



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Humanidades – Teoría Literaria

**EXPERIMENTACIÓN FORMAL Y TEMÁTICA EN *EL DOCTOR CENTENO*
DE BENITO PÉREZ GALDÓS, SEGUIDO DE UNA APORTACIÓN
AL ESTUDIO DE LA "SEGUNDA MANERA"**

Tesis que para obtener el grado de maestro en Humanidades,
línea de Teoría literaria, presenta:

Marco Antonio Ramírez López

Asesora:

Maestra Alma Mejía González

Lectores:

Maestra Cristina Múgica

Doctor Jesús Eduardo García

Alma Mejía G.

México, D.F., diciembre de 2012.

El autor agradece:

Al CONACYT y a la UAM-I.

A mi asesora, la maestra Alma Mejía;
a mis lectores, la maestra Cristina Múgica
y el doctor Jesús Eduardo García.

A mi familia y amigos.

Para Gloria A.

[...]

fulsere quondam candidi tibi soles,
cum uentitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla.

[...]

fulsere uere candidi tibi soles.

[...]

Catulo, *Carm.*, VIII.

ÍNDICE

Introducción	9
1. Enunciación de una poética	13
2. Episodios dialogados	31
3. Intertextualidad e hipertextualidad	51
4. Hacia la "segunda manera"	91
Conclusión	113
Bibliografía	115

LA “SEGUNDA MANERA”. DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

“Esto de segunda manera lo dice Galdós mismo.”
José F. Montesinos¹

El estudio de la “segunda manera” resulta problemático por diversas razones. Como es bien sabido, se trata de una afirmación del propio Galdós en una comunicación personal y no de una formulación académica o crítica; el mismo autor titubea en su denominación: “he querido en esta obra entrar por nuevo camino o inaugurar mi *segunda* o *tercera* manera [...]”.² Si bien la expresión ha tenido fortuna crítica, dista de haber sido estudiada a fondo y sólo un par de trabajos parecen estar dedicados exclusivamente a ella: *Galdós’s segunda manera: rhetorical strategies and affective response* de Linda M. Willem³ y “Galdós’ early novels and the *segunda manera*: A case for a total view” de R. A. Cardwell,⁴ a ninguno de los cuales tuvimos acceso.

Sabemos también que la “segunda manera” comienza en 1881 con *La desheredada*; Caudet dice —sin entrar en detalles— que concluye con *Miau* (1888);⁵ Arencibia marca el comienzo de la “segunda manera”, pero no hace referencia alguna a su final;⁶ Oleza restringe —sin razón aparente— el conjunto: “En carta a Giner de los Ríos, Galdós confesaba iniciar [...] su segunda o tercera manera, y a esta manera, en su acepción restringida y literal, dedicó seis novelas: *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1884-85).”⁷ Sin negar la importancia e interés de la delimitación de este *corpus*, lo declaramos fuera del alcance de la presente investigación: nos basta el consenso existente sobre el comienzo de la “segunda manera” con *La desheredada*, por tratarse de “la novela crucial para todo aquel que esté interesado por la evolución creadora de Galdós”.⁸

¹ José F. Montesinos, “La segunda manera”, en *Galdós*, II, Castalia, Madrid, 1968, p. IX.

² Carta de Benito Pérez Galdós a Francisco Giner de los Ríos, *apud* Manuel Bartolomé Cossío, “In memoriam. Galdós y Giner. Una carta de Galdós”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 719 (1920), p. 62.

³ University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998.

⁴ *Renaissance and Modern Studies*, 15.1 (1971), pp. 44-62.

⁵ Francisco Caudet, “The Eighth Annual Pérez Galdós Lecture: Cervantes in Galdós”, <http://www.gep.group.shef.ac.uk/caudet.htm>.

⁶ En su medianamente confusa clasificación, que considera un tercer periodo de la creación galdosiana de 1880 a 1889, con dos subperiodos, uno de 1881 a 1888 y otro de 1888 a 1897. El primer periodo va de 1862 a 1875, el segundo de 1875 a 1879 y el cuarto de 1887 a 1915. Yolanda Arencibia, “Pérez Galdós: la ‘imagen de la vida (que) es la novela””, *Philologica Canariensis: Revista de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, 4-5 (1998-1999), pp. 18-30.

⁷ Joan Oleza, “Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis”, en *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia, 1976, p. 101.

⁸ Stephen Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Taurus, Madrid, 1985, p. 91.

Ahora hagamos un inventario de las características que algunos críticos han detectado en la “segunda manera”; en opinión de Montesinos: *a)* ya no hay tesis extremosas ni discursos tediosos; *b)* se prescinde de la peripecia para tensar la trama; *c)* los personajes tienen más sustancia e independencia; *d)* omnipresente humor, ironía desconcertante; *e)* interés científico por las anomalías mentales, no carente de compasión; *f)* simplicidad en la estructura y el estilo; *g)* “examen honrado y directo de la mentalidad y de las circunstancias españolas”; *h)* una cierta dosis de krausismo; *i)* una esperanza —luego desilusionada— derivada de la Gloriosa; *j)* afecto por los *santos* contemporáneos (Giner, Ernestina Manuel de Villena): “todos esos seres esforzados que sin alharacas, sin fieros, calladamente, laboran por el medro de una España mejor.”⁹ Según Oleza hay: *a)* desaparición de las tesis; *b)* “la acción se reduce, estiliza, toma un ritmo más pausado y, sobre todo, se interioriza, es decir, pasa progresivamente a ocurrir dentro de los personajes, que cobran cada vez mayor importancia por sí mismos”; *c)* el narrador abandona su omnisciencia pasada y se mete en la novela misma, a la altura de sus personajes, a veces como un personaje más; *d)* ironía de raigambre cervantina, humor, y *e)* presencia de “«individuos problemáticos», en el sentido de seres que chocan contra los valores de la sociedad ya desde un principio. [...] Pero todos ellos, tanto en las novelas naturalistas como en las otras, tienen que doblegarse a las leyes sociales. [...] La segunda época es todavía una época en la que los ideales colectivos se imponen sobre los individualistas.”¹⁰ Una característica más, apuntada por Ribbans: “la experimentación constante con la estructura, señalada, por ejemplo, por los cambios constantes de novela a novela del comienzo y del fin de la narración”.¹¹

Nos interesa también recuperar aquellos aspectos que la crítica considera característicos de *La desheredada*, por ser posible detectar su presencia —a menudo con un mayor desarrollo y sofisticación— en *El doctor Centeno*.¹² Por ejemplo, Gilman menciona los siguientes: *a)* síntesis de la representación alegórica con la biografía y la historia; *b)* el énfasis se desplaza de la ideología al interés económico y por las apariencias sociales; *c)* mayor atención a la sociedad en todos sus niveles y manifestaciones; *d)* fidelidad en la reproducción de la lengua hablada; *e)* empleo del monólogo interno y el diálogo teatral, la narración indirecta y el diálogo indirecto libre; *f)* creación de mitos: “son relatos (tal vez sería mejor llamarlos sucesos), que crean significación en el proceso de la relación (o del suceder). [...] Los mitos [...] nos comprometen a nosotros y a nuestras vidas en la realización de lo que significan. Sólo después, y a distancia, empezamos a darnos cuenta de los que significaron de hecho para nosotros y en nosotros”; *g)* aprovechamiento de las expectativas literarias del público lector; *h)* empleo selectivo de técnicas narrativas cervantinas.¹³ A partir del análisis que William R. Risley hace de *La desheredada*, agregamos las siguientes características, presentes asimismo en *EdC*: *i)* mayor atención a la riqueza de la vida social;¹⁴ *ii)* atención al medio ambiente físico, además del social y moral; *iii)* interacción del narrador con los personajes; *iv)* referencias a fuentes históricas ficticias; *v)* alusiones literarias de autores de los Siglos de Oro.

Continuación de la experimentación formal y temática en *El doctor Centeno*

Considérese el siguiente postulado de Shoemaker:

Con el elogio de Giner de *La desheredada* ya en su poder, Galdós no duda en abandonar la novela idealista para volver en seguida a esa “segunda o tercera manera” suya. Su próxima novela, *El doctor Centeno*, continúa con el tema de la educación, pero su arte realmente sigue los pasos de *La desheredada*, cuya ‘manera’, después de la interrupción de *El amigo Manso* en los primeros meses del 82, Galdós reanuda para no abandonarla hasta *Realidad*.¹⁵

⁹ José F. Montesinos, *op. cit.*, pp. IX-XIX.

¹⁰ Joan Oleza, *op. cit.*, pp. 102-103.

¹¹ Geoffrey Ribbans, “Los altibajos de la crítica galdosiana”, en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), Universitat, Barcelona, 2002, p. 361.

¹² A partir de aquí usaré casi invariablemente las siglas *EdC* para referirme a la novela de 1883.

¹³ Stephen Gilman, *op. cit.*, pp. 91-131.

¹⁴ Dice Risley: “Galdós se dio cuenta de que la vida social, esa gran interdependencia de vidas y destinos, era una fuente de materia artística mucho más rica que los combates ideológicos de pequeños grupos de personas”; “*La desheredada*: el «nuevo» Galdós y el comienzo de la gran novela española de la década de 1880”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), p. 198.

¹⁵ William H. Shoemaker, “Sol y sombra de Giner en Galdós”, en *Estudios sobre Galdós. Homenaje ofrecido a William H. Shoemaker por sus colegas del Departamento de Español, Italiano y Portugués de la Universidad de Illinois, Urbana*, Castalia, Valencia, 1970, p. 271.

A partir de tal tesis, afirmamos el carácter experimental de *EdC* como continuación plena de la serie comenzada con *La desheredada*, después de la (relativa) anomalía de *El amigo Manso*. Nos parece insatisfactoria la respuesta de G. Gullón, quien considera que la interpretación de Shoemaker no es del todo certera, pues “falla en cuanto enfrenta *El amigo Manso* al resto de la producción galdosiana del período” y que “el salto de *La desheredada* a *El amigo Manso* resulta menor de lo asumido por Shoemaker, sobre todo si consideramos que Galdós al escribir *La desheredada* tomó conciencia de la importancia de crear personajes autónomos, de dejar libertad al autor implícito, su embajador, para organizar el mundo de la ficción”.¹⁶ Gullón parece contradecirse cuando más adelante afirma que “[*El amigo Manso*] no satisfizo del todo al espíritu galdosiano tan comprometido con su época, inmerso en ella, inquieto analista de sus valores; y por eso, vuelve a reaparecer la realidad epocal en las obras siguientes. No veo, pues, un corte entre las tres novelas galdosianas, sino una continuación, en que las posibles opciones de realización novelesca van predominando unas sobre otras.”

Coincidiríamos plenamente con Shoemaker de no ser porque nos parece indiscutible la afinidad temática de *El amigo Manso* con el resto de las Novelas Españolas Contemporáneas. Su anomalía provendría del insólito marco metaficcional con el que se inicia y concluye la novela: una declaración tan explícita del carácter ficticio del protagonista se aviene mal con el realismo propio de la “segunda manera”. Tan anómalo es, que Galdós se cuidó de emplear un recurso semejante sino hasta sus novelas postreras (*El caballero encantado. Cuento real... inverosímil*, 1909 y *La razón de la sinrazón. Fábula teatral absolutamente inverosímil*, 1915), de marcada impronta fantástica.

Del conjunto de experimentaciones formales y temáticas comenzados en *La desheredada* nos interesan tres en particular, tal como se encuentran en *EdC*: 1) la expresión de una poética novelística; 2) la inclusión de elementos genéricos ajenos a la novela, específicamente los propios del teatro, y 3) la intertextualidad con la literatura española y europea, y la hipertextualidad con *Le père Goriot* (1834-1835) de Balzac y con *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert; adicionalmente, consideraremos —por razones que se expresarán en su momento— una novela más: la primera versión de *L'Éducation sentimentale* (1843-1845) del propio Flaubert.

Por último, y con ánimo de contribuir al estudio de la “segunda manera”, ofrecemos un análisis —de carácter especulativo, a partir de las nociones de *campo*, *campo intelectual* y *proyecto creador* de Pierre Bourdieu— sobre la posible influencia en la configuración de la nueva forma galdosiana de novelar por parte de tres agentes culturales de la época: Leopoldo Alas *Clarín*, José María de Pereda y Francisco Giner de los Ríos.

