editorial Tecnos, 1984.

Whiston, James. "*Un voluntario realista*: The First Part of a Reply to Azcarate's *Minuta de un testamento*." *Anales galdosianos* 20, 2 (1985): 129-40.

# WHAT IS A MAN OF FASHION? MANUEL PEZ AND THE IMAGE OF THE DANDY IN GALDÓS'S *LA DE BRINGAS*

**Dorota K. Heneghan**

"No he visto nunca en novelas españolas un elegante tan bien hecho como el don Alvaro de Mesía. Es completo, tipo admirable en su ligereza y corrupción provinciana. Pues y el marquesito de Vegallana también es hermosísimo [...]" wrote Galdós on April 6, 1885 in a letter to Leopoldo Alas (Clarín) about the creation of two male characters in *La Regenta* (1885) (cited in Ortiz 92). However, while Galdós was marveling at Clarín's protagonists, he himself had already made contributions to the gallery of fictional dandies and *señoritos* in the nineteenth-century Spanish novel. Several of Galdós's characters captured the essence of the *señorito*, such as Joaquinito Pez in *La desheredada* (1881) and José María Bueno de Guzmán in *Lo prohibido* (1885).[1] In 1884 the author added a new dimension to Manuel Pez, whom he had introduced as an influential politician and as Joaquinito Pez's father in *La desheredada*: impeccably dressed, cynical, and self-absorbed, Pez shares in *La de Bringas* many of the attributes associated with the popular nineteenth-century narrative figure of the dandy. Yet, Galdós's Pez is not a conventional dandy. The object of the present study is to show in what ways Manuel Pez resembles and, simultaneously, differs from the traditional dandy and what the image of this fashionable character reveals about Galdós's perception of the nineteenth-century Spanish bourgeois man.

## Dandyism and its Connection to Modernity in Europe and Spain

The word dandy is of ambiguous origin. According to Ellen Moers, "[d]ictionaries trace it back no farther than the seventeen-eighties, as a term of vague significance in Scottish border songs, and offer as a source merely the local diminutive for Andrew (or the English 'Jack-a-Dandy')" (11). Earlier than that, the word dandy appeared in the oldest stanzas of "Yankee Doodle" written by an anonymous Englishman and sung throughout the American colonies in the 1770s to ridicule the poorly dressed American troops. As a social phenomenon, dandyism in England originated during George IV's reign and was exported to France after the fall of Napoleon. It started with Beau Brummell, who with his austere, impeccably fitting clothing, refined toilette, and theatrical demeanor revolutionized the appearance of the aristocracy in England and the *manière d'être* of bourgeois men in Europe for the rest of the century.

Deeply connected to modernity and its cultural expressions in fashion, urbanization, and the cult of self, dandyism has provided a rich ground for observing changes in modern life. To Baudelaire, for example, dandyism was a manifestation of modern individualism, "the burning desire to create for oneself a personal originality" (27). For Benjamin and Kracauer, dandies were key components in the landscape of modern city boulevards.[2] Most recently, Rhonda Garelick has argued that the ideals of dandyism are similar to those of

fashion because "[b]oth depend upon the phases of newness, foreignness, surprise and scandal. Both concern the aesthetics of performance; both strive to grasp the present, existing only in an unnarratable 'now'" (59). But in addition to being the focus of "las obras teóricas y los ensayos en el que el tema se analiza y se interpreta [...] el dandyismo," Luis Antonio de Villena reminds us, "es sujeto y tema de la literatura" (27).

Although the catalog of fictional dandies in the Spanish narrative appears to be somewhat shorter than the list of literary dandies in French and English novels, this does not mean, of course, that the nineteenth-century Spanish authors did not experiment with dandyism (Ortiz 61-67). Mariano José de Larra, for instance, was fascinated with the figure of a dandy (Umbral 83-85; Heath 22-29). In "El castellano viejo," (1832) Larra displays himself as a dandy poised tensely in his frock-coat, "limpísima camisa [...] y [...] pantalón de perla gris" (317). In "La Nochebuena de 1836," (1836) the essayist again presents himself as a man who is conscious of his clothing: "frac elegante [...] media de seda, y [...] chaleco de tisú de oro" (556) on one hand, and of his bitter self-reproach, on the other. Larra, moreover, wrote an essay, "Los Calaveras," (1835) in which he identified the nineteenth-century dandy as "un calavera de buen tono – el emblema del siglo" (513). Gustavo Adolfo Bécquer was also drawn to dandyism (Sebold 16-17; Moreno Hernández 48-50). Although Bécquer's personal style of dressing hardly qualified him as a dandy, his role as an arbiter of elegance (which he often assumed in his articles on fashion) did (Celaya 79-80).

Galdós's creation of Manuel Pez's dandy-like appearance has not received much attention from critics. Even though as early as 1961 George J. Edberg called attention to the importance of Pez's manner of dressing, he did not link don Manuel's elegance to dandyism. Similarly, in recent years critics did not associate the fashionable politician with the figure of the dandy.[3] Instead, Pez's "dazzling impressive exterior" has been interpreted mostly as a sign of the protagonist's inner emptiness and vanity (Smith 84; Tsuchiya 41) and as an effective tool for his sexual conquest of Rosalía (Tubert 385; Bly 80). While Pez's elaborate attire and emphasis on his toilette can certainly be viewed as an emblem of his snobbishness, egotism, and ostentation, the abundance of sartorial details used in his portrait points to a great deal more than merely the negative side of his character.

Before entering the world of Galdós's protagonist, it is worth mentioning that prior to the nineteenth century the image of a man of fashion had been presented in the writings of Spanish moralists and social commentators mainly in a negative light. In the sixteenth century, Fray Tomás de Trugillo complained in his *Libro llamado reprobación de trajes, y abuso de juramentos* (1563) that the increasing multifariousness in men's wardrobes made it harder to determine one's standing in society and insisted that every man should not dress according to the dictates of fashion but "según la cualidad de su persona, estado y oficio" (qtd. in Vigíl 195). A century later, Bartolomé Ximénez Patón dedicated an extensive passage in his *Discurso de los tufos, copetes y calvas* (1639) to ridiculing men who spent most of their time in hair salons:

En ningún lugar se puede más bien conocer los hombres envanecidos, que en las barberías mirando los Ganímedes, y Narcisos, que teniendo paciencia para ponerse dos horas en manos de un barbero, con tan exquisita diligencia quieren ser afeitados, y gastan más tiempo en hacerse la barba, torcerse el bigote, levantar el copete, y peinar las guedexas, ampollar los cogotes, que la más hermosa dama. (qtd. in Vigíl 196)[4]

Similarly, in the eighteenth century, Juan Antonio Zamácola described fashionable men unfavorably by linking their presumed effeminacy to the corruption of morals and the degeneracy of the Spanish race. He lamented that "los nietos de españoles robustos, membrudos y procerosos forman una especie de chuchumecos raquíticos, contrahechos y afiligranados, que parecen manequines o muñecos modelados por algún aprendiz" (7).[5] As we have seen, throughout the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries, most writers, essayists, moralists, and social commentators considered excessive care of the body and fondness for stylish wardrobes highly improper for a man.[6] In the nineteenth century, however, the attitude toward fashion and men of fashion changed. As ready-made clothing began to expand in the late 1820s and forty years later came to dominate the men's clothing market, more and more essayists and authors of conduct books were urging their male readers to dress according to the dictates of fashion.[7] As early as 1830, an anonymous author of the manual *El hombre fino al gusto del día o Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono* described the growing importance of fashion and the wisdom of dressing stylishly as follows:

La moda es la más inconstante de las fingidas divinidades, pero es la que tiene más adoradores. Su imperio se estiende por donde quiera, y hay cierta especie de sabiduría en no ir contra ella. Tan grande es su poder [...] que el hombre sabio es el primero en seguir la moda, y el último en dejarla. (86, author's italics)[8]

As it appeared, however, the recommendations to dress *à la mode* were not universally followed. In the collection of essays, *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres o El curioso parlante (1843-1862)*, Ramón Mesonero Romanos presented nineteenth-century Spaniards as men who relinquished their claims to personal enhancement and beautification. In his social sketch from 1840, *El Gabán*, Mesonero Romanos claimed that as the nineteenth century progressed, men, in contrast to the ladies, had practically renounced their love of sartorial finery:

[D]e supresión en supresión, los hombres hemos ido suprimiendo hasta llegar al gabán, que no es más que un pretexto para ir en camisa; siendo de suponer que, siguiendo esta progresión, lleguemos muy pronto a los mandiles indianos o a la hoja de parra de nuestro padre Adán [...] únicamente conservamos seriamente los guantes amarillos, que es lo suficiente para lo que entre nosotros se llama ir vestido. Las damas [...] han seguido un sistema contrario, y en lugar de suprimir, han ido adicionando a sus personas, en términos, que, si antes necesitaban seis varas de tela para su vestido, ahora gastan diez y ocho [...] (134, author's italics).

However, the portrayal of the *pollo-dandy* in Antonio Flores's essay, *Los pollos de 1850*, in which the author described in detail the variety of the main character's outfits, indicates that not all middle-class Spanish men refrained from the pleasures of fashion:

> [E]l pollo verdadero tiene la toilette de negligé al levantarse, la de matineé a la hora de almorzar y la de soireé [...]. El criado sabe bien las horas de esas tres revistas de policía interior y exterior, y las prendas que convienen alistar para cada una de ellas, y prepara: para la primera, las pantuflas; el echarpe, la robe de chambre y el bonnet; para la segunda, las botas a la écuyère, el chaquet y la fouet, y para la última, el habit noir, el pantalón de color y corbatas a volonté. (141, author's italics)

Likewise, the portrait of an overdressed male in Ramón de Navarrete's sketch, *El elegante* (1851), whose arrogance and ostentation give him the reputation of "*Dandy, fashionable, leon*, o [...] *lion*" (158, author's italics), proves that nineteenth-century Spanish men could be quite invested in using clothes to create a new look for themselves.

Yet, the nineteenth-century Spanish man of fashion never evolved into a full-fledged dandy. At the time Antonio Flores and Ramón de Navarrete used the term "dandy" in their respective essays, the word itself was considered a neologism in Spain. According to Corominas, the word "dandy" was first defined in the *Diccionario de galicismos* (1855) by Rafael María Baralt, who described it as follows: "[d]onde quiera que aparezca este vocablo anglo-francés póngase una nota que explique a la generalidad del pueblo español como el tal significa LINDO, LECHUGUINO, PISAVERDE" (202-3). Indeed, in Spain, throughout the nineteenth century the general public used the term "dandy" as a non-discriminatory synonym for a fashionable man. Even later during the end of the nineteenth century, when readers were acquainted with writings such as Barbey d'Aurevilly's *Du dandyisme et de George Brummell* (1845), the dandy was generally confused with the snob (Celma Valero 126-30; Badenes 50-53).

In nineteenth-century Spanish literature, the figure of the dandy was never represented as a type of his own. Although, as I have mentioned earlier, nineteenth-century Spanish authors experimented with dandyism, they did not create a character of dandy per se. Instead, as Gloria Monserrate Ortiz points out, the dandy marks his presence in the Spanish narrative as the most "immediate and influential predecessor" of the *señorito* (13). Thus, the classic *señorito*, explains Ortiz, is "at least in part, an heir to the dandy tradition" due to his exaggerated attention to clothing, appearance, and his leisurely way of life (65). I will address later the question why the nineteenth-century Spanish man of fashion never became a true dandy and why nineteenth-century Spanish writers, such as Galdós, crafted personages that only to a certain extent resembled the typical dandy. But before turning to Galdós's portrait of the dandy-like Manuel Pez, it is worth pointing out that Ortiz's observation regarding the dandy's legacy in Spanish literature is only partially true. In addition to his influence on the figure of the *señorito*, the dandy had quite an effect on the character that paradoxically considered himself immune to dandyism: the bourgeois gentleman.

A superficial look at both the dandy and the gentleman might lead to the conclusion that the two types of men had hardly anything in common. After all, the dandy with his self-proclaimed superiority, his credo of idleness and irresponsibility was an affront to the middle-class man with his virtues of equality, energy, and responsibility. Yet, the bourgeois gentleman adopted far more from the dandy than he ever cared to admit. Even though the bourgeois male was quick to voice his disapproval of the dandy, the ease with which the fashionable *beau* navigated his way to the top of the social ladder, his talent for self-promotion, and the use he made of his clothes, poses, and wit, was not entirely lost on the middle-class man.[9] All in all, the dandy succeeded in becoming what the respectable middle-class man aspired to turn into: a new kind of aristocrat, an individual who, like Beau Brummell, could justify his ascendance in society by qualities other than aristocratic origin and wealth (Gagnier 51-99).

That the nineteenth-century bourgeois male emulated the dandy, while concurrently preserving the image of the proper gentleman, is well illustrated in Galdós's social sketch, "El elegante" (1893). Looking back at the sartorial presentation of nineteenth-century middle-class Spaniards, the author draws the reader's attention to the ultra-conservative, non-expressive codes of their attire:

> Somos por el traje, los mayores mamarrachos que han visto las edades desde la famosa hoja de higuera o de parra [...]. Hemos proscrito el color adoptando el negro o los antipáticos tonos de cenizas, y los grises y asfaltos más feos que es posible imaginar. Hemos desterrado las tonalidades vivas [...] las joyas, las plumas; nuestros mozalbetes se forran del mismo paño negro y fúnebre que reviste la personalidad de clérigo o del magistrado. (233)

But Galdós's essay uncovers more than his dissatisfaction with men's style of dressing. The praise of the simplicity, uniformity, and comfort of the monk's robe, which the writer contrasts with bourgeois men's apparel, brings to light his critique of middle-class men's exaggerated attention to the outward appearance and their feverish consumption of fashion.

> Es cosa que da envidia la facilidad con que un fraile se viste [...]. Sus movimientos, al andar, no son entorpecidos por la ropa. Su cuello está libre; va bastante abrigado y bastante fresco sólo con aumentar o disminuir el calibre de la ropa interior, **y sobre todo, y aquí viene lo más envidiable, no tiene que preocuparse de si este año se llevarán los pantalones más o menos angostos o de si las levitas llevan una o dos filas de botones.** [C]onvengamos en que es un gusto ser fraile. ¡No pensar en lo que *se lleva* y en lo que *no se lleva*; **no tener que afligarse porque su gabán sea un poquito atrasado de moda; no enterarse de cómo es el último figurín, y no lidiar con sastres...!** (239; author's italics, emphasis mine)

Of course, Galdós's description of bourgeois men's dandy-like preoccupation with the external image was hardly new at the time he wrote his essay. In what follows, we shall see that the author of *La de Bringas* had already addressed the importance of clothes and the dandy-like cult of self in his portrait of Manuel Pez.

**Galdós's Portrait of Manuel Pez**

At first sight, Manuel Pez's clothes appear to serve two purposes: to make him look like a respectable high-ranking official to the outside world and like an attractive lover to Rosalía Bringas. Dressed elegantly, but always in the same style and without divulging his effort to look chic, Pez is effective in preserving the image of an upright, middle-class gentleman:

> Mañana y tarde, Pez vestía de la misma manera, con levita cerrada de paño, pantalón que parecía estrenado el mismo día y chistera reluciente, sin que este esmero pareciese afectado ni revelara esfuerzo o molestia en él. [...] Llevaba a todas partes el empaque de la oficina, y creeríase que levita, pantalón y sombrero eran parte integrante de la oficina misma, de la Dirección, de la Administración [...]. (108)

Later on, the narrator describes Rosalía's impression of Pez's attire and demeanor as follows:

> Pez se agigantaba más cada día a sus ojos [...] aquel aire elegante [...] aquellos cuellos como el campo de la nieve, altos, tiesos; aquel pantalón que parecía estrenado el mismo día [...] (170-71) ¡Oh, qué hombre tan extraordinario y fascinador! ¡Y qué finura y distinción de modales [...]! (195)

Yet, things are rarely what they appear to be in Galdós's narrative. While his fashionable appearance seems to aid don Manuel in seducing Rosalía, ultimately it is not his gentlemanly facade that makes Bringas's wife fall into his arms but his promise to protect her should she ever find herself in difficulties. Similarly, while the formal outfit seems to contribute greatly to his image as a serious bureaucrat, in reality the exaggerated neatness of his frock-coat and the cleanliness of his body make it obvious that Pez's existence is devoted to the creation of his external image.

There is no doubt that Galdós uses Pez's cultivation of his image throughout the novel to highlight the negative aspects of his personality. Like most of Galdós's fashion-oriented male protagonists, the elegant politician fits easily in what Gabriel Cabrejas calls "una enciclopedia de hombres inútiles" whose modish look reflects on their self-centered, effeminate, and corrupt nature (157). But the unappealing qualities of Pez deserve deeper scrutiny because they provide readers with an image that is far more complex than a simple picture of him as "a stereotypical product of a hypocritical society" (Tsuchiya 41). The many references to Pez's pursuit of elegance and the author's portrayals of the stylish bureaucrat as a man dedicated solely to his own perfection link him not only to the social vices of the time but also to the figure of the dandy.

Like most of the dandy-like characters penned by nineteenth-century Spanish novelists, such as Clarín's Alvaro Mesía, Galdós's Pez shares only some of the characteristics of the dandy. One of his most cited traits is his penchant for fashion and obsession with personal hygiene. In contrast to Francisco Bringas, who wears the "*levisac* de lanilla" made six years ago and "el sombrero de paja" that makes him look as if he

"acababa de venir de La Habana," Pez dresses up for the summer in "el ligero y elegante traje alpaca de color" (178, 243, 227).[10] For don Manuel, however, fashion does not necessarily mean merely wearing garments appropriate for the season. As Ellen Moers writes, "the ideal of the dandy is the cut of his clothes" (21). Consequently, Pez's elegance, like the elegance of any dandy, has very little to do with excessive ornamentation or, to use Moers's words, "fantastic colors and frills, exotic jewels" (21). Rather, it has to do with a different style, one that, as Elizabeth Wilson put it, "was already coming into fashion, a style in which the most important element was fit" (*Adorned in Dreams* 180). "Su ropa tenía la virtud de no ajarse ni empolvarse nunca, y le caía sobre el cuerpo como pintada," says the narrator about Pez's impeccable appearance (107-8). Later, he emphasizes again the politician's affection for the superior cut and fit of his clothes by drawing Rosalía's attention to "aquella levita negra cerrada, sin una mota, planchada, estirada, cual si hubiera nacido en la misma piel del sujeto" (170-71).

Cleanliness is the other trait that links Pez to the tradition of dandyism. The description of don Manuel's flawlessly shaved face, adorned by "patillas y bigote de oro oscuro [...] limpios, relucientes, declarando en su brillo que se les consagraba un buen ratito en el tocador," emulates the archetype of all dandies, the great Beau Brummell (107). "Brummell's major contribution to history was his [...] advocacy for cleanliness," writes Ellen Moers (32). "His laborious toilette commenced with a furious scrubbing of the teeth [...]. Then he would shave with extreme care [...] wash and scrub and wash again with plenty of good soap and hot water [...]" (Moers 32-33). The narrator further underscores Pez's dandy-like attitude toward his toilette by pointing out how little cleanliness means to other men in the novel. Compared to Francisco Bringas, who saves on using soap and, according to his own wife's complaints, "se opone a que el aguador [...] suba dos cubas más de agua, porque, según él, con mojarse el palmito ya basta," Pez with "aquel discreto uso de finos perfumes" and with "aquellas manos de mujer cuidadas con esmero..." presents himself as a real dandy (130, 172, 171).

Finally, there is the carefully thought-out repertoire of poses and gestures that Pez adopts while charming Bringas's wife with his sartorial grace. The scene of Pez walking with Rosalía shows that don Manuel, like all dandies, is essentially a theatrical being:

> Pez y Rosalía [...] salían a dar vueltas por la terraza. Él, con la mano izquierda en el bolsillo del pantalón, recogido el borde de la levita, accionaba levemente con la derecha, empuñando un junco por la mitad. (109)

Yet, Galdós's Pez is different from the classic nineteenth-century dandy. Unlike the traditional dandy, who proudly assumed the role of the pioneer in the art of dressing, don Manuel follows the current fashion trend, instead of setting it. Further, Galdós's protagonist lacks what the nineteenth-century dandy was most famous for (in addition to his unique style of dressing): his rebellious nature (Moers 26-28). "Rebelliousness is at the heart of dandyism," asserts José Ignacio Badenes in his study on the dandy (12). "The dandy

expresses his rebelliousness against the status quo by affirming the self though individuality and originality" (Badenes 13). "He works actively," writes Badenes, "to create himself as a work of art, defying in his own person the standards which bourgeois society has codified at all level for everyone to conform" (13).

That don Manuel, in contrast to the traditional dandy, conforms to the established order of bourgeois society and, what is more, greatly benefits from its structure is evident from Galdós's descriptions of the bureaucrat's corrupt nature. What is perhaps not so obvious is that the author made further effort to point out the lack of originality and individuality in Pez by depicting him as a mass-produced commodity: a dressmaker's dummy. "Vestía este caballero casi casi como un figurín," announces the narrator at the outset of the novel (107). "[S]u cara simpática, sin arrugas, [parecía] admirablemente conservada" (107). "[S]u áureo bigote [...] por la igualdad de los pelos, parecía artificial" (186). His body, despite the passing years, does not show any sign of aging. For, as the narrator tells us, although don Manuel is fifty, he looks a lot closer to forty. "Eran cincuenta años que parecían poco más de cuarenta" (107).

The novelist further intensifies Pez's mannequin-like appearance by superseding his living body with material objects. The only parts of Pez's flesh ever mentioned in the novel are his ever-friendly face and his clean, sterile hands. The sartorial goods out of which the modish bureaucrat creates himself seem to replace the rest. Moreover, as observed by Julian Palley, "nunca entramos completamente en la mente de don Manuel ni estamos seguros de sus móviles" (156). By replacing don Manuel's thoughts and feelings with a sum of artificial, premeditated gestures and poses, Galdós presents Pez as a man "incapaz de entusiasmo por nada" (106). The politician's face, like the face of any dressmaker's dummy, never reveals anything except "un reposo semejante [...] al de los santos que gozan la bienaventuranza eternal" (107).

Also the association between cheap, mechanically reproduced cards and the image of Manuel Pez captured in Rosalía's thoughts brings to light the difference between Galdós's protagonist and the dandy.

> Pez, cada vez más frío, con un cierto airecillo de persona superior a las miserias humanas, continuaba hablando de cosas indiferentes con admirable seso [...]. Su parecido con el Santo Patriarca antojósele a Rosalía más vivo que nunca; pero consideró aquella belleza rubia como la más sosa perfección del mundo. No le faltaba más que la vara de azucenas para pasar a figurar en la cartulina de los cromos de a peseta que se venden por las calles. (266)

Unlike the conventional dandy, Galdós's character is not a man who aspires to turn his persona into a unique and irreplaceable object of art, but a man who delights in his manufactured artifice and takes pleasure in making, to use Rhonda Garelick's words, "an art form of commodifying personality" (3).

Finally, there is the contrast between the classic dandy, who openly professed his love for finery and the lifestyle of a *bon vivant*, and Pez, who, despite his fondness for luxury

and leisure, insists on preserving the image of himself as a serious politician and a commendable employee of the Spanish Civil Service. "Era este Pez el hombre más correcto que se podía ver, modelo excelente del empleado que llaman *alto* [...] hombre que en su persona y estilo llevaba la soberanía del Gobierno y [...] de la Administración" (106, author's italics).

The description of Manuel Pez as a man who resembles and, simultaneously, differs from the typical dandy presents an unflattering portrait of the nineteenth-century bourgeois man in Spain. By placing the emphasis on Pez's dandy-like elegance, the author calls attention to the middle-class Spanish man's involvement in the excessive consumption of fashion and challenges the prevalent image of the bourgeois man as an embodiment of sartorial sobriety and uniformity.

As a consumer of sartorial luxuries, Manuel Pez differs from Rosalía Bringas and from other male characters in Galdós's narrative that overspend on fashion. Nineteenth-century men, as the American fashion historian, Anne Hollander explains, "didn't brood at home over fashion plates" (118). Unlike their wives and daughters, men did not "go to several different fabric stores and study many varieties of texture and fiber, and shop around for different colors for facings, and compare the thickness of ornamental braid or the size of buttons [...]" (Hollander 118). The fashionable look was something that nineteenth-century middle-class men acquired directly from their tailors. While Milagros complains about her husband spending lavishly on his tailor –"¡Ay!, créalo usted, mi mariducho tiene la culpa de que vivamos de esta manera... He tenido que pagarle ayer una cuenta de su sastre, que se había colgado de la campanilla de la puerta de casa..." (135-36)—,[11] Galdós is not as explicit about Pez's consumerism (the novelist does not describe the politician's visits to the tailor or any other luxury establishments) —as he was, for example, about the shopping habits of Agustín Caballero in *Tormento* (1884), or José María Bueno de Guzmán in *Lo prohibido* (1885). Nonetheless, the many details of don Manuel's elaborate appearance alone—the perfectly fitting clothing, his expensive accessories, and perfumes—are clear indicators of his acquisitive appetite.

The dandy-like image of Pez (in particular with reference to his elaborate elegance) is also significant in the novel as an ironic commentary on what nineteenth-century middle-class men's outward appearance was supposed to stand for: the bourgeois values of thrift, merit, and work. The exquisite accessories, such as "aquella olorosa cartera de cuero de Rusia," that make Manuel Pez look so noble and gentlemanly in Rosalía's eyes, do not attest to the bureaucrat's thrift (172). And, it is also obvious that Galdós does not place the traditional uniform of bourgeois men (the frock coat, trousers, and top hat) on Pez's body to accentuate his work ethic but rather his lack thereof, since the author never describes don Manuel working inside his office: "En fin, don Manuel había tomado en aborrecimiento su domicilio, y estaba en él lo menos posible. La tranquilidad no existía para él más que en la oficina, donde no hacía más que fumar y recibir a los amigos [...]" (112).

Yet, the would-be dandy, fashionable image of Pez is noteworthy not only because it captures the bourgeois Spanish man's consumerism and lack of productivity. Dandyism,

as Baudelaire explains in *The Painter of Modern Life*, "appears above all in periods of transition, when democracy is not yet all-powerful, and aristocracy is only just beginning to totter and fall" (28). It is, therefore, not a coincidence that Galdós turned to the figure of the dandy while creating the character of Pez in his brilliant reenactment of the 1868 Revolution in *La de Bringas*.

But, as mentioned, Galdós's Pez is not a full-fledged dandy. This partial resemblance bears a relation to the author's disappointment with the short-lived results of the Revolution of 1868 and his critical attitude toward the Spanish middle-class's failure to maintain their own cultural and national identity (Valis 31-76, 139-71). By endowing Pez with characteristics that differentiate him from the traditional dandy, that is, by portraying him as a follower of fashion and a dressmaker's dummy, the novelist voiced his critique of Spanish bourgeois men's dependence on foreign ideals of masculinity (at least in the matter of dressing) and denounced their lack of vitality and initiative to move away from the prevalent values and structures of the Old Regime. The image of Pez as a dressmaker's dummy is particularly telling in *La de Bringas* because it enabled Galdós to capture artistically the aura of political stagnation in 1868 Spain. While the nineteenth-century conventional dandy was, as Baudelaire describes him, an individual "full of fire, passion, courage and [...] native energy," willing to break away from the shackles of the past (28), Galdós's mannequin-like Pez is a man that epitomizes an entirely different spirit. He represents, in the narrator's words, "esa España dormida, beatífica, que se goza en ser juguete de sucesos y que en nada se mete con tal que la dejen comer tranquila" (107).

The description of Pez as a man who resembles and, simultaneously, differs from the traditional dandy does not leave much room for guesswork regarding Galdós's attitude toward his protagonist. Despite his dressing in the latest style, Pez is, in conclusion, a reactionary figure who (similar to other dandy-like characters in the nineteenth-century Spanish novel, e.g. Clarín's Alvaro Mesía, and to other real-life, middle-class, Spanish would-be dandies) likes to appear modern without undergoing any substantial changes in his way of living. Up to date only in his exterior, the dandy-like Pez embodies the illusion of progress in the second half of the nineteenth century in Spain and aptly captures the author's critical view of bourgeois Spaniards' superficial idea of modernity.

Louisiana State University Baton Rouge

# NOTES

[1] Shortly thereafter, Galdós experimented again with the figure of the *señorito* by creating the personage of Juanito Santa Cruz in *Fortunata y Jacinta* (1886).

[2] See Benjamin, *The Paris of the Second Empire in Baudelaire* 124-25, *The Arcades Project* 806, and Kracauer 68-69. For more on Benjamin's and Kracauer's descriptions of the dandy as a modern urban phenomenon consult Gilloch 153-54 and Wilson 4.

[3] An exception is Gabriel Cabrejas, who in 1991 in his study, "Galdós: una enciclopedia de hombres *inútiles*," mentions Manuel Pez as a figure that combines three characteristics of the dandy: "sentido de elegancia [...] seguridad en sí mismo y facilidad de palabra" (178). Cabrejas's essay, however, does not focus on Manuel Pez and does not analyze any of these three characteristics in Galdós's portrait of Pez in *La de Bringas*.

[4] See also Pedro Galindo, in *Verdades morales en que se reprenden, y condenan los trajes vanos, superfluos y profanos; con otros vicios y abusos que hoy se usan; mayormente los escotados deshonestos de las mujeres* (1678), who reproved upper-class men for their excessive care of their bodies. Galindo created the image of a fashion-conscious, effeminate male as indolent and incapable of performing military duties. He also associated the decline of masculine virtues with Spain's decadence, writing "luego a estos peinados les dan una bandera de capitán...y [...] se pierde la plaza, la hacienda, la honra y las vidas..." (qtd. in Vigil 197).

[5] For more information on the image of a man of fashion in the writings of the sixteenth- and seventeenth-century moralists and social commentators, see Vigil 194-97. On the figure of *petimetre* and the eighteenth-century man's attraction to sartorial finery, consult Kany 174-88, Martín Gaite 72-76, and Haidt 107-20.

[6] See Antonio Torquemada *Colloquios satíricos* (1522), Juan de Zabaleta's essay "El Galán" in *El día de la fiesta por la mañana y por la tarde* (1654) as well as Clavijo y Fajardo *Vida ociosa de algunos caballeros* (1762) and Ramón de la Cruz *El petimetre* (1764).

[7] The rise of ready-made clothing for men is discussed at length in Chenoune 67-70. See also Perrot 36-57.

[8] As the nineteenth century progressed, this type of advice became more common. In the etiquette guide *Nuevo manual de urbanidad, cortesía, decoro y etiqueta o El hombre fino* (1850), an unnamed author advised men to acquire attire appropriate for "las diferentes horas del día" (30). And in 1892, José de Castro y Serrano, a columnist for the popular magazine, *Blanco y Negro*, explained to men the need to dye their hair in the following way: "Las canas son un signo de vejez que aflige al que lo lleva, y no satisface al que lo mira. Ser viejo, es dejar de ser hombre, lo cual no todos hombres tienen el valor de consentirlo. Teñirse, por consiguiente, las canas, es perpetuar la juventud" (8).

[9] While a theme of frequent criticism, the dandy was also clearly a source of interest among young Spaniards throughout the nineteenth century. In 1836, in the magazine, *Semanario pintoresco*, an anonymous author wrote: "La influencia inglesa va ganando terreno visiblemente en nuestra España [...] los elegantes remedan a los *dandys*, montan caballos ingleses [...] y los sastres [...] corren en persona a las orillas del Tamesis para contar este nuevo empréstito" (qtd. in Strbáková 808). For an exhaustive list of quotes from Spanish texts from 1833 to 1900 with references to the figure of the dandy in Spanish society, see Strbáková (808-11).

[10] The presence of—*levisac*—a word, that, according to Strbáková, first appeared in the Spanish language in 1869 and was created "con toda probabilidad por unión de *levita* y *saco*" (369), serves two purposes in Galdós's novel. First, it recreates the aura of 1869 Spain. Second, it emphasizes Francisco's inferiority to Pez. Because in nineteenth-century Europe one could not be considered a gentleman without wearing a frock-coat and because Francisco's outfit consists only in part of a frock-coat, Pez, whose attire is composed mainly of this garment, embodies, therefore, the figure of a proper gentleman, *un hombre de levita*. For more on the etymology of *levisac* and the cultural meaning of *un hombre de levita* in nineteenth-century Spain, see Strbáková 369-70 and 29-31 respectively.

[11] A man's dependence on his tailor for providing him with an up-to-date appearance, and, consequently, for marking his social identity, was well known before the second half of the nineteenth century in Europe. "Tell me who your tailor is, and I will tell you who you are", wrote the French social commentator, Jean Grandville, in 1844 in *Un Autre Monde* (qtd. in Lehmann 297). On the importance of a tailor in the men's world in the early decades of nineteenth century in Spain, see also Manuel Bretón de los Herreros's satirical account, *Los sastres* (1835).

## WORKS CITED


Badenes, José Ignacio. *Performing Dandy. Manuel Machado and the Anxiety of Masculinity*. New Orleans: UP of the South, 2003.

Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life." 1863. In *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans. and ed. Jonathan Mayne. London: Phaidon P, 1995. 1-40.

Baralt, Rafael María. *Diccionario de galicismos. Voces, locuciones y frases de la lengua francesa que se han introducido en el habla castellana moderna. Juicio crítico de las que deben adoptarse, y la equivalencia castiza de las que no se hallan en este caso*. 1855. Buenos Aires: Alfonso Ruiz & Cía, 1874.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1999.

—. "The Paris of the Second Empire in Baudelaire." In *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Trans. Howard Eiland and Edmund Jephcott. Ed, Michael W. Jennings. Cambridge, MA & London: The Belknap Press of Harvard UP, 2006. 46-133.

Bly, Peter. *Pérez Galdós: La de Bringas*. London: Grant & Cutler, 1981.

Bretón de los Herreros, Manuel. "Los sastres." In *Artículos de costumbres*. Ed. Patrizia Garelli. Madrid: Rubiños, 2000. 139-45.

Cabrejas, Gabriel. "Galdós: una enciclopedia de hombres inútiles." *Bulletin Hispanique* 93 (1991): 157-82.

Castro y Serrano, José de. "La pintura del pelo." *Blanco y Negro*, May 22, 1892, 8.

Celaya, Gabriel. *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Júcar, 1972.

Celma Valero, María Pilar. *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del "fin de siglo", 1888-1907*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

Chenoune, Farid. *A History of Men's Fashion*. Trans. Deke Dusinberre. Paris: Flammarion, 1993.

Clavijo y Fajardo, José. "Vida ociosa de algunos caballeros." In *Costumbristas españoles*. Ed. E. Correa Calderón. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1964. 487-93.

—. "Sobre los petimetres." In *Costumbristas españoles*. Ed. E. Correa Calderón. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1964. 499-502.

Cruz, Ramón de la. "El petimetre." In *Sainetes*. Ed. Emiliano M. Aguilera. Barcelona: Editorial Iberia, 1959. 131-50.

Edberg, George J. "Un estudio de don Manuel Pez, una creación literaria galdosiana." *Humanitas* (1961): 407-17

*El hombre fino al gusto del día o Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*. Trans. Mariano de Rementería. Madrid: Imprenta de Montero, 1830.

Flores, Antonio. "Los pollos de 1850." In *La sociedad de 1850*. Ed. Jorge Campos. Madrid: Alianza, 1968. 139-47.

Gagnier, Regenia. *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford UP, 1986.

Garelick, Rhonda K. *Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton: Princeton UP, 1988.

Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity P, 1988.

Haidt, Rebecca. *Embodying Enlightenment. Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*. New York: St. Martin's P, 1998.

Heath, Elena J. *A Dandy's Evolution from Satirist to Romantic Ironist in Three Artículos de Costumbres of Mariano José Larra*. M.A. Thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 1997.

Hollander, Anne. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York: Alfred Knopf, 1994.

Kany, Charles E. *Life and Manners in Madrid 1750-1800*. New York: AMSP, 1970.

Kracauer, Siegfried. *Orpheus in Paris. Offenbach and the Paris of his Time*. Trans. Gwenda Davis & Eric Mosbacher. New York: Alfred A. Knopf, 1938.

Larra, Mariano José de. "El castellano viejo." In *Artículos Varios*. Ed. E. Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1976. 307-19.

—. "Los calaveras." In *Artículos Varios*. Ed. E. Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1976. 501-16.

—. "La Nochebuena de 1836." In *Artículos Varios*. Ed. E. Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1976. 549-57.

Lehmann, Ulrich. *Tigersprung. Fashion in Modernity*. London & Cambridge: MIT UP, 2000.

Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1987.

Mesonero y Romanos, Ramón. "El Gabán." In *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres o el curioso parlante (1843-1862)*. Madrid: Oficinas de la *Ilustración Española y Americana*, 1881. 129-35.

Moers, Ellen. *The Dandy. Brummell to Beerbohm*. New York: The Viking P, 1960.

Moreno Hernández, Carlos. "Bécquer, *Rimas*: Bohemia, Dandismo, Cursilería." *El Gnomo* 2 (1993): 41-50.

Navarrete, Ramón de. "El elegante." *Los españoles pintados por sí mismos*. Ed. Gaspar y Roig. Madrid: Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig, 1851. 157-60.

*Nuevo manual de urbanidad, cortesía, decoro y etiqueta o El hombre fino*. Madrid: Librería de Hijos de D. J. Cuesta, 1889.

Ortiz, Gloria. *The Dandy and the Señorito. Eros and Social Class in the Nineteenth-Century Novel*. New York & London: Garland, 1991.

Palley, Julian. *El laberinto y la esfera. Estudios sobre la novela moderna*. Madrid: Insula, 1978.

Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*. Ed. Alda Blanco and Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1985.

—. "El elegante." *Fisonomias sociales. Obras inéditas*. Vol. 1. Madrid: Renacimiento, 1923. 231-42.

Perrot, Philippe. *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the Nineteenth Century*. Trans. Richard Bienvenu. Princeton: Princeton UP, 1994.

Sebold, Russell P. "Introduction". In *Rimas*. Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid: Espasa-Calpe, 1989. 9-157.

Smith, Paul Julian. "Galdós, Valera, Lacan." *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon, 1989. 69-104.

Strbáková, Radana. "Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: el vocabulario de la indumentaria." Diss. Universidad de Granada, 2007.

Torquemada, Antonio. *Colloquios satíricos*. Bilbao: Mathias Mares, 1584.

Tsuchiya, Akiko. "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*." *Romance Quarterly* 40 (1993): 35-47.

Tubert, Silvia. "Rosalía de Bringas: El erotismo de los trapos." *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 74 (1997): 371-87.

Umbral, Francisco. *Larra. Anatomía de un dandy*. Madrid: Alfaguara, 1965.

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

Vigíl, Mariló. "La importancia de la moda en el barroco." *Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Literatura y vida cotidiana*. Ed. María Ángeles Durán and José Antonio Rey. Zaragoza: Universidad Autónoma de Madrid, 1987. 187-201.

Villena, Antonio Luis de. *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets, 1983.

Wilson, Elizabeth. "The Invisible Flâneur." *New Left Review* 191 (1992): 90-110.

—. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Los Angeles: U of California P, 1985.

Zabaleta, Juan de. "El Galán" In *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Cristóbal Cuevas García, Ed. Madrid: Castalia, 1983. 99-113.

Zamácola, Juan Antonio. *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con sillas de su casa*. Madrid: Fermín Villalpando, 1796.

# LA RECEPCIÓN DE LA OBRA TEATRAL DE GALDÓS EN MÉXICO: 1892-1952

**John Sinnigen**

**Lilia Vieyra Sánchez**

La obra galdosiana ha tenido una entusiasta acogida en México desde la publicación de Trafalgar en el folletín del diario *La Iberia* en 1874 hasta la última proyección de la película *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo 1950) en la televisión en enero de 2009.[1]

El teatro galdosiano llegó a la República Mexicana precedido por la gran fama del autor como novelista. El novelista "novel" de los primeros años se convirtió en una firma consagrada en la década de 1890 (Sinnigen, *Prensa*). Así que la narrativa del autor se conocía bien en el país cuando llegó *Realidad* en junio de 1892. Las obras teatrales de Galdós casi siempre se ponían en repertorio, si bien ocupaban un lugar secundario al de otros dramaturgos españoles contemporáneos suyos, como José de Echegaray y Jacinto Benavente. En México, igual que en España, Galdós es el primer novelista de la época y un dramaturgo secundario. El valor de sus novelas es indiscutible y algunas de las críticas negativas a las obras teatrales siguen el mismo patrón que en España: como dramaturgo, Galdós es un buen novelista. En otros comentarios encontramos grandes elogios, y sus obras se vuelven a poner a través de los años y pasan al género del Radio Teatro.

Encontramos referencias a 38 representaciones de obras galdosianas entre 1892 y 1952 hechas por compañías mexicanas, españolas y una italiana (Véase el apéndice A). Los dramas comentados son: *Realidad* (1 referencia); *La loca de la casa* (13); *La de San Quintín* (3); *Doña Perfecta* (3); *Electra* (3); *Mariucha* (1); *El abuelo* (8); y la obra póstuma *Antón Caballero*, es decir 8 de los 24 dramas escritos por Galdós entre 1892 y 1920. También hay 5 representaciones de la adaptación teatral de *Marianela* hecha por los hermanos Álvarez Quintero y una de la adaptación de *El amigo manso* de Francisco Acebal. Los años del mayor número de escenificaciones son la última década del siglo XIX y las primeras dos del XX, es decir, en vida del autor. Sin embargo, llama la atención la continua presencia de las obras de Galdós en los escenarios teatrales por lo menos hasta la década de 1950 en varias partes de la República Mexicana. Señalamos el entusiasmo de un grupo de jóvenes españoles residentes en Torreón, Coahuila, que en 1921 se interesaron en representar las obras de Galdós en las fiestas sociales del Casino Español.[2] Además llama la atención la presencia, en aquel estado del norte de la República Mexicana, de la obra del escritor canario emitida a través del radio teatro.

## Dos épocas

Dividimos el estudio en dos partes. La primera va de 1892 a 1911, los años cubiertos en la imprescindible *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique Olavarría y Ferrari. Un destacado elemento de esta primera parte es el repaso de los comentarios de tres

distinguidos escritores modernistas mexicanos, y así vemos cómo el realista Galdós fue incorporado al modernismo mexicano. La segunda parte cubre el período de 1911 a 1952. En el apéndice A hay una tabla de las representaciones y en el apéndice B hay una lista de las publicaciones revisadas. Se trata de un trabajo de documentación. Damos voz a diversos autores mexicanos para que sus comentarios entren en el discurso internacional sobre el teatro galdosiano.

Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1918), en su *Reseña histórica del teatro en México*, constituye la principal fuente de datos y comentarios para la que llamamos la primera época de 1892 hasta 1911.[3] La designamos así porque en 1911 Olavarría deja de escribir su trascendental obra, así la información de los años posteriores es menos completa y rica. Citamos al escritor hispanomexicano extensamente debido al gran valor de estos tomos, de ameno estilo, lamentablemente poco conocidos fuera de México. Es un excelente guía para entender la mexicanización de Galdós en determinadas condiciones económicas, políticas y culturales, ya que conocía el ámbito madrileño además del mexicano. Olavarría puso de manifiesto su galdosismo al escribir unos 36 *Episodios Nacionales Mexicanos* entre 1880 y 1883 usando el modelo del escritor canario.

El prolífico Olavarría y Ferrari fue una especie de hombre renacentista de su época; sus comentarios no se circunscriben a las representaciones teatrales: versan sobre ópera italiana, conciertos, zarzuela, circo, toros y todo tipo de espectáculo, dando muchos detalles sobre precios, elencos, condiciones de los teatros y el público—haciendo continuas distinciones entre las clases sociales—el tiempo, el ambiente político, económico y los grandes sucesos del día. Su *Reseña* es una sociología del espectáculo de la época que da la impresión de que Olavarría había asistido a muchas de las obras comentadas.

La organización de la obra se centra primero en temporadas, después compañías y finalmente obras. Sobre algunas obras galdosianas comenta ampliamente. El escritor hispanomexicano mezcla sus juicios de valor con los de otros críticos que colaboraban en los principales periódicos de la capital, comenta sobre el teatro en su contexto sociohistórico y suele ser pesimista en su visión general sobre el arte en México.

En su crítica se articula la sociología con la economía, la estética y la política. Por ejemplo, en 1893 se queja de los malos actores españoles en México y de la falta de buenos actores en la misma España:

> Los artistas de que en la actualidad disponen nuestros teatros, son, con honrosas excepciones, medianías perfectamente insignificantes que se han quedado en México porque nadie hay que los reclame en España, donde abundan muchos tan medianos como ellos. Y no se crea que este juicio desfavorable es inspiración de un injustificado pesimismo. No pueden venir a México grandes actores españoles porque no los hay en España. (3: 1476)

No se puede esperar más de los actores mexicanos: "Los artistas nacionales que con ellos comparten el trabajo están, en su mayoría también, al mismo bajo nivel" (3: 1476). En cuanto a las condiciones de los teatros: "carecían en lo absoluto de toda comodidad"

(3: 1477), sobre todo los cuatro más importantes, El Nacional (o Gran Teatro Nacional), el Coliseo (o Principal), el Arbeu y el Circo de los hermanos Orrín. Comenta con detalle la fealdad de cada uno, la falta de espacio, las lamentables condiciones de los palcos y de las lunetas, la decrepitud de los escenarios e, incluso, en el caso del Coliseo, los malos olores: "El paso al escenario era un feo callejón descubierto, estorbado a su vez por inmundos inodoros, cuya pestilencia comunicábase fácilmente al salón" (3: 1478). ¡En Olavarría el teatro incluso se huele! Emprende un fascinante estudio de las finanzas de los teatros, haciendo una detallada aproximación de los ingresos de cada uno de ellos y analiza detenidamente los salarios de los actores. Describe cómo el dinero siempre prima sobre el arte, ya que los empresarios son "las arañas del arte, maestros sublimes en la ciencia de explotar a artistas y autores hasta dejarlos exangües" (3: 1481). Sin embargo, elogia determinadas obras, entre ellas algunas galdosianas.

Nuestra segunda fuente para esta primera época fue *El teatro en México durante el porfirismo* de Luis Reyes de la Maza. Incluimos sus comentarios de manera independiente o con los de Olavarría cuando iluminan el trabajo de éste. Las múltiples citas de Reyes a Manuel Gutiérrez Nájera sirven para elaborar los importantes juicios de valor de este gran escritor modernista sobre Galdós.[4]

## Primera época

*Realidad* fue representada el 12 de junio de 1892 por la recién creada compañía del actor yucateco Ricardo López Ochoa, junto con el actor cómico Francisco Alba. La Compañía tuvo un ecléctico repertorio de obras europeas y mexicanas e intentó ganarse el apoyo del público contratando a la aún joven e ilustre Virginia Fábregas,[5] que era muy conocida por su trayectoria teatral (Olavarría 2: 1384). Terminado este abono, con ciertos logros artísticos pero malos resultados económicos, la compañía se marchó a Puebla (Olavarría 2: 1390).

Olavarría refiere que *La loca de la casa* se representó en octubre de 1893 en el Teatro Hidalgo y el 14 de abril de 1894 fue puesta en escena por la compañía española de la distinguida actriz Luisa Martínez Casado. Fue la primera obra de la temporada de aquella compañía que también llevó al escenario *La de San Quintín*. Olavarría comenta extensa y elogiosamente: "El sábado inauguró su temporada en el Teatro Nacional la Compañía dramática Martínez Casado, con el drama de Pérez Galdós, *La loca de la casa*. [. . .] La señora Martínez Casado se identificó con la idea del autor e interpretó con talento y arte aquel combate moral" (3: 1535). Debido a sus grandes éxitos "en sus dos abonos de doce funciones y algunas extraordinarias", Martínez Casado decidió extender su estancia en México, actuando en el Teatro Arbeu (3: 1551). Olavarría se extiende en elogios haciendo destacar que la actriz se había quedado en México el doble del tiempo de su contrato original.

*La loca de la casa* también se representó el 9 de agosto de 1900 cuando su puesta en escena corrió a cargo de la modesta compañía mexicana de Evangelina Adams en el Circo

Teatro Orrín, local donde se presentaba todo tipo de espectáculo, drama, ópera, zarzuela, circo, hipnotismo y magia. Reyes de la Maza cita la reseña crítica del *Diario del Hogar* del 11 de agosto:

> Poca concurrencia asistió al estreno de la compañía de Evangelina Adams debido sin duda al mal estado del tiempo. Se puso en escena La loca de la casa, de Benito Pérez Galdós. El afiligranado estudio social del insigne novelista fue correctamente interpretado por toda la compañía.[6] (3: 103)

En 1903 *La loca de la casa* formó parte de una campaña benéfica organizada por la Junta de Caridad de la capital a iniciativa de Ramón Corral, Secretario de Gobernación, quien deseaba ayudar a las víctimas de la peste bubónica desatada en Mazatlán, Sinaloa, en noviembre de 1902. Además de la obra teatral hubo una corrida de toros, una función de circo en el Orrín y un concierto, al cual asistió el presidente Porfirio Díaz con su familia. Las damas organizadoras promovieron que los palcos y plateas tuvieran la misma categoría y para demostrarlo ellas tomaron algunas localidades de esos lugares. (*El Entreacto*, 22-2-1903: 2)—Galdós y la caridad oficial en México. La escenificación fue organizada por los Estudiantes de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, la noche del 22 de febrero (Olavarría 4: 2428).

*El Entreacto* reseñó otra puesta en escena de *La loca de la casa*. Anotó que las creaciones dramáticas de Galdós carecían de condiciones teatrales, pero gozaban de una profunda penetración en la naturaleza humana. "Las actuaciones de la Compañía Fuentes arrancaron aplausos en todos los personajes de la obra simbólica. Francisco Fuentes se desempeñó exitoso en su papel de Cruz, tipo enérgico y brutal" (26-9-1905: 2).

En los años de 1908 y 1909 *La loca de la casa* fue puesta en escena cinco veces por la compañía de Leopoldo Burón. Según los rumores citados por Olavarría, Burón fue invitado por los enemigos del matrimonio mexicano Virginia Fábregas-Fernando Cardona, cuyo trayecto teatral iba en auge. Estos presuntos enemigos suyos se habrían ingeniado el apoyo de Justo Sierra "honra y honor de las letras mexicanas" (Olavarría 5: 3030) —apoyo que nuestro cronista porfirista, amigo de Sierra desde su juventud cuando trabajaron juntos con el escritor y político, Ignacio Manuel Altamirano, consideró "inexplicable" y que achacó a un "exceso de complacencia que [el ministro] pareció desplegar a determinados individuos que pulularon en torno del funcionario, abusando, a veces, de la imposibilidad que, todo el que lo es, encuentra para estar en todos los detalles de sus complicadas funciones" (Olavarría 5: 3030-31).[7] Burón montó su temporada de la forma más barata, contratando principalmente a actores mexicanos "que necesariamente habrían de resultarle más económicos debiendo figurar entre ellos algunos de los alumnos más aventajados de las clases de declamación del Conservatorio Nacional de México" (Olavarría 5: 3031). La compañía inauguró su temporada con *La loca de la casa* y el abono de la compañía fue todo menos un éxito. Los victoriosos artistas mexicanos, Virginia Fábregas y Francisco Cardona dieron una muestra de generosidad al ofrecer una representación de *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus el 6 de junio en su teatro a beneficio de Burón y trabajaron con él en la representación de esta obra

y otras (Olavarría 5: 3063).

Con gran expectación llegó a la capital mexicana en octubre el "incuestionable eminente actor español Enrique Borrás" (Olavarría 5: 3114). Él y su compañía fueron invitados por el Ministerio de Instrucción y Bellas Artes a trabajar en el Teatro Arbeu, considerado recinto oficial. El 22 de noviembre representaron *La loca de la casa*, Borrás "fue aplaudidísimo" en el papel de Cruz, y la obra se repitió el día 29.

La compañía mexicana de Virginia Fábregas puso en escena en mayo de 1909 su primera obra galdosiana, *La loca de la casa*, en el teatro que ya llevaba el nombre de la actriz, otra señal de su creciente prestigio en los escenarios. Esta temporada resultó excepcional gracias a la colaboración entre Fábregas y Borrás. Casi todas las obras representadas por ambos actores fueron repetidas dos o tres veces (Olavarría 5: 3160). En junio repitieron *La loca de la casa* y también pusieron *El abuelo*, siendo ésta una de las más notables representaciones.

En septiembre de ese 1909 llegó al Teatro Arbeu la compañía de la actriz Rosario Pino y el actor Emilio Thuiler. Iniciaron su temporada el 9 de octubre con *La loca de la casa*, que volvieron a representar al día siguiente. Tuvieron una buena aceptación que fue determinante para que se quedaran hasta el 15 de noviembre. Su desempeño artístico fue contundente, pero el triunfo artístico no se reflejó en sus finanzas.

En 1950 *La loca de la casa* fue adoptada al cine por Juan Bustillo Oro (Sinnigen, Cine).

El estreno mexicano de *La de San Quintín* tuvo lugar el 10 de mayo de 1894. Figuró en el abono de la compañía de Luisa Martínez Casado en el que también estaba *La loca de la casa*. Ese mismo año el editor Eusebio Sánchez logró agotar la primera impresión de la adaptación teatral e hizo una segunda edición. El drama gozó de dos representaciones más a cargo de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, el 3 de enero de 1900 y el 11 de febrero de 1902. La compañía de Guerrero llegó a México en diciembre de 1899. Olavarría se desbordó en entusiasmo por este acontecimiento en un año sólo "memorable por lo insignificante o lo indecente de los espectáculos en boga" (3: 1952). Como es habitual, el comentarista da todo lujo de detalles sobre la compañía, los tipos de abono y los precios; relata también la biografía profesional de la primera actriz, sus éxitos en España, París, Bélgica e Italia. Además compara a la Guerrero con Sarah Bernhardt. Sobre su marido dice: "no nació, pues, actor Fernando Díaz de Mendoza, pero siempre demostró singulares aficiones a ese arte" (3: 1958). La compañía inició su primer abono el 24 de diciembre de 1899 con *La niña boba* de Lope de Vega, un exitazo. "El miércoles 3 [de enero de 1900] cubrió el programa de la noche la comedia del gran novelista don Benito Pérez Galdós, titulada *La de San Quintín*. ¿Cómo la interpretó María Guerrero? Como siempre, mejor que siempre quizá; de un modo admirable; la naturalidad fue lo característico de esa interpretación. La compañía en general estuvo correctísima; se distinguieron la Bueno en su Rafaela, y Cirera en *José Buendía*; el Víctor de Díaz de Mendoza tuvo muy buenos arranques, demostrando que es artista de suma discreción" (Olavarría 3: 1960). La obra se repitió el 2 de marzo "con carácter de extraordinario"(Olavarría 3: 1972). De éxito en éxito

la compañía siguió en México hasta el 24 de enero cuando salió para San Luis Potosí y Puebla, ciudades donde mereció igual recibimiento que en la ciudad de México. A este lugar regresó el 14 de febrero para su último abono. El 11 de marzo salió para Monterrey, Veracruz, Morelia y Guadalajara. Posteriormente, partió a Estados Unidos el 7 de mayo y después a París para la Exposición Universal. Durante su estancia en México, el 27 de febrero se celebró una velada en el Teatro del Conservatorio a la que asistió el presidente Díaz y su familia, para entregarle a la actriz el "Diploma de Directora Honoraria del Conservatorio Nacional de México" (Olavarría 3: 1968). En el evento recitaron poemas José Juan Tablada, Amado Nervo y Luis G. Urbina.[8] La orquesta del Conservatorio amenizó el acto.