¹⁶ Germán Gullón, “Originalidad y sentido de *La desheredada*”, *Anales Galdosianos*, xvii (1982), p. 42.

POÉTICAS GALDOSIANAS PREVIAS A *EL DOCTOR CENTENO*

Dice Montesinos que Galdós fue “sobremanera parco en disquisiciones teóricas sobre la novela; salvo alguna ocasional observación que pueda ocurrir en alguna de ellas, apenas dejó algo escrito sobre este argumento”.¹⁷ En efecto, hasta 1883 no hay mayor planteamiento teórico que “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870) y después no hay otro sino hasta “La sociedad presente como materia novelable” (1897), su discurso de recepción en la Real Academia. Dado que Pérez Galdós no era proclive a las formulaciones teóricas, es necesario entresacar su poética de las propias novelas.

Según Todorov, “El término ‘poética’, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) *toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: ‘la poética de Hugo’; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio.”¹⁸ En este capítulo utilizaremos *poética* en el segundo sentido que establece Todorov.

Conviene comenzar por recuperar algunas ideas de “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”,¹⁹ pues según Montesinos se trata de “el plan de la moderna novela española, aún nonata; más concretamente, el programa a que se atenderá Galdós mismo desde que inicia los *Episodios*”;²⁰ Correa considera que ahí “se encuentran ya en forma definida los principios de su credo realista que lo había de guiar a través de su extensa producción”.²¹ La reseña de *Proverbios ejemplares y proverbios cómicos* de Ventura Ruiz Aguilera²² da pie para que el joven Galdós reflexione sobre el lamentable estado de la novela española de la época.

Tanto Correa como Fuentes han sintetizado los aspectos principales de este texto; según el primer autor, “Esta [...] declaración del incipiente novelista destaca tres aspectos importantes: 1) la novela ha de ser novela de

¹⁷ José F. Montesinos, “Galdós en busca de la novela”, en *Benito Pérez Galdós*, ed. de Douglass M. Rogers, Taurus, Madrid, 1979, p. 113.

¹⁸ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1974, s.v.

¹⁹ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera”, *Revista de España*, xv (1870), pp. 162-172. Toda cita de este texto pertenece a esta edición e irá seguida por el número de página correspondiente entre paréntesis. Se conserva en las citas la ortografía y acentuación del original; el mismo criterio se seguirá en todos los casos en los que se citen textos, cartas y notas periodísticas del periodo.

²⁰ José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 115.

²¹ Gustavo Correa, “Pérez Galdós y su concepción del novelar”, *Thesavrus*, xix.1 (1964), p. 99.

²² Escritor salmantino (1820-1881) a quien Galdós dedicó al menos otra reseña; véase Reginald P. Brown, “Una relación literaria y cordial: Benito Pérez Galdós y Ventura Ruiz Aguilera”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. I, Maxime Chevalier et al. (eds.), Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos/Université de Bordeaux III, Burdeos, 1977, pp. 223-233. Los *Proverbios*, nos informa Brown, eran “una colección de pequeñas historias que venían publicándose en revistas literarias desde 1860”, y Ventura “el poeta español más traducido y a más idiomas. [...] Pese al silencio de la crítica profesional, había espíritus muy selectos [además de Galdós, Giner de los Ríos y Menéndez Pelayo] que le apreciaban mucho”, pp. 223-224.

caracteres; 2) la novela ha de basarse en la observación y mantenerse fiel a la realidad; 3) el tema de la novela debe ser la clase media española;²³ mientras que el segundo enumera seis principios básicos: “1) Reproducción poética de la realidad. 2) El tipo, categoría central de la concepción realista de la novela. 3) La tendencia ideológica como immanente a la situación y a la acción y no imponiéndose a ellas. 4) Relación indisoluble entre el hombre privado y el hombre público. 5) Independencia de los personajes. 6) Imperativo de presentar un espejo al mundo y hacer progresar la evolución de la humanidad gracias a la imagen reflejada.”²⁴

Nos interesan en particular algunas ideas de “Observaciones...” que tienen resonancia con el tema de nuestra investigación. Galdós parece hacer eco de la xenofobia cultural de la época (recuérdese la galofobia blasonada por Giner de los Ríos), pero nuestro novelista no podría hacer algo así sin renegar de sus fuentes inglesas, francesas y alemanas; resulta más probable que lamente la omnipresencia de elementos extranjeros en detrimento de los propios de la nación española.

El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas, es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia. (162)

En varias de sus novelas es posible encontrar personajes que expresan la repulsa a lo español, como Manuel Moreno-Isla: “¡Qué pueblo, válgame Dios, qué raza! Lo que yo le decía anteayer a D. Alfonso: ‘Desengáñese Vuestra Majestad, han de pasar siglos antes de que esta nación sea presentable. A no ser que venga el cruzamiento con alguna casta del Norte, trayendo aquí madres sajonas’”.²⁵ Aunque tampoco faltan los españoles a ultranza, como Florencio Morales y Temprado: “¿Qué nos traen las ideas extranjeras? El ateísmo, la demagogia y todos los males que padecen los países que no han querido o no saben hermanar la libertad con la religión. [...] Nada, nada, no le des vueltas; aquí no necesitamos para nada esos países. Díselo así a tu amo, y que se vaya curando de estas manías, y se haga rancio español y católico a macha-martillo, y se deje de patrañas ateas y de locuras demagógicas...” (419, 421)²⁶

El siguiente fragmento es llamativo por considerar que la novela se había rezagado en comparación con la poesía y el teatro contemporáneos, siendo que ni uno ni otra tuvieron particular desarrollo en el XIX (dicho sea con las salvedades del caso); no se trata de un hecho que Galdós ignorara: sus obras teatrales de juventud tenían la intención de rejuvenecer el caduco teatro español y su desdén por la lírica de la época está bien documentado.

Este fenómeno es singular atendiendo a lo que la poesía lírica ha producido en este siglo, y el brillante período del teatro contemporáneo. (162)

La tendencia romántica —llegada tardíamente a España— quizá duró más de lo necesario; Galdós considera que había que trascender la inclinación natural española al idealismo para empezar a escribir la nueva novela nacional. Sorprende que don Benito —siempre listo para evocar al Caballero de la Triste Figura— no ejemplifique este rasgo español con alguna referencia a la magna obra cervantina:²⁷

El lirismo nos corroe, digámoslo así, como un mal crónico é interno, que ya casi forma parte de nuestro organismo. [...] Cierto es esto: somos unos idealistas desaforados, y más nos agrada imaginar que observar. [...] La aptitud existe en nuestra raza; pero sin duda esta degeneración lamentable en que vivimos, nos la eclipsa y sofoca. (163)

Como más adelante se verá, Galdós encarnó en el personaje de José Ido esta tendencia de carácter negativo. Bien conocía Galdós las dificultades para dedicarse exclusivamente a la creación literaria y la desagradable servidumbre que el periodismo imponía a los jóvenes talentos. Por lo demás, pocos escritores de la época podían

²³ Gustavo Correa, art. cit., p. 100.

²⁴ Víctor Fuentes, “Notas sobre el realismo en «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»”, *Anales Galdosianos*, X (1975), p. 123.

²⁵ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. II, ed. de James Whiston, Castalia, Madrid, 2010, p. 1162.

²⁶ Todas las citas de esta obra pertenecen a Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, ed. de Isabel Román Román, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2008, e irán seguidas por el número de página correspondiente entre paréntesis.

²⁷ Aunque en el mismo párrafo menciona al alcaíno como ejemplo de capacidad realista de observación: “Examinando la cualidad de la observación en nuestros escritores, veremos que Cervantes, la más grande personalidad producida por esta tierra, la poseía en tal alto grado, que de seguro no se hallará en antiguos ni modernos quien le aventaje, ni aun le iguale.” (163)

vivir sólo de su arte; el propio Galdós se vio en constantes aprietos económicos, aunque más bien se debieron a sus desordenados gastos. Incluso el aristócrata Valera fue incapaz de convertirse en un escritor de tiempo completo;²⁸ el ejemplo extremo de esta situación sería *Clarín*, quien desperdició su escasa salud en el ejercicio irracional del periodismo, según cuenta él mismo: “En estos años [...] por cumplir un compromiso, por entregar a tiempo la obra de jornalero acabada, me sorprende en la ingrata faena de hacerme inferior a mí mismo, de escribir peor que sé, de decir lo que sé que no vale nada, que no importa, que sólo sirve para justificar un salario.”²⁹

Hay además el gran inconveniente de las circunstancias tristísimas de la literatura considerada como profesion. Domina en nuestros pobres literatos un pesimismo horrible. Hablarles de escribir obras serias y concienzudas de puro interes literario, es hablarles del otro mundo. Todos ellos andan á salto de mata, de periódico en periódico, en busca del necesario sustento, que encuentran rara vez; y la mayor recompensa y el mejor término de sus fatigas es penetrar en una oficina, panteon de toda gloria española. (163)

Además de una notable intuición de la intervención del gusto del público en la conformación de la oferta literaria, Galdós da cuenta de la relativa facilidad que supone imitar el modelo folletinesco, lo cual se traduce en una proliferación de autores *amateurs*.

El pedido de este lector especialísimo es lo que determina la índole de la novela. El la pide á su gusto, la ensaya, da el patrón y la medida; y es preciso servirle. Aquí tenemos explicado el fenómeno, es decir, la sustitución de la novela nacional de pura observación, por esa otra convencional y sin carácter, género que cultiva cualquiera, peste nacida en Francia, y que se ha difundido con la pasmosa rapidez de todos los males contagiosos. El público ha dicho: «Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y de odio,» y le han dado todo esto. Se lo han dado sin esfuerzo, porque estas máquinas se forjan con asombrosa facilidad por cualquiera que haya leído una novela de Dumas y otra de Soulié. (164)

Como se verá en su momento, José Ido es uno de tales escritores, formados al vapor, obligados por la necesidad y con lecturas mal digeridas.

Descuella en primer lugar el problema religioso, que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan; porque mientras en una parte la falta de creencias afloja ó rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otros produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas. Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, ó simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la mision de reflejar esta turbacion honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual. (167)

Esta creencia (“el novelista [...] tiene la mision de reflejar esta turbacion honda”) se encuentra detrás de buena parte de las novelas de la “primera manera”; a partir de *La desheredada*, Galdós se cuidó de consignar abiertamente tal conflicto, aunque no faltan personajes en los que está presente dicha pugna (por ejemplo, Pedro Polo en *Tormento*). Sea como fuere, la cuestión religiosa pasó a segundo plano, aunque terminó por recuperar terreno —pero con un cariz menos tendencioso— en novelas posteriores como *Nazarín*, *Halma* o *Ángel Guerra*. Ya en el siguiente apartado dice Galdós —refiriéndose a los *Proverbios* de Ruiz Aguilera— que “Los vicios y virtudes fundamentales que engendran los caracteres y determinan los sucesos son también estos de por acá. Nada de abstracciones, nada de teorías; aquí sólo se trata de referir y de expresar, no de desarrollar tesis morales más o menos raras, y empingorotadas; sólo se trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos, diciéndolo siempre con arte” (170). Le llevaría varios años a Galdós comprender la conveniencia de seguir en sus propias novelas la pauta

²⁸ Dice Paciencia Ontañón: “Como el propio don Juan declara, su ideal hubiera sido dedicarse a escribir y poder subsistir con ello; «Mi más vivo deseo, excitado también por la necesidad de hacer dinero, es escribir novelas», le decía a Menéndez Pelayo. [...] Es Galdós el único que en ese tiempo vive holgadamente de su obra, como bien sabe Valera: «Escribo también a veces, aunque parezca inverosímil, estimulado por la miserable codicia de ganar las poquísimas pesetas que puedo ganar escribiendo. Salvo Galdós, que sin duda gana, [...] en España casi nadie gana sino desazones en este pícaro oficio...»”, “Galdós y algunos escritores de su tiempo”, *Bulletin Hispanique*, 106.2 (2004), p. 692.

²⁹ *Apud* José Manuel Cabezas, «Clarín», *el provinciano universal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, p. 156.

marcada por Ruiz en sus cuentos: ni abstracciones ni teorías, sólo referir y expresar. ¿Quizá por tal motivo —y como se verá en su momento— Galdós se abstiene de postular explícitamente su poética? No deja de ser llamativo el que Galdós identifique certeramente el camino por seguir y que durante 11 años haya persistido en escribir novela de tesis. Es necesario leer estas “Observaciones” teniendo en mente que, al mismo tiempo, Galdós se encuentra escribiendo sus primeras novelas: *La Fontana de Oro*, *La sombra*, *El audaz*. Y bajo su impronta escribe las demás novelas de la “primera época”.