El hispanófilo Olavarría explica el gran atractivo que tiene Guerrero para el público mexicano, hermanos de raza y de lengua con el pueblo español:

> Y he aquí por qué María Guerrero y su Compañía tienen forzosa y fatalmente que seducirnos. La bienfamada actriz ibera posee este plausible tacto que nos la hace tan adorable. Nos da su alma latina, su gran alma de mujer española, perfumada de ternura y amor, vertida en las viejas y repujadas ánforas de oro de nuestra soberbia poesía castellana. [. . .] María Guerrero es nuestra aunque no lo queramos. Es la raza que canta. (4: 2256)

Guerrero y su compañía fueron ovacionadas en sus sesenta y tres representaciones, incluida una visita a San Luis Potosí, aunque casi siempre frente a un público escaso. Concluyeron su estancia en México el 9 de mayo, llevándose consigo a la becaria del Conservatorio María Eugenia Torres, "que se creyó pudiese llegar a ser una esperanza para el teatro mexicano" (Olavarría 4: 2268). Luego vemos cómo son defraudadas estas esperanzas de Olavarría de que una joven mexicana alcance la fama debido a su trabajo con una prestigiosa compañía española.

Reyes de la Maza secunda el entusiasmo de Olavarría por María Guerrero, pero también cita voces descontentas. Según un periodista anónimo:

> La solemnidad con que se trata de solemnizar a María Guerrero manifiesta bien a las claras el entusiasmo de un pequeño cenáculo que se ha desbordado sin motivo, porque la señora Guerrero no llega a la altura de las verdaderas eminencias de la escena que nos han visitado antes y no han logrado semejantes ovaciones. (3: 11)

Otro se aprovecha del discurso de Justo Sierra para hacer una crítica del ministro porfiriano:

> Tan económico de su elocuencia para con su pobre pueblo, para con el terruño, donde se debaten ahora con los espasmos de la muerte los últimos mayas que escaparon al 'regalo' hecho a Inglaterra por la Secretaría de Relaciones y que son barridos por la metralla del imperialismo, se deshace en cumplidos y elogios para los extraños, olvidándose de su casa. Este poeta es la síntesis del proloquio aquél de 'ser luz de la calle y oscuridad de su casa.' (Reyes 3: 12)

Según Reyes, así "se dejaba entrever el verdadero modo de pensar de los habitantes de México" (3: 12), a través de una crítica a una famosa compañía española. Hay que recordar que estamos a sólo diez años de la conmemoración del centenario de la independencia de México y del estallido revolucionario. El nacionalismo mexicano va creciendo ante la política de Díaz y sus alianzas con empresas y gobiernos extranjeros.

A la República Mexicana llegó *Doña Perfecta* en mayo de 1896. Formó parte del repertorio de la compañía de Luis Roncoroni, el "Comendador", actor italiano radicado muchos años en América, que esta vez viajaba con "una Compañía española venida del Teatro Payret de La Habana" (Olavarría 3: 1757). Su "repertorio de cien producciones, escogidas entre las mejores de los teatros francés, alemán, inglés, italiano, español y americano, siendo la única Compañía que por su vasto repertorio y magnífico decorado puede dar cien funciones seguidas, sin repetir obra ninguna" (Olavarría 3: 1757). Roncoroni ya había estado en México en 1890 y 1891, pero su actuación no tuvo éxito. Este antecedente le provocó problemas: "los reducidos concurrentes a sus funciones salían de ellas echando pestes de la exagerada declamación de Roncoroni y de su incomparable manera de pronunciar el castellano, barbarie para desilusionar al más paciente y sufrido espectador" (Olavarría 3: 1758). El malogrado actor italiano estrenó *Doña Perfecta*, obra que escandalizó a buena parte del poco público debido a su presunto carácter anticlerical y la concurrencia disminuyó aún más.

En 1901 la compañía de Julio Ruiz puso *Doña Perfecta*, al final de una temporada marcada por la controvertida representación de *Electra*. A punto de marcharse de México, la compañía representó *Doña Perfecta* los días 6 y 8 de agosto "ante un público cada vez más reducido" (Olavarría 3: 2102). Según *El Imparcial*, fue "una de las más discutidas obras de Benito Pérez Galdós" (8-8-01: 2). Esta obra galdosiana en su forma novelística y teatral fue el blanco de una fuerte crítica de sectores conservadores tanto en México como en España.

Igual que en España, en México 1901 fue para Galdós el año de *Electra*, obra que se puso en escena por lo menos tres veces en la capital entre febrero y agosto. *Electra* despertó polémica entre conservadores y liberales mexicanos. Igual que en el caso de las interpretaciones de algunas de sus novelas, sirvió como arma en la larga y cruenta guerra entre esos dos bandos. Nos detenemos en el análisis de la recepción de esta obra y citamos extensamente algunos comentarios porque *Electra* constituye un excelente ejemplo de la mexicanización de Galdós, ya que desata un escándalo y una polémica por medio de los que se pronuncian enérgicamente los dos bandos políticos opuestos a principios de la década que termina con el estallido revolucionario. Según Olavarría, la primera representación fue mala y llevó a un fracaso artístico y económico para la compañía del teatro Arbeu. Olavarría añade una curiosa anécdota sobre el uso comercial de la obra:

> Estrenó el Teatro Arbeu con la Compañía formada por el empresario Ramón P. Buxó, el drama de don Benito Pérez Galdós, *Electra*, que tan gran sensación acababa de producir en España [en su estreno madrileño el 30 enero]; en México gustó a su vez a mucha parte del público, al que sirvió para lanzar

voces y gritos contra el clero y las creencias católicas, y fue mal recibido por otra mucha parte de ese público; casi la totalidad de las familias más o menos creyentes dejaron de concurrir a las representaciones; la prensa conservadora atacó a la obra con encarnizamiento; la prensa liberal la defendió con tibieza por juzgarla de poco mérito literario y no de lo bueno del insigne novelista, y a poco andar la *Electra*, de la que se hizo una bien mala edición económica, pasó al archivo de las obras olvidadas sin que la llevase a escena ningún otro teatro, a excepción del Arbeu, cuya menos que mediana Compañía la presentó y desempeñó menos también que medianamente. En resumen, un fracaso en México; pues si *Electra* siguió siendo nombrada lo debió a que la Compañía Cigarrera Mexicana la tomó como marca de unas cajetillas que por esos mismos días puso a la venta y los fumadores encontraban buenas. (3: 2055)

¡Con sus novelas Galdós vendía periódicos y con el teatro cigarros!

Según Reyes:

[El Teatro Arbeu] fue ocupado por una buena compañía dramática que no pudo sostenerse con éxito debido a la desafortunada idea de su empresario, Ramón P. Buxó, de estrenar la obra que tanto escándalo había causado en España y en todos los demás países donde se había presentado: la *Electra*, de Pérez Galdós, denuncia valiente para su época, aunque pésimamente construida en su forma dramática, sobre el fanatismo religioso y sus víctimas enclaustradas por la fuerza. En la capital el drama de don Benito también provocó su escándalo y hubo escritos que pidieron a las autoridades prohibiesen semejante atentado al buen nombre de las autoridades religiosas. Por fortuna, y cosa rara, las autoridades no hicieron caso, pero la compañía del Arbeu ya no fue vista con buenos ojos y se sostuvo con bastantes sacrificios. (3: 19)

*El Diario del Hogar*, periódico de carácter liberal, dijo el 19 de marzo que el estreno de *Electra* fue bueno y la obra bien recibida:

Un público numeroso concurrió la noche del sábado a conocer la última y sensacional producción del señor Pérez Galdós, que debido a los esfuerzos del señor Buxó pudo ponerse en escena. La obra tiene su marcado fin social: corregir los abusos de los que explotan con creencias religiosas y sacrifican, a título de salud pública, a víctimas inocentes metiéndolas en el claustro. El autor puso el dedo en la llaga, que es un paso avanzadísimo en las conquistas del principio liberal, y su noble pensamiento y enérgica actitud ha provocado una tempestad; lugares ha habido, en los que prepondera el espíritu sectario, en los que no se ha permitido su representación. (citado en Reyes: 3: 123-24)

*Electra* volvió a escena el 26 y 27 de julio en el teatro Principal, a cargo de la compañía española de Julio Ruiz que se desarrollaba favorablemente desde febrero. Olavarría comenta *Electra o Elektra*, como la consigna indistintamente:

[E]l sensacional drama fue representado la noche del viernes 26. Rosa Castillo tuvo a su cargo el papel de la protagonista y alcanzó un gran éxito en la escena final del cuarto acto; el actor Galé resultó un poco frío y brusco en el *Máximo;* Leonor Castillo estuvo discreta en la fanática *Doña Evarista*; el actor José de Asperó, intérprete del repulsivo *Pantoja*, demostró a las claras su temor de que se

desataran en contra de él las iras del público y la gresca en las galerías fácilmente impresionables. Por fortuna no ocurrió ninguna demostración inconveniente ni escandalosa: por no presenciarlas si acaso hubiesen de haber ocurrido, se abstuvieron de concurrir a la representación las familias más o menos sinceramente católicas que hasta allí habían permanecido firmes en sus localidades, y la Empresa Alba y la Compañía Ruiz perdieron los restos de su primer prestigio, ya bastante menoscabado por la escasa aceptación que aquí mereció el espectáculo por actos sin el atractivo de la música, el *flamenquismo* y los chistes y desnudeces del *legítimo género chico*. (3: 2100-01)

La compañía no se dio por vencida y continuó con la obra bajo nuevas tarifas, precios que atrajeron a un público más popular, lo que le dio buen resultado de audiencia:

Cortadas sus buenas relaciones con determinada parte escogida del público de la capital, la dicha Compañía Alba-Ruiz procuró, disminuyendo sus precios, atraer gente a sus representaciones del drama de Pérez Galdós, viniera de donde viniese, y la repetición de *Electra* el sábado 27 se vio muy concurrida por el nuevo público solicitado; como se portó ese público lo dice el siguiente párrafo de *El Imparcial* del domingo 28: 'La nota sensacional de esta segunda representación, fue el entusiasmo que despertó la pieza, y las manifestaciones insidiosas que hizo el público a partir del tercer acto; los *¡mueras!* fueron prolongados, y se advertía verdadera excitación en el auditorio, que aplaudió frenéticamente el desenlace. Al levantarse el telón con motivo de los aplausos, el artista que desempeñó el papel de *Pantoja*, y que fue quien con su buen desempeño provocó aquella manifestación, se rehusó a dar la mano a sus compañeras de escena, significando así lo repugnante de aquel personaje, y esto dio lugar a nuevos entusiasmos'. (Olavarría 3: 2100-01)

Es decir, la lucha de clases en México también se pone de manifiesto en una obra de Galdós. *Electra* se repitió el 31 de julio y 1 de agosto en dos tumultuosas representaciones, según las calificó Olavarría.

En julio llegó a México el actor Antonio Vico, quien había hecho su primera gira americana en 1895 y "ya no podía con sus padeceres" (Olavarría 3: 2106). Olavarría resalta los grandes éxitos españoles de Vico y lamenta sus tristes derrotas americanas. La compañía de Vico representó *Electra* en el teatro Arbeu gracias a una suscripción patrocinada por miembros del Casino Español, entre los que apoyaron el acto se encuentra el nombre de Porfirio Díaz. La suscripción no produjo los resultados esperados. En unos comentarios que sirven más como análisis sociológico del público y la prensa teatral que de crítica artística, Olavarría explica:

Desgraciadamente todo ello no pasó de buenos deseos, tal vez ni siquiera sinceros como no lo son casi nunca los expresados en vulgares parrafejos de la adocenada *literatura reporteril* que se hace pagar a tanto la línea en dinero, en *boletos*, en obsequios de cualquiera especie, así sean *sándwiches* acedos o copas de licor falsificado. La sociedad mexicana que suele sostener los espectáculos cultos, se encontraba en gran parte abonada a los de la [cantante de ópera] Mariana en el Renacimiento, y los miembros de la numerosa colonia española, hombres casi todos esclavizados en su trabajo rudo y fatigoso que empieza a las primeras horas de la madrugada y no se suspende sino muy avanzada ya

las de la noche, no podrían haber asistido a las funciones de Arbeu, como no asisten a las de ningún otro, hecho que basta a comprobar una lista cualquiera de familias abonadas a temporadas notables, listas en que sólo muy reducido número de apellidos de conocidos españoles de sabida opulencia e innegable ilustración suelen ser encontrados. (3: 2107)

El 15 de agosto de 1903 trajo *Mariucha* á México la compañía de los actores mexicanos Virginia Fábregas y Francisco Cardona, continuamente en auge. La compañía ofreció 20 funciones, todas ellas bien recibidas por el público. Olavarría comenta que el trabajo de estos actores fue de su agrado, pero que a la prensa no le convenció (4: 2466). La revista teatral *El Entreacto* anotó que a pesar de que la representación tuvo buena recepción entre el público, a los redactores de la publicación no les pareció una creación espontánea:

Se diría que, con *Mariucha*, Pérez Galdós ha querido intentar un esfuerzo supremo para borrar la mala, la penosa impresión producida en todos los campos intelectuales—amigos y enemigos—con su *Electra*. En esta última está en camisa un clericalismo convencional, siniestro, casi imaginario, pero que ha sublevado a las masas ignorantes contra las sotanas y el jesuitismo; mientras que, por contraste, en *Mariucha* se levanta un pedestal de simpatía, no a un clericalismo, pero si a un clérigo ideal, honradote, franco, liberal, decidor y atrevido, que, con tal de amparar a los perseguidos y unir en santo lazo a los que se aman contra viento y marea, no vacila en arrostrar las iras de señores feudales o caciques de estos tiempos, ni en enfrentarse contra las autoridades, ni en desafiar, por último, las posibles censuras de su obispo. (10-9-1903: 3-4)

En México *El abuelo* se convierte en otro gran éxito y se representa siete veces entre 1905 y 1926. Es también la primera obra galdosiana adaptada al cine mexicano en 1943 por José Díaz Morales con el título de *Adulterio*. El estreno teatral fue el 11 de noviembre de 1905 y corrió a cargo de la hasta entonces desconocida compañía española de Fernando Fuentes, la que venía de la Habana. Fuentes presentó en México obras desconocidas y entre ellas se encontraba *El abuelo*, la cual fue bien recibida (Olavarría 4: 2755). La compañía terminó su estancia en la capital el 28 de noviembre coronada por el éxito. Olavarría no se explica porqué, "salvo la homogeneidad del conjunto, la Compañía no tuvo condiciones para ser considerada en grado que pudiese pasar de muy modesta" (4: 2756).

*El abuelo* se puso en escena tres veces en 1907. Por esa fecha regresaba a la capital el principal competidor de Virginia Fábregas, Fernando Fuentes, quien puso nuevamente en escena *El abuelo* en el Arbeu (Olavarría 4: 2935). *El Imparcial* comentó su desempeño acertado y aplaudido (Reyes 3: 161). La obra se repitió el 1 de julio cuando la compañía se preparaba a abandonar el escenario nacional dominado por la compañía mexicana que seguía de éxito en éxito. Fuentes regresó en octubre al renovado Teatro Orrin (que había dejado de funcionar como circo) e inició la temporada con su tercera representación de El abuelo el día doce.

En diciembre de 1908, *El abuelo* fue representado tres veces por la compañía de Enrique Borrás en la misma temporada cuando se puso *La loca de la casa*. Olavarría dice que fue una "notable producción del insigne don Benito Pérez Galdós; en ella el gran actor

encantó y entusiasmó hasta el delirio" (5: 3118).

## Los críticos modernistas

El más importante de los críticos modernistas de la obra galdosiana es sin duda Manuel Gutiérrez Nájera, el Duque Job (México 1859-1895). Encontramos sus críticas en el periódico *El Partido Liberal* y en la *Revista Azul*, fundada por él y Carlos Díaz Dufoo en 1894. Olavarría y Ferrari y Reyes de la Maza harán referencia constante a ellas en sus historias del teatro en México. Aunque Gutiérrez Nájera se conoce principalmente como modernista y afrancesado, el realista español Benito Pérez Galdós es una de las figuras literarias europeas de las que más se ocupa. En el breve tiempo que transcurre entre el estreno de *Realidad* en 1892 y la trágica muerte del autor en 1895, el Duque Job escribe varios artículos sobre el teatro galdosiano, y sus opiniones varían. Elogia extensamente la *Realidad* representada por la compañía del actor yucateco Ricardo López Ochoa en 1892 (Reyes 2: 26):

Fui al estreno de *Realidad*, sublime drama de Pérez Galdós. ¡Qué hermosa obra! [...] Galdós al escribir *Realidad* fue un Wagner del drama; es decir, nos presentó una obra de belleza tan grande, de tan profunda idea que no puede ser comprendida y analizada en el momento mismo en que se conoce. [...]. Me preguntaréis si agradó la pieza; no quisiera decirlo pero no, no tuvo ese éxito ruidoso, esa acogida entusiasta que debería haber tenido. (citado en Reyes 2: 201-02)

Sobre *La loca de la casa* es ambivalente: la comentó favorablemente en *El Partido Liberal* del 15 de octubre de 1893:

El estudioso actor Felipe Montoya, uno de los directores de la compañía que actúa en el Teatro Hidalgo, tuvo el gusto de ver bastante concurrida su función de gracia verificada la noche del viernes último. La obra escogida por el beneficiado fue *La loca de la casa*, escrita por el distinguido literato español don Benito Pérez Galdós. El argumento es sencillo y el lenguaje de que el autor hace uso no puede ser más galano. (citado en Reyes 2: 243)

En cambio, su reseña de la representación de la misma obra por la compañía española de Luisa Martínez Casado en octubre del siguiente año fue tajantemente negativa. En este caso Gutiérrez Nájera sostiene que las obras de Galdós "no son más que novelas dialogadas":

¡Si Pérez Galdós hubiese olvidado el teatro y en ese tiempo hubiera escrito más novelas, o más Episodios Nacionales, tendríamos ahora más Fortunatas, más Glorias, más León Roch, o más Gerona o Trafalgar, o Amadeo I. Tiempo y energías *desperdiciadas* en querer volver teatro sus novelas sólo para salir al escenario a agradecer los aplausos, como si no le bastaran los que cada lector de España y de toda América le enviaban, le envían, le enviarán, al terminar cada uno de sus libros. (citado en Reyes 2: 31-32)

En la *Revista Azul* los comentarios de Gutiérrez Nájera, el principal crítico de Galdós en dicha publicación, sobre *La loca de la casa* y *La de San Quintín* son negativos (20-5-94 y 3-6-94). Según él, Galdós era un dramaturgo que se desempeñaba mejor como novelista y nunca debió escribir teatro, ya que no sabía sintetizar, crear momentos, personajes dramáticos, ni símbolos. Examina la obra galdosiana en un contexto europeo, concluyendo que la segunda mitad del siglo XIX es una época de novela y que, afortunadamente, ese es el campo de Galdós. Sostiene que el autor se metió en el teatro con el afán de escuchar aplausos y se equivocó. En cuanto a *La de San Quintín*, opina que es "la menos novelesca de sus obras escénicas, la menos brusca y la más celebrada por el público español" (3-6-94: 68). No obstante, tras una larga cita y un extenso análisis textual llega a la misma conclusión de que "Pérez Galdós hace muy mal en irse al mundo nuevo; al mundo del teatro. El mundo viejo, el mundo de él, el mundo de la novela, es muy hermoso" (3-6-94: 69).

El co-fundador de *Revista Azul*, Carlos Díaz Dufoo, fue más generoso. En noviembre de 1895, meses después del fallecimiento de Gutiérrez Nájera, Díaz Dufoo publica en la misma revista (3-11-95: 14, 15) una reseña crítica de *Los condenados* en la que pone de manifiesto su reacción positiva a *La loca de la casa*, obra a la que asistió junto con su amigo Jesús E. Valenzuela, el fundador de la *Revista Moderna*.[9] Según Dufoo, a los dos les pareció "una notable producción escénica, destinada a marcar nuevos rumbos al decadente teatro español. Los lunares anotados por el Duque Job con singular maestría en nada empequeñecía el conjunto, el motivo de la obra". Díaz Dufoo celebra que Galdós se apartara del "camino trillado" de autores como Echegaray, pero no le gusta *Los condenados*, y sus comentarios sobre este drama se parecen a la crítica expresada por Gutiérrez Nájera, pues Díaz Dufoo asegura que no había un buen manejo de las sutilezas en los procesos psíquicos de los personajes que había encontrado en *Realidad* y *La loca de la casa*, sino los mismos "hachazos"que tanto había criticado su fallecido amigo.[10]

Ciro B. Ceballos publica un extenso artículo sobre *La de San Quintín* en la *Revista Moderna*.[11] En él elogia a Galdós y su obra, "ese observador plástico de la vida que, ennoblecido por el trabajo, posee ya un sillón de blasonado respaldo en la asamblea de los ilustres" (71). Además valora el desempeño artístico de María Guerrero. Sobre la obra dice en una notable prosa modernista:

> las armas de fuego no detonaron con estertoroso acento, ni el miedo puso sus rictus lívidos en los flancos de los puñales esgrimidos por el impulsivismo, ni la sangre ornó con sus rojos lambrequines, la carne tremulenta, al ser vertida por las manos de los asesinos... La obra en su estructura dramática, no tiene nada de teatral en el sentido en que pudieran interpretar el calificativo los dramaturgos poco escrupulosos en el arte verdadero. [Al contrario:] El argumento de que se sirvió el excelso artista para expresar por medio de imágenes verídicamente plastificadas, sus ideas y sentimientos respecto a una importantísima faz de la vida contemporánea, es sobrio en su prótasis, ingenioso y patético en la parte intermedia, sugestivo y bellísimo en el desenlace. (72)

Después de un detenido y emotivo resumen del argumento, Ceballos termina con una extática evocación modernista del trabajo de la actriz principal:

El mal quedaba en el mundo de los pequeños, triturando los corazones buenos para elaborar las pasiones absurdas, como Canidia tritura al claro de luna la tierna carne de los niños para elaborar el jugo de sus filtros enloquecedores. Oh, noble señora, cuan píamente os amé aquella noche. Lograsteis encarnar en Rosario de Trastamara con el ágil esfuerzo de los artistas geniales. Lograsteis poner un glóbulo de sangre encarnadina y viva en el corazón del magnífico diamante lapidado por el maestro Galdós. Sois intelectual y sensitiva, Doña María Guerrero. Permitid que grabe mi beso en vuestra mano. (75)

*Celia en los infiernos* corre a cargo de la Compañía de Joaquín Coss en el Teatro Mexicano a finales de enero de 1914.[12] El también modernista Mariano D. de Urdanivia "Philandro" publica una crítica en *La Ilustración Semanal* (3-2-14: 8). Señala que en México esta obra no despertaría interés porque el público mexicano no era versado en cuestiones sociológicas y se mostraba poco afecto al estudio de la "cuestión social".[13] Se manifiesta en contra de llevar al escenario teatral la enseñanza o emulación de doctrinas porque la acción se debilitaba. Considera que *Celia* era folletinesca, una mal hecha "obra de propaganda" socialista que le hacía pensar que el autor podría estar entrando "en su decadencia". Elogia la actuación de Prudencia Grifell en el papel protagónico y de Emilia del Castillo en el de Esther, pero considera que las demás eran deficientes. A pesar de su critica de esta obra, Urdanivia defiende a Galdós de los que aseguraban que su teatro carecía de carácter dramático, pues indagaba las profundidades psicológicas y sociológicas del alma humana en vez de dedicarse a producir dramas "centelleantes". Agrega que Galdós "modernizó y ennobleció los dominios dramáticos españoles. A un teatro todo artificio y logomaquia sustituyó otro todo poesía y grandeza". *El Imparcial* dijo que el drama fue recibido con "ovaciones sin precedentes" (2-2-14: s.p).

**Segunda época**

Las demás representaciones teatrales de las obras de Galdós durante el siglo XX se pudieron consultar a través de la Hemeroteca Nacional Digital de México; gracias a esta fuente tuvimos acceso a comentarios sobre el teatro de Galdós en los estados, sobre todo en *El Porvenir de Nuevo León* de Monterrey, *El Informador* de Guadalajara y *El Dictamen* de Veracruz.

En 1915 Marianela fue adaptada al teatro por los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. En 1916 fue traída a México. *El Demócrata* del 2 de diciembre dio cuenta que se presentó en el Teatro Ideal, "con igual éxito que en Madrid y que debido a la petición del público se pondría diariamente. Estuvo en escena hasta el 10 de enero de 1916 en los teatros Ideal y Mexicano. Marianela también se representó en 1925 en el Teatro Mexicano como parte de un "grandioso homenaje a la memoria de Dora Vila" (*El Demócrata* 30-7-1925). *El Porvenir* de Monterrey de 1939 relata la escenificación de *Marianela* en una función de caridad en el Teatro Rodríguez hecha por una compañía local de aficionados dirigida por Carmen Alonso. Joaquín Fernández Ferrer felicita a la compañía "por el buen gusto en escoger tan magnífica obra en nuestros tiempos de frivolidad" (4-12-39: 8). En 1946

*Marianela* fue transmitida por la estación de radio XEW dentro del Teatro Coca Cola, los domingos de 15:30 a 17:00 horas. Al siguiente año se escenificó en el Teatro Virginia Fábregas. La audiencia radial del teatro debió ser importante en la época, pues en 1950 se emitió en Monterrey a través del Radio Teatro Dominical de la XEFB a las 14:30 horas, bajo el patrocinio de Muebles Universales (14-5-1950: 3) (Galdós también vendía muebles para las nuevas clases medias mexicanas de los años 50). El Dictamen de Veracruz informó a principios de noviembre de 1952 que la Sección de Divulgación Cultural del Departamento de Turismo y Publicidad pondría en escena aquella obra que organizaban las damas voluntarias; las utilidades se dedicarían para la Navidad de los niños de escasos recursos (2-11-1952: 4).[14] La obra se escenificó en el Teatro Lerdo de Xalapa, Veracruz, el 13 de diciembre de 1952. Podemos constatar el éxito de *Marianela* en México como novela, obra teatral, radio teatro y teleserie presentada en 1961 por Telesistema Mexicano.

En 1917 el escritor Francisco Acebal adaptó *El amigo Manso* al teatro, y la obra llegó a México el siguiente año. Julio Jiménez Rueda expresó su opinión relativamente positiva en las columnas del periódico ABC de la capital mexicana: "*El amigo Manso*, con *El abuelo* y *Doña Perfecta*, forma la trinidad de obras maestras del patriarca de las letras españolas. *El amigo Manso* es una primorosa novela llevada a escena, tal vez no con la misma atingencia que *Marianela*. [...] Sin embargo, *El amigo Manso* está perfectamente dialogado y Acebal ha sabido sortear la mayor parte de las dificultades que se presentan al trasladar una novela al teatro" (26-6-1918: 4). Jiménez Rueda sostiene que Prudencia Grifell "superó a todos en el cortísimo papel de Dna. Javiera".

Jesús B. González, periodista zacatecano que firmó bajo el seudónimo de "Buffalmaco", comentó el estreno de *El amigo Manso* en el Teatro Colón de aquella ciudad en *El Porvenir de Nuevo León*, de Monterrey. Buffalmaco confiesa que nunca le gustó la obra galdosiana. El redactor considera que tanto la novela *El amigo Manso* como la adaptación teatral son "bastante medianos, si tenemos en cuenta el espíritu de la literatura teatral que hoy domina en el mundo" (26-6-1918: 3).

Galdós dejó un manuscrito incompleto de un drama llamado "Los bandidos", y su hija María lo entregó a los hermanos Álvarez Quintero, quienes adaptaron el texto para el escenario con el título de *Antón Caballero*. *El Demócrata* anunció el estreno mexicano en 1922 y expresó: "*Antón Caballero* es el título de esta joya literaria en la que según los hermanos Quintero han declarado, que el gran maestro puso todo de su cariño y predilección pudiendo darle toda la vitalidad propia del creador insigne. [...] El público metropolitano no debe desaprovechar la oportunidad de admirar esta joya literaria del tan conocido e inmortal Don Benito Pérez Galdós!" (21-4-1922).

Además de Marianela las obras más representadas después de la muerte del autor en 1920 son *La loca de la casa* y *Doña Perfecta*. *La loca de la casa* volvió a ponerse en escena el año de 1921 a cargo de la compañía Mutio-Vila en el Teatro Mexicano. El 23 de enero de 1938 se representó en el Teatro Lírico con la actuación exitosa de María Teresa Montoya bajo la dirección de Antonio Mendiz Bolio. El 30 de agosto de 1947 la compañía del Teatro Ideal, bajo la dirección de Luis Orduna, debutó con la comedia *La loca de la casa* (*El*

*Universal* 24-8-1947: 45). La obra tuvo gran éxito y reportó localidades agotadas. Entre los actores que participaron, y cuya memoria es familiar para algunos mexicanos por su aparición en telenovelas y programas cómicos transmitidos en la televisión, se cuentan Angelines Fernández, Miguel Manzano, Rafael Banquells y Manolo Calvo.

En 1951 *El Porvenir de Nuevo León* de Monterrey da cuenta de una presentación de *Doña Perfecta*, en 3 actos a las 14:30 horas en el Radio Teatro Dominical: "La tragedia de una madre soberbia, intolerante, cruel y la historia de un pueblo que era regido por una mujer excepcional" (2-9-1951). En 1950 Alejandro Galindo adoptó la obra al cine, y de esta manera podemos apreciar que *Doña Perfecta* gozó del apoyo del público mexicano como novela, obra teatral, radio teatro y cine.

**La mexicanización de Galdós a través de la prensa mexicana**

La prensa ha sido un vehículo fundamental en la formulación de la "comunidad imaginada" de las naciones de Occidente a partir del siglo XVIII (Anderson), y en México la prensa se ha ocupado extensamente en la representación de las obras y la figura de Benito Pérez Galdós. Éste fue más prolífico, original y genial como novelista que como dramaturgo y, por tanto, su figura se destaca en México principalmente como el creador de los grandes personajes y argumentos de sus *episodios nacionales* y de sus *novelas contemporáneas* de los años 1880 y 1890. Sin embargo su presencia en los escenarios fue notable y duradera. Además, sobre todo en las décadas 1890 y 1900, sus dramas fueron importantes puntos de reflexión para destacados escritores mexicanos. Guiados por la mano de Enrique Olavarría y Ferrari hemos visto cómo se integraban las obras galdosianas en la textura de cada temporada teatral con sus éxitos y fracasos, sus abonos y sesiones especiales, sus diversos teatros, compañías—tanto nacionales como europeas—y públicos. También hemos visto diversas fórmulas económicas—en los abonos, en la venta de cigarros y muebles—, y políticas—la destacada presencia del Presidente Díaz y de otros miembros de su gobierno, el análisis de las jerarquías de las clases sociales y las pugnas entre liberales y conservadores en los comentarios del porfirista Olavarría y otros—, donde especialmente llama la atención el gran atractivo que tuvo Galdós para los jóvenes escritores modernistas. Además, el teatro galdosiano perdura hasta por lo menos los años 1950. En las representaciones teatrales y las adaptaciones cinematográficas y televisivas se constata la continua presencia de Galdós en la cultura mexicana más allá de las constantes ediciones de sus novelas y su papel en los libros de texto de educación básica y superior.[15] En total, podemos afirmar que Galdós se "mexicaniza" y constituye un hilo conductor en la cultura nacional desde la publicación de su primer episodio nacional en 1874 hasta nuestros tiempos.

Universidad de Maryland, Baltimore County
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

**Apéndice A.**
**Estrenos y representaciones teatrales de las obras de Benito Pérez Galdós en España y en México**

| Obra teatral | Estreno en España | Estreno en México | Compañía | Teatro |
|---|---|---|---|---|
| *Realidad* | (15 marzo 1892) | (12 junio 1892) | López Ochoa | Arbeu |
| *La loca de la casa* | (16 enero 1893) | (13 octubre 1893) | Compañía Hidalgo.<br>Martínez Casado.<br>Adams/ Bravo.<br>Estudiantes de la Escuela Nacional de Jurisprudencia (22 febrero 1903).<br>Fuentes.<br>Burón.<br>Borrás.<br>Pino Thuiller.<br>Mutio-Vila. | Teatro Nacional.<br>Circo Teatro Orrín (9 agosto 1900).<br>Arbeu.<br>Virginia Fábregas.<br>Arbeu.<br>Mexicano. |
| *La de San Quintín* | (27 enero 1894) | (10 mayo 1894) | Martínez Casado<br>Guerrero/ Díaz de Mendoza. | Teatro Nacional.<br>Renacimiento (11 febrero 1902). |
| *Doña Perfecta* | (28 enero 1896) | (mayo 1896) | Compañía Roncoroni. | Teatro Nacional. |
| *Electra* | (30 enero 1901) | (6 abril 1901) | Buxó.<br>Ruiz Alba. | Arbeu.<br>Principal (26, 27, 28 julio y agosto de 1901). |
| *Mariucha* | (16 junio 1903) | (15 agosto 1903) | Virginia Fábregas. | Renacimiento. |
| *El abuelo* | (14 febrero 1904) | (11 noviembre 1905) | Comilla.<br>Fuentes.<br>Borrás. | Arbeu.<br>Orrín.<br>Arbeu.<br>Virginia Fábregas. |
| *Celia en los infiernos* | (9 diciembre 1913) | (3 febrero 1914) | | |
| *El amigo Manso* | (20 noviembre 1917) | (junio 1918) | | |
| *Antón Caballero* | (16 diciembre 1921) | (22 abril 1922) | | |
| *Marianela* | | (3 enero 1922) | Compañía Local de Ocotlán (Guadalajara).<br>Compañía Local de Aficionados Dir. Carmen Alonso. | |

**Apéndice B.**
**Hemerografía (las fechas entre paréntesis indican fechas de publicación)**

*El Álbum de la juventud* (1893-1902)
*El Correo Español* (1892)
*El Domingo* (1892)
*El Entreacto* (1903)
*El Fígaro mexicano* (1896-1897)
*El Grano de arena* (1894-1896)
*El Guante blanco* (1892)
*La Ilustración Mexicana* (1892)
*El Imparcial* (1896-1914)
*México* (1892)
*México artístico* (1896)
*El Monitor Republicano* (1894)
*El Mundo literario ilustrado* (1891-1892)
*La Patria Ilustrada* (1892, 1896)
*El País* (1899-1914)
*El Periódico de las señoras* (1896)
*El Porvenir de Nuevo León* (1918 hasta la fecha)
*El Pueblo* (1915)
*El Renacimiento* (1894)
*Revista azul* (1894-1896)
*Revista de México* (1889-1894)
*Revista moderna* (1898-1911)
*Revista nacional de letras y ciencias* (1889-1900)
*Savia moderna* (1906)
*El Siglo Diez y Nueve* (1893)
*El Teatro Cómico* (1893)
*El Tiempo* (1883-1912)
*El Universal* (1888-1901)

# NOTAS

[1] Ver Sinnigen.

[2] Los jóvenes iberos integraban la Sociedad Benito Pérez Galdós. Ver *El Porvenir de Nuevo León* (25 de mayo de 1921).

[3] Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1918), escritor español que llegó a México en 1865, colaboró en *La Iberia*, *El Constitucional*, *El Globo* y *El Correo de México*. Dirigió *El Federalista* y *La Niñez Ilustrada*. En la última mitad de la década de 1870 viajó a Europa y en España se encargó de difundir una buena imagen de México y los mexicanos. Una de sus magnas obras historiográficas es la *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. Tuvo una participación destacada en la cultura nacional al lado del grupo liberal integrado por Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto. Con ellos trabajó en la obra *México a través de los siglos*, en la que escribió como mexicano porque se asumió como tal al adoptar la nacionalidad mexicana en 1880 (Mora).

[4] Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), escritor mexicano, se inició en el ejercicio literario a los 16 años de edad en el periódico *El Porvenir*. Colaboró en numerosos diarios y revistas entre los que se cuentan *El Federalista*, *El Nacional*, *La Libertad*, *El Partido Liberal*, *El Universal*, *La Revista Azul* y *La República Literaria* entre otros. Cultiva el relato corto, la novela, la crítica literaria y la crónica teatral. Destacan sus descripciones de la realidad, la fantasía y el humorismo (*Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México* 2: 1359).

[5] Virginia Fábregas (1872?-1950), actriz mexicana, inició su carrera teatral en el Teatro Arbeu como aficionada. En este escenario recitó el monólogo *La primera carta* de Eduardo Noriega. Posteriormente actuó en diversas veladas dramáticas en la Sociedad Carlos Escudero. "El 24 de agosto de 1891 intervino en una función a beneficio del Asilo de Mendigos, en el Gran Teatro Nacional, recitando el monólogo *Día completo* de Eusebio Blasco". Leopoldo Burón, actor español, presenció su desempeño y la contrató en su compañía. Debutó profesionalmente el 30 de abril de 1892 en la comedia *Divorciémonos* de Victoriano Sardou con arreglo de Manuel Catalina y Ceferino Palencia. Después de esa temporada teatral, Fábregas empezó a desarrollarse lo cual le permitió fundar su propia compañía. En 1902 contrajo matrimonio con el actor y director Francisco Cardona. Actuó en Sudamérica y en España con gran éxito. Estableció un teatro al que dio su nombre. Recibió las Palmas Académicas en Francia (*Diccionario Porrúa* 1: 1046)

[6] Ese año se estrenó *Espectros* de Ibsen y se abrió el primer cinematógrafo (Reyes 2: 39, 42).

[7] Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), escritor mexicano, destacó como novelista, poeta, crítico literario y teatral. Tuvo un papel fundamental en las letras mexicanas. Redactó diversas publicaciones literarias, una de las más famosas es *El Renacimiento*. Además de desempeñarse como escritor tomó las armas del lado del ejército liberal en la Revolución de Ayutla, la Guerra de Reforma y en contra de la Intervención Francesa. Perteneció a diversas instituciones literarias y científicas como la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, el Liceo Hidalgo y la Sociedad Gorostiza. También destacó como docente y diplomático (*Diccionario Porrúa* 1: 106).

[8] Amado Nervo (1870-1919), poeta mexicano, colaboró en diversos periódicos y revistas. Manuel Gutiérrez Nájera lo invitó a participar en *Revista Azul*. Además destacó en la redacción de *El Universal* y en sus colaboraciones en *El Nacional* y *El Mundo*. Viajó a Europa para cubrir la Exposición de París. Ese periplo le sirvió para publicar varias obras. Se relacionó con los poetas modernistas a través de la *Revista Moderna*. En el terreno diplomático fue nombrado representante de México en España. Durante su estancia en Europa recorrió Italia y Austria. Posteriormente, fue nombrado ministro plenipotenciario en Argentina y Uruguay. Entre su obra destaca el cuento, la crónica y el ensayo. Su desempeño literario le hizo ganar un lugar en la Rotonda de los Hombres Ilustres (*Diccionario Porrúa* 2: 2047-48). José Juan Tablada (1871-1945), literato mexicano, empezó a los diecinueve años a colaborar en el periódico *El Universal*. "A lo largo de medio siglo escribió más de diez mil artículos". También colaboró en *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Excélsior*, *El Universal* y *El Universal Ilustrado* entre otras publicaciones. En 1939 dirigió la revista *Mexican Art and Life*, creada para dar a conocer en el extranjero la vida y el arte mexicanos. Convivió con los modernistas y colaboró en la *Revista Moderna*. Realizó un viaje a Japón cuya experiencia influyó en su obra poética. Representó al gobierno de Venustiano Carranza en Colombia y Venezuela. Abandonó el servicio diplomático en 1920 y abrió una librería en Nueva York. En esta ciudad se encargó de difundir el arte mexicano (*Diccionario Porrúa* 3: 2817). Luis Gonzaga Urbina (1864-1934), poeta mexicano, se inició en la actividad periodística en *El Siglo Diez y Nueve*. Mantuvo una entrañable amistad con Manuel Gutiérrez Nájera. En *El Mundo Ilustrado* y en *El Imparcial* colaboró como cronista y crítico teatral. Perteneció a *Revista Azul*. Colaboró en el servicio diplomático mexicano en España (*Diccionario Porrúa* 3: 3045).

[9] Jesús E. Valenzuela (1856-1911), fundador y director de la *Revista Moderna* junto con Amado Nervo,

es conocido como mecenas del grupo literario de los modernistas. Su poesía es considerada muy cercana a Verlaine y a Wilde (*Diccionario Porrúa* 3: 3067).

[10] No sabemos si Díaz Dufoo se refiere a una representación de la obra en México o al texto escrito y los comentarios de la prensa española sobre su estreno en Madrid el 11 de diciembre de 1894. Aunque no encontramos referencia a una puesta en escena de *Los condenados* en México hasta 1915, nos parece lógico que hubo una en 1895, ya que en estos años los dramas galdosianos se llevaron a América en los meses inmediatos a su estreno en España.

[11] Ciro B. Ceballos (1873-1938), escritor mexicano, colaboró en la *Revista Moderna* y en los periódicos *El Intransigente*, *Claro-oscuro* y *Croquis y sepias* (*Diccionario Porrúa* 1: 560).

[12] Joaquín Coss (1866-1947), actor español de teatro y cine, "director cinematográfico en la época muda", viajó a México junto con una compañía teatral con la que trabajaba, pero decidió residir en la República Mexicana. Destacó en la época del cine silente. Dirigió la película *En defensa propia*, con la que Azteca Films inició sus actividades en 1917. Ese año también realizó *Alma de sacrificio* y *La tigresa*. Combinó la actuación teatral y cinematográfica (*Diccionario Porrúa* 1: 750).

[13] Mariano D. Urdanivia (1894-?), periodista mexicano, colaboró en el *Diario*, *El Imparcial*, *La Revolución* y *El Universal Gráfico* entre otros periódicos. Utilizó el seudónimo Philandro (Ruiz Castañeda y Márquez Acevedo 831-32).

[14] *El Nacional* también dio cuenta de este evento (2-11-1952, 6) al igual que *El Universal* (4-11-1952, 4).

[15] Además de las retransmisiones de los filmes, en México encontramos versiones televisivas de *Marianela* y *Ángel Guerra*. Telesistema Mexicano transmitió en 1961 *Marianela* y *Ángel Guerra* salió en 1979.

## OBRAS CITADAS


Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2006.

Ceballos, Ciro B. "*La de San Quintín.*" *Revista Moderna*. 3. 5 (1900): 71-75.

*Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. 5ª. ed. 3 t. México: Porrúa, 1986.

Dubatti, Jorge. El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires (1892-1920). 09:33. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/argent/01327297588571163422802/p0000001.htm> 23 Aug. 2009.

Mora, Pablo. "Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1918): Historiador de la cultura en México". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. Nueva Época. 6. 1 y 2 (2001): 117-53.

Novo, Salvador. "Prólogo". *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. 3a. ed. t. 1. México: Porrúa, 1961. IX-XXX.

Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. Pról. Salvador Novo, 3a. ed. Puesta al día de 1911 a 1961. 5 t. México: Porrúa, 1961.

*Las revistas literarias de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura, 1963.

Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo*. 3 t. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

Ruiz Castañeda, María del Carmen. *Índice de revistas literarias del siglo XIX (ciudad de México)*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.

Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000.

Sinnigen, John. *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: Literatura y cine*. México: UNAM, 2008.

—. *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2005.

—. "Cine intercultural: El *Nazarín* de Luis Buñuel." *Revista de la Universidad de la Habana*. 250 (1999): 152-64.

—. "*Misericordia* en el celuloide." *Anales Galdosianos*. 38/39 (2003-2004): 115-25.

—. "La presencia de la obra de Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana." En *Españoles en el periodismo mexicano siglos XIX y XX*. Comp. y ed. Pablo Mora y Ángel Miquel. México: UNAM-IIB/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008. 181-89.

—. "La presencia de la obra de Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana: novela, teatro, cine, radio, televisión." *Isidora* 2 (2006): 57-78.

Sinnigen, John y Lilia Vieyra. "Benito Pérez Galdós en México. Tres documentos que muestran un acercamiento al gobierno de Venustiano Carranza". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. Nueva Época. 10. 1 y 2 (2005): 229-50.

—. "Benito Pérez Galdós intermediario diplomático en el gobierno de Venustiano Carranza." *Isidora* 4 (2007): 29-42.

——. *Nazarín y Halma* en *El Siglo diez y nueve*. *Anales Galdosianos* 37 (2002): 143-83.

——. "La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México: Un estudio bibliohemerográfico en vida del autor." *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. Nueva Época. 6. 1 y 2 (2001): 223-362.

Spell, Jefferson Rea. "Mexican Literary Periodicals of the Nineteenth Century." *PMLA* 52 (1937): 272-312.

**"El señor cura rodeado de mendingos"**
**León, hacia 1890**
**Germán Gracia**
**(Colleción Ninfa Gracia)**

# LA MIRADA Y LOS MARGINADOS EN LA *MISERICORDIA* GALDOSIANA[1]

"Ya sé que eres buena, y que a veces tu bondad te ciega y no miras por el decoro" (297)
– Doña Francisca hablándole a Benigna

"*Ispania terra n'gratituda... Correr luejos, juyando de n'gratos ellos...*" (301)
– Almudena

**Amy Wright**

El desarrollo y la distribución del poder es el concepto básico tras toda la obra de Michel Foucault (1926-1984). Más que el poder político, a Foucault le interesan las maneras sutiles en que las relaciones desiguales u opresivas se crean y se mantienen a través de los procedimientos sociales que llamamos ilustrados, racionales y, sobre todo, humanísticos.[2] Foucault pone en tela de juicio la racionalidad de las sociedades europeas post-ilustradas al examinar cómo algunos de estos procedimientos sirven, efectivamente, para limitar la libertad de ciertos grupos de individuos, marginalizándolos en las afueras de la sociedad a la que se denomina "normal".

Los ojos y los oídos infatigables de Benito Pérez Galdós (1843-1920) también estaban puestos en la sociedad post-ilustrada – en concreto, en la madrileña de la segunda mitad del siglo diecinueve. En sus novelas, Galdós se acerca a su mundo contemporáneo con un interés descriptivo que se iguala al de un sociólogo o historiador, dispuesto a observar y documentar todo lo que caiga bajo su mirada perspicaz. Como Foucault, Galdós se interesa por las relaciones de poder que se manifiestan de una manera sutil, vistas a través de la intrahistoria de un pueblo y sus costumbres contemporáneas.[3]

En las novelas galdosianas *La desheredada* (1881) y *Fortunata y Jacinta* (1886-87), se toca sin duda el tema de los marginados. En efecto, hay una muchedumbre de pobres, prostitutas, locos, cojos, ciegos, sordos y delincuentes que pasa por las páginas de sus novelas contemporáneas. Sin embargo, Galdós no llega a describir el mundo a través de la mirada de los marginados hasta escribir *Misericordia* (1897), una de sus últimas novelas, en la que se ve el mundo burgués y las peripecias de sus personajes "a través de la mente de Benigna, que presta sus ojos y personalidad al autor" (García Lorenzo 120). En *Misericordia* vemos el protagonista galdosiano de antaño, la clase media, a través de la perspectiva y las experiencias del pueblo llano, lo que constituye un cambio significativo de enfoque narrativo.[4] Tal cambio se produce no sólo en el contenido de la visión de la misericordia hacia los marginados que se ofrece en esta novela sino también en la manera misma de mirarlos. La mirada creada por Galdós en esta obra casi llega a tener vida propia, una vida que se le escapa al mismo autor y que le hace salir de los límites que le podría haber impuesto su clase social. Independientemente de lo que diga Galdós en el nivel consciente de creación (véase abajo, por ejemplo, sus palabras en el prólogo de *Misericordia*), en el nivel narrativo de *Misericordia* Galdós se libera de los confines del discurso burgués para

aliarse con un nuevo modo de narrar, y así de cuestionar la realidad.

**Galdós autor, el ojo del experto**

La mirada de Galdós como autor tuvo un tremendo poder que se extendió a los conceptos sociológicos que circulaban en ese entonces en la cultura contemporánea. Vemos, verbigracia, que sus esbozos de tipos y escenas en *Misericordia* eran tan minuciosos, tan verosímiles, que los mismos sociólogos los usaban para corroborar sus hipótesis sobre el comportamiento de los pobres (Gold 148-49).[5] Se ha señalado que en el siglo XIX este impulso hacia la descripción se manifiesta como una preocupación casi compulsiva, y se puede suponer que ese afán satisface la urgente necesidad de entender mejor los cambios rápidos de aquella sociedad. Galdós se ancla firmemente dentro de esa tendencia descriptiva, que él explica en su prólogo a la edición de *Misericordia* de 1913:

> En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria, dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del sur de Madrid. ("Prefacio" 207; énfasis mío)

En el mismo prefacio Galdós revela la importancia para él, como para un científico, de las observaciones e investigaciones de primera mano: "El tipo de *señá Benina*, la criada filantrópica, del más puro carácter evangélico, procede de la documentación laboriosa que reuní para componer los cuatro tomos de *Fortunata y Jacinta*" ("Prefacio" 208).[6] También cabe destacar la opinión del autor que ciertas instancias de miseria son merecedoras de corrección. Se prevé, por lo tanto, con estas palabras del autor, una voz narrativa omnisciente que servirá como ojo experto, juzgando y despersonalizando a su sujeto de estudio. Ese ojo experto del autor es afín a lo que teoriza Foucault en *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), donde primero desarrolla el concepto de "la Mirada clínica" (o "*le Regard clinique*" ):

> Au-dessus de tous ces efforts de la pensée clinique pour définir ses méthodes et ses normes scientifiques plane le grande mythe d'un Regard qui serait pur Langage: oeil qui parlerait. Il se porterait sur la totalité du champ hospitalier, accueillant et recueillant chacun des événements singuliers qui se produsient en lui; et à mesure qu'il verrait, qu'il verrait plus et mieux, il se ferait parole qui énonce et enseigne.[7] (115)

Sin embargo, esta afirmación de "metodología" científica, que necesariamente requiere un ideal de distancia entre observador y lo observado, contrasta plenamente con la técnica narrativa que Galdós empleará al presentar la historia de *Misericordia*, en la que se encuentra una voz narrativa no alejada sino íntimamente compenetrada con sus sujetos de estudio,

que ya no parecen dos especímenes de laboratorio sino los mismos ojos del discurso narrativo. A continuación voy a mostrar cómo una lectura de la novela basándose en el juego de la mirada en ella nos ofrece no sólo un nuevo ángulo desde el cual leerla, sino también nuevas posibilidades de entender unas tendencias en la etapa final de la vida y obra de Galdós.

**Los normales y los anormales, a lo Foucault**

Benigna es una criada de orígenes humildes que vive una vida muy poco ortodoxa según los códigos sociales burgueses: está aficionada a la sisas y dada a las mentirijillas; su mejor amigo y compañero constante, Almudena, es un ciego pordiosero inmigrado del norte de África; ni uno ni el otro está casado, no tienen hijos ni ningún otro tipo de lazo familiar en la vida. Sin embargo, protagonizan la acción de una novela escrita por y para la clase media, en cuyas páginas Benigna llega a ser una heroína, incluso "confundida" a veces con una santa canonizada, Rita de Casia, conocida por andar por el mundo en penitencia, abogando por las causas difíciles o imposibles (77).[8] El narrador omnisciente llama *Misericordia* una "puntual historia de su vida" (96).

Estos personajes galdosianos de Benigna y Almudena forman parte de la sociedad decimonónica que, en los términos establecidos por Foucault, se conoce durante su época como "anormal", sector de la población que resulta amenazante para los "normales".[9] En su libro *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Foucault describe el desarrollo, iniciado durante la época de la Ilustración europea y elaborado a lo largo del siglo diecinueve, de un moderno sistema penal occidental, cuya novedad consiste en una capacidad de aislar y vigilar a los "anormales" con la intención de reformarlos. El nuevo sistema se supone más civilizado que el del castigo público, y más compatible por eso con las nuevas ideas post-ilustradas; también se ve más ordenado y eficiente, en conformidad con una sociedad recién industrializada. La economía de este nuevo sistema engendra lo que Foucault llama *l'archipel carcéral* (término utilizado en el último capítulo del libro, titulado "Le carcéral"), toda una constelación de instituciones muy parecidas en forma y función, en su propósito de aislar, vigilar y reformar al otro—sea éste un criminal, un pobre, un loco, una prostituta, un cojo o un ciego.

**La relación entre mirada y vigilancia en el mundo burgués**

Estas instituciones—los asilos, hospitales, hospicios, cárceles, manicomios, casas de reclusión para mujeres—se asoman en las páginas de *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia* para formar una parte notable del paisaje galdosiano,[10] y el papel de la vigilancia es fundamental para el funcionamiento de todas ellas. Esta noción de la omnisciencia totalizadora es la base de una innovación arquitectónica analizada detenidamente por Foucault: el panopticon, inventado por el inglés Jeremy Bentham (1748-1832). Esta estructura se implementaba en cárceles, fábricas, hospitales y manicomios para

conseguir una reforma del comportamiento del custodiado a través de su vigilancia continua.[11] Para Foucault, no es casual que haya una gran similitud entre esas instituciones que tanto abundan en el siglo XIX: "Quoi d'étonnant si la prison ressemble aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons?" (*Surveiller* 264).[12] Pues la cárcel, el asilo, el manicomio, el correccional, el refugio o la casa de misericordia tienen la misma función: aislar el cuerpo del otro para luego controlarlo, normalizarlo y silenciarlo. En ese sistema reformatorio, la Mirada sirve como un "oeil qui parlerait", como "un Regard qui serait pur Langage" (Foucault, *Naissance* 115).[13] Es un Ojo tal, creado y guiado por el autor, el que sirve de técnica predilecta, herramienta esencial, para crear la novela realista decimonónica.[14] Es una mirada narrativa que frecuentemente se alía con la clase media y sus modos de ver y entender el mundo. Es un ojo narrador que se concibió en una existencia paralela y cómplice con el ojo reformatorio del sistema institucional creado por la misma clase.