Allí estamos todos nosotros con nuestras flaquezas y nuestras virtudes retratados con fidelidad, y puestos en movimiento en una serie de sucesos que no son ni más ni menos que estos que nos están pasando ordinariamente uno y otro día en el curso de nuestra agitada vida. La índole de la obra no permitía utilizar demasiado el elemento patético, siendo casi siempre lo cómico el principal recurso que el autor emplea para su fin. *El Castigat riendo*, es el principio que se ha tenido en cuenta, aunque suele haber mucha seriedad en todas las soluciones. (168)

Los sucesos de la vida diaria retratados con fidelidad: a reserva de tratarlo después con mayor detenimiento, he ahí lo que propone Felipe Centeno como materia literaria y que Ido rechaza categóricamente. Por otra parte, el tratamiento cómico, el *castigat riendo mores* que Galdós alaba en Ruiz Aguilera, fue utilizado ininterrumpidamente por el canario desde las novelas de la “primera manera”.

Los hechos son los más naturales de la vida, verificándose siempre con la más estricta lógica, cualidad que, unida al interés, constituye el secreto de la buena novela. Ya estamos cansados de las situaciones difíciles, penosas y violentas, que suelen hacer efecto en el teatro, pero que son intolerables en el libro, donde el campo es más vasto, la ficción más fácil, y por consiguiente menos llevaderas las licencias de esta naturaleza. Ya hemos dicho cuán serena y dulce es la filosofía que inspiran estos sencillos cuentos; pues esta serenidad, esta apacible calma del justo se refleja en la naturalidad del relato, en la sencillez de la invención, en el fácil artificio del diálogo. (169)

Éste es un recurso que nuestro novelista usa en progresión paulatina desde *La desheredada* hasta las novelas dialogadas. Es significativo que el episodio de *EdC* que contiene lo que consideramos una poética sea un diálogo “puro”. También se destaca el rechazo de la peripecia gratuita, en favor de un conjunto razonable de acontecimientos, más cercano a la experiencia vital cotidiana.

Dice Ribbans que “Un manifiesto tan enérgico y profético resulta evidentemente pertinente para todas las novelas contemporáneas que van a llegar después, ya que si la orientación especial que recibe el problema religioso anuncia las novelas de la primera época tales como *Doña Perfecta*, *Gloria* o *La familia de León Roch*, la preocupación por la política y el comercio, la ambición y la vanidad, el matrimonio y el adulterio se corresponde admirablemente con la temática de las novelas posteriores”.³⁰ En efecto, los postulados temáticos de las “Observaciones...” se encuentran en prácticamente todas las novelas de la “segunda manera” y *EdC* no es la excepción. Sin embargo, un aspecto no considerado por Galdós en su texto programático de 1870 es la reflexión metanovelística, cuyo lugar principal en su poética es innegable y merece un análisis detallado.

También es posible encontrar alguna clave de lectura en otro temprano texto galdosiano: “Un tribunal literario”, publicado en 1872.³¹ En este caso no se trata de un ensayo literario, ni de una reseña con diversas formulaciones más o menos teóricas, sino de un relato de carácter satírico. A grandes rasgos, es la historia de un aspirante a escritor que somete un esbozo de novela ante cuatro jueces (“cuatro insignes personajes de [...] peso y autoridad en la república de las letras”, 243), cada uno de los cuales le ofrece un consejo —conforme a sus propias inclinaciones artísticas— sobre la manera de continuar la narración. Los cuatro jueces representan sendos estilos literarios: el príncipe de Cantarranas (devoto de las novelas sentimentales),³² la poetisa (partidaria del idealismo),³³ don Mar-

³⁰ Geoffrey Ribbans, “Pérez Galdós: *Fortunata y Jacinta*”, en Geoffrey Ribbans y J.E. Varey, *Dos novelas de Galdós*. *Doña Perfecta* y *Fortunata y Jacinta* (*Guía de lectura*), Castalia, Madrid, 1988, p. 103.

³¹ Benito Pérez Galdós, “Un tribunal literario”, *Revista de España*, xxviii (1872), pp. 242-266. Toda cita de este texto pertenece a esta edición e irá seguida por el número de página correspondiente entre paréntesis; se conservará en las citas la ortografía y acentuación del original. Dicho sea de paso, Montesinos da como número de la revista el xviii (*Galdós*, I, Castalia, Madrid, 1968, p. 35, n. 37), Bonet primero da el xviii (Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona, 1990, p. 41, n. 38) y luego el xxxviii (p. 148); la consulta del ejemplar digitalizado disponible en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España (<http://bdh.bne.es/bnearch/HemerotecaAdvancedSearch.do#>) rectifica tales imprecisiones.

cos (un novelista “realista”),³⁴ don Severiano Carranza (un erudito que recuerda al primo cervantino, autor de los *Metamorfóseos o Ovidio español*, II-22).³⁵ El primero desea que en el texto predominen los sentimientos, como vía de escape ante la realidad; la segunda, una serie de episodios dulzones y moralizantes; el tercero, una narración colmada de peripecias inverosímiles y aciagas. La sugerencia del cuarto juez nos interesa particularmente, por su ostensible parecido con la producción folletinesca de Ido; la transcribimos en su totalidad, para dar idea plena de su cercanía con el texto de 1883:

Voy á decir cómo desarrollaría yo mi pensamiento [...]. Empezaré, pues, diciendo que yo colocaría la acción de mi obra en tiempos remotos, en los tiempos pintorescos é interesantes, cuando no había alumbrado en las calles, y si muchas rondas y gran número de corchetes; cuando los galanes se abrían en canal por una palabrilla, y las damas andaban con manto por esas callejuelas, seguidas de rodrigones y Celestinas; cuando se guardaba con siete llaves el honor, sin que eso quiera decir que no se perdiera muchas veces. Yo no sé cómo hay entendimientos tan romos que hacen novelas con cosas y personas de la época [*sic*] presente, donde no hay elementos literarios, según todos los hombres de saber hemos probado hasta la saciedad. Al demonio no se le ocurriera pintar aventuras en una calle empedrada y con faroles de gas. Por Dios y los Santos, ¿hay nada más ridículo que un diálogo amoroso, en que aparece á cada momento la palabra *usted*, hecha para preguntar cómo está el tiempo, los precios de la carne, etc.?.... Pues bien; yo figuraría mis personajes en el siglo XVII, y abriría la escena con un gran ruido de cuchilladas y muchos *pardiecs* y *voto á sanes*, después el ir y venir de los corchetes y, por último, la voz cascada de una vieja alcahueta que viene con su farolito á reconocer la cara del muerto.

[...]

—El jóven pobre que ha puesto Vd. en la bohardilla, donde está muy retebien, le figuraría yo un hidalgo de provincias, sin blanca y con una malísima estrella. Ha venido á Madrid á hacer fortuna, y solicita que lo hagan capitán de Tercios, para lo cual anda de zeca en meca, sin poder conseguir otra cosa que desprecios. La dama de enfrente es de la primera nobleza, hija de algún veedor de la casta real, ó cosa por el estilo, lo cual hace que tenga entrada en palacio, y que sea bienquista entre reyes, príncipes é infantes. Meteremos en la acción algun barbero ó criado socarrón que haga de tercero, porque novela ó comedia sin rapista charlatan y enredador, es como olla sin tocino y sermon sin Agustino. ¡Y cómo había yo de pintar las escenas de tabernas, las cuchilladas, las pendencias que dirige siempre un tal maese Blas ó maese Pedrillo! ¿Pues y las escenas de amor? ¡Qué discreción, qué ternezas, qué riqueza metafórica había yo de poner en ellas! Carta acá, carta allá, y entrevista en la iglesia de las Descalzas todos los días, porque la marquesa vieja es tan devota, que no se mueve un clérigo en cualquier iglesia sin que ella vaya á ver cómo, cuándo y de qué manera. El hidalguillo canta que se las pela en su laud, y la dama escribe unas décimas que le envía; ambos están muy amartelados. Pero cata aquí que el padre, que es un condazo muy sério, con su gorguera de encajes que parece un sol, un gran talabarte de pieles y unos gregüescos como dos colchones, quiere que se case con D. Gaspar Hinojosa, Afán de Rivera, etcétera, etc., etc., que es contralor, hijo del virey de Nápoles y secretario del general *qué sé yo cuántos*, que ha tomado á Amberes, Ostende, Maestrich ú otra plaza cualquiera. El rey tiene gran empeño en esta boda, y la reina dice que ya está deseando ver á su novia vestida para la ceremonia. Ahora si que es ella. La dama está fuera de sí, y

³² “Leía mucho, deleitándose sobremanera con las novelas sentimentales, que tanta boga tuvieron hace cuarenta años. En esto, es fuerza confesar que vivía un poco atrasado; pero los grandes ingenios tienen esa ventaja sobre el comun de las gentes, es decir, que pueden quedarse allí donde les conviene, venciendo el oleaje revolucionario, que también arrastra á las letras” (245).

³³ “Ella, rabiosamente idealista [...], no podía tolerar el que en una ficción novelesca, entraran damas que no fueran la misma hermosura, galanes que no fueran la caballerosidad en persona” (249-250).

³⁴ “Su teatro era la alcantarilla, y un fango espeso y perenne cubría todos sus personajes. Y tal era el temperamento de aquel hombre insigne, que todo lo veía feo, repugnante y asqueroso. Estos epítetos los encajaba en cada párrafo, ensartados siempre como cuentas de rosario. Era prolijo en las descripciones [...]; y su estilo tenía un sublime desaliño, remedo fiel del desorden de la tempestad, fenómeno meteorológico que había tomado por modelo. ¿Será preciso decir que usaba de mano maestra los más negros colores, y que todos sus personajes morían ahogados en algun sumidero, asfixiados en alguna laguna pestilencial, ó asesinados con hacha, sierra ú otra estrambótica herramienta?” (254).

³⁵ “[...] su última obra [...] estremeció al mundo de polo á polo, por tratar de una cuestión general que ha alterado varias veces el equilibrio europeo: en ella se trataba de si el Arcipreste de Hita había sido vacunado ó no, decidiéndose nuestro autor por la negativa, con gran escándalo y algazara de las Academias de Lepsick, Gottinga, Edimburgo y Ratisbona [...]” (258). Dicho sea de paso, Bonet —en su muy útil edición de *Ensayos de crítica literaria*— incurre en una inconsistencia cuando en “Introducción: Galdós, crítico literario” afirma, al ocuparse de “Un tribunal...”, que “[Carranza] había levantado cierta polvareda al presentar una tesis sobre si el Arcipreste de Hita «tenía o no la costumbre de ponerse las medias al revés, decidiéndose nuestro autor por la negativa», con gran escándalo de las diversas academias europeas” (p. 45 de la edición de 1990, p. 36 de la de 1972). El texto de “Un tribunal...” reproducido en ambas ediciones (p. 139 de 1990, p. 153 de 1972) sigue la lección del original de 1872; sospechamos que la variante proviene de la edición de 1889 de *Torquemada en la hoguera* (en la que Galdós recuperó varios textos tempranos, entre ellos su “Tribunal”), que aparentemente es la que siguió la edición de Aguilar de las *Obras completas* (t. VI, Madrid, 1961, p. 465 b).

el hidalguillo se rompe la cabeza para inventar un ardid cualquiera que le allane aquella espantosa contrariedad. ¡Oh terrible obstáculo! ¡Oh inesperado suceso! ¡Oh veleidades del destino! ¡Oh amargor de la vida! Pero lo peor y lo más trágico del caso es que el padre se ha enterado de que hay un rapaz que ama á su hija, y se enfurece de tal modo, que si le coge le cercena la cabeza con su espada toledana, como si fuera un melon. Cuenta al Rey lo que pasa, la Reina le echa una gran reprimenda á nuestra heroína, y todos convienen en que el galan aquel es un cascaciruelas, que no merece ni descalzarle el chapin á la doncella. El mozo ya no tañe laudes ni chirimias, y se pasea por el Cerrillo de San Blas muy cabizbajo y lleno de melancolias. Los criados del conde le andan buscando para darle una paliza, pero escapa de ella, gracias á las tretas del socarron de su lacayo, que no por estar muerto de hambre deja de tener las mayores artimañas y sutilezas. Los amantes van á ser separados para siempre. Y lo peor es que el D. Gaspar se enfurece y ya no quiere casarse, y dice que si topa en la calle con el pobre hidalgo, le pondrá como nuevo. ¿Qué hacer? ¡Oh!.... Aquí está el *quid* de la dificultad. ¿Cómo desenredar esta enmarañada madeja? Pues verán Vds. de qué manera ingeniosa, con qué donosura y originalidad hago yo el desenlace de este gran nudo en que el lector está suspenso y pendiente de los imaginarios hechos que lee como si fuesen reales y efectivos. ¿Qué les parece á Vds. que voy á inventar? ¿A ver? [...]

—Pues verán VV.—prosiguió.— Estando las cosas he dicho, de repente..... ¡Qué novedad! ¡Qué sutilísimo é inesperado desenlace!.... Pues es el caso que el muchacho tiene un tío oidor de Indias. Este tío oidor que es todo un letrado, y persona de pró, murió dejando un caudal inmenso; de modo que cuando ménos se lo piensa, el hidalguillo se ve con doscientos mil escudos en el arca y es más rico que el Conde de enfrente. Cátate que en un momento le obsequian todos y le tienen más miramientos que si fuera el mismo Duque de Lerma, ministro universal. El padre de la dama se ablanda, esta se marcha á Platerías diciendo que va á comprar unas arracadas, pero con el disimulado fin de ver al hidalguillo y oír de sus mismos lábios la noticia de la herencia, la reina se desenoja, el rey dice que los ha de casar ó no es quien es. D. Gaspar se va furioso á las guerras de la Valtellina donde le matan de un arcabuzazo, y en fin, los dos jóvenes se casan, son muy obsequiados, y viven muchos años en paz y en gracia de Dios. Así, señores, desarrollaría yo el pensamiento de esta novela, que hecho de este modo, pienso no sería igualada por ninguna de cuantas en lengua italiana ó española se han escrito, desde Boccaccio hasta Vicente Espinel [...]. (261-263)

Tanto en “El tribunal literario” como en el último episodio de *EdC* (y el primero de *Tormento*) nos encontramos con una materia base, un conjunto de acontecimientos que quiere contarse: el teórico idilio de Alejo y la anónima dama, la historia de Miquis y Felipe. Alguien que propone que la narración se apegue a lo real (el narrador, Felipe) y alguno(s) que se opone(n) (los cuatro jueces, Ido del Sagrario). En el caso de “El tribunal” el autor, por pretender seguir los consejos de todos sus jueces, publica una historia abigarrada que sólo vende tres ejemplares en dos años:

De la novela, inocente causa de tan reñida controversia y de aquel desbarajuste final, ¿qué he de decir, sino que salió, como engendrada en aquella aciaga noche de escándalo? Como quise adoptar las ideas de todos, por parecerme todas excelentes, salió muy parecida á esas capas llenas de remiendos de diversos colores, sin que se pueda saber cuál es el color y la tela primitivos. [...] Así la novela salía, como hija de distintos progenitores, la cosa más pintoresca, variada y original del mundo, pudiendo decir: «yo, el menor padre de todos.....» Imprimila, porque ningún editor la quería tomar, aunque yo, llevando mi modestia hasta lo sublime, la daba por ochenta reales al contado y otros ochenta á plazos de dos años. (265)

Como el episodio final de *EdC*, también es necesario leer “Un tribunal literario”, *contrario sensu*, como un inventario de maneras de novelar que no son “recomendables”. Sin embargo, tratándose de un cuento, no hay manera de que Galdós ejemplifique la manera “correcta” —o, al menos, la suya propia— de narrar una historia. En cambio, en *EdC*, gracias al juego metaficcional resultante del diálogo entre Felipe e Ido, resulta que la historia que este último se niega a contar es la que el lector está terminando de leer en ese instante.

Cierto es que ya en *La desheredada* hay una cierta preocupación por discutir —en el contexto de la novela— el papel de la literatura, de una clase particular de literatura, en la vida “real”. En varios momentos de la novela se refiere que la manía de Isidora se debe en parte a la lectura de folletines, la cual ha sustentado su desbocada imaginación:³⁶

³⁶ Dice Montero-Paulson que “Isidora posee una super-abundancia de facultades imaginativas y quizás es la mujer de imaginación más exaltada entre los personajes femeninos galdosianos.” Daria J. Montero-Paulson, “La mujer Quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós,” en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1989, p. 281.

Por la mente de Isidora pasaba una visión tan espléndida, que a solas y en presencia del sacerdote, del monaguillo y de los fieles, la venturosa muchacha sonreía.

«No es caso nuevo ni mucho menos —decía—. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! Y ¿qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela en la puerta, y sube una señora marquesa muy guapa, y ve a la joven, y hablan y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera? Por lo cual, de repente cambia de posición la niña, y habita palacios, y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía, y ella le amaba... [...]»³⁷

Otra carta del Canónigo en que viene con las mismas historias... Nos recomienda a esa tal Isidora y a su hermano para que les aconsejemos y les dirijamos..., ¡qué tonterías!, en su pretensión... Dice que son nietos de la marquesa de Aransis; que él lo probará ante los Tribunales.

[...]

—Logomaquias, hombre [...]. Esto es novela... ¡Nietos de la marquesa de Aransis!...

[...]

—Logomaquias. Estas historias de muchachos mendigos que a lo mejor salen con la patochada de tener por papás a duques o príncipes no pueden pasar en el día, mejor dicho, yo creo que no han pasado nunca. Admitámoslo en las novelas; ¡pero en la realidad...!³⁸

Todo hace pensar que Isidora adquirió de su tío el canónigo la costumbre de leer las obras de ficción como testimonios de la realidad; una prueba de ello se encuentra en la carta que éste le envía a su sobrina: “Conviene que te registres bien el cuerpo todo, a ver si tienes en él algún lunar o seña por donde la marquesa venga en conocimiento de que eres hija de su hija; que yo he leído casos semejantes en los cuales un lunarcillo, un ligero vellón o cosa así han bastado para que encarnizados enemigos se reconocieran como hijo y padre y como tales se abrazaran. De esto están llenas las historias.”³⁹ Eventualmente nos enteramos que Isidora heredó de su tío todo un conjunto de ideas descabelladas:

¡Cuántas veces, en las noches del invierno, él la embelesaba diciéndole que sería marquesa, que tendría palacio, coches, lacayos, lujos sin fin, y riquezas semejantes a las de *Las mil y una noches*! Él la había enseñado a no trabajar, a esperarlo todo de una herencia, a soñar con grandezas locas, a enamorarse de fantasmagorías. Habíale llenado la cabeza de frivolidades, habíale educado en la contemplación mental de un orden de vida muy superior a su verdadero estado. Él, cuando ella se cansaba, le decía: «Tendrás coche.» Cuando ella trataba de arreglarse un vestidillo, le decía: «Tendrás veinte modistas a tus órdenes.» Decíale: «¡Qué palacio el tuyo!», y otras expresiones que encendían más y más en ella el volcán de ambición que ardía en su pecho...⁴⁰

Al presentar al folletín como generador de expectativas sin correspondencia con la realidad, Galdós hace una crítica velada a dicho modelo literario, aun cuando a menudo recurra a sus estrategias narrativas, usualmente para apelar al horizonte de expectativas del lector, sólo para distanciarse inmediatamente de tal horizonte.⁴¹

³⁷ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, ed. de Germán Gullón, 4ª ed., Cátedra, Madrid, 2007, pp. 171-172.

³⁸ *Ibid.*, p. 230.

³⁹ *Ibid.*, pp. 281-282.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 463.

⁴¹ No está de más comparar —en este aspecto solamente— a Isidora con Fortunata, de quien se nos dice que “tenía sobre la imprenta ideas muy extrañas, creyendo que los autores mismos ponían en las páginas aquellas letras tan iguales. No había leído jamás libro ninguno, ni siquiera novela”. Lo anterior no obsta para que Nicolás Rubín (hermano de Maximiliano) le advierta de los peligros de la lectura en uno de sus sermones: “Las mujeres de estos tiempos se dejan pervertir por las novelas y por las ideas falsas que otras mujeres les imbuyen acerca del amor. ¡Patraña y propaganda indecente que hace Satanás por mediación de los poetas, novelistas y otros holgazanes! Diranle a usted que el amor y la hermosura física son hermanos, y le hablarán a usted de Grecia y del naturalismo pagano. No haga usted caso de patrañas, hija mía, no crea en otro amor que en el espiritual, o sea en las simpatías de alma con alma...” Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. 1, ed. de James Whiston, Castalia, Madrid, 2010, pp. 504 y 602.

También al principio y al final de *El amigo Manso* se emplea un abierto recurso metaficcional en el que no puede dejar de percibirse un claro deseo de experimentación formal. La novela de 1882 comienza con una explícita declaración de inexistencia por parte del protagonista:

Yo no existo... Y por si algún desconfiado o terco o maliciosillo no creyese lo que tan llanamente digo, o exigiese algo de juramento para creerlo, juro y perjuro que no existo; y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie.

Soy (diciéndolo en lenguaje oscuro para que lo entiendan mejor), una condenación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (*ximia Dei*), el cual, si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la materia ha hecho Dios en el mundo físico; soy un ejemplar nuevo de estas falsificaciones del hombre que desde que el mundo es mundo andan por ahí vendidas en tabla por aquellos que yo llamo holgazanes, faltando a todo deber filial, y que el bondadoso vulgo denomina artistas, poetas o cosa así. Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad; y recreándome en mi no ser, viendo transcurrir tontamente el tiempo infinito, cuyo fastidio, por serlo tan grande, llega a convertirse en entretenimiento, me pregunto si el no ser nadie equivale a ser todos, y si mi falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser. Cosa es [é]sta que no he logrado poner en claro todavía, ni quiera Dios que la ponga, para que no se desvanezca la ilusión de orgullo que siempre mitiga el frío aburrimiento de estos espacios de la idea. Aquí, señores, donde mora todo lo que no existe, hay también vanidades, ¡pasmaos, hay clases, y cada intriga...! Tenemos antagonismos tradicionales, privilegios, rebeldías, sopa boba y pronunciamientos. Muchas entidades que aquí estamos, podríamos decir, si viviéramos, que vivimos de milagro.

Y a escape me salgo de estos laberintos y me meto por la clara senda del lenguaje común para explicar por qué motivo no teniendo voz hablo, y no teniendo manos trazo estas líneas, que llegarán, si hay cristiano que las lea, a componer un libro. Vedme con apariencia humana. Es que alguien me evoca, y por no sé qué sutiles artes me pone como un forro corporal y hace de mí un remedo o máscara de persona viviente, con todas las trazas y movimientos de ella. El que me saca de mis casillas y me lleva a estos malos andares es un amigo...⁴²

A tan insólita admisión, sigue un enfático señalamiento:

Orden, orden en la narración. Tengo yo un amigo que ha incurrido por sus pecados, que deben de ser tantos en número como las arenas de la mar, en la pena infamante de escribir novelas, así como otros cumplen, leyéndolas, la condena o maldición divina. Este tal vino a mí hace pocos días, hablóme de sus trabajos, y como me dijera que había escrito ya treinta volúmenes, le tuve tanta lástima que no pude mostrarme insensible a sus acaloradas instancias. Reincidente en el feo delito de escribir, me pedía mi complicidad para añadir un volumen a los treinta desafueros consabidos. Díjome aquel buen presidiario, aquel inocente empedernido, que estaba encariñado con la idea de perpetrar un detenido crimen novelesco sobre el gran asunto de la educación; que había premeditado su plan; pero que faltándole datos para llevarlo adelante con la alevosa presteza que pone en todas sus fechorías, había pensado aplazar esta obra para acometerla con brío cuando estuvieran en su mano las armas, herramientas, escalas, ganzúas, troqueles y demás preciosos objetos pertinentes al caso; que entre tanto, no gustando de estar mano sobre mano, quería emprender un trabajillo de poco aliento, y que sabedor de que yo poseía un agradable y fácil asunto, venía a comprármelo, ofreciéndome por él cuatro docenas de géneros literarios, pagaderas en cuatro plazos; una fanega de ideas pasadas, admirablemente puestas en lechos y que servían para todo, diez azumbres de licor sentimental, encabezado para resistir bien la exportación, y por último una gran partida de frases y fórmulas, hechas a molde y bien recortaditas, con más una redoma de mucílago para pegotes, acopladuras, compaginazgos, empalmes y armazones. No me pareció mal trato, y acepté.