**Galdós frente a Foucault**

Sin embargo, en *Misericordia* Galdós rompe con la omnisciencia del Ojo teorizado por Foucault, rompiendo a la vez con la complicidad con su propia clase y, simbólicamente, con su entendimiento previo de la realidad. La técnica narrativa con la que Galdós presenta esta historia evidencia un interés en mostrar el mundo a través de otros ojos, usando aquellas técnicas narrativas que son las más aptas para expresar una perspectiva plural: deja, esencialmente, que la voz narrativa de la novela esté dominada por el estilo indirecto libre y el diálogo directo entre sus personajes. Este efecto llega a su colmo en la escena final de la novela, en la que no media voz narrativa alguna, sino que acaba su meditación sobre la caridad con un diálogo directo entre sus dos caras expuestas, la hipócrita-burguesa de Juliana y la altruista-alternativa de Benigna.

Se evidencia también desde las primeras páginas de *Misericordia* en el uso y la configuración de miradas que se presentan en varias capas, creando un efecto de *mise-en-abîme*. El juego de miradas establece un claro precedente, un motivo, para el tema de la mirada y la vigilancia que se verá a lo largo del texto. La novela abre con una mirada narrativa omnipresente que observa y comenta sobre otra que se destaca por sus "dos caras", la mirada bi-frontal de una iglesia en el centro de Madrid, encarnación arquitectónica de la clase media madrileña. Esa penetrante mirada hipócrita se sitúa en un punto medio exacto—una atalaya panóptica—desde la cual escudriña sus alrededores; desde ese punto de vigilancia divide el universo que le rodea en dos clases sociales.[15] Pero de inmediato se nota que esta presencia juzgadora es a su vez juzgada por una presencia más grande y más omnisciente que ella: la de la mirada narrativa, que pronto abandonará su perspectiva "normal" (o sea, burguesa—véase la sección arriba, *Los normales versus los anormales, a lo Foucault*) para migrar hacia otras perspectivas cada vez más lejanas: primero la de la mujer anciana, y en última instancia, la del marroquí ciego. Esta exploración lleva a la novela desde un realismo "científico", del tipo asociado tradicionalmente con la novela burguesa,

hacia un hibridismo de fantasía y realidad que refleja una nueva concepción del mundo mismo.

**Cambio de piel, muda de lentes: Adoptando la perspectiva del marginado**

Es por lo tanto de suma importancia que la novela comience con esa breve valoración de la visión de toda una clase para luego pasar a instalarse en otra, donde se encuentra el objeto de enfoque de máximo interés: un grupo de indigentes cascarrabias, todos obsesionados con la jerarquización del poder entre ellos, salvo dos. En esos dos tipos se posa el "ojo hablador", y desde ese momento comienza su colaboración con la perspectiva de una pareja de héroes improbables para la novela burguesa. Es a través de los ojos escépticos de ellos que primero se pone en tela de juicio la eficacia misma de la institución reformatoria, producto por excelencia de la mirada burguesa.[16] Benigna ve esas instituciones como un destino que debe evitarse a toda costa, como cuando insiste, por ejemplo, en que su amigo enfermo Frasquito Ponte no entre en el Hospital: "era un dolor mandar al Hospital a tan ilustre señorón" (193) porque allí "se moriría sin remedio" (195). El mismo contraste de opiniones se evidencia en el encuentro de Benigna y Almudena con una pareja bienhechora que sugiere que busquen caridad en un asilo para que tengan "asegurado el comer y el abrigo por todo el tiempo que vivieran" (248). Benigna, sin embargo, se muestra otra vez reacia a aceptar esa opción, al no poder "desvanecer el error de aquella buena gente", mientras que "[n]ada contestó Almudena, que amaba la libertad, y la prefería trabajosa y miserable a la cómoda sujeción del asilo" (248).[17]

Foucault propone que los asilos ejercitaban la segregación de los pobres como forma de control. Así se esperaba procurar una rehabilitación del individuo a través de un proceso de disciplina y entrenamiento que les convertiría en miembros más útiles o *dóciles* para la sociedad, "utilidad" definida aquí como la capacidad para trabajar y contribuir a su mayor funcionamiento económico.[18] Cuando Benigna y Almudena son recogidos por la policía por mendigar, el primero de los dos objetivos, la segregación, se cumple sin duda, pero sus experiencias "reformatorias" no los convierten en miembros más dóciles o útiles.[19] Su recogida por la ronda de la policía secreta y su subsiguiente reclusión en dos asilos municipales han de verse como una muerte temporal—incluso, en el caso de Benigna, un calvario en su camino a la santidad—experiencia de la que sale resurrecta para el capítulo final de *Misericordia* para perdonar las transgresiones de los burgueses que la han decepcionado.[20]

En esta reclusión, punto clave de la novela, se ve claramente el emparejamiento entre la perspectiva de Benigna y la de la voz narrativa, quien anuncia el cautiverio de la protagonista como "triste incidente del destino adverso" (254). La declara una "atroz desventura" (255) y la pinta con máximo detalle empezando con su brusco acorralamiento por un guardia, que la lleva al asilo San Bernardino "juntamente con toda la demás pobretería de ambos sexos que en la tal calle y callejones adyacentes encontraran" (254). Al traspasar "la triste puerta del asilo municipal" (253), Benigna y Almudena son

depositados en una "gran sala, ahogada y fétida, donde había como un medio centenar de ancianos de ambos sexos" (256). Cuando salen después del otro asilo al que les han trasladado (el Pardo), se encuentran en pésimas condiciones:

> En lastimoso estado iban los dos: Benina descalza, desgarrada y sucia la negra ropa; el moro envejecido, la cara verde y macilenta; uno y otro, revelando en sus demacrados rostros el hambre que habían padecido, la opresión y tristeza del forzado entierro en lo que más parece mazmorra que hospicio. (294)

Y poco tiempo después tendrán que volver a la mendicidad empujados de nuevo por la necesidad de comer.

En el fracaso de la reforma de Benigna se vislumbran unas nociones de la clase dominante sobre el "tipo" mendicante y la causa de su comportamiento, unas nociones que Benigna es la primera en reconocer cuando denuncia la correspondencia entre el tratamiento del criminal y el del pobre al ser recogida por el guardia municipal: "¡Ser llevada a un recogimiento de mendigos callejeros como son conducidos a la cárcel los rateros y malhechores!" (255). Sus incrédulas exclamaciones se pueden leer como un desafío a tal asociación, reforzada por los nuevos estudios científicos-sociológicos que circulaban en esa época: "¿Pero qué mal hago yo... señor?" (254).[21] Al escuchar que la recogen por haber pedido limosna en una calle donde el gobierno municipal lo tenía prohibido, Benigna responde con dura indignación: "Pues manténgame el señor gobernador, que yo de hambre no he de morirme, por Cristo... ¡Vaya con el hombre! ..." (254), para luego defenderse a gritos, insistiendo en que "Yo no soy *criminala* ... Yo tengo familia, conozco quién me abone... Ea, que no voy a donde usted quiere llevarme..." (254), mostrándose bien consciente de la noción que subyace su trato de delincuente a manos del gobierno.

La voz narrativa nos relata estos incidentes a través de la lente de Benigna por su uso del estilo indirecto libre, un modo de narrar que realza la plena compenetración de la perspectiva narrativa con la de los personajes marginalizados y permite atisbar algunas de las preocupaciones que pululan por la mente de la pordiosera al ser recogida.[22] Sin tomar en cuenta estos aspectos narrativos, Walter Glannon ha llegado a una interpretación extendida en la que propone que en el recogimiento de Benigna Galdós castiga a su protagonista por "the unconditional but ineffectual principle of charity to which Benina rigidly adheres" (259, 264).[23] Él se basa en esta aseveración para concluir que el asilo en *Misericordia* ofrece una alternativa viable a tal caridad:

> [Benigna's arrest] demonstrates the need for organization imposed precisely to avoid such unrest. This is where the value of Romualdo Cedrón's 'La Misericordia' is put in full relief: the rational solution it proposes is the only viable alternative to the lack of efficacy apparent in Benina's indiscriminate generosity [...]. The institution of 'La Misericordia'[...], in its conditional yet fair manner of dealing with people, is the most expedient system available for the task of social distribution. (259-61)

Todo lo contrario, un examen detallado de la mirada narrativa en *Misericordia* nos indica la dificultad de interpretar la caridad galdosiana de esa manera. Al contrario de la conclusión de Glannon (264), el propio título de la novela no indicaría "the social efficacy of Romualdo's workhouse, 'La Misericordia,'"[24] sino la presentación de una nueva visión de la misericordia, de la misma caridad, a través de una crítica rotunda de la visión burguesa. En ella, la nueva caridad no se ve aliada con la caridad institucionalizada por la burguesía en forma del asilo, sino que existe aparte, *sui generis,* afuera, en los márgenes de la cultura, en un espacio y en una forma que debe entenderse cómo una ruptura radical con el viejo modo de ver el mundo. Tal ruptura se sugiere con el abandono de la vista como sentido predilecto para captar la realidad, rompiendo así con el realismo literario, basado primordialmente en el intento de una reproducción visual de la realidad.

**Enfrentamiento entre dos caras de la caridad: La victoria de una bondad que "ciega"**

La interpretación de Glannon deja sin sentido la extensa y detallada narrativa por la que Galdós propone todo un código ético-espiritual alternativo al burgués. Esa ruptura con el código viejo se ve en el extendido juego de perspectivas que se presenta en la novela por parte de la voz narrativa, juego en el que la caridad institucionalizada se muestra fuertemente vinculada con la caridad hipócrita de la clase media, quedando ambas instancias caracterizadas por su falta de humanidad. El valor ético-espiritual es el que la omnisciente mirada galdosiana otorga o niega a sus personajes, y la mirada narrativa tiene una patente predilección hacia el código ético-espiritual de Benigna frente al de su ama burguesa. Al presentarnos a doña Francisca, la voz del narrador comenta abiertamente el papel que el carácter individual ha jugado en el destino particular de ese personaje burgués por excelencia:

> Bien miradas estas cosas y el subir y bajar de las personas en la vida social, resulta gran tontería echar al destino la culpa de lo que es obra exclusiva de los propios caracteres y temperamentos, y buena muestra de ello es Doña Paca. (102)

Esta afirmación prepara el escenario para una serie de viñetas que perfilan una dicotomía esencial entre los temperamentos de las dos mujeres, un enfrentamiento que hará explícita la diferencia en sus actitudes hacia la caridad, en el sentido más amplio de la palabra—amar al prójimo como a nosotros mismos—a lo largo de esta novela. Mientras Doña Francisca continuamente se queja, Benigna habla de gratitud (99-102); cuando Doña Francisca la despide por sisar cantidades insignificantes—en buena parte destinadas a pagar las deudas de la familia (106)—Benigna le perdona a su ama los insultos más hirientes y el comportamiento más infantil. La respuesta de Benigna es la de dar, mientras la de Francisca es quitar: la lealtad de la criada a la mujer que le llama "amiga" y a la familia que ha adoptado es total (255), y también lo es el rechazo con el que Doña Francisca le devuelve el favor después de recibir su herencia.[25]

Notable es también la manera en la que se muestra Benigna en una posición de superioridad respecto a ciertos territorios emblemáticos, y predilectos, de la clase media decimonónica: la familia y el trabajo. A pesar de no tener profesión ni familia, casa propia ni educación formal, Benigna obra desde los márgenes de esas esferas con un éxito que amenaza la preeminencia de los burgueses en las mismas.[26] En las múltiples manifestaciones en *Misericordia* de la inversión de la relación convencional entre ama y criada, Benigna se muestra más ducha que Francisca como madre y administradora de la casa, reemplazándola en el espacio que tradicionalmente se reservaba para el *"ángel del hogar"*.[27] La matriarca burguesa, por ejemplo, se ve completamente incapacitada, quejica e hipocondríaca frente a las "gravísimas enfermedades" (105) de sus hijos, mientras Benigna destaca por su inagotable energía y compasión hacia ellos. La criada hasta se encarga de las grandes decisiones y las crisis económicas del hogar (106), cuidando incluso en algunas ocasiones como madre a la aniñada Doña Francisca (222, 270).

Otra inversión de los papeles clásicos del poder se evidencia en relación con el trabajo y el dinero. Lo que resulta ser "álgebra imposible" (162) para doña Francisca y Francisco Ponte es la especialidad de Benigna, cuya pericia económica le permite seguir un intricado sistema de deudas y pagos sin recurrir nunca a "lo negro" de la letra escrita (152). Mientras Don Carlos insiste en su método obsesivo de apuntar todo ("el que no lleva números está perdido" [131])—una clara extensión de la mirada y la vigilancia a la organización económica de la familia—la pragmática Benigna vende el libro de cuentas que le ha regalado inmediatamente para convertirlo en efectivo con que pagar las deudas familiares (153). Las habilidades de Benigna para apurar el dinero hasta la última gota le ponen a la par de un negociante burgués:

> también acarició su alma alguna vez la ilusión del compra-vende. ¡Ah! si, en vez de dedicarse al servicio, trabajando como una negra, hubiera tomado *una puerta de calle*, otro gallo le cantara. Pero ya su vejez y la indisoluble sociedad moral con Doña Paca la imposibilitaban para el comercio. (151-52)

Aquí, curiosamente, la burguesía parece ser el único obstáculo al éxito económico de una mujer de clase baja.

Sin embargo, el mayor obstáculo, desde luego, es la misma compasión, o misericordia, de la criada. Por mucho talento pecuniario que tenga, su dedicación a la familia y los amigos siempre le es más importante que el éxito material. Bauer ha notado la capacidad de la sirvienta para equilibrar su preocupación por el dinero con su propensión hacia la generosidad (239-41): cuando las fortunas de la familia van de mal en peor, ella agota su queridísimo montepío, que antes había descrito como el "placer de su alma" (107), para rescatarlos de la destitución. Vemos otro caso parecido al principio de la novela, cuando Benigna vuelve a la casa de Francisca para rogar que le dejen volver, aunque ya tiene trabajo con una familia solvente. Benigna explica sus prioridades de manera muy clara:

> En casa rica estoy, con buenos amos que no reparan en dos reales más o menos; seis duros de salario...

Pues no me hallo, señora, y paso la noche y el día acordándome de esta familia, y pensando si estarán bien o no estarán bien. Me ven suspirar, y creen que tengo hijos. Y no tengo a nadie en el mundo más que a la señora, y sus hijos son mis hijos, pues como a tales les quiero. (106)

La caridad de Benigna no se ve asociada a la ideología capitalista, ni subordinada a ningún interés en prosperar, y por lo tanto su éxito en las esferas tradicionales burguesas quedará en el ámbito de lo simbólico.

Aun así, es un simbolismo que no pasa desapercibido por la mirada penetrante y castigadora del ama burguesa, para quien es precisamente esa perfecta combinación de abnegación y talento lo que llama la atención a los que conocen a Benigna y la ven como paradigma espiritual de mujer y aun consorte. Es la desesperada rivalidad de Francisca por las atenciones del caballero y pariente lejano Francisco Ponte que le provoca una diatriba en la que acusa a su sirviente de un deseo de subir en la escala social.[28] Sus observaciones retumban como ejemplo de la autoridad y omnisciencia de la amenazada mirada burguesa: "Cierto que eres buena, caritativa, que sabes ganar la simpatía por lo bien que atiendes a todo, y por tu dulzura y ese modito suave... que bien podría engañar a los que no te conocen..." (219). Así la mirada pretende ver a través de la superficie de todo, hacia su interior más profundo, para elucidar los verdaderos orígenes del comportamiento de su criada y nombrar su verdadera naturaleza en una afirmación que sobresale por la misma hipocresía que pretende descubrir: "El Señor me lo perdonará. Lo que Dios no perdona, Benina, es la hipocresía, los procederes solapados, y el estudio con que algunas personas componen sus actos para parecer mejores de lo que son" (220). Después de esta impresionante apropiación del mismo ojo de Dios, Doña Francisca finalmente llega a la conclusión de que la mejor manera de evitar la supuesta subversión jerárquica de Benigna es su aislamiento y el control, ahora insistiendo en la inferioridad social de la criada: "Siempre serás lo que fuistes... [...] hay que ponerte siempre a distancia, no dejarte salir de tu baja condición, para que no te desmandes, para que no te subas a las barbas de los superiores" (219). Sus palabras finales parecen cerrar el asunto, al nombrar a la criada de igual manera que Dios nombra a sus primeras creaciones en el Génesis: "verdaderamente tú puedes decir: 'No me llamo Benina, sino Fragilidad'" (220).

**Un ojo de la cara: El precio de la misericordia burguesa**

Hay ironía tras el poder de una mirada autoritaria que se construye a base de su propia inseguridad, que se revela en los esfuerzos de una clase burguesa que se dedica no sólo a espiar los movimientos del otro sino a vigilarse y controlarse a sí misma. La imagen de la mirada se refuerza a través de múltiples capas de miradas a lo largo de *Misericordia*, encontrándose manifiesta no sólo en la del sistema reformatorio, sino también en los esfuerzos de los personajes burgueses por controlar tanto el comportamiento del que perciben como el "otro" como el comportamiento entre ellos mismos. El afán por parte de una clase minoritaria dominante de vigilar a una mayoría se ve en la obsesión de Doña

Francisca Juárez de observar y controlar a su criada Benigna. Se manifiesta también después en la formidable capacidad de control que la nuera Juliana ejerce en su afán de vigilar y domar a su suegra Doña Francisca. Y está claro que se ve por parte de Don Carlos Trujillo, quien impone su visión de la caridad sobre todos, lo mismo sus parientes e íntimos como los pobres desconocidos de su comunidad.

Esta mirada disciplinaria, tal y como la teoriza Foucault, no excluye a los miembros de su propia clase; de hecho, uno de los aspectos más "perfectos" del sistema panóptico es su capacidad de asegurar que los propios vigilantes se puedan vigilar entre sí (Foucault, *Surveiller* 238-39). Esta cadena de control se evidencia al caer Doña Francisca bajo la mirada controladora de su cuñado Carlos Trujillo, quien observa compulsivamente su comportamiento económico y la castiga pecuniariamente si ésta desobedece sus preceptos. Trujillo, por su parte, cae bajo el control que él intenta ejercer sobre sí mismo, esclavizándose dentro de acciones repetitivas y obsesivas que hace tiempo perdieron su sentido y lógica (69-70, 130-34). Benigna tiene sus trucos para escapar al ojo vigilante de Francisca, pero Francisca no puede evitar el control de su cuñado Don Carlos, quien le niega su ayuda económica hasta que ella se muestre capaz de organizarse según un presupuesto. Don Carlos hace unos cálculos matemáticos para determinar si su familiar merece o no su caridad (132-34), que, según Francisca, sólo se ve motivada por interés personal:

> A buenas horas se acuerda de mí ese avaro, que me ha visto caer en la miseria, a mí, a la cuñada de su mujer... [...] y no ha sido para tenderme una mano... [...] Pero tú no recordarás lo que hicieron conmigo él y su mujer, que también era *Alejandro en puño*. Pues cuando empezaron mis desastres, se aprovechaban de mis apuros para hacer su negocio. En vez de ayudarme, tiraban de la cuerda para estrangularme más pronto. Me veían devorada por la usura, y no eran para ofrecerme un préstamo en buenas condiciones. Ellos pudieron salvarme y me dejaron perecer [...] ¡Ya ves qué gente! No sólo desconocieron siempre la verdadera caridad, sino que ni por el forro conocían la delicadeza. [...] Ya estoy viendo que te pone en la mano un par de pesetas o un par de duros, creyendo que por este rasgo han de bajar los ángeles, tocando violines y guitarras, a ensalzar su caridad. (124-25, 127-28)

No es la caridad sino la hipocresía que se distingue como cualidad constante entre los burgueses representados en esta novela, y la mirada narrativa sirve—lo mismo en lo que se muestra, como en la manera de mostrar—para llevar al lector consigo hacia ese creciente conocimiento.

## Bajar la mirada: La fractura de la lente burguesa

Mientras tanto, Benigna representa nada menos que la misericordia misma, una caridad genuina que contrasta con la falsa versión practicada por la clase media. Cuando al final se ve traicionada por su ama, Benigna elige la sorprendente maniobra de rechazar el mundo para seguir practicando su forma de caridad en los márgenes de la ciudad. La amistad que le sigue uniendo con Almudena en esa época es significativa. La interpretación

que aquí propongo nos permite concebir su asociación con el ciego como una resistencia más a la visión panóptica. Al mismo tiempo ofrece una afirmación simbólica de la pareja anti-burguesa no-tradicional en la forma de dos ancianos indigentes, de distintas culturas, razas y religiones, viviendo juntos sin lazos matrimoniales y fuera de las fronteras de la ciudad, en pleno desafío de los modelos del decoro burgueses. Esto último se evidencia a través de numerosas exclamaciones sospechosas de personajes burgueses (o en el caso de Juliana, aburguesados) en cuanto a la diferencia de raza en la amistad entre la mujer española y el hombre árabe.[29] Sin embargo, el papel de Almudena en el desenlace y la conclusión de esta novela pone de manifiesto un significado que es aún más profundo, de hecho clave, para nuestra interpretación de la novela y el papel de la mirada en ella.

**La mirada liberada por Almudena: Sin ojos y más allá**

El consorte de Benigna carece de vista, pero su ceguera le ofrece una puerta hacia una realidad alternativa, informada por la espiritualidad y muchas veces la fantasía, un espacio no abarcado por la mirada supuestamente omnisciente, y por eso, libre. Y esa visión de Almudena poco a poco se apodera primero de Benigna, luego de la voz narrativa, y finalmente de la propia verosimilitud, o "realidad" de la novela. En la figura tan híbrida y elusiva de Almudena se ve la inesperada salida de emergencia de la que Galdós se avala para escapar de la mirada burguesa, tanto al nivel de narrativa como al nivel de trama. La intrusión de la fantasía en el mundo realista de la narrativa burguesa ocurre precisamente por parte de la presencia de Almudena en ese mundo. Su poder como suministrador de una visión alternativa de la supuesta realidad crece a medida que la trama avanza, profundizando la relación entre él y Benigna.

El poder de la anti-mirada de Almudena ofrece un modelo alternativo al poder de la mirada burguesa: la del marginado. Almudena es la encarnación física de la hibridez de sistemas de creencias que subyacen la cultura española a la vez que son suprimidas por ella. Después de su autoexilio de África decide cruzar Europa entera antes de quedarse encallado en España. La difusa esencia de Almudena-Mordecai refleja—al igual que sus nombres de diversa procedencia cultural y su uso discriminado de varios idiomas y distintas tradiciones religiosas al rezar—el gran vaivén geográfico y lingüístico entre tres culturas, la cristiana-judía-islámica/africana que ha distinguido a España de sus vecinos europeos. El híbrido sistema de creencias que Almudena encarna es la fuente de la que emana su visión alternativa de la realidad.

Su realidad alternativa irrumpe en la trama precisamente en el momento en que las posibilidades creativas de Benigna parecen agotadas, y está asociado con dos rasgos esenciales de la persona de Almudena: su capacidad para tejer otros mundos a través de sus cuentos, y su propia ceguera. Desde luego la figura del bardo o profeta ciego aparece desde la antigüedad (en la tradición greco-latina, por ejemplo, en la figura de Homero, o el personaje de Tiresias), y la idea de una sagacidad especial, casi mágica, que emana del propio estado de ceguera ha perdurado hasta nuestros tiempos modernos. Es significativo

el hecho de que Galdós codifique la imagen de la creatividad narrativa—del autor/la autoridad—en esta figura ciega y marginada. Vemos el papel de las fantasías narrativas de Almudena en la creación de la alternativa realidad de *Misericordia*. Ellas inspiran a Benigna en un momento en que todas sus tácticas usuales no le rendían más opciones, y en el que se sentía desesperada, buscando, con escepticismo, una vía alternativa. Después de su encuentro con Don Carlos, Benigna concluye con resignación que "No acaba una de ver verdades que parecen mentiras. [...] En fin, para las mentiras que he de decirla a Doña Paca, Dios me iluminará, como siempre, y vamos tirando" (135-36). Así las cosas hasta que le dice Almudena que "todos los dinerales de D. Carlos podían ser de ella, si quisiera" (137), semilla de una idea que incita en ella la siguiente transformación:

> La pobre Benina se embelesaba oyéndole, y si a pie juntillas no le creía, se dejaba ganar y seducir de la ingenua poesía del relato, pensando que si aquello no era verdad, debía serlo. ¡Qué consuelo para los miserables poder creer tan lindos cuentos! Y si es verdad que hubo Reyes Magos que traían regalos a los niños, ¿por qué no ha de haber otros Reyes *de ilusión,* que vengan al socorro de los ancianos, de las personas honradas que no tienen más que una muda de camisa, y de las *almas* decentes que no se atreven a salir a la calle porque deben tanto más cuanto a tenderos y prestamistas? Lo que contaba Almudena era de lo que *no se sabe*. ¿Y no puede suceder que alguno sepa lo que no sabemos los demás?....¿Pues cuántas cosas se tuvieron por mentira y luego salieron verdades? (140-41)

Se había animado por la potencia inspiradora de la narrativa de Almudena en las escenas en que éste levanta el espíritu de gente tan miserable como Pedra y la Diega con el poder de sus cuentos, a la vez que él mismo disfruta notablemente de sus evidentes talentos de narrador:

> El recuerdo del país natal le infundió un candoroso entusiasmo, y allí fue el pintarlo y describirlo con hipérboles graciosas, y un colorido poético que con gran entretenimiento y gozo saborearon las tres mujeres. Incitado por ellas, contó algunos pasajes de su vida, toda llena de estupendos casos, peligrosas empresas y fantásticas aventuras. (145)

Aquí se destaca la apreciada habilidad de Almudena de hechizar a Benigna y a otros pobres, miserables por la falta de oportunidad, con el poder del cuento y la narrativa.[30] Al escuchar las historias de las posibilidades desplegadas en las fantasías contadas por Almudena, se quedan las tres mujeres "embobadas, mudas, fijos los ojos en la cara del ciego, entreabiertas las bocas. Al comienzo de la relación, no se hallaban dispuestas a creer, y acabaron creyendo, por estímulo de sus almas, ávidas de cosas gratas y placenteras, como compensación de la miseria bochornosa en que vivían" (148). Con esta capacidad en la que "Almudena ponía toda su alma" (148) éste se apodera de la narrativa propia, produciendo hechos inexplicables, tanto para la voz narrativa como para Benigna, y además para nuestro entendimiento de Galdós como escritor del discurso realista.

Benigna también tiene el poder de la invención, una afinidad compartida con Almudena que seguramente le une a su amigo.[31] Disfruta de ese poder en grado notable, con

su talento para mentir y usar la semilla del hechizo con Almudena para crear toda una trama que Doña Francisca se traga.[32] Tales cuentos sirven no sólo para esconderle a doña Francisca el nuevo hábito de Benigna de pordiosear, sino para embelesarla y encantarla con sus historias de abundancia en los momentos más deprimentes de privación en casa suya, provocándole a doña Francisca a decir: "Mientras tengamos a nuestro D. Romualdo, podemos permitirnos un poquito de dignidad, Nina" (128). Benigna usa estas historias como muchas otras invenciones narrativas para aliviarles a ella y a su familia adoptiva la miseria de la vida: "Para atenuar las horas tristes, sacaban fuerzas de flaqueza, alegrando con afectadas fantasmagorías los ratos de la noche, cuando se veían libres de acreedores molestos y de reclamaciones enfadosas" (108).