No sé qué garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mí; no sé qué diabluras hechiceras hizo... Creo que me zambulló en una gota de tinta; que dio fuego a un papel; que después fuego, tinta y yo fuimos metidos y bien meneados en una redomita que olía detestablemente a azufre y otras drogas infernales... Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre.⁴³

⁴² Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, ed. de Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 143-145.

⁴³ *Ibid.*, pp. 145-146.

Al final de la novela, agotada ya la narración, anudados todos los hilos de la trama, el autor retoma el juego metaficcional y Máximo Manso se reintegra al ignoto limbo de donde salió 273 páginas antes:

Y tal era mi anhelo de descanso, que no me levanté más. Prodigóme sin tasa mi vecina los cuidados más tiernos, y una mañana, solitos los dos, rodeados de gran silencio, ella aterrada, yo sereno, me morí como un pájaro.

El mismo perverso amigo que me había llevado al mundo sacóme de él, repitiendo el conjuro de marras y las hechicerías diablicas de la redoma, la gota de tinta y el papel quemado, que habían precedido a mi encarnación.

—Hombre de Dios —le dije—, ¿quiere usted acabar de una vez conmigo y recoger esta carne mortal en que para divertirse me ha metido? Cosa más sin gracia...

Al deslizarme de entre sus dedos, envuelto en llamarada roja, el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre.⁴⁴

Sin embargo, Galdós procuró dosificar el uso de dicho recurso en futuras obras, apreciando acaso que la sensibilidad de la época —incapacitada para percibir su raigambre cervantina por contaminación de las interpretaciones romántica⁴⁵ y esotérica⁴⁶ de *Don Quijote*, por un lado, y por el otro, condicionada por el naturalismo, que no podía ver con buenos ojos la explicitación del carácter ficticio del personaje, ni la intervención autoral— no lo aceptaría fácilmente. Compárense los párrafos arriba transcritos con este otro, de *Fortunata y Jacinta*: “Y sale a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor y amigo de su casa, porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no.”⁴⁷ No hay duda de que la metaficción en este último ejemplo es mucho más sutil.

Ido del Sagrario

El último capítulo de *EdC* es un diálogo —durante el cortejo fúnebre de Alejandro Miquis— entre Felipe Centeno y uno de los personajes secundarios de la novela, José Ido del Sagrario. Ido es uno de los personajes recurrentes más destacados en la obra de Galdós: después de su primera aparición en *EdC*, resurge en *Tormento*, *Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta*, así como también en los últimos cuatro Episodios nacionales (quinta serie, 1910-1912): *Amadeo I*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*. No es poco significativo que Galdós tenga la ocurrencia de recordarlo en sus *Memorias de un desmemoriado* a propósito de la elaboración de la que generalmente se considera su obra maestra: “Expirando el verano, volví a Madrid, y apenas llegué a mi casa, recibí la grata visita de mi amigo el insigne varón don José Ido del Sagrario, el cual me dio noticia de Juanito Santa Cruz y su esposa Jacinta, de doña Lupe la de los Pavos, de Barbarita, de Mauricia la *Dura*, la linda Fortunata, y, por último, del famoso Estupiñá.”⁴⁸

La crítica se ha ocupado a menudo —habida cuenta de su escaso protagonismo— de José Ido, destacándose los trabajos de Shoemaker, Rodríguez, Escobar, Bly y Larsen. Permítasenos hacer una breve semblanza de este personaje —que Montesinos considera “otra de las grandes invenciones de Galdós”—,⁴⁹ con particular atención a sus vínculos con el quehacer literario. José Ido del Sagrario aparece por primera vez en *EdC*, en la cual es presentado en principio como maestro pasante en la escuela de Pedro Polo, de quien recibe un trato irregular según los vaivenes emocionales del religioso. El trato no es mucho mejor por parte de sus alumnos, quienes se burlan de él.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 416.

⁴⁵ Véase Anthony Close, “Aproximación romántica al *Quijote* desde 1960 hasta ahora”, *Ínsula*, 700-701 (2005), pp. 31-34; Dominick Finello, “El *Quijote* entre los románticos y los neoclásicos”, *Ínsula*, 700-701 (2005), pp. 21-23.

⁴⁶ Véase Salvador García Castañeda, “‘El cervantismo’ de Pereda y la crítica esotérica del *Quijote*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI (2005), pp. 119-173; Carlos M. Gutiérrez, “Cervantes, un proyecto de modernidad para el Fin del Siglo (1880-1905)”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.1 (1999), pp. 113-124.

⁴⁷ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. I, p. 180.

⁴⁸ Benito Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado*, en *Obras completas*, t. VI, p. 1663 ab.

⁴⁹ José F. Montesinos, *Galdós*, II, Castalia, Madrid, 1968, p. 90.

El narrador lo presenta de manera cómicamente hiperbólica, en una clásica acumulación galdosiana de adjetivos: “Era el mártir oscuro y sin fama de la instrucción, el padre de las generaciones, el fundamento de infinitas glorias, la piedra angular de tantas fortunas y de preclaros hechos.” (151)⁵⁰ Quizá su mayor talento sea su hermosa caligrafía,⁵¹ detalle que vincula literalmente —valga la expresión— al personaje con la escritura: “Enseñaba por el Evangelio de Iturzaeta⁵² una forma redonda, armónicamente compuesta de trazos gordos y finos, con cada rasgo para arriba y para abajo que daba gloria, y un golpe de mayúsculas que podría competir con lo mejor de los tiempos benedictinos.” (152) Las tensiones entre Ido y Polo se caldean y provocan la renuncia de Ido.

Con la salida de Felipe de la escuela, le perdemos la pista a Ido, pero eventualmente los personajes se reencontran en una miserable pensión, donde comparten miserias y la escasa comida. Es ahí donde Alejandro Miquis conoce a Ido, quien ocasionalmente lo acompaña en su lecho de enfermo (y luego de muerte), lo que da pie a su hiperbólico juicio de *El grande Osuna*:

—Supongo que no te enfadarás por lo que he hecho —le dijo [a Felipe]—; tenía tantas ganas de conocer el drama de tu amo, que no pude vencer la tentación esta mañana... Lo vi sobre la mesa, y cogí un acto para leerlo aquí, en familia... Francamente, naturalmente, yo no creía que fuera tan bueno. Te digo que estamos entusiasmados... ¡Qué versos!, ¡qué pensamientos! A mí se me saltan las lágrimas y se me corta el resuello. Nicanora, que es inteligente, dice que otra obra como ésta no se ha hecho desde el tiempo de Gil y Zárate... Si esto se representa, acuérdate de lo que te digo, se vendrá el teatro abajo. (471)

La importancia de esta cita radica en que nos da a conocer el juicio que hace Ido de la obra de Miquis, cuyo escaso valor es dejado muy en claro en varios lugares de la novela. Lo erróneo de su juicio (su cuestionable y anacrónico gusto en materia literaria) está en consonancia con la poética que enunciará posteriormente. Su peor momento —en *EdC*— es cuando se ve precisado a mendigar para alimentar a su familia y su posterior lamento:

—Pues he visto en esa Castellana pasar por delante de mí, en sus soberbios coches, a muchos personajes, a dos o tres ministros, a más de cincuenta diputados...

[...]

—¿Y qué?

—¡Que a todos esos les he enseñado yo a escribir! —exclamó Ido, prorrumpiendo en lágrimas que se apresuró a recoger en su pañuelo.

[...]

—Sí, hijo. Yo les he enseñado a escribir... Yo estuve seis años en el colegio de Masarnau, y allí todos esos fueron mis discípulos, y otros muchos a quienes no he visto esta tarde... Yo les enseñé a coger la pluma en la mano, y de aquellos palotes míos salieron estas firmas, y este poder, y estos coches, ¡y toda la grandeza de la Nación! (447-448)

No se equivoca Montesinos al considerar que en este episodio en particular nuestro novelista recargó innecesariamente las tintas;⁵³ sea como fuere, al final de la novela —y como se verá en la siguiente sección— se vislumbra una esperanza para Ido, un escape a su miseria.

⁵⁰ En un episodio posterior de la novela encontramos otro racimo de adjetivos —igualmente exagerados— referidos a José Ido: “Aquel apóstol de las gentes, aquel faro de las sociedades, aquel portero de la inmortalidad, el santo, el evangelista de la civilización, el pescador de hombres [...]” (398) R. Gullón hace referencia a este recurso en “Cuestiones galdosianas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 101 (1958), pp. 244-246, para demostrar “que la prosa de Galdós está más construida y mejor calculada de lo que suele creerse”.

⁵¹ En vista de la identificación de Ido del Sagrario como una suerte de *alter ego* de Galdós (*vid. infra*), resulta interesante contrastar esta habilidad con la del propio novelista: la carta de *Clarín* del 30 de enero de 1891 comienza diciendo “Recibí a tiempo su carta, que no hay Dios que la lea” y remata con “Y no vuelva Vd. a escribirme mientras no mude de letra ¿para qué?” Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp. 257 y 258. Y es curioso que *Clarín* se queje de este detalle, siendo que —según su biógrafo Cabezas— la mala caligrafía del ovetense era “la pesadilla de [sus] amigos”; a manera de ejemplo, una carta de Galdós: “Sus cartas tienen para mí doble encanto, porque, a más de ser la expresión de la amistad, el misterio que envuelve la endiablada letra de usted las hace más interesantes.” Juan Antonio Cabezas, *op. cit.*, pp. 133-134.

⁵² José Francisco [de] Iturzaeta fue “el calígrafo más famoso de su tiempo”, informa José-Carlos Mainer en una nota de su edición de *EdC*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 134, n. 22.

⁵³ “Resulta bastante inverosímil que Ido mendigara el mismo día en que tuvo que hacerlo también Felipe, y más aún que tenga que pedir a personajes a los que él había tenido en la escuela. Estas exageraciones superfluas no hacen bien a la novela.” José F. Montesinos, *Galdós*, II, p. 91.

Tal esperanza se concreta en *Tormento*, novela en la que el personaje alcanza su punto más alto: ha robustecido, tiene mejores ropas, su creatividad literaria es reconocida (al menos por el editor):

Es que la feliz mudanza de mi oficio, de mi carrera, de mi arte de vivir, ha de expresarse en estas míseras carnes. Ya no soy desbravador de chicos; ya no me ocupo en trocar las bestias en hombres, que es lo mismo que fabricar ingratos. ¿No te anuncié que pensaba cambiar aquel menguado trabajo por otro más honroso y lucrativo?... Tomome de escribiente un autor de novelas por entregas. (136)⁵⁴

Tristemente, riñe con su editor y su actividad literaria concluye, lo que lo orilla a buscar integrarse a la servidumbre del rico indiano Agustín Caballero, en carácter de tenedor de libros. Ya al servicio de Caballero y después de haberse hecho pública la “falta” de Amparo, Ido aún insiste en ejercer su afiebrada imaginación literaria:

IDO.- [...] Pues pienso que a la señorita Amparo no le queda más que una solución para regenerarse... ¿Cuál es? Te la comunicaré... con la mayor reserva. Grande ha sido la falta... pues la expiación, chico, la expiación...

CENTENO.- Acabe de una vez...

IDO.- (*Con presuntuosa suficiencia*) En fin, que le queda más recurso que hacerse hermana de la Caridad... Esto, sobre ser poético, es un medio de regeneración... No te digo nada... curar enfermos y heridos en hospitales y campamentos... ¡andar pasando trabajos...! Figúrate si estará guapa con aquellas tocas blancas...⁵⁵

CENTENO.- (*Alelado*) Estará de rechupete.

IDO.- Je je... Hermana de la Caridad. No tiene otro camino.

CENTENO.- (*Con perspicacia burlona*) Don José... siempre ha de ser usted novelista...