Pero a diferencia de Benigna, que usa su talento la mayoría de las veces por razones pragmáticas de necesidad y sobrevivencia—casi siempre para escaparse del ojo vigilador de los burgueses—Almudena siempre usa el suyo por el puro placer de la invención y del cuento, y la voz narrativa comenta sobre la potencia de este placer de cambiar el mismo flujo de la vida. Tal transformación se presencia plenamente en el texto de *Misericordia*, donde unas semillas de fantasía, ofrecidas por Almudena y luego elaboradas por Benigna en sus diálogos con Doña Francisca, arraigan y dan fruto en el suelo de la realidad. Aunque la voz narrativa nunca aventura una explicación, de una manera u otra la visión colaborativa de la criada y el ciego se encarna en el sacerdote Romualdo, el ser que Benigna había inventado a base de la necesidad de asistir a un hechizo inspirado en los cuentos fantásticos de Almudena. La materialización de ese benévolo sacerdote ocurre, curiosamente, en la primera y única instancia en que Benigna no está presente en la narrativa, sino que se encuentra internada con Almudena en el asilo mientras sus fantasías dan su flor y fruto.

Desde el momento en que se materializa el sacerdote, la dirección de la trama y su desenlace dan un giro que lleva al lector más allá de la mirada realista. Los cuentos de Almudena y Benigna se apoderan de la narrativa de una manera que acaba siendo confusa incluso para sus mismos creadores, como por ejemplo cuando Benigna le explica a Juliana: "Y ya estoy segura, después de mucho cavilar, que no es el D. Romualdo que yo inventé, sino otro que se parece a él como se parecen dos gotas de agua. Inventa una cosas que luego salen verdad, o las verdades, antes de ser verdades, un suponer, han sido mentiras muy gordas..." (317). En esta conversación hacia el final de la novela, Benigna cuestiona la naturaleza de la "realidad" que percibe a su entorno.

Finalmente, esta fuga hacia la "anti-mirada" fantástica del ciego Almudena nos ilumina la notable evolución de un Galdós-autor, padre del realismo, hacia un Galdós-autor espiritual cuya narrativa tiende cada vez más hacia lo inexplicablemente fantástico, una tendencia efectuada en torno a la mitad de los años ochenta que ha sido ya muy comentada en la crítica galdosiana.[33] Así, el juego con la mirada en *Misericordia* se puede ver como un portal de entrada en la etapa final de la vida y obra galdosianas. Es crucial aquí aducir unos breves pero llamativos datos biográficos contextuales. En el mismo año que publica *Misericordia*, Galdós expresa su desilusión con la visión de la clase media en su muy conocido discurso de ingreso a la Real Academia Española titulado "La sociedad presente

como materia novelable":

> Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sin fin de reglamentos, legislando desaforadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. Cuando esto llegue, se ha de verificar en el seno de esa muchedumbre caótica una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar... (161-62).

La creciente experimentación con las técnicas narrativas va mano en mano con un cambio en sus ideas políticas, un giro particular de pensamiento que se produce también sobre la mitad de los años ochenta y que según Timarova, basándose en Smith, se trata de una "postura político-social que pasa de las simpatías por la clase burguesa a una inclinación hacia la clase obrera" (Timarova 118; Smith 25).[34] Finalmente, dado el lugar central que la mirada tiene en nuestra discusión de *Misericordia*, resulta irresistible recalcar un dato biográfico de Galdós que podría interesar: esta es la misma etapa en la que Galdós empieza a sentir los primeros efectos de unas cataratas bilaterales que le dejarán completamente ciego para 1912 (Barbón-García 623-24). Es así que el tema de la mirada durante este período de su obra se puede ver como un ángulo importante desde el cual se examina la naturaleza del poder y de la misma realidad a través de una exploración de métodos que erosionan la omnipotencia de la perspectiva burguesa institucionalizada tanto en la forma del asilo como en la de una voz narrativa monolítica y omnisciente.[35]

Saint Louis University

# NOTAS

[1] Le agradezco a la señora Ninfa Gracia su permiso para usar la fotografía que acompaña a este artículo, "El señor cura rodeado de mendigos" (1891), proveniente de su colección familiar. También les agradezco a Geoffrey Ribbans y a Wadda Ríos-Font sus inestimables sugerencias a las varias versiones del mismo.

[2] En el complejo grupo de los estudios humanísticos se agrupan hoy disciplinas tan diversas como Antropología, Ciencias Políticas, Criminología, Crítica Literaria, Economía, Estética, Ética, Filosofía, Historia, Historia de la Literatura, Lingüística, Lógica, Pedagogía, Psicoanálisis, Psicología, Semiología, o Sociología, entre otras. Lo que tienen en común es el propósito de estudiar al ser humano y una filosofía de afirmar la dignidad del ser humano y su capacidad para desarrollarse por medio de la razón y un método científico. Como son basadas en creencias y métodos que nacen del espíritu crítico e indagador de la Ilustración occidental, la formación y desarrollo de estas disciplinas "humanísticas" caen bajo el escrutinio de Foucault.

[3] Tanto los artículos de Fuentes Peris y Tsuchiya (en cuanto al convento de las Micaelas, en *Fortunata y Jacinta*, como institución reformatoria) como el de Gold (quien examina la *homelessness* de Benigna como un rechazo de los valores burgueses) se han valido de las ideas de Foucault para hablar de las novelas contemporáneas de Galdós.

[4] La voz narrativa de *La desheredada* o *Fortunata y Jacinta* sí observa a la clase baja con mucho interés, pero sin adoptar su perspectiva ni integrarse con ella. El enfoque narrativo está en Isidora, una figura de la *petite bourgeosie*, mientras que, de acuerdo con Sieburth, el narrador de *La desheredada* sin duda se considera parte de la élite: "The narrator is the mouthpiece of 'high culture,' creating his world with a literary vocabulary and a variety of generic models that situate him far above characters like la Sanguijuelera, with her colloquial expressions, or the bourgeois administrators who endlessly repeat the same catch phrases" (46-47). Aunque la atención narrativa en *Fortunata y Jacinta* se divide entre las clases altas y bajas, según se indica en el título mismo, se muestra fácilmente cómo el narrador mismo no sólo se sitúa en el registro de la clase alta, se inserta en ella como personaje ya en la primera línea de la narración: "Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre ['Juanito Santa Cruz', el título también de este primer capítulo] me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo en que *este amigo mío* y el otro y el de más allá, Zalamero, Joaquinito Pez, Alejandro Miquis iban a las aulas de la Universidad" (1: 97-98, énfasis mío; véase Ribbans, "Notes on the Narrator in *Fortunata y Jacinta*" para un análisis pormenorizado del mismo).

[5] Gold relata que "Two noted criminologists of the era, Bernaldo de Quirós and Llanas Aguilaniedo, actually quoted numerous passages of *Misericordia* in their study, *La mala vida en Madrid* (1901), ascribing to it the documentary value of a clinical case study" (148).

[6] Ese tono se atisba también en un pasaje al principio de la novela en el que el narrador nos presenta con "la cuadrilla de miseria", los pordioseros de la iglesia de San Sebastián: "Ya le seguiremos en su interesante regreso al escondrijo donde mal vive. Por de pronto, observémosle en su rudo luchar por la pícara existencia" (65).

[7] Traduce Perujo: "Por encima de todos estos esfuerzos del pensamiento clínico por definir sus métodos y sus normas científicos, planea el gran mito de una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría. Abarcaría la totalidad del campo hospitalario, acogiendo y recogiendo cada uno de los acontecimientos singulares que se producen en él; y a medida que viera, que viera más y mejor, se haría palabra que enuncia y enseña..." (165)

[8] Véase Kirby 99-100 para más detalles sobre esa santa italiana y los paralelos entre ella y Benigna.

[9] Para un síntesis de la problematización foucaultiana de esa dicotomía entre *normales* y *anormales*, véase McNay 111-12.

[10] La reciente tesis doctoral de Ewald estudia la representación de estas instituciones reformatorias en unas siete obras de Galdós de entre 1881 y 1908 , comenzando (cronológicamente) con las novelas contemporáneas de *La desheredada* (1881) y *Fortunata y Jacinta* (1886-87) y acabando con *Misericordia* (1897) y el drama *Pedro Minio* (1908).

[11] Todos los custodiados se distribuían alrededor de una atalaya situada en el centro del edificio circular, desde la cual una persona los podía observar continuamente sin ser vista por los vigilados (Foucault, *Surveiller* 233-35), haciendo posible una vigilancia perpetua y "pura" que mantenía el poder de la observación en manos de una minoría. Foucault explica que la intención del reformador Bentham fue extender este régimen disciplinario a las formas más difusas de control social—poniendo al médico, al policía, al profesor en una posición de poder absoluto frente al otro que observaba.

[12] Ofrezco la siguiente traducción mía: "¿Hay algo de sorprendente en el que las cárceles se parezcan a las fábricas, a las escuelas, a los barracones, a los hospitales, y que todos ellos se parezcan a las cárceles?"

[13] *La traducción al español es un "Ojo que hablaría", una "Mirada que sería puro Lenguaje" (traducción mía).*

[14] García Lorenzo nos recuerda en cuanto a ese narrador realista que "El empleo, como puede apreciarse, de la primera persona e incluso del imperativo muestra bien a claras el poder del novelista sobre sus seres de ficción y la familiaridad con que se dirige al lector con unas afirmaciones que pretenden imponer, desde el principio, la lección ofrecida por el novelista" (20).

[15] La iglesia es el baluarte de la clase media, ejemplo y modelo del ejercicio de la caridad. Su cara, sin embargo, es doble desde sus propios orígenes: con una "mira a los barrios bajos... con la otra al señorío mercantil" (61), dividiendo la ciudad en dos clases, mientras se sitúa sí misma encima de ambas, la clase alta al norte, la clase baja al sur. La voz narrativa enfatiza que las dos caras se reconocen en la misma "fealdad risueña, del más puro Madrid, en quien el carácter arquitectónico y el moral se aúnan maravillosamente" (62), lo que permite que Ribbans relacione estas primeras líneas no sólo con la realidad social representada por las dos entradas de San Sebastián, sino con los valores espirituales y materiales que se contrastan a lo largo de la novela ("The Janus-Faced Structure" 217).

[16] Este choque de perspectivas entre bienhechores y pobres revela la hiriente realidad social del Madrid de es momento, afirmada por Benigna, quien atestigua "la mucha *existencia* de pobres" (248) en una ciudad en la que la mitad de los habitantes vivían en "condiciones deplorables . . . El índice de defunciones en Madrid era el más alto de Europa, y en cuanto a países sólo Hungría adelantaba a España" según García Lorenzo (15). A la vez, el alto nivel de especialización de estas instituciones revelan la intensidad de la mentalidad reformadora de esa época: Benigna y Almudena deben meterse "en un asilo, la señora en las Ancianitas, el señor en otro recogimiento que hay para ciegos" (248); se hace referencia en otro momento a la gran cantidad de asilos "que hay para párvulos de ambos sexos" (232). García Lorenzo informa que sólo para la categoría de "mendigos arrestados por orden de la autoridad" existían por lo menos tres "depósitos" en Madrid a fines del siglo (218, 255). Gold y Magnien nos recuerdan que el desarrollo y expansión de esta red de instituciones reformatorias a finales del siglo XIX refleja los retos de un momento histórico particular, en el que España se ve enfrentada con una oleada de migración de las regiones rurales a los centros urbanos (Gold 143; Magnien 110-17).

[17] La perspectiva después de haber sido internado en un asilo es incluso peor, cuando explica a Doña Francisca que en el asilo "se colmaron sus desdichas" (254): "Me han sucedido cosas que no le quiero contar por no afligirla... Lleváronme presa, he pasado hambres... he padecido vergüenzas, malos tratos..." (297).

[18] Éste es un concepto desarrollado por Foucault en el capítulo de *Surveiller et punir* titulado *"Corps dociles";* Tsuchiya y Fuentes también enfatizan esa meta del asilo en sus trabajos respectivos.

[19] De hecho le hace más determinada en sus esfuerzos para escapar el ojo reformatorio (lo mismo como su encuentro con Don Carlos...); después de salir hará todo lo posible para "no caer nuevamente en poder de los que echan el lazo a los mendigos, cual si fueran perros, para llevarlos al depósito, donde como a perros les tratan" (308).

[20] El capítulo final de *Misericordia* se ha visto comúnmente como la redención o resurrección de Benigna (Correa; Russell); las palabras finales de la novela – la absolución de Juliana por Benigna – así se interpretan como un eco de las de Cristo absolviendo a la mujer adúltera (San Mateo 19:17).

[21] Expertos en las disciplinas tanto de la salud pública y la higiene como la "psico-sociología" colaboran en juicios como el de Francisco Javier Santero (1885) que asocia la mendicidad con una gama de vicios relacionados a la decadencia de la sociedad en general (490-95), o el de Bernaldo de Quirós de que "El mendigo es, con frecuencia. . . un delincuente abortado" (Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo escribiendo en 1901, citados por Gold 148-49).

[22] El estilo indirecto libre permite que la voz narrativa omnisciente y la voz interior de Benigna se unan imperceptiblemente, como en este comentario entre otros que ofrece la escena del recogimiento de Benigna— "Cuando consideraba que Doña Paca y Frasquito no tendrían qué comer aquella noche, su dolor llegaba al frenesí: hubiera embestido a los corchetes para deshacerse de ellos, si fuerzas tuviera contra dos hombres. Apartar no podía del pensamiento la consternación de su señora infeliz, cuando viera que pasaban horas, horas.... y la Nina sin parecer. ¡Jesús, Virgen Santísima! ¿Qué iba a pasar en aquella casa? Cuando no se hunde el mundo por sucesos tales, seguro es que no se hundirá jamás..." (255)— o después de que sale del asilo cuando se entra en máxima compenetración con ella: "Benina creía soñar. Sin duda los demonios habían levantado en peso la casa para cargar con ella, dejando en su lugar otra que parecía la misma y era muy diferente... Sin se restregaba los ojos, creyendo hallarse aún bajo la acción de las estúpidas somnolencias del Pardo, en las fétidas y asfixiantes cuadras. No, no; no era aquélla su casa, no podía ser..." (295).

[23] Galdós pasa de "Benigna" a "Benina" ilustrando una fluidez onomástica que ocurre con los nombres

de todos los personajes centrales de esta novela (véase, por ejemplo, la última cita de la nota anterior). Para mantener consistencia yo me refiero a este personaje como "Benigna" mientras Glannon ha optado por "Benina".

[24] García Lorenzo verifica que existía durante la época una "Casa de Misericordia de Santa Isabel García" que se encontraba en la calle Hortaleza (252).

[25] ¿Será ésta la fuente escondida de la decisión de Galdós de darle a Benigna el apodo misterioso de "Santa Rita," figura que se asocia en España con el refrán popular de "Santa Rita, Santa Rita, lo que se da no se quita" que circulaba lo mismo en la época de Galdós como hoy día?

[26] El artículo de Gold afirma esta idea: "In Galdós's text, the dispossessed become anonymous, mobile subjects, whose urban migrations dramatize a scandalous negation of the 'señas de identidad' most closely identified with the bourgeoisie of Restoration Spain: work and family. In their margination, theirs is a negative identity based on what they do not have (home, money) and what they do not do (practice a profession or trade)" (145).

[27] La aparición y los usos de este espacio en la obra galdosiana son ampliamente explorados en Aldaraca.

[28] Esta preocupación de que su pariente Don Frasquito de Ponte esté cortejando a su criada revela a claras su miedo de ser desplazada socialmente. Aquí Doña Francisca se maravilla con sorna de la posibilidad de que su pariente admire a Benigna: "Qué risa!...No viendo en ti, como no puede verlo [Don Frasquito de Ponte], una figura elegante, ni un rostro fresco y sonrosado, ni modales finos, ni educación de señora, ni nada de eso, que es por lo que se enamoran los hombres, habrá visto...¿qué? Por Dios que no acierto" (220).

[29] Cuando Juliana ve a Benigna por primera vez en casa después de salir del asilo exclama despectivamente: "Hola, Nina, ¿tú por aquí? ¿Has parecido ya? Creímos que te habías ido *al Congo*..." (énfasis mío, 296) y poco después Doña Francisca le reprende "Francamente, tu conducta merece que yo sea un poquito severa contigo... Y para que todo hable en contra tuya, olvidaste los sanos principios que siempre te enseñé, largándote por esos mundos en compañía de un morazo... Sabe Dios qué casta de pájaro será ése, y con qué sortilegios habrá conseguido hacerte olvidar las buenas costumbres. Dime, confiésamelo todo: ¿le has dejado ya?" (297). Después Juliana le recomienda que "mientras gestionaban para que fuese recogida en la *Misericordia*, se albergara en cualquier casa barata, con o sin el *hombre*, aunque mejor le estaba, para su decoro, dejarse de compañía y tratos tan indecentes" (302) y luego le acusa otra vez de "tratos indecentes" con las siguientes palabras: "¡Pues no le ha caído a usted mala incumbencia con este tipo! Mire que esa sarna se pega. Buena se va usted a poner, sí señora; buena, bonita y barata... O es usted más boba que el que asó la manteca, o no sé lo que es usted" (303).

[30] El hechizo que Almudena le propone a Benigna para crear otra realidad, curiosamente, requiere una colaboración entre el ciego y alguien con vista: "la persona que hiciera el milagro, cuyo secreto él poseía, había de tener vista" (137). Así que la producción de una nueva realidad es la síntesis, metafóricamente, entre dos perspectivas, una mirando hacia lo interior, otra hacia lo exterior.

[31] En la parte de su tesis dedicada a *Misericordia* (230-239), Ewald se enfoca principalmente en el poder de las invenciones de Benigna para evadir y cambiar la realidad, llegando también a la conclusión de que el discurso fantástico en *Misericordia* es estrategia a través de la cual Galdós intenta evadir las estructuras del poder reproducidas en el discurso realista.

[32] Véase el diálogo entre ama y criada donde la voz narrativa afirma cómo la criada, "en su extraordinaria capacidad para forjar y exponer mentiras, supo aprovechar el sólido cable que su ama le arrojaba" en la invención de sus historias sobre don Romualdo (98-99).

[33] Para más sobre esos cambios de dirección en la narrativa, véase Smith 25-27. También Timarová examina la búsqueda de la realidad en *La incognita* (1889) y *Realidad* (1889), constatando la siguiente observación en la obra de Galdós: "[D]esde la mitad de los años ochenta del siglo XIX... ocurre un cambio de su estética unido a la necesidad de exponer su concepción del mundo, esta vez aislada del contexto histórico y social concreto. Además de introducir el tema de la realidad en estas dos novelas, existen otras señales de este cambio estético-filosófico en torno a 1890. Por estas fechas Galdós escribe gran parte de sus cuentos fantásticos" publicando la novela *La Sombra* también en 1890, "en la cual plantea el tema de la fantasía y la realidad" (118).

[34] Para más sobre los cambios en la trayectoria política de Galdós en estos años, véanse Dean-Thacker o Berkowitz.

[35] Esta tendencia hacia una voz narrativa menos monolítica es algo con que Galdós había estado experimentando en otras obras desde finales de los ochenta, que acompaña su desilusión con los valores burgueses y con su cuestionamiento de la naturaleza de la realidad. Se ve marcadamente, primero, en *Lo prohibido* (1885), donde Galdós juega con la cuestión de la autoría por un texto que "orilla las ambigüedades que la posición de un narrador confesadamente imaginario arrojaba sobre el cuento autobiográfico de Máximo Manso..." (Escobar Bonilla 56); al final de la novela, descubrimos que el protagonista José María Bueno de Guzmán, que la estaba

pretendiendo narrar en primera persona, de hecho había contratado a un amanuense, nuestro amigo don José Ido del Sagrario, quien escribía las memorias de Bueno después de que ese había perdido su capacidad de escribir en un accidente. El juego definitivo metatextual aquí es la aparición de un editor que se encarga de la publicación póstuma de esas *Memorias*, lo cual constituye una declaración metafórica de la muerte del autor, o por lo menos en este caso, del narrador. Después, en *La incógnita* (1889), el narrador desaparece y la novela se narra por una serie de cartas desde la perspectiva de un personaje secundario. En una novela titulada *Realidad*, escrita en el mismo año (1889), Galdós reescribe la historia de *La incognita como* novela dialogada desde las perspectivas de varios personajes, así dejando al lector sin las funciones mediadoras del narrador omnisciente. Finalmente, lleva *Realidad* al escenario en 1893, ámbito en el que aún menos media un narrador. Obviamente Galdós está obsesionado en estos años con el juego entre la perspectiva, o mirada, en la narración y en la representación de la realidad, ofreciéndonos en su obra una extendida meditación metatextual sobre los usos de la voz narrativa y sobre qué tipo de "realidad" la novela puede representar o hasta crear.

## OBRAS CITADAS


Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España.* Madrid: Literatura y Debate Crítico, 1992.

Barbón-Garcia, J.J., M.L. Alvarez-Suárez y L. Sánchez-Tabar. "La ceguera y otras enfermedades oculares en las novelas de Galdós". *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología.* 80.10 (2005): 623-24.

Bauer, Beth Wietelmann. "For Love and Money: Narrative Economies in *Misericordia*." *Modern Language Notes* 197 (1992): 235-49.

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

Bernaldo de Quirós, C. and J. M. Llanas Aguilaniedo. *La mala vida en Madrid: estudio psico-sociológico.* Madrid: B. Rodríguez Serra, 1901.

Bonet, Laureano, ed. *Ensayos de crítica literaria.* Barcelona: Península, 1990.

Caudet, Francisco. "Introducción." *Fortunata y Jacinta.* 2 vols. Benito Peréz Galdós. Madrid: Cátedra, 1983. 11-91.

Correa, Gustavo. "La santificación por la caridad en *Misericordia*". *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Madrid: Gredos, 1962. 102-215.

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

Escobar Bonilla, María del Prado. *Galdós o el arte de narrar.* Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000.

Ewald, Liana. *Imagining the* Asilo*: Institutions of Social Reform in the Works of Benito Pérez Galdós.* Diss. Boston University, 2007. Proquest Digital Dissertations. Proquest. Columbia University Libraries, New York, NY. 15 Sept. 2007. <http://www.proquest.com/>.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica.* Trans. Juan José Utrilla. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1967.

—. *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica.* Trans. Francisca Perujo. México: Siglo Veintiuno, 1981.

—. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical.* Paris: Presses Universitaires France, 2003.

—. *Surveiller et punir: Naissance de la prison.* Paris: Gallimard, 1993.

Fuentes Peris, Teresa. "A Diseased Morality: Begging and Indiscriminate Charity in Galdós's *Misericordia*." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 8. 2 (2002): 109-26.

—. "The Control of Prostitution and Filth in *Fortunata y Jacinta*: The Panoptic Strategy in the Convent of Las Micaelas." *Anales Galdosianos* 31-32 (1996-97): 35–52.

García Lorenzo, Luciano. "Introducción" y notas al pie de página. *Misericordia.* Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1982. 11-53, 61-318.

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

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

Jagoe, Catherine. "The Subversive Angel in *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 24 (1989): 79-91.

Kirby, Harry. "Religious Symbolism in the Characterizations of Benina and Don Romualdo in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 18 (1983): 97-109.

Labanyi, Jo, ed. *Galdós*. New York: Longman, 1993.

López Mondéjar, Publio. *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1989.

Magnien, Brigitte. "Cultura urbana". *1900 en España*. Ed. Serge Salaün and Carlos Serrano. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 107-29.

McNay, Lois. *Foucault*. New York: Continuum, 1994.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1983.

—. *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 1982.

—. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 105-20.

—. "Prefacio a *Misericordia*". *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 207-10.

—. "La sociedad presente como materia novelable". *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 157-66.

Ribbans, Geoffrey. "The Janus-Faced Structure of *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 36 (2001): 203-18.

—. "Notes on the Narrator in *Fortunata y Jacinta*." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 88-103.

Rodríguez Puértolas, Julio. "*Misericordia*, de Galdós: una novela antiburguesa". *La ínsula sin nombre*. Madrid: Orígenes, 1990. 101-14.

Russell, Robert H. "The Christ Figure in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 2 (1967): 103-30.

Santero, Francisco Javier. *Elementos de la higiene privada y pública*. Madrid: El Cosmos, 1885.

Sieburth, Stephanie Anne. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994.

Smith, Alan. "Introducción". *Cuentos fantásticos*. Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1997.

Timarová, Lenka. "La búsqueda de la realidad en *La incógnita* y *Realidad* de Benito Pérez Galdós." *Etudes romanes de Brno* (Masarykova Univerzita) 34 (2004): 117-25.

Tsuchiya, Akiko. "'Las Micaelas por fuera y por dentro': Discipline and Resistance in *Fortunata y Jacinta*". *A Sesquicentennial Tribute to Galdós, 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 56-71.

Varey, J.E. "Charity in Misericordia." *Galdós Studies*. Ed. J.E. Varey. London: Tamesis Books, 1970. 164-94.

Willem, Linda, ed. *A Sesquicentennial Tribute to Galdós, 1843-1993*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993.

# RESEÑAS

MONTSERRAT AMORES Y REBECA MARTÍN (EDS.). *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008. 304 pp.

**Ana L. Baquero Escudero**

El presente volumen, coordinado por quienes han demostrado su solvencia investigadora respecto al cuento decimonónico, es, sin duda, una aportación seria y valiosa, y digna de ser tenida en cuenta en el panorama bibliográfico relativo a tal línea de estudio. Resultado, en gran medida, de los esfuerzos de ese nutrido grupo de investigadores de la Universitat Autònoma de Barcelona dedicados al cuento español de esta época, el volumen reúne también las aportaciones de otros destacados especialistas. Pese a la variedad de enfoques y materias que despliegan los distintos artículos, el libro muestra una consistencia y coherencia interna advertida ya en la presentación preliminar. En la misma señalan las editoras la planificada disposición del conjunto, así como las constantes interrelaciones que permiten, pese a la naturaleza heterogénea de la monografía, ofrecer una visión de conjunto sobre la evolución del género. Es más, la búsqueda de tal engarce entre los distintos estudios se manifiesta, en múltiples ocasiones, por esas llamadas de atención de las editoras, en nota a pie de página, que conectan unos artículos con otros.

El primer estudio es de un prestigioso crítico del XIX, Joan Oleza; en él analiza como producto, en muchas ocasiones, de ese fructífero hermanamiento entre prensa y literatura, lo que denomina relatos "de autoficción". Si la narrativa contemporánea muestra la existencia de esos textos literarios en los que los autores parten, como materia prima para su elaboración artística, de experiencias personales o sucesos del entorno social y cultural, en el siglo XIX algunos escritores concibieron ya sus creaciones literarias de tal forma. El análisis de unos textos de Larra y Bécquer publicados en la prensa así lo confirma.

En el artículo de Jaume Pont dedicado a Ros de Olano, este crítico destaca la importancia que tiene en tal autor la poética de lo grotesco. Únicamente partiendo de tal categoría, como concepto estético, podrá entenderse la rareza y singularidad de este escritor que, significativamente, acuñaría el término "cuento estrambótico" para referirse a una parte de su obra. Sobre esta propuesta narrativa, así como sobre esa otra relacionada con el libro híbrido, se articularía la poética de lo grotesco de Ros de Olano. Un escritor de quien, sin duda, Pont es actualmente uno de sus mejores conocedores. También partiendo de la categoría estética de lo grotesco se aproxima David Roas a la obra cuentística de tres escritores de la época. Destacado especialista en la literatura fantástica, Roas establece desde un principio las diferencias entre lo fantástico y lo grotesco para presentar, además, una interesante panorámica sobre la evolución de este último. Dado que estamos ante un modo de expresión que ha ido transformándose con el tiempo, diferencia el crítico entre lo grotesco burlesco y lo grotesco moderno. Precisamente como muestra de esa transición de uno a otro, analiza Roas tres cuentos de tres autores decimonónicos: Fernández Bremón, Galdós y Clarín. Al primero de ellos dedica, por su parte, toda su atención Rebeca Martín en su artículo sobre la presencia del personaje del sabio en la narrativa breve de este autor. A partir de la premisa de la ambigua fascinación que el escritor mostró por la ciencia, Martín lleva a cabo un recorrido por la cuentística de este autor, en la que destaca esa figura propia del

XIX del *mad doctor*. Un interesante acercamiento en el que al análisis del corpus seleccionado se añade un enfoque comparatista – son muchos los nombres de escritores mencionados – que enriquece, sin duda, esta contribución.