IDO.- De veras te digo que en estos días de vagancia he de escribir una titulada: *Del lupanar al claustro*... Se me ha ocurrido ahora, presenciando estos desaforados sucesos... (435-436)

En *Lo prohibido* su participación es fugaz, pero importantísima, pues funge como amanuense del protagonista José María Bueno de Guzmán. Este hecho, que podría parecer menor, cobra relevancia cuando nos enteramos —en el último capítulo de la novela— de lo siguiente:

Pronto hube de valerme, para andar más aprisa, de un amanuense que me depararon Dios y mi tía Pilar, hombre que me venía como anillo al dedo para el caso. Llamábase José Ido del Sagrario, y tenía una letra clara, hermosa, si bien un poco floreada y como con tendencias a criar pelo por los infinitos rasgos que por arriba y por abajo salían de los renglones. Pero era miel sobre hojuelas aquel hombre, y con sólo mirarme adivinábame los pensamientos. Tal traza al fin se daba, que contándole yo un caso en dos docenas de palabras, lo ponía en escritura con tanta propiedad, exactitud y colorido, que no lo hic[i]era mejor yo mismo, narrador y agente al propio tiempo de los sucesos. Con ayuda de tal hombre, los diferentes lances de mi ruina y mi enfermedad salieron *como una seda*. Decíame Ido que él era del oficio, que si yo le dejara meter su cucharada, añadiría a mi relato algunos perfiles y toques de maestro que él sabía dar muy bien; pero no se lo permití. Por ningún caso introduciría yo en mis Memorias invención alguna, ni aun siendo tan llamativa como todas las que brotaban del fecundísimo cacumen de mi escribiente. Yo ponía mis cinco sentidos en el manuscrito, temeroso siempre de que él se dejara arrastrar de su desbocada fantasía, y puedo asegurar que nada hay aquí que no sea escrupuloso traslado de la verdad.⁵⁶

Lo anterior pone en entredicho la credibilidad del relato en su totalidad. Y de nuevo nos encontramos a Ido en una función creativa, literaria.

De igual manera sucede en *Fortunata y Jacinta*, siguiente aparición de Ido en la narrativa galdosiana. Si bien el personaje ya no se encuentra relacionado con la literatura sino de manera tangencial (como vendedor de colecciones de libros), otros personajes hacen referencia a su pasado como creador literario al tratar de explicar su muy errática conducta:

⁵⁴ Toda cita de esta obra pertenece a Benito Pérez Galdós, *Tormento*, ed. de Francisco Caudet, Akal, Madrid, 2002, e irá seguida por el número de página correspondiente entre paréntesis.

⁵⁵ Este destino —aunque por razones muy distintas— prefigura el de Leré en *Ángel Guerra*.

⁵⁶ Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido*, ed. de José F. Montesinos, Castalia, Madrid, 2001, p. 482.

[Dice Juanito:] Este hombre ha sido también autor de novelas, y de escribir tanto adulterio, no comiendo más que judías, se le reblandeció el cerebro.⁵⁷

«Pero, vamos a ver... —dijo [Jacinta] al fin, comenzando a serenarse—. Todo eso que usted me cuenta, ¿es verdad o es locura de usted?... Porque a mí me han dicho que usted ha escrito novelas, y que por escribirlas comiendo mal, ha perdido la chaveta».⁵⁸

[Dice Jacinta:] ¡Si todo era un embuste, si aquel hombre estaba loco...! Era autor de novelas de brocha gorda y no pudiendo ya escribirlas para el público, intentaba llevar a la vida real los productos de su imaginación llena de tuberculosis. Sí, sí, sí: no podía ser otra cosa: tisis de la fantasía. Sólo en las novelas malas se ven esos hijos de sorpresa que salen cuando hace falta para complicar el argumento.⁵⁹

[Habla Nicanora:] Dice el médico que tiene el cerebro como pasmado, porque durante mucho tiempo estuvo escribiendo cosas de mujeres malas, sin comer nada más que las condenadas judías... La miseria, señora, esta vida de perros. [...] Dos años hace que José empezó con estas incumbencias. ¡Se pasaba las noches en vela, sacando de su cabeza unas fábulas...!, todo tocante a damas infieles, guapetonas, que se iban de picos pardos con unos duques muy adúlteros... y los maridos trinando... ¡Qué cosas inventaba! Y por la mañana las ponía en limpio en papel de marquilla con una letra que daba gusto verla. Luego le dio el tifus, y se puso tan malo que estuvo *suministrado* y creíamos que se iba. Sanó y le quedaron estas calenturas de la sesera, este *dengue* que le da siempre que toma sustancia.⁶⁰

Tal conducta incluye su participación en la creación y difusión del mito del *Pitusín*, supuesto hijo de Juanito Santa Cruz y Fortunata; si bien dicha historia no consta por escrito, tiene todas las características folletinescas que la situarían sin problema alguno entre las imaginadas por Ido en su época de autor. Así lo reconoce Juanito Santa Cruz cuando, descubierto el timo, reconviene a Jacinta:

—Ese José Izquierdo...

—Es un tunante. Te ha engañado de la manera más chusca... Sólo tú, que eres la misma inocencia puedes caer en redes tan mal urdidas... Lo que me espanta es que Izquierdo haya podido tener ideas... Es tan bruto; pero tan bruto, que en aquella cabeza no cabe una invención de esta clase. Por lo bestia que es, parece honrado sin serlo. No, no discurre él tan gracioso timo. O mucho me engaño, o esto salió de la cabeza de un novelista que se alimenta con judías.

—El pobre Ido es incapaz...

—De engañar a sabiendas, eso sí. Pero no te quepa duda. La primitiva idea de que ese niño es mi hijo debió ser suya. La concebiría como sospecha, como inspiración artístico-flatulenta, y el otro se dijo: «Pues toma, aquí hay un negocio». Lo que es a *Platón* no se le ocurre; de eso estoy seguro.⁶¹

Sólo de paso mencionamos la pretendida identificación de Ido del Sagrario con el narrador de *La de Brindas*; consideramos que no hay bases suficientes para aceptarla y nos inclinamos por tomar la inclusión tardía de la muletilla “francamente, naturalmente”⁶² como un guiño de Galdós a sus lectores atentos.

El episodio final de *El doctor Centeno* como poética

Algo ha dicho la crítica sobre la importancia de los principios de las novelas de la “segunda manera”, pues en ellos se presenta, a menudo de manera simbólica o disimulada, claves para la comprensión del texto o se pone en abismo

⁵⁷ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. I, p. 311.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 314-315.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 358-359. Véase la interesante interpretación que hace Kevin S. Larsen de las penurias digestivas de Ido en su “Ido del Sagrario’s Alimentary Madness”, en *Science, Literature, and Film in the Hispanic World*, ed. de Jerry Hoeg y Kevin S. Larsen, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2006, pp. 151-173. Larsen incurre en algunos excesos que se antojan innecesarios, como darle valor racial a las judías ingeridas por Ido.

⁶¹ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. I, p. 428.

⁶² Véase Vernon A. Chamberlin, “The Muletilla: An Important Facet of Galdós’ Characterization Technique”, *Hispanic Review*, 29 (1961), pp. 296-309.

la narración subsiguiente o precedente: “*La desheredada y Tormento* se inician con capítulos introductorios que funcionan como prolegómenos de carácter programático donde algunos de estos personajes noveladores da [*sic*] una versión melodramática de la narración realista.”⁶³ No deja de ser notable que Escobar y Percival no mencionen que el capítulo inicial de *Tormento* es una continuación del final de *EdC*, sin el cual la comprensión del comienzo de la novela de 1884 sólo puede ser, en el mejor de los casos, parcial. Analicemos, pues, el capítulo final de *EdC* a pesar de que algún galdosiano de nota lo considere “anti-climatic and unnecessary”,⁶⁴ pero que es donde se consagra la amistad entre el muchacho y el otrora maestro, cuya teorización literaria es lo que señala —según Bly— su paso de mero tipo a personaje.⁶⁵

Tras una vida de disipación y excesos, siguiendo una vocación mal entendida, Alejandro Miquis sucumbe a la tuberculosis, acompañado invariablemente de su fiel secretario Aristóteles e intermitentemente de diversos explotadores (amigos, vecinos, casera, querida). Después de las lamentaciones de rigor, nos enteramos de los proyectos futuros de Felipe Centeno y de Ido del Sagrario; nos interesan los del segundo:

IDO.- Yo, [...] puede que agarre la de ganso y enjarete una media resma para echar también mi cuarto a espadas en literatura, porque francamente, naturalmente, los tiempos son malos, todos servimos para todo, quien más quien menos, y como se trate de ganar un real, no hay cosa que me espante ni escrúpulos que me arredren. [...] José Ido del Sagrario es hombre para todo; José Ido del Sagrario tiene alientos de poeta, bríos de inventor y un correr de pluma que ya...

ARISTO.- [...] Don José, ¿que va usted a volverse literato?

IDO.- [...] No te diré que sí ni que no... Puede ser, puede no ser. Ello es que hace días se me ha clavado aquí una idea, y no puedo, echarla de mí... [...] Ya sabes que hay ahora una literatura hartó fácil de componer y más fácil de colocar: hablo de las novelas que se publican por entregas, a cuartillo de real, y que gozan del favor de miles de miles de lectores. Editorcillo hay que da una onza por cada reparto al forjador de tales composiciones; otros dan diez duros, otros siete, según la correa de invención que saca de su cabeza cada autor. Pues bien, un amigo mío que trabaja en estas cosas, y que ha ganado mucho dinero, me dijo no ha mucho que por qué no me metía yo también a novelista... Francamente, naturalmente, al pronto me pareció absurdo; después lo he pensado, hijo... Es cosa facilísima idear, componer y emborronar una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como los hilos de una madeja... Yo he de probarlo, Felipe; yo he de hacer un ensayo en esta cosa bonita y cómoda del novelar. Ya tengo pensado un principio, que es lo que importa; y cuando menos lo pienses verás mi nombre por esas esquinas de Dios, y te echarán por debajo de la puerta un cuaderno con láminas muy majas y un poquito de texto para que caigas en la tentación de suscribirte... (504-505)

Un escritor muere (Miquis) y un escritor nace (Ido), en lo que puede verse como un reflejo del abandono de la vocación dramaturgica —abandono temporal, pues como se sabe, eventualmente retorna al teatro— y la asunción de la tarea novelística por parte de Galdós. El crítico que mejor ha desarrollado esta interpretación es Alfredo Rodríguez, quien concluye que Ido del Sagrario, “concretamente el Ido que se identifica y funciona como escritor— nos permite una extraordinaria percepción del interior conflictivo del artista Galdós, luchando largo tiempo, y burla burlando, con el «demonio romántico» que pervivía en él”.⁶⁶ La transmisión de la estafeta literaria no es tan simple, pues la poética de Ido es opuesta a la de su creador:

ARISTO.- [...] Pues hombre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme, y yo lo cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura.

IDO.- [...] ¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad.

⁶³ José Escobar y Anthony Percival, “Metaficción melodramática en Galdós” en *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, II, Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, p. 365.

⁶⁴ William H. Shoemaker, “*El doctor Centeno* (1883)”, en *The Novelistic Art of Galdós*, III, Albatros/Hispanófila, Valencia, 1980, p. 188.

⁶⁵ Peter Bly, “Fantasy Novelist: José Ido del Sagrario”, en *The Wisdom of Eccentric Old Men: A Study of Type and Secondary Character in Galdós’s Social Novels, 1870-1897*, McGill Queens University Press, Montreal, 2004, p. 95.

⁶⁶ Alfredo Rodríguez, “Ido del Sagrario: notas sobre el otro novelista en Galdós”, en *Estudios sobre la novela de Galdós*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1978, p. 103.

ARISTO.-Pues ponga todo eso de don Pedro Polo que, según dice, es tan bueno...

IDO.-No, hombre, no; yo no voy a escribir para que se duerman los lectores... Pienso desarrollar un estupendo plan moral: enaltecer la virtud y condenar el vicio... ¡Buena zurra les daré a los pícaros...!, pondré como ropa de pascuas a los perdularios y jugadores, y a las mujeres levantadas de cascos que faltan a sus maridos, y a todas esas bribonazas que corrompen a la sociedad... Algo, naturalmente, francamente he de tomar del mundo visible [...]. (505-506)

Shoemaker considera que Ido sirve como vehículo para la transmisión de ideas de Galdós, y advierte que sus “ideas” propias “are to be taken sometimes with literal directness, sometimes inversely”.⁶⁷ Consideramos que puede considerarse a Ido como un *alter-ego* caricaturizado del novelista canario, su retrato deformado e irónico, pues invariablemente aparece vinculado con la creación literaria. Tal hipótesis está confirmada —en forma humorística, pero no por ello carente de significación— por Manuel Tolosa Latour, gran amigo de nuestro novelista, quien en carta de 17 de julio de 1901 llama a Galdós “Señor D. José Ido del Sagrario... (y de todos los Sagrados deberes)”⁶⁸

El proyecto creador de Ido se opone por completo al de Galdós: todo el texto que le precede es precisamente la propuesta de Felipe, rechazada de forma tajante por Ido, ejecutada por Galdós. No hay sutileza ni enmascaramiento alguno: el lector recién termina de leer lo que le sucedió a Miquis y a Centeno, rió y lloró con las cosas comunes y corrientes, plácidamente sumergido en el “caldo horrible de la verdad”. Aún más: en más de una ocasión se refiere al chico como fuente de lo narrado, por ejemplo, “Refiere Felipe Centeno que uno de aquellos días, hallándose en el comedor limpiando cubiertos, doña Marcelina contaba con misterio a la señora del fotógrafo una cosa estupenda y un si es no es horripilante” (208) o “Según cuenta el bueno de Aristóteles, cuando se asomaba a la ventana, quemábale el rostro el inflamado aire” (455). Galdós ha puesto por escrito lo acontecido con Pedro Polo que es, en efecto, muy bueno, y ha evitado enaltecer abiertamente la virtud y condenar el vicio. La novela no es en lo absoluto una “de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término”;⁶⁹ por el contrario, una de las acusaciones que se han dirigido en contra de *EdC* es su ausencia de peripecias, su aparente inmovilidad. A pesar de lo anterior, la obra que nos ocupa no es una crónica de la realidad; más allá del notorio sustrato biográfico, estamos ante una novela conformada por una serie de acontecimientos inventados, extraídos de la imaginación. La pluma del novelista sin duda se mojó en la “ambrosía de la mentira”, pero no para embellecer la realidad sino para hacerla literaria. Dice Rodríguez que

Ido del Sagrario *siempre* funciona esencialmente —y «literariamente», es decir, como novelista— en estrecha relación con la obra literaria de su creador. Galdós —invariablemente, y casi sin duda alguna muy a conciencia— le hace intervenir directa o indirectamente en el crisol creativo de la obra en que interviene. Y no importa, o importa poco en realidad, que esa relación directa o indirecta con el crisol creativo se efectúe siempre, invariablemente, en oposición ridícula, risible, frente a lo logrado por Galdós.⁷⁰

Nos encontramos ante la primera manifestación explícita —así sea *contrario sensu*— de la nueva poética novelística galdosiana. Ni en *La desheredada* ni en *El amigo Manso*, a pesar de sus experimentaciones formales y temáticas, encontramos algo parecido; aun más interesante resulta que la enunciación de dicha poética continúe en la novela siguiente, *Tormento* (1884). Al comienzo de tal obra nos reencontramos con Felipe y con Ido, algunos años después de su diálogo al final de *EdC*; en este primer capítulo se “pone al día” al lector (Ido es coautor de novelas por entregas, Felipe está al servicio de un rico indiano), se abisma el relato y se reitera —de nuevo, *contrario sensu*— la poética galdosiana.⁷¹ Examinemos con detenimiento lo dicho por Ido, comenzando por su entrada al mundillo de la novela por entregas y el fortuito tránsito de amanuense a escritor:

⁶⁷ William H. Shoemaker, “Galdós’ Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario”, *Hispanic Review*, 19,3 (1951), p. 223.

⁶⁸ Ruth Schmidt, *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1969, p. 146. Ya en la carta del 22 de septiembre de 1892 Tolosa dice: “De todos modos, espero cumplir mi palabra y visitaros, aunque no sea más que por pocas horas. Tengo grandes deseos de volver a ver a D.^a Magdalena y D.^a Concha, así como visitar la gran finca y palacio del Excmo. e Ilmo. Sr. D. Ido.” *Ibid.*, p. 62.

⁶⁹ Nótese que Ido usa el término *máquinas* para referirse a las novelas llenas de peripecias, el mismo que usó Galdós en sus “Observaciones...”: “[...] estas *máquinas* se forjan con asombrosa facilidad por cualquiera que haya leído una novela de Dumas y otra de Soulié.”

⁷⁰ Alfredo Rodríguez, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁷¹ Dice Montesinos: “Este comienzo de *Tormento* requiere meditación, pues en cierta manera contiene el núcleo y expresa la intención de la obra. Ese primer capítulo es un prólogo en realidad, prólogo muy oportuno.” *Galdós*, II, p. 94.

¿No te anuncié que pensaba cambiar aquel menguado trabajo por otro más honroso y lucrativo?... Tomome de escribiente un autor de novelas por entregas. Él dictaba, yo escribía... Mi mano un rayo... Hombre contentísimo... Cada reparto una onza. Cae mi autor enfermo y me dice: «Ido, acabe ese capítulo». Cojo mi pluma, y ¡ras! lo acabo y enjareto otro, y otro. Chico, yo mismo me asustaba. Mi principal dice: «Ido colaborador»... Emprendimos tres novelas a la vez. Él dictaba los comienzos; luego yo cogía la hebra, y allá te van capítulos y más capítulos. (136)

Luego, el carácter —marcadamente anacrónico— de las novelas que escribe:

Todo es cosa de Felipe II, ya sabes, hombres embozados, alguaciles, caballeros flamencos y unas damas, chico, más quebradizas que el vidrio y más combustibles que la yesca...; El Escorial, el Alcázar de Madrid, judíos, moriscos, renegados, el tal Antoñito Pérez, que para enredos se pinta solo, y la muy tunanta de la princesa de Éboli, que con un ojo solo ve más que cuatro; el Cardenal Granvela, la Inquisición, el príncipe don Carlos; mucha falda, mucho hábito frailuno, mucho de arrojar bolsones de dinero por cualquier servicio; subterráneos, monjas levantadas de cascos, líos y trapiondas, chiquillos naturales a cada instante, y mi don Felipe todo lleno de unguentos... (136-137)

Luego, la descripción del proyecto en que trabaja en ese momento:

El editor es hombre que conoce el paño, y nos dice: «Quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad». Oír esto yo y sentir que mi cerebro arde, es todo uno. (118)

[...]

Como te decía, he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual. Ahí está la moralidad, ahí está, porque esas pollas huerfanitas que, solicitadas de tanto goloso, resisten valientes, y son tan ariscas con todo el que les habla de pecar, sirven de ejemplo a las mozas del día. Mis heroínas tienen los dedos pelados de tanto coser, y mientras más les aprieta el hambre, más se encastillan ellas en su virtud. El cuartito en que viven es una tacita de plata. Allí flores vivas y de trapo, porque la una riega los tiestos de minutisa, y la otra se dedica a claveles artificiales. Por las mañanas, cuando abren la ventanita que da al tejado... Quisiera leértelo... Dice: «Era una hermosa mañana del mes de mayo. Parecía que la Naturaleza...». [...] En esto tocan a la puerta. Es un lacayo con una carta llena de billetes de Banco. Las dos niñas bonitas se ponen furiosas; le escriben al marqués en perfumado pliego..., y me le ponen que no hay por dónde cogerlo. Total, que ellas quieren más la palma que el dinero. ¡Ah!, me olvidaba de decirte que hay una duquesa más mala que la landre, la cual quiere perder a las chicas por la envidia que tiene de lo guapas que son... También hay un banquero que no repara en nada. Él cree que todo se arregla con puñados de billetes. (139)

A continuación, nos interesan las reflexiones de Ido sobre la relación de la realidad y la ficción; enterado de que Felipe tiene el encargo de entregar unos boletos de teatro que su amo (Agustín Caballero) envía a un par de muchachas (Amparo y Refugio), afirma lo siguiente:

[IDO] [...] ¿Ves cómo, por mucho que invente la fantasía, mucho más inventa la realidad?... Chicas huérfanas, apetitosas, tentación, carta, millones, virtud triunfante.

[...]

La realidad nos persigue. Yo escribo maravillas, la realidad me las plagia.

[...]

La realidad, si bien imita alguna vez a los que sabemos más que ella, inventa también cosas que no nos atrevemos ni a soñar los que tenemos tres cabezas en una.

[ARISTO] Pues ponga usted en sus novelas esas cosas.

[IDO] No, porque no tienen poesía. [...] Tú no entiendes de arte. Cosas pasan estupendas que no pueden asomarse a las ventanas de un libro, porque la gente se escandalizaría... ¡prosas horribles, hijo, prosas nefandas que estarán siempre proscritas de esta honrada república de las letras! Vamos, que si yo te contara...

[ARISTO] Cuénteme usted esas prosas.

[IDO] ¡Si tú supieras guardar un secretillo!...

[ARISTO] Sí que sé.

[IDO] ¿De veras?

[ARISTO] Échelo, hombre.

[IDO] Pues... *(Después de mirar a todos lados, acerca sus labios al oído de Felipe, y le habla un ratito en voz baja.)*

[ARISTO] *(Oyendo entristecido.)* Ya... ¡Qué cosas!

[IDO] Esto no se debe decir.

[ARISTO] No, no se debe decir.

[IDO] Ni se debe escribir. ¡Qué vil prosa!

[ARISTO] (*Reflexionando.*) A menos que usted, con sus tres cabezas en una, no la convierta en poesía.

[IDO] (*Con enérgica denegación.*) Tú no entiendes de arte. (*Intentando horadarse la frente con la punta del dedo índice.*) La poesía la saco yo de esta mina. (141-143)

Como en la novela previa, Ido se niega a seguir la sugerencia de Felipe y de nuevo la oposición de las poéticas es completa: el resto de *Tormento* es el desarrollo —en clave realista, aunque con marcados elementos folletinescos— de la trama planteada por Ido.⁷² Creemos que estos diálogos ejemplifican lo dicho por Bourdieu: “Hay pocas obras que no contengan indicaciones sobre las representaciones que el autor se hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad, es decir, lo que lo distinguía, a sus propios ojos, de sus contemporáneos y sus predecesores.”⁷³

Aquí es necesario detenerse en la noción de metaficción, definida por Waugh como “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”⁷⁴ Si bien en *EdC* o *Tormento* la metaficción no es tan explícita como en *El amigo Manso*,⁷⁵ si bien no hay una abierta asunción de la propia inexistencia por parte de los personajes, las discusiones entre Felipe e Ido se refieren a la realidad y a la manera de tratarla literariamente, ponen en entredicho la estructura misma de la narración y, en general, tienden a difuminar las fronteras entre la ficción y el mundo real. Dice también Waugh que “what connects [...] all of the very different writers whom one could refer to as broadly ‘metafictional’, is that they all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction”;⁷⁶ consideramos que lo anterior puede aplicarse perfectamente a las novelas galdosianas del comienzo de la “segunda manera”.

Aun más: en el caso de Galdós, puede especularse que asimiló el empleo de este recurso de su máximo modelo: Cervantes, “the greatest writer of self-conscious fiction, and/or metafiction, in the history of the novel”, en opinión de Mancing.⁷⁷ Si bien autores previos a Cervantes recurrieron a la metaficción (Montalvo, Delicado, Alemán, Ubeda), fue el alcaíno quien “develops and extends all of these precursors and writes a work that burlesques its own origins; criticizes its own putative author C[ide] H[amete] B[enengeli], a lying Muslim; interrupts the fiction to discuss the writing of the fiction; has the characters become aware of themselves as characters; and more”.⁷⁸ No deja de ser sintomático que Mancing no mencione a Galdós entre los continuadores de la metaficción de corte cervantino en la novela.

Sólo en *EdC* hay una exposición tan amplia de la forma de novelar. Pero Galdós, siendo Galdós, la presenta de manera distorsionada y hay que leerla *contrario sensu*, en relación con la novela que apenas termina (*EdC*) y la que comienza (*Tormento*). También en *Lo prohibido* hallamos otro fragmento que contiene una toma de postura sobre la forma de novelar:

Siento desengañar a los que quisieran ver en mí algo que me diferencie de la multitud. Aunque me duela el confesarlo, no soy más que uno de tantos, un cualquiera. Quizás los que no conocen bien el proceso individual de las acciones

⁷² Aunque Rodríguez afirme, no sin algo de razón, que el final de *Tormento* es tan romántico como el propuesto por Ido en el capítulo XVIII de la novela; *op. cit.*, p. 99, n. 31.

⁷³ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, sel. de Nara Araujo y Teresa Delgado, Anthropos / UAMI / Universidad de la Habana, Barcelona, 2010, p. 164.