Desde unas precisas e interesantes premisas analiza, por su parte, Montserrat Amores unos relatos de Estébanez Calderón y Valera. Situados los mismos en ese contexto de fascinación hacia el mundo oriental de finales del XIX, las narraciones orientales de estos dos escritores muestran, como convincentemente expone esta autora, los puntos de contacto, pero, especialmente, las diferentes formas de abordar dicha materia por parte de uno y otro.

En relación con el género de la leyenda encontramos dos interesantes aportaciones. La primera es de Germán Cánovas sobre las de Balaguer, a través de un enfoque que subraya la importancia del marco narrativo en el que las mismas aparecieron. Contextualizada su producción dentro de los rasgos propios del Romanticismo catalán, señala el crítico la ausencia de autonomía de la leyenda en la obra de Balaguer y su habitual presencia en volúmenes misceláneos. Dada la singular relación entre esos relatos legendarios y el entorno geográfico, destaca como uno de los marcos privilegiados para dar cabida a tales narraciones, el del viaje. También de la importancia que esos espacios precisos tendrán en el nuevo cuento literario – frente al tradicional – trata el estudio de Enrique Miralles, quien señala la existencia, dentro de la variada tipología del moderno cuento literario, de un cuento regionalista. Su aportación acerca de esa transición desde la leyenda regionalista al nuevo relato corto de carácter regional, surgido en el contexto realista-naturalista – con acertadas ejemplificaciones en cuentos de Blasco, Clarín, Altamira, Pardo Bazán, etc. – resulta, sin duda, sumamente valiosa.

Sobre uno de los más importantes cuentistas de esta época, Pedro Antonio de Alarcón, escriben Montserrat Jofre y Enrique Rubio Cremades. La primera demuestra, en un minucioso análisis comparativo, las variantes introducidas por el autor en uno de sus más célebres relatos: "El clavo". Una situación que, como bien advierte esta autora, resulta habitual en su producción. En dicha aproximación Jofre analiza el texto alarconiano bajo la perspectiva de la presencia de las referencias musicales, si bien menciona también temas fundamentales en la narración como la posible influencia en el mismo de las causas célebres. Como uno de los más destacados especialistas en el ámbito del costumbrismo, Rubio Cremades aborda, por otro lado, la narrativa breve alarconiana bajo la perspectiva genérica. Parte él de la complejísima situación relativa a la delimitación entre cuadro de costumbres y cuento, para mostrar, a partir de la obra y los testimonios del propio Alarcón, la confusión e imprecisión existentes en la época al respecto. Su iluminador análisis sobre las diferentes obras de este escritor que agrupan textos breves resulta, sin duda alguna, de gran relevancia para un mejor conocimiento de la narrativa breve de este autor quizá menos apreciado hoy de lo que debiera.

Algunos de los últimos artículos del libro están dedicados al análisis de cuentos concretos. Salvador García Castañeda, destacada personalidad en la literatura costumbrista, se aproxima a unos relatos de Duque de Merino y Pereda de temática similar: la destrucción del tráfico carreteril en Cantabria con la aparición del tren. Trazando un comprimido

panorama sobre el contexto histórico que sirve de telón de fondo a ambos relatos, este crítico lleva a cabo un minuciosísimo estudio de éstos. También resulta de gran valor el acercamiento de Sergio Beser a un autor conocido especialmente en el ámbito dramático y periodístico, pero no en el del cuento: José Estremera. Cultivador de un género de añeja tradición literaria como la fábula, Beser analiza el único relato del autor por él conocido – aunque apunta a la posible existencia de otros, olvidados en las páginas de la prensa. Se trata de "Montecristo". un cuento de significativo título en el que, como el crítico demuestra, Estremera lleva a cabo un interesante ejercicio de intertextualidad. Desde una perspectiva conjunta analiza, por su parte, Ana Casas la producción cuentística de Salvador Rueda, para establecer en ella tres tipos diferentes: el costumbrista, el lírico y el fantástico. Su recorrido por la producción de este autor muestra, de forma convincente, la singular fusión que percibe en la misma entre tradición y modernidad.

Finalmente, el artículo de Marta Giné expone cómo el fenómeno de la traducción puede poner de manifiesto, en ese proceso de selección de las obras originales, las particularidades tanto ideológicas como estéticas de la cultura a la que éstas son trasvasadas. Su estudio se centra en la recepción de los relatos fantásticos franceses en el siglo XIX en España, para señalar cómo fueron aquéllos de temática moral o religiosa, o aquéllos en los que finalmente lo fantástico aparece desmontado por una explicación racional, los que realmente se tradujeron a nuestra lengua. Una tesis que confirmaría el predominio de lo maravilloso cristiano en nuestras letras decimonónicas y que podría, asimismo, conectarse con las aportaciones de Guillermo Carnero sobre la recepción de lo fantástico en la literatura española de este siglo.

Como valiosísimo colofón del libro, Lídia Jané ha elaborado una completa y útil bibliografía sobre el cuento español del siglo XIX. Un esfuerzo que debemos agradecer, de manera especial, todos aquéllos que seguimos sintiéndonos atraídos e interesados por el cultivo del género en este siglo decisivo para su conformación.

Universidad de Murcia

T. E. BELL. *Darwin and Galdós*. Suffolk: Tamesis, 206. 189 pp.

**Vernon A. Chamberlin**

The Darwinian theory of evolution was, in all probability, the most important original idea of the nineteenth century. The four chapters treating this phenomenon and its influence on Galdós in this significant book are "Social Species," "Evolution and Transformation," "Degeneracy, Morality, and Spirituality," and "Darwinian Perception, and Evolutionary Aesthetics." Although it cannot be proved that Galdós ever owned or read either Darwin's *The Origins of Species* (1859) or *The Descent of Man* (1871), he repeatedly mentions the English naturalist, and textual evidence demonstrates that Galdós was well versed concerning Darwin's ideas. This knowledge may well have come to him from "several books concerned

with evolutionary theories" in his personal library (4), as well as from articles in learned journals and the popular press. Also there was a special session on Darwin held at the Ateneo, which Galdós may have attended. Additonally, there was a "continua presencia del nombre de [Herbert] Spencer en los debates del Ateneo madrileño" (3). Spencer had become well known, both for his application of Darwin's evolutionary theory to social and economic development, and for his coinage of the phrase "survival of the fittest."

*Darwin and Galdós*'s initial chapter ("Social Species") first focuses on Don Benito's pre-novelistic contributions to the *Revista Intelectual de Europa*. Here Galdós never mentions Darwin, but a number of critics (following the pioneering work of Leo J. Hoar, Jr.) do label these early *costumbrismo* descriptions of *madrileños* as Darwinian. However, the author believes that one is safest in considering these journalistic contributions as consistent with the theories of other prominent scientists, for the tendency to view humanity in terms of social types and species was already a tradition predating both Darwin and Galdós.

Subsequently, however, in his *Novelas Contemporáneas*, Galdós does specifically mention Darwin, including such works as *Doña Perfecta*, where Don Inocencio tries to lure Pepe Rey into a discussion of "darwinismo," but Pepe refuses to discuss "las doctrinas de Darwin." In *Miau the* character Mendizábal is introduced as "[E]l hombre *gorila* . . . transición zoológica, en cuyo cráneo parecían verse desmostradas las audaces hipotésis de Darwin." Throughout this same novel Galdós also elaborates creatively on the traditional designation of *madrileños* as "gatos " —as he depicts a family's struggle to survive in the Social Darwinian, jungle-like, environment of Restoration Madrid.

In chapter two ("Evolution and Transformation") one learns that a possible source (or at least an interest enhancer) for Galdós regarding Transformation (the changing of species over time to greater complexity) may have been polemical articles. In *El amigo Manso* the eponymous protagonist naively believes that Irene might be reading some articles "refutando el Transformismo" (81).

Both evolution and transformation are patent as Galdós presents and delineates the Pez family in *La desheredada*, where he gives them a detailed pseudoscientific zoological classification. The Peces are such consummate politicians that they can swim in any water —the earliest environment which the major pre-human, evolutionary forms inhabited. When there is a change of government and "la lucha por la existencia, ley de las leyes" occasions an ascent to power for the rival "Pájaros," some of the Peces are able to retain their government posts, because they are "Peces alados, transición zoológica entre las dos clases," just as in previous circumstances, some of the other group were able to hold on because they were "avecillas con escamas" (80).

The author also devotes major attention to Darwinism in the *Torquemada* tetralogy. The eponymous protagonist's evolution is primarily social and linguistic, and certainly not spiritual. However, his marriage to Fidela del Águila, which constitutes a union of two different social classes, results in a Darwinian hybrid who has no chance of survival. (Here Bell might have mentioned that Galdós reinforces this idea on a biological level by differing animal imagery systems which make a nonviable hybrid inevitable.) Additionally, Father

Gamborena's years of missionary work in tropical climes amid primitive races have occasioned the family chaplain's becoming a perceptive Darwinist. Remarkably, considering the fact that he is a Catholic priest, Gamborena employs metaphors and observations consistent with those in Darwin's *Descent of Man*, even "comparing monkeys directly with human beings" (109).

In chapter three ("Degeneracy, Morality and Spirituality") Bell reminds us that Darwin (in *The Descent of Man*) singles out Spain as a country which has degenerated from past glory –and has not evolved in comparison to other important western European countries. Darwin lays the blame for Spain's moral and spiritual deficit on the celibacy-demanding Church and especially its Inquisition, both of which have prevented many of the best intellectually gifted and morally endowed Spaniards from passing their superior genes on to the next generation. One of the intellectuals who took note of Darwin's critique of Spain was Joaquín Costa —and Galdós read proofs for some of this friend's articles dealing with Darwin's evaluation of Spain.

In the final chapter ("Darwinian Perception and Evolutionary Aesthetics") Bell reminds us that because Darwin gives considerable attention in the *Origen of Species* to the evolution of the human eye, the latter became an important consideration in the polemics between supporters and opponents of Darwinism. Thus it is understandable that Galdós should devote considerable attention to the eye, as well as to visual perception as he created and delineated characters, a number of which are discussed, along with their perception of reality and beauty.

In characterization, sometimes Platonic idealized beauty can be a Galdosian starting point, opening the way for subsequent "*defectillos*," the latter being analogous to species and individual changes effected by evolution. Consequently, Bell believes that Galdós wrestled throughout his career with combinations of the conflicting concepts of idealized Platonic archetypes and Darwinian evolutionary change as he created some of his important *personajes*.

Galdós shared the *Krausista* view that the concept of evolution should be applicable not only to the human body, but also to societal development —and to literature. The evolution of society, including social class change and integration, is best exemplified in *Fortunata y Jacinta*. As for literature, Galdós perceived already in 1870 that the *cuadro de costumbres* (with little action and slight characterization) could evolve into the *cuento*, and a series of the latter could then evolve into "la gran novela" (173).

This book's modest title belies the breadth of its achievement; for, in addition to the English naturalist, it takes into account Darwin's predecessors, as well as his contemporary and subsequent interpreters. Other important nineteenth-century currents of thought are also considered as they may, or may not, interweave with Galdos's use of Darwinism. Although subheadings might have been useful in identifying the direction of the argument within the chapters, *Darwin and Galdós* is a well-researched, successful contribution of new knowledge concerning an important facet of Galdós's creativity that has been too long overlooked.

University of Kansas

PURA FERNÁNDEZ Y MARIE-LINDA ORTEGA (EDS.) *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. 458 pp.

**María Luisa Guardiola**

Este volumen recoge los trabajos presentados en el Congreso Internacional en el Centro de Humanidades del CSIC y en el Ateneo de Madrid en el año 2006. Dichos trabajos fueron la culminación de un proyecto de investigación titulado: *La mujer de letras o la letraherida: textos y representaciones del discurso médico-social y cultural sobre la mujer escritora en el siglo XIX.* Las editoras, Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, cuyos ensayos forman parte de la colección, organizan los textos en tres apartados temáticos: 1) Jerarquizaciones intelectuales y editoriales: la mujer de letras y el contexto cultural; 2) La desviación biológico-social de la letraherida: escritura y enfermedad; 3) La profesionalización de la escritora y la hermandad de las mujeres de letras.

Es de destacar el aspecto multidisciplinar del libro, en el que se incluyen ensayos de conocidos especialistas de diversos campos científico-académicos decimonónicos de varios países. El acercamiento a la historia cultural del diecinueve aúna a estos estudiosos para determinar el origen, consolidación y profesionalización de la mujer de letras en dicho siglo, especialmente entre 1834-1914. Los trabajos tratan aspectos poco estudiados en la literatura del diecinueve, como la escritora y su vida profesional, las desviaciones de la norma genérica —que derivaba en apelativos humillantes como la *literata*, la *bachillera* o la *marisabidilla* —, las actrices, las lectoras, etc. Se incluyen análisis de textos literarios, documentos, arte y otras manifestaciones que resumen el mundo de las letras de la mujer del diecinueve.

La palabra *letraherida*, no aceptada por la RAE en la edición de 2001 del *Diccionario de la Lengua Española*, pero sí el mismo adjetivo en catalán (tanto en masculino como en femenino) en el *Gran Diccionari de la Llengua Catalana* desde la edición de 1917 con el significado de amante de cultivar las letras, tiene una connotación transgresora por la incursión de las mujeres que escribían en el ámbito público. Esta idea se presenta en el ensayo de Juan Pedro Gabino al explicar la cuestión de la emisión del arte como algo masculino, mientras que se permite a la mujer la recepción "siempre que no resulte muy desenfrenada" (19). Begoña Sáez Martínez se centra en el discurso crítico ante la mujer de letras que reacciona contra las escritoras que quieren vivir de la pluma y las que pretenden entrar en las Reales Academias, como fue el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emilia Pardo Bazán. Concha Roldán elabora la cuestión de las mujeres científicas o filósofas que eran vistas como una excepción a la norma, hasta el punto de considerarlas "espíritus masculinos en cuerpos femeninos" (53). "Las escritoras [son] las más específicamente letraheridas" (97), nos dice María José Porro, quien a su vez nos ofrece la contribución de las periodistas, actrices, maestras, etc. dentro del campo de las actividades culturales, a pesar de las limitaciones sociales en este terreno. La diversa dimensión iconográfica de la mujer lectora es abordada por Jean-François Botrel. Asimismo, María Isabel Jiménez destaca el

retrato de la lectora por parte de la crítica, siempre mordaz y satírica, dentro del más acendrado antifeminismo decimonónico. La caída moral y social de la mujer lectora se muestra en el ensayo de Akiko Tsuchiya sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, teniendo en cuenta la idea de la identificación entre la lectura femenina y la desviación sexual.

En el apartado sobre escritura y enfermedad destaca el discurso prevalente de moralistas, higienistas, médicos y religiosos sobre el modelo de la mujer burguesa dentro del paradigma del *ángel del hogar*. Cualquier desviación de la norma representa un alejamiento de lo culturalmente aceptable. Lou Charnon-Deutsch se enfoca en el creciente control de la vida privada que ejercía la comunidad médica a través de la metáfora de la higiene. Las autoras se apropiaron del discurso médico y moral y afirmaron la interrelación entre la salud física y la intelectual. Las imposiciones y limitaciones de los discursos reguladores de la normatividad patriarcal hacen que algunas escritoras isabelinas se acomoden a éstos para conseguir la legitimidad en el mundo de las letras, tal como presenta Iñigo Sánchez Llamas. Marie Linda Ortega demuestra la forma en que Amalia Domingo Soler lleva a sus "últimas consecuencias espiritistas el amor y la bondad definitorios de la mujer *ángel del hogar*" (222) como forma de transgresión social. El "Caso Hildegart", al que se refiere Rafael Huertas, cierra este apartado con un ejemplo de la repercusión que "las *malas* —por erróneas— lecturas científicas" (12) tuvieron en dos generaciones posteriores de *letraheridas*.

El último apartado se dedica a la profesionalización de la escritora y la hermandad de las mujeres de letras. En el primer ensayo de esta parte, Fernando Durán desmiente la noción generalizada de la ausencia de la mujer en la escritura autobiográfica, y explica que "el enclaustramiento espiritual es la forma en que las mujeres han institucionalizado y socializado su presencia en las letras españolas durante el fin de la Edad Media y la Edad Moderna" (263-264). Sigue diciendo que en el diecinueve se lleva a cabo una diversificación de la escritura autobiográfica femenina que muestra el avance de la mujer en algunas esferas de la vida pública. El proceso de autorrepresentación de la mujer facilita el nuevo espacio que la mujer cobrará en el imaginario de la sociedad española a partir del siglo XIX. Colette Rabaté presenta el epistolario de Fernán Caballero, en el cual la escritora, que en sus novelas muestra una ideología conservadora y tradicional, desvela una imagen de autora consciente de su talento y con una actuación propia del "autor moderno" preocupado por la edición y difusión de sus libros. Nuria Girona estudia las memorias de Juana Gorriti, autora hispanoamericana, que demuestran la actividad autobiográfica en ultramar. Solange Hibbs-Lissorgues dedica el próximo ensayo a tres escritoras entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar, Pilar Sinués de Marco y Antonia Rodríguez de Ureta. José Manuel González Herrán centra su estudio en la emancipación de Emilia Pardo Bazán como "mujer de letras" autónoma a finales de siglo. Pura Fernández analiza, a través del caso de la dramaturga Rosa de Eguílaz, el proceso de institucionalización de la escritora ante la resistencia corporativa de los escritores. Entre los ensayos del final destaca el de Carmen Simón Palmer sobre la Baronesa de Wilson o Eva Canel, pioneras en el difícil campo de la edición, tanto de prensa como de literatura.

Para concluir, el volumen editado por Pura Fernández y Marie Linda Ortega reúne una serie de ensayos que captan el estado de la cuestión en los estudios decimonónicos más recientes. La obra es indispensable para los estudiosos del siglo diecinueve, dentro del acercamiento multidisciplinar que ofrecen los estudios culturales junto a una excelente base literaria.

Swarthmore College

JOSÉ MARIA DE PEREDA. *Obras completas*. Eds. Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán. Santander: Tantín, 1989-2009. 11 tomos.

**Raquel Gutiérrez Sebastián**

La dificultad de encontrar ediciones de las obras de Pereda en el mercado, la poca fiabilidad textual de las que podían encontrarse disponibles, así como la necesidad de aportar nuevas lecturas de la obra de este clásico del siglo XIX, fueron algunos de los motivos que propiciaron que el hispanista británico Anthony H. Clarke y el catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela, José Manuel González Herrán, emprendieran hace algunos años la tarea de editar los textos del escritor de Polanco.

Concluido ya el ingente trabajo de los directores de esta colección y de quienes se embarcaron con ellos en esta aventura, es tiempo de valorar desde el punto de vista filológico los logros conseguidos, a lo que nos dedicaremos en la primera parte de este trabajo, y de situar el mismo en la trayectoria del peredismo de los siglos XX y XXI, asunto que ocupará la segunda parte de esta reflexión.

En un artículo publicado en 2006 en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* indicaba el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante, Enrique Rubio Cremades, que: "La publicación de las *Obras Completas* de José María de Pereda por la editorial santanderina Tantín puede considerarse modélica en su género. La edición de un corpus literario copioso y disperso, en ocasiones, en publicaciones periódicas, requiere un enorme esfuerzo tanto para los responsables de la editorial como para los investigadores que han hecho posible su recopilación y el estudio de los textos peredianos".

En efecto, en muy pocas ediciones de Obras Completas encontramos el rigor y el cuidado de los aspectos textuales que son característicos de los once volúmenes de la obra perediana de Tantín. Dicho rigor es atribuible al celo de los directores de las obras, responsables de la fijación textual del corpus incluido en la mayoría de los tomos, a excepción de los dos primeros y de los tres últimos, cuyo texto es responsabilidad de Salvador García Castañeda.

Junto con la cuidada fijación de texto y variantes de cada uno de los tomos, es muy destacable además el trabajo realizado por los prologuistas, destacados peredistas en algunos casos, como Salvador García Castañeda, Laureano Bonet, Enrique Miralles o los propios directores de la colección, y especialistas en otros campos de la literatura decimonónica

que han profundizado en determinadas obras de Pereda aportando interesantísimos puntos de vista críticos.

Un repaso somero a cada uno de los ellos nos permitirá valorarlos con mayor rigor. En 1989 salen a la luz los dos primeros volúmenes de estas *Obras Completas* de Pereda por parte de la Editorial Tantín. La edición, anotación y prólogo de estos dos primeros tomos, correspondientes a las colecciones de relatos costumbristas de Pereda agrupadas en cuatro libros, *Escenas montañesas*, *Tipos y paisajes*, *Tipos trashumantes* y *Esbozos y rasguños*, fue obra del catedrático de Ohio State University García Castañeda. Él es sin lugar a dudas uno de los grandes especialistas en esta primera etapa del quehacer literario perediano, como lo prueba la calidad de sus prólogos, escritos además en una prosa amenísima y que contienen atinadas reflexiones sobre los temas, personajes y caracteres literarios de la prosa del polanquino en sus primeros trabajos.

El tercer tomo de *Obras Completas* recoge varios libros de Pereda bastante desconocidos, las tres novelitas que integraron el volumen *Bocetos al temple* y el texto de *El buey suelto...*, que puede ser considerada como la primera novela propiamente dicha del polanquino. El prólogo a *Bocetos*, a cargo de Noël M. Valis, de Yale University, hace interesantísimas reflexiones acerca de la historia pictórica del término "boceto" y realiza un acertado análisis de cada uno de los tres relatos que agrupó Pereda en el volumen. Respecto al prólogo de *El buey*, a cargo de Maurice Hemingway de University of Exeter, es un compendio de interesantes valoraciones sobre el contexto ideológico, el género narrativo y el lector al que el narrador perediano destina su relato y resulta una pieza bien trabajada de la crítica literaria.

El trabajo introductorio a *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, primera obra incluida en el cuarto volumen de *Obras Completas*, fue realizado por el profesor de la Universidad de Barcelona Enrique Miralles. Se trata de un completo estudio temático, estructural y formal de este relato, estudio que ha superado la valoración casi exclusivamente ideológica que hasta ese momento había sido predominante en la crítica sobre esta novela. El segundo texto de este tomo, *De tal palo, tal astilla*, ha sido analizado desde su vertiente ideológico-literaria por Eamonn J. Rodgers, de University of Strathclyde en Glasgow.

*El sabor de la tierruca*, la novela más polanquina de Pereda, y *Pedro Sánchez*, acaso la menos montañesa de sus obras, pero sin duda una de las más logradas literariamente, se incluyen en el quinto tomo de las *Obras Completas*. El prólogo a la primera de ellas, a cargo de A. H. Clarke, es un texto imprescindible para la crítica perediana actual porque en él se desvelan certeramente muchos de los aspectos de una novela muy poco analizada por la crítica y no siempre bien comprendida. La excelencia del texto del prologuista se completa con la inclusión en el volumen de algunas de las ilustraciones realizadas por el pintor catalán Apeles Mestres para la cuidada primera edición de esta novela en la colección Biblioteca Arte y Letras, inclusión muy acertada para embellecer el volumen. En cuanto al estudio introductorio al segundo de los textos, *Pedro Sánchez*, obra de Francisco Pérez Gutiérrez, es una cuidadosa disección de las características del héroe del relato y analiza el papel que tuvo esta obra en la producción literaria perediana.

El sexto tomo, aparecido en 1996, incluye el texto de *Sotileza*, con una introducción del profesor Francisco Caudet de la Universidad Autónoma de Madrid y *La Montálvez*, prologada con un completísimo estudio literario por Laureano Bonet, de la Universidad de Barcelona, en el que se hace un exhaustivo repaso de la génesis, los condicionantes críticos de la novela y su situación en la polémica sobre el naturalismo en España. También se analizan con gran detalle los temas, personajes y estilo de la obra con la profundidad crítica que caracteriza los estudios de este investigador.

*La puchera*, precedida por una introducción de Demetrio Estébanez Calderón en la que se analizan los aspectos mítico-simbólicos, temáticos y estilísticos de ese relato, y *Nubes de estío*, prologada por González Herrán con un excelente juicio crítico que pone en valor la obra, son los textos integrantes del volumen séptimo, que data de 1999. Los aspectos revelados por el profesor González Herrán acerca de esta última novela son muy interesantes, por lo acertado de su análisis y por tratarse de una de las menos estudiadas del novelista. Detalle importante son sus documentadas notas a pie de página, que partiendo de las anotaciones manuscritas de don Marcelino Menéndez Pelayo a un ejemplar de este texto, han sido completadas con notas léxicas y con datos de la vida del Santander de esa época, muy importantes para entender en profundidad el relato.

El octavo volumen incluye *Al primer vuelo* y *Peñas arriba*. La primera de esas obras, considerada tradicionalmente por la crítica como una obra menor del polanquino, ha sido prologada por Anthony H. Clarke, y sus indiscutibles valores literarios son sacados a la luz con mucho acierto por el crítico inglés. El segundo de estos textos, posiblemente una de las mejores novelas peredianas, ha sido analizado por José Manuel López de Abiada en un estudio introductorio muy completo que aborda los aspectos literarios más significativos de este relato, que ha seguido siendo objeto preferente de la crítica, como lo demuestra la estupenda edición de Laureano Bonet en Galaxia Guttenberg en 2006.

Los tres últimos volúmenes incluyen una edición de *Pachín González* realizada por García Castañeda, responsable además de las notas del texto de esta novelita y de una introducción, en la que este crítico aborda, entre otros muchos aspectos, la relación entre periodismo y relato en este texto. El volumen IX incluye junto a esta novela-reportaje de Pereda una *Miscelánea* que se completa en los dos tomos siguientes y que ha sido elaborada también por García Castañeda. Esta *Miscelánea* reúne casi 700 textos de Pereda de diversa extensión, muchos de ellos prácticamente desconocidos hasta ahora y en su mayor parte dispersos en la prensa santanderina. El corpus incluye artículos y notas en la prensa, críticas de teatro, ópera, zarzuela, comentarios políticos, cuentos, apuntes de costumbres, poemas, cartas publicadas en la prensa sobre diversos temas, discursos, prólogos a obras ajenas, colaboraciones en álbumes, etc. Además de recopilar los textos, García Castañeda ha preparado el correspondiente estudio introductorio general y otro más breve para muchos de ellos, así como abundantes notas, bibliografía y varios índices muy útiles para los investigadores. Se trata de un trabajo crítico minucioso, demorado en el tiempo, muy laborioso por lo que supone de recuperación de textos que, aunque estaban en su mayoría publicados en la prensa de la época, resultaban de muy difícil acceso a los investigadores y

el público general, y cuya edición abrirá sin duda nuevas vías en los estudios sobre Pereda. Estos volúmenes contestan a muchas preguntas que los críticos nos veníamos haciendo sobre el polanquino, y demuestran que cuando Pereda se dedica al cultivo del artículo costumbrista, sobre los años 1870, llevaba ya muchas cuartillas escritas, fundamentalmente en periódicos, y en menor medida para las tablas. Así pues, este escritor, como otros muchos de su tiempo, aprendió el oficio en la prensa. Sin el conocimiento de todos estos textos primeros de Pereda, no se entiende que hubiera sido capaz de escribir sus grandes novelas. Ese corpus disperso prueba además el sentido circular de la obra perediana, una repetición de temas y motivos literarios continuamente reescritos en su narrativa desde sus primeros a sus últimos textos que no había sido posible probar hasta la publicación de estos últimos volúmenes.

Tal como anunciaba al iniciar esta reseña, el segundo aspecto al que aludiré es el de la importancia de estas *Obras Completas* en el devenir de los estudios críticos sobre Pereda. Conviene que hagamos, en este momento, un poco de historia de la crítica perediana. Si simplificamos un tanto las líneas de la crítica sobre el polanquino del siglo pasado y de los inicios de este siglo XXI, podríamos hablar de tres grandes períodos.

El primero de ellos abarca desde los años siguientes a la muerte del escritor, acaecida en 1906, hasta los años 60 y está caracterizado por un progresivo desinterés por su figura literaria. Este desinterés está motivado entre otras razones por el ataque al que lo sometieron los jóvenes escritores modernistas, con Rubén Darío a la cabeza, por la defensa emocional y a veces poco sólida literariamente de sus amigos y paisanos o por la sombra ideológica que pesaba sobre sus escritos.

Un segundo momento en el peredismo del siglo XX lo marca la monografía de José F. Montesinos titulada *Pereda o la novela idilio* (1961), en la que este crítico realiza un análisis pormenorizado de toda la obra perediana sopesando el valor negativo que en ella tiene, en su opinión, el costumbrismo. Este libro, y sobre todo su segunda edición en 1969, es el punto de arranque de lo que podríamos designar como tercer período de la crítica perediana del siglo XX, que a partir de los años 70 ha enriquecido con fecundos artículos y libros la imagen que en la posteridad se va conformando acerca del escritor de Polanco. Seguramente, el hecho crítico más importante de este período, y de toda la crítica literaria sobre Pereda del siglo XX y me atrevo a indicar que de este siglo XXI, lo constituyen estas *Obras Completas*.

Desde el hispanismo inglés, Anthony H. Clarke ha sabido entender como pocos la literatura del montañés, leerla y repensarla desde nuevas claves y situarla en el contexto de las narrativas europeas de su tiempo. José Manuel González Herrán, que ha desentrañado en una monografía imprescindible la difícil relación de Pereda con la crítica de su tiempo, ha puesto en diálogo a Pereda con los grandes novelistas españoles contemporáneos, ha analizado rigurosamente sus novelas y ha sembrado, me atrevo a decir que con éxito, entre los jóvenes investigadores la semilla del peredismo en España. La fortuna hizo que estos dos máximos especialistas tuvieran el común empeño de sacar a la luz las *Obras Completas* de Pereda. Tomaron como base las *Obras Completas* que entre 1884 y 1907 aparecieron con

el pie editorial de la Imprenta y Fundición de Tello (posteriormente Viuda e Hijos de Tello.) Estas obras fueron realmente editadas por el propio novelista de Polanco, un escritor muy preocupado por todos los aspectos editoriales de sus textos, desde los más externos como la calidad del papel, la encuadernación, la distribución de títulos en los volúmenes o la tipografía, hasta los referidos a la propia corrección estilística e incluso ideológica de sus escritos.

Para los que venimos después, estas *Obras Completas* suponen una referencia textual indiscutible, la fuente en la que leer con rigor los textos del montañés, un acicate para elaborar nuestras propias lecturas sobre Pereda, contrastándolas con quienes han pensado sobre su obra desde planteamientos contemporáneos y ajenos a la calificación ideológica de su escritura. Las *Obras Completas* suponen la constatación de que Pereda interesa en el mundo universitario español e internacional, pues no en vano los prologuistas son, como acabamos de indicar, profesores de diversas universidades españolas, europeas y estadounidenses, y suponen además el descubrimiento de un Pereda desconocido, el periodista, pegado a la actualidad, comentarista del Santander de su época. Representan, en definitiva, un estímulo para seguir estudiando la obra del novelista.

No creo que sea casual que desde que se publicó el primer volumen de estas *Obras Completas*, en 1989, hayan crecido espectacularmente los estudios sobre Pereda, pues no cabe duda de que las grandes obras críticas hacen germinar fecundas semillas.

Quisiera terminar esta valoración con unas palabras de Pereda en una entrevista para el periódico El *Nervión* el 1 de agosto de 1891, en la que decía sobre sus obras impresas: "Me agrada que mis producciones literarias, mis hijos intelectuales, vayan vestidos con traje a mi gusto, como sus mayores; los libros que yo no he editado me parecen incluseros." Pues bien, tengo la convicción de que estas *Obras completas* parecerían a don José María hijos totalmente legítimos, y quiero agradecer desde estas páginas a los directores de la colección y a quienes han colaborado en ella la gran aportación crítica realizada.

Universidad de Cantabria

JAVIER ARNALDO (ED). *El naturalismo y la vida moderna.* Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2008. 154 pp.

**Stephen Miller**

Javier Arnaldo's "Presentación: Trayectos del naturalismo" (7-11) explains that the seven articles by as many different scholars contained in the volume under review had their origin in the Symposium *El naturalismo y la vida moderna* of November 23-24, 2006. The Symposium formed part of the *Sargent/Sorolla Exposition* of October, 2006 – January, 2007 at the Thyssen-Bornemisza Museum of Madrid, and, with some changes, at the Petit Palais – Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris between February and May, 2007. The

Exposition and the Symposium were the inspiration of Tomàs Llorens. He organized them as one of his last acts as Director of the Thyssen-Bornemisza, and expanded greatly upon his 1998 exhibition *Sorolla y la Hispanic Society*.

Now Arnaldo's "Presentación" and Llorens' lead essay, "Sorolla y el naturalismo en el entresiglo XIX-XX" (13-24) reflect a unity of purpose fostered by their parallel connections with the Thyssen-Bornemisza and Spanish universities. Both are much interested in the history of art and agree that John Singer Sargent (1856-1925) and Joaquín Sorolla (1863-1923) do not find an easy place within the sequencing periodizations of nineteenth- and early twentieth-century painting as represented by realism/naturalism, impressionism and symbolism. Sorolla and Sargent's work as consummate portrait painters seems closer to the broadly realist tradition of Velázquez, a painter much admired by both. However, unlike the Manet revealed in the Franco-American 2002-2003 exhibition *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, the Sorolla/Sargent exhibition and symposium postulated that these two painters seem to exist more in their own interconnected right than as part of the grand narrative of later-nineteenth, early-twentieth century western art. In the attempt to rethink Sorolla and Sargent, it was Llorens' idea that both painters and the aesthetic values they represent "se corresponden con los de la novela naturalista o están vinculados a su causa" (9). More specifically, Llorens sees "el realismo y el naturalismo modernos" characterized by a series of "construcciones bipolares": "la vida se afirma frente a la norma, los hechos frente a las ideas [...], la ciencia frente a la religión, la naturaleza frente al artificio, la franqueza expresiva frente a la fórmula o el estilo" (23). Rather than forming part of the aforementioned narrative of artistic evolution and development, Sargent and Sorolla look back to Velázquez, and insert themselves into the realist/naturalist tradition represented by him. This Velázquez, it should be remembered, is he whom the young Galdós of "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (1870) included with Cervantes, the Quevedo of *El Buscón*, Ramón de la Cruz, Mesonero Romanos and Ruiz Aguilera in the tradition into which contemporary Spanish writers should insert themselves in order to relaunch the Spanish novel if it were again to be the expressive vehicle he thought national society needed. Both Llorens and Galdós agree, then, in finding a way of viewing reality as the basis of realism/naturalism. Moreover, neither is the theoretical purist who requires the independent discussion of literature and art, be it in terms of their historical development or of the techniques used to produce their effects. Primary for them is the effects *per se*, not the means employed to achieve them.

The remaining contributors to this volume are a distinguished international group from the world of academia and museums. Isabel Valverde of the Universitat Pompeu Fabra ("El efecto *Zola* en la pintura moderna," 11-66) examines in great detail Zola's early and important art criticism, especially between 1866 and 1881. These years mark his attack on academic painting of historical subjects in favor of the *plein air* school which evolved into impressionism. She analyzes how the early coincidence between Zola and painters treating the contemporary world began to unravel as the impressionists began to develop even more their specifically painterly techniques. Victor I. Stoichita of the University of Freiburg ("La

mirada naturalista: *L'Oeuvre*, la cabeza, el vientre," 67-82) discusses how Zola's *L'Oeuvre*, a novel about the painter Claude Lantier, brings together the author's thoughts on literature and art. Alan Smith, professor of Spanish at Boston University and editor of *Anales Galdosianos* ("Galdós y Sorolla: encuentros en el camino," 83-106,) begins by reproducing the brief extant correspondence between Galdós and Sorolla. Without treating Galdós's extensive art criticism, Smith then focuses on Galdós's personal six-year involvement with Spanish painters and illustrators. This resulted from his project of illustrating the first twenty volumes of *Episodios nacionales* for the deluxe edition of 1882-85, and constituted his "field work" for the portrayal of the Madrilenian art world as seen in *Lo prohibido*. He ends by examining in what senses both Galdós and Sorolla centered their respective art on "La belleza en estado natural" (106). Javier Barón, a curator at El Prado ("El naturalismo literario y la pintura en España," 107-22,) takes the period 1866-1905, and follows Llorens in seeing pictorial naturalism following in the path of literary naturalism. Tayfun Belgin, Director of the Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen, Germany ("El naturalismo como realismo de ambientes," 123-135,) concentrates on German and Austrian realist/naturalists between 1871 and 1900, while contextualizing his discussion with reference to Goethe's classicism, the Biedermeier movement and Courbet. Albert Kostenevich is a curator at the Hermitage ("La pintura de Repin y Serov en el contexto del naturalismo pictórico," 137-54.) He studies the two Russian painters in themselves and, from what seems to me an unnecessarily defensive posture, compares and contrasts Repin and Serov with Sorolla and Sargent. Importantly for those not familiar with central and eastern European naturalism, Belgin and Kostenvich's articles contain a total of fourteen photographic reproductions to illustrate the points being made.

In conclusion, all those interested in the fundamental questions of representation in realism/naturalism, be it pictorial or literary, as well as theoreticians concerned about the periodization of all artistic movements will find much material for consideration in this collection of essays. For me, most interesting is where Galdós, Arnaldo, Llorens, and Barón join in erasing the boundaries of genre in order to follow more closely how literary and pictorial artists choose from among the infinity of artistic techniques to create effects that constitute a world view. In this line Valverde and Smith's studies of Zola and Galdós, especially in their relations to Manet and Sorolla respectively, also stimulate thought about how pictorial and literary art use different means to produce similar effects.

Texas A&M University

DANIEL FROST. *Cultivating Madrid: Public Space and Middle-Class Culture in the Spanish Capital, 1833-1890.* Lewisburg: Bucknell University Press, 2008. 225 pp.

**Salvador A. Oropesa**

El año 2000 apareció un libro seminal que cambió los estudios del realismo español; me refiero obviamente a *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* de Jo Labanyi. Mientras leíamos aquel libro pensábamos en los frutos que iba a producir en el futuro, uno de ellos es este trabajo de Daniel Frost. Es un hecho ya establecido en los estudios literarios del siglo XIX el darle su debida importancia al paisaje urbanístico y cómo se representa en la literatura.

La primera parte de este estudio aborda el concepto cultural del jardín y cómo se representa y discute en el costumbrismo entre 1833 y 1849, siendo 1833 el de la muerte de Fernando VII que simboliza la desaparición (otra vez) del absolutismo. El libro analiza la aparición del jardín en Ramón Mesonero Romanos y su *Manual de Madrid* (1931). Frost establece que el *Manual* es un género nuevo en el que el autor intenta capturar la ciudad en su totalidad. El crítico estudia muy bien el hecho de que Mesonero Romanos es un escritor al que hay que leer en su contexto visual, ya que al aparecer sus escritos en revistas ilustradas como *Semanario de Madrid* es imposible deslindar los dos textos. No es sólo la conexión entre escritura e imagen, sino que los espectáculos visuales de sombras chinas, linternas mágicas y tutilimundi hicieron que la manera de contar de Mesonero Romanos se tuviera que adaptar al nuevo gusto del público por estos espectáculos en los que domina el movimiento. Los madrileños que pueblan los cuadros de costumbres son incansables, siempre están en el café, las tiendas o con sus amigos. Mesoneros también hace hincapié en poner a la clase media en el centro de su producción e indicar la diversidad de esta clase social. Frost se basa en su análisis en lo que ya estableció en su momento Donald Shaw acerca de que el éxito del género se basaba en la ansiedad que provocaba en la clase media la velocidad de los cambios sociales. El costumbrismo presenta de una manera nostálgica un pasado muy reciente, lo que permite que el lector perciba lo pintoresco de su propia otredad cuando ésta se configura como costumbres tradicionales que son "naturales".

Tras Mesonero Frost estudia a Mariano José de Larra y la necesidad que él percibe de que la mesocracia madrileña acuda a los jardines. Esta parte del libro se centra en la reseña que Fígaro hizo de las inauguraciones de los jardines de Delicia y Apolo para el periódico *El Español*. Estos jardines públicos en realidad eran privados, ya que había que abonar entrada y así poder disfrutar de conciertos, obras de teatro, fuegos artificiales, bailes de máscaras, cafés, kioscos, restaurantes, patinaje sobre hielo, tiro al blanco, gimnasio, y en ellos los árboles estaban perfectamente alineados y los parterres perfectamente podados. Es muy interesante en esta parte del análisis el notar que en esta nueva disposición del paisaje en la ciudad el que se sienta en lo alto para disfrutar la vista desde la cómoda mesa de su restaurante no es el rey, sino la nueva clase media madrileña.

El libro de Frost no da ninguna explicación de por qué salta a 1881, obviando más de cuarenta años. Es injusto criticar un libro por lo que no dice, pero este salto merecía una explicación que no se ofrece. En esta parte Frost examina la relación entre jardín y adulterio, basándose en Pérez Galdós, Pardo Bazán y Armando Palacio Valdés. El estudio se centra en los dos paseos que configuran la burguesía madrileña de la época, el Paseo de Recoletos y el Paseo de la Castellana. Recoletos se había convertido en lo que Mesonero Romanos había vislumbrado casi cincuenta años atrás. Frost explica bien cómo el deseo se filtra en el paisaje urbano, siendo el jardín en este contexto un lugar de control visual. Aunque en un primer momento el paisaje parezca dar rienda suelta a la libertad del individuo, en un segundo lugar la perfecta disposición del jardín está hecha para controlar visualmente a los paseantes. Eloísa, Rosalía, Isidora, Asís (de Pardo Bazán) aprenden que la disposición regular del jardín indica que la conducta de las personas tiene que ser tan ordenada como la de los árboles y arbustos del jardín. Este fenómeno se exacerba en Madrid cuando el Retiro pasa ya en su totalidad de propiedad real a estatal y se abre a la gente decente de la ciudad. Existían estrictas regulaciones sobre ropa y conducta en el parque.

La última parte de la monografía es sobre cómo Vallecas no está articulado con Madrid como París había hecho con sus alrededores, lo que no permite que Eloísa pueda ir con José María a Vallecas a disfrutar de cierta libertad. Aunque está geográficamente cerca, la diferencia social de la gente que visita ambos lugares hace imposible la visita de José María y Eloísa, ya que la diferencia social es mayor que el viaje que los amantes habían hecho a París. El libro acaba con una breve referencia a Barcelona y las colonias americanas que más bien parece anunciar un próximo libro de Frost, puesto que no hay mucha relación con el análisis previo.

En definitiva, el libro es correcto en el sentido de que la bibliografía es amplia, necesaria y bien usada, el análisis sigue los cánones de la academia, se lee bien y ayuda a entender mejor la función cultural del jardín en la literatura española decimonónica. Es excelente para los estudios del realismo decimonónico que la senda que abrió Labanyi dé los frutos adecuados.

Kansas State University

FERMÍN EZPELETA AGUILAR. *Maestro y formación en la novela galdosiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2009. 265 pp.

**Assunta Polizzi**

*Maestro y formación en la novela galdosiana*, último volumen en la colección "Biblioteca Galdosiana", galardonado con el "Premio Internacional de Investigación Pérez Galdós, 2005", enfoca el ámbito pedagógico como el espacio nuclear en la escritura galdosiana. El puntual y riquísimo panorama crítico-bibliográfico, que Ezpeleta Aguilar recoge y ordena en el primer capítulo de su libro, demuestra su vigencia de manera ejemplar a lo largo de diferentes enfoques interpretativos. Las cuatro partes siguientes que componen el texto están dedicadas cada una a una vertiente específica en torno al tema central. Ello se lleva a cabo a partir de lecturas analíticas de las novelas, según su camino cronológico en el corpus galdosiano, que más emblemáticamente revelan la preocupación intelectual y el interés literario de Galdós con respecto al "gran asunto de la educación".

El recorrido reflexivo propuesto por Ezpeleta Aguilar sienta sus bases en la incuestionable influencia del movimiento krausista y de Giner de los Ríos en el autor canario. Se va hilvanando así con coherencia una línea interpretativa alrededor del eje del *Bildungsroman* como modelo tradicional procedente de Fénelon a través de *Telémaco* y por *Wilhelm Meister* de Goethe. A la vez que Galdós se conecta con este modelo, es capaz también de explotarlo de forma adecuada según las necesidades culturales de su tiempo, y hasta de subvertirlo a través de una serie de tratamientos irónicos, especialmente en las últimas tentativas novelescas.

El capítulo segundo, "Tesis y pedagogía", se centra en el estudio de *La familia de León Roch* como novela *de la primera época* que de forma emblemática recupera los moldes de la tradicional 'novela pedagógica' o *Erziehungsroman*. Galdós aprovecha al mismo tiempo la influencia de la novela de Gumersindo de Azcárate, *Minuta de un testamento*, y de la de Rousseau, *Émile, ou De l'éducation*. Con respecto al primer texto, *La familia de León Roch* asume la estructura de "novela de tesis *a contrario* que ilustra por vía de ficción acerca de la educación en el ámbito familiar, [...] pero, como siempre ocurre en Galdós, contrahaciendo o, al menos, poniendo en evidencia las dificultades y contradicciones de las ideas cuando se contrastan con la realidad" (91). El modelo pedagógico de la pareja mentor-discípulo que informa el *Emilio* le ofrece a Galdós, en cambio, la posibilidad de extender el concepto pedagógico al ámbito literario, transparentándose en tal pareja la de autor y lector. El capítulo se cierra con unas consideraciones acerca del personaje maestro de escuela Patricio Sarmiento, del episodio *El terror de 1824*, trasunto de Cayetano Ripoll, maestro de Ruzafa, cerca de Valencia. Ripoll padeció, según varias fuentes históricas que sin duda Galdós tuvo a mano, la última ejecución de la Inquisición española por un comportamiento poco respetuoso hacia las costumbres religiosas de la época.

El siguiente capítulo, dedicado a "Las llamadas 'novelas pedagógicas'", *La desheredada* y *El amigo Manso*, tal vez el menos equilibrado del libro en relación al espacio

reflexivo y analítico que ocupan las novelas, avanza en el corpus galdosiano y en la fértil meditación sobre su componente pedagógico. Sin duda, recordar que el diseño editorial para *La desheredada* había impuesto a la novela una dedicatoria y una moraleja final, como marco patentemente educativo, que no aparecen en el manuscrito, es un dato interpretativo esencial. Luego, tal vez, un más detenido análisis del tejido narrativo probablemente hubiera podido salvar la consideración de Montesinos acerca de *La desheredada* como novela eminentemente "pedagógica", puesto que, a pesar de la ausencia de personajes que practican el magisterio, creo que es defendible la aserción de que Galdós otorga al texto la fuerza de una metáfora pedagógica, la de la carencia o desviación educativa que del individuo se refleja en la sociedad entera. A través del puntual estudio de *El amigo Manso*, Ezpeleta Aguilar demuestra la superación por parte de Galdós de los modelos tradicionales y genéricos del personaje maestro, sometiéndolo ya a un proceso de caricaturización que difumina las marcas rígidamente krausistas y manteniendo 'palpitante' la 'cuestión' educativa.

*El doctor Centeno*, cuyo estudio ocupa mayormente el cuarto capítulo, es la novela en la que "Galdós absorbe materiales de la vida y de la literatura para novelar sobre la educación desde la modalidad genérica más adecuada: novela de formación" (157). La recuperación del modelo picaresco que Galdós lleva a cabo corresponde a la personal interpretación del *Bildungsroman*, que se enriquece de las sugerencias, una vez más tratadas en forma de parodia, procedentes del Congreso Pedagógico Nacional que tuvo lugar poco antes de la publicación de la novela.

Las novelas que cierran la extraordinaria praxis de escritura galdosiana de las *Novelas españolas contemporáneas* y de los *Episodios Nacionales*, *El caballero encantado*, *La razón de la sinrazón*, *La Primera República* y *Cánovas*, concluyen también este ensayo con una ulterior reflexión muy sugerente en torno a las figuras de las maestras que van a poblar el universo narrativo de Galdós "como agente educador más eficaz que el personaje masculino" (204). El estudio de estas novelas añade una pieza más, muy coherente, a la línea de investigación hilvanada por Ezpeleta Aguilar en su ensayo: la doble vertiente, entre tradición e innovación, reconocible en el tratamiento galdosiano del tema pedagógico y de su estructuración narrativa. Por un lado, la superación del modelo canónico del género a través de la ironía y la deformación caricaturesca; por otro, la reelaboración de la tradición literaria española gracias a la utilización de una serie de palimpsestos que del *Quijote* pasan por toda la narrativa del Siglo de Oro y hunden igualmente sus raíces en la sátira menipea.

*Maestro y formación en la novela galdosiana* es un ensayo valioso por su acercamiento riguroso a un componente esencial de la literatura galdosiana, el pedagógico, constantemente reconocido por los lectores y los críticos, pero pocas veces analizado desde tan variados enfoques y en relación con la riqueza de fuentes e influencias incluso contemporáneas al escritor canario. El proceso analítico al que Fermín Ezpeleta Aguilar somete el corpus de obras es capaz de revelar una vez más un "Galdós, novelista moderno", receptor muy sensible de la tradición literaria europea que, sin embargo, cuestiona y vuelve a plasmar en su escritura.

Università di Palermo

PURA FERNÁNDEZ. *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis, 2008. 308 pp.

**Michael W. Stannard**

There are many works of fiction of nineteenth-century Restoration Spain that once enjoyed great popularity, but which have since been relegated to critical obscurity. Few attained such commercial success as the *novelas lupanares* that described the *mujer caída*, some of whom came from the upper classes, but most from the impoverished proletariat spending all-too-brief lives incarcerated in Madrid´s many brothels.

Pura Fernández has studied the contemporary social medicine and activist literature as well as non-canonical novels, many of the latter written by the *naturalistas radicales*, adherents to the most literal interpretation of Zola´s naturalism. Fernández has edited editions of Remigio Vega Armentero's *¿Loco o delincuente?*, Eduardo López Bago's *La prostituta*, and has written studies of women writers of nineteenth-century Spain, and on *naturalismo radical*. The present volume represents a summation of this work, her many articles, and of prior studies of Francisco de Sales Mayo, Enrique Rodríguez-Solís and the *salmantina*, Matilde Cherner, who wrote under the pseudonym of Rafael Luna.

The chapters are in roughly chronological order beginning with Isabel II´s accession to the throne in 1843, and the passage in 1847 of the *Reglamento para la represión de los excesos de la prostitución en Madrid*, which initiated governmental control of brothels. The final chapter takes the reader to 1918, the year in which legislative attempts to end governmental sanction of prostitution began. In her introductory chapter, Fernández sees the rise of the novel of prostitution partly as a reaction against romanticism, where explicit sexuality was excluded, and partly as a result of the blurring of boundaries between the spheres of private life and public discourse that occurred as a result of the sexual intrigues of the queen. Royal scandals were too notorious to conceal and were the subject of public criticism, following as they did upon the precipitate second marriage of her mother, María Cristina, whose fecund private life earned her the sobriquet of *la ilustre prostituta*. Both were compared unfavorably with the exemplary family life of Queen Victoria of England, and many considered the honor of the nation to be impugned. The 1840s also saw the rise of the bourgeoisie and increasing interest in the place of women in society, which was then rigidly polarized into the *ángel del hogar* and the *mujer caída*. The following chapter follows the increasingly numerous publications dealing with sex in society such as *María, hija de un jornalero* (1845) by the novelist Ayguals de Izco, *Elementos de higiene pública* (1847) by the *higienista* Pedro Monlau, and *La mujer* (1858) by Severo Catalina. Writers felt free to editorialize about the *Cuestión de Palacio*, with Isabel II a national symbol of the *mujer infame*.

Subsequent chapters trace the development, from the Bowdlerized *arte eunuco* to the genre of *literatura tísica*, typified by Dumas's *La dama de las camelias* (1848), which portrayed the redemption of its consumptive heroine. While tuberculosis was the paradigmatic disease of romantic literature, the hallmark of naturalism was syphilis. The

naturalistic *novela lupanaria* might portray the prostitute as passive victim but also, on occasion, as *vengadora*, avenging herself upon her clients, their families, and consequently on all of society, by deliberately infecting them with her syphilis. Fernández describes the harsh medical treatment of the time and the plethora of patent remedies, all of which were incompletely effective at best. She goes on to describe the paradoxes of the *Reglamento*, which ruled that prostitutes receive an official *cartilla* recording their identity and the history of their medical examinations, supposedly to confirm that they were free of disease, and thus officially sanctioned to work. While male clients were secure from any legal restraint, those who wrote about the sex industry, like López Bago, could face prosecution for indecency. Increasingly, writers protested against the injustice of prostitutes being portrayed as corruptors of society, a view which was endorsed by the church, when in reality they almost always began as its victims.

The author continues with a description of the thriving literature on sex and prostitution, sometimes purely literary, sometimes found in ambiguous manuals where the accepted wisdom of the day was mixed with titillating details in the guise of education. The target readership was primarily the literate middle class and its womenfolk, challenging the received wisdom that women should be kept ignorant of matters which might dangerously inflame their imagination. She describes the campaign of writers and social workers against the injustices of the *Reglamento* that was open to all forms of corruption, and that had no control over prostitutes who practiced independently, especially the few in the upper classes who were shielded by influential protectors. As with regulation in France, the system offered no hope of rehabilitation for the prostitute who wished to escape her slavery, prompting activists like Concepción Arenal and Enrique Rodríguez-Solís to lobby for the abolition of official tolerance of prostitution, and to follow the English model, epitomized by the work of Josephine Butler, which labored to provide opportunities for reinsertion of reformed prostitutes into society. Fernández observes that, in contrast with England, the great majority of Spanish activists and writers were men.

There are contemporary plates of brothel life by Eusebio Planas and Apeles Mestres illustrating scantily clad *coquetas* entertaining their unfailingly fully dressed clients. The book is full of quotations from the primary and secondary literature, and there is much cross-referencing throughout the book as individual novels and tracts are cited repeatedly to illustrate different themes. There is a good bibliography and, so important with such a detail-rich text, an index which is subject-based as well as onomastic.

I found this an extraordinarily interesting book for its exploration of the social roots and consequences of prostitution in Restoration Spain in the writings of less readily available, non-canonical authors. It is a most painstakingly researched review of the *novela lupanaria* and related writings, and provides a context for some of Galdos´s novels. According to his biographers, the world that the *naturalistas radicales* described was one that Don Benito knew; had he not, it is hard to believe that Isidora, Eloísa and Fortunata would so capture our imagination as they do.

University of Minnesota