⁷⁴ Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York, 2001, p. 2.

⁷⁵ Dice Edward H. Friedman sobre esta novela (que caracteriza como “somewhat unique within the author’s canon”) que “there is a metafictional frame in *El amigo Manso*, beginning with the creative non-existence of the narrator/protagonist and ending with his disappearance from the world and his celestial ascent. Galdós takes literally the concept of a fictional construct. Máximo Manso breaks the illusion of reality before that illusion comes into play, and he fades away in front of the reader, up to a point, since he lingers in eternity”. “The Metafictional Imperative: Realism and the Case of *El amigo Manso*”, en *Cervantes in the Middle. Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 2006, p. 129.

⁷⁶ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁷ Howard Mancing, *The Cervantes Encyclopedia*, vol. 2, Greenwood Press, Westport, Conn., 2004, s.v. ‘self-conscious narration/metafiction’.

⁷⁸ *Loc. cit.*

humanas, y lo juzgan por lo que han leído en la Historia o en las novelas de antiguo cuño, crean que yo soy lo que en lenguaje retórico se llama un *héroe*, y que en calidad de tal estoy llamado a hacer cosas inauditas y a tomar grandes resoluciones. ¡Como si el tomar resoluciones fuera lo mismo que tomar pastillas para la tos! No, yo no soy *héroe*; yo, producto de mi edad y de mi raza, y hallándome en fatal armonía con el medio en que vivo, tengo en mí los componentes que corresponden al origen y al espacio. En mí se hallarán los caracteres de la familia a que pertenezco y el aire que respiro. De mi madre saqué un cierto espíritu de rectitud, ideas de orden; de mi padre, fragilidad, propensión a lo que mi tío Serafín llama *entusiasmos faldamentarios*. Lo demás me lo hicieron, primero mi residencia en Inglaterra, luego mi largo aprendizaje comercial, y por fin mi navegación por este mar de Madrid, aguas turbias y traicioneras que a ningunas otras se parecen. Carezco de base religiosa en mis sentimientos; filosofía Dios la dé; por donde saco en consecuencia que mi ser moral se funda más en la arena de las circunstancias que en la roca de un sentir puro, superior y anterior a toda contingencia. No domino yo las situaciones en que me ponen los sucesos y mi debilidad, no. Ellas me dominan a mí. Por esto, tal vez, muchos que buscan lo extraordinario y dramático no hallen *interesantes* estas memorias mías. ¡Pero cómo ha de ser! La antigua literatura novelesca, y sobre todo la literatura dramática, han dado vida a un tipo especial de hombres y mujeres, los llamados *héroes* y las llamadas *heroínas*, que justifican su gallarda existencia realizando actos morales de grandísimo poder y eficacia, inspirados en una lógica de encargo, la lógica del mecanismo teatral en la Comedia, la lógica del mecanismo narrativo en la Novela. Nada de esto reza conmigo. Yo no soy personaje *esencialmente activo*, como, al decir de los retóricos, han de ser todos los que se encarnan en las figuras de arte; yo soy pasivo; las olas de la vida no se estrellan en mí, sacudiéndome sin arrancarme de mi base; yo no soy peña, yo floto, soy madera de naufragio que sobrenada en el mar de los acontecimientos. Las pasiones pueden más que yo. ¡Dios sabe que bien quisiera yo poder más que ellas y meterlas en un puño!⁷⁹

La poética galdosiana de los primeros años de su “segunda manera” ya no es precisamente la que había propuesto en sus “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” de 1870. Al menos por lo que respecta a la trilogía conformada por *EdC*, *Tormento* y *La de Bringas*, el proyecto creador de Galdós debe leerse —entre líneas y *contrario sensu*— en el diálogo que remata *EdC* y el que da comienzo a *Tormento*.

La importancia que este tema tenía para Galdós está demostrada por el hecho de que cuatro años más tarde hace que otro personaje —el crítico Ponce, en diálogo con Segismundo Ballester— exprese —con motivo del sepelio de Fortunata— ideas casi idénticas a las de José Ido:

En el largo trayecto de la Cava al cementerio, que era uno de los del Sur, Segismundo contó al buen Ponce todo lo que sabía de la historia de Fortunata, que no era poco, sin omitir lo último, que era sin duda lo mejor; a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias, que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer, el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien. Segismundo no participaba de tal opinión, y estuvieron discutiendo sobre esto con selectas razones de una y otra parte, quedándose cada cual con sus ideas y su convicción, y resultando al fin que la fruta cruda bien madura es cosa muy buena, y que también lo son las compotas, si el repostero sabe lo que trae entre manos.⁸⁰

Habida cuenta del interés de Galdós por este tema, no deja de resultar notable que nos escamotee las *selectas razones* intercambiadas por los personajes. También es llamativo que nuestro novelista no haya recurrido en este caso a su tradicional portavoz en materia literaria, pues José Ido forma parte del elenco de *Fortunata y Jacinta*, y al final de la novela se inserta en el grupo de personajes que gravitan en torno a Fortunata.⁸¹ Quizá le pareció demasiado redundante que Ido reiterara los conceptos ya expresados por él mismo unos años antes; por ello recurre al crítico Ponce quien —como en su momento lo hicieron Galdós, Alejandro Miquis, Federico Ruiz y el propio José Ido⁸²— está probando suerte en la creación teatral:

⁷⁹ Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido*, pp. 255-256.

⁸⁰ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. II, pp. 1397-1398.

⁸¹ Su última aparición se encuentra en el episodio de la visita final de Maximiliano a Fortunata (Parte cuarta. VI. Final. III, IV y V); José Ido cumple muy mal sus funciones de vigilante, dejando pasar al desequilibrado joven mientras un embriagado José Izquierdo “dormía como un *verídico* bruto, el sombrero sobre los ojos, la boca abierta y las cuatro patas estiradas”, *op. cit.*, p. 1307.

⁸² Relata Ido en *EdC*: “Yo también hice un drama en mi juventud; y en esta miseria de ahora, se me ha ocurrido retocarlo, a ver si alguna compañía me lo quiere representar. Es cosa del conde Ansúrez y todo, todito, me lo hice en sonetos... Francamente, naturalmente, creo que no sirve para nada” (397).

Es tan honradito el pobre Ponce, que todo lo que escribe es de conciencia, y hasta cuando elogió el dramón aquel que a mí me sacaba de quicio, lo hizo porque le salía de dentro. Y aunque le paguen tarde, mal y nunca, él tan conforme en su *sacerdocio*; lo toma en serio, y le parece que nadie ha de tener opinión sobre las obras si él no la da. [...] Yo le digo que abandone el *sacerdocio* y que deje a los autores y al público que se arreglen como quieran. Está conforme conmigo, y por fin me ha revelado un secreto: ha escrito un drama y lo tiene en el Español; y como se represente, el exitazo es seguro. La noche del estreno pienso ir con todos mis amigos para armar un alboroto y llamar al autor a la escena lo menos cuarenta veces. Me quiere leer la obra y yo le he dicho que me la deje allí. Sin leerla, le diré que es magnífica, y un amigo mío periodista pondrá un sueltcito con aquello de que *en los círculos literarios se habla mucho, etc...*⁸³

Como en *EdC*, al llegar a este episodio postrero, el lector recién está terminando de leer la historia propuesta por los personajes, en este caso, la historia de Fortunata. La síntesis de la discusión entre Ballester y Ponce es de sumo interés, por el compromiso que supone: tan buena es la fruta cruda madura como la compota bien cocida, tan buena es la realidad desprovista de afeites como la vida debidamente sazónada.⁸⁴ Sólo faltaría determinar si en *EdC* y en *Fortunata y Jacinta* Galdós elige y nos ofrece frutas crudas o prepara y nos agasaja con compotas bien cocidas; sea como fuere, en ambos casos el resultado es deleitoso.

⁸³ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. II, p. 1300.

⁸⁴ Según el editor Whiston, en la versión AB (cuartillas escritas entre el primer borrador y el manuscrito principal) de la novela los dos personajes discuten posibles desenlaces para la historia de Fortunata, desenlaces que implicaran un castigo a Juanito Santa Cruz: «Todos estos son ejemplos de un rechazo por Galdós a desenlaces melodramáticos y ésta [*sic*] termina favoreciendo una mezcla de «fruta cruda bien madura» y «compotas» [...]; *ibid.*, p. 1397, n. 541.

CONVIVENCIA DE GÉNEROS LITERARIOS EN *EL DOCTOR CENTENO*

El siguiente recurso experimental que nos interesa analizar es la inclusión en *EdC* de fragmentos o capítulos enteros de carácter eminentemente teatral. En este capítulo la investigación pretende: referir la temprana vocación teatral de Galdós y analizar su producción en el periodo; establecer al teatro como un tópico principal en la novela bajo estudio; ubicar los casos de la utilización de episodios dramatizados previos a *EdC*, indagar sobre la importancia, carácter y objetivo de episodios y capítulos dramatizados en *EdC*, y revisar dicho recurso en las novelas inmediatas posteriores, y consignar la poética que rige las novelas dialogadas, considerándola aplicable —de manera retroactiva y en algunos aspectos— a la novela de 1883.

Temprana vocación teatral; fracaso de sus tentativas; primeras obras

En septiembre de 1862 Benito Pérez Galdós es enviado a Madrid para efectuar estudios de derecho; en opinión de sus biógrafos, tal hecho se debió al empeño de doña Dolores Galdós de interrumpir el idilio del joven Benito con una prima suya.⁸⁵ Una vez establecido en la capital, Pérez Galdós sucumbe ante sus encantos y gradualmente abandona los estudios en favor de la dramaturgia. El mismo Galdós se refiere a esa época en sus vilipendiadas *Memorias de un desmemoriado*.⁸⁶

El 63 o el 64 [...] mis padres me mandaron a Madrid a estudiar Derecho, y vine a esta corte y entré en la Universidad, donde me distinguí por los frecuentes novillos que hacía [...]. Escapándome de las cátedras, ganduleaba por las calles, plazas y callejuelas, gozando en observar la vida bulliciosa de esta ingente y abigarrada capital. Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en *flanear* por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias.⁸⁷

⁸⁵ Al respecto, véase Pedro Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 39-42.

⁸⁶ Escritas por encargo y por un escritor célebre por su rechazo a revelar su vida íntima, las *Memorias de un desmemoriado* han recibido abundantes denuestos de la crítica: “Se trata de un libro decepcionante” (Fernando Durán López, *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Ollero & Ramos Editores, Madrid, 1997, p. 256); “una obra menor [...] páginas insulsas” (Anthony Percival, “Galdós y lo autobiográfico: notas sobre *Memorias de un desmemoriado*”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, ed. de Giuseppe Bellini, Bulzoni Editore, Roma, 1982, p. 807); “Lamentablemente justifican demasiado su título: el autor omite lo esencial, la génesis de sus grandes creaciones novelescas, se detiene en detalles triviales, narra viajes comunes, que en nada influyeron sobre su vida, y silencio por completo su variada vida sentimental” (Guillermo de Torre, “Memorias, autobiografías y epistolarios”, en *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, p. 90); Ortiz-Armengol las moteja repetidamente de sosas (*op. cit.*, pp. 19, 39, 41).

⁸⁷ Benito Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado*, p. 165 b. Existen noticias contradictorias sobre la conclusión de sus estudios: en la biografía de Olmet y García Caraffa (publicada originalmente en 1912) se dice que “Su era de periodista activo, su labor intensa en los diarios madrileños comenzó en 1869, fecha en que había ya terminado sus estudios de Derecho” (Luis Antón del Olmet y Arturo García Caraffa,

La temprana —y malograda— vocación teatral de Pérez Galdós ha sido bien documentada por sus principales biógrafos:⁸⁸ el drama español necesitaba una revolución urgente y estaba convencido de que él era el responsable de conseguirlo; además, en palabras de Berkowitz, “like other young Spaniards, he conceived of literary glory in terms of dramatic success only. He dreamed of the thrills of premières and of that instantaneous success which spells lifelong and even eternal fame”⁸⁹ No obstante tan loables deseos, sus primeras obras escritas con el ánimo de reformar el teatro español: *La expulsión de los moriscos* (c. 1865, drama histórico en verso que no ha llegado hasta nosotros) y *Un joven de provecho* (c. 1867, comedia de costumbres en prosa)⁹⁰ terminaron en la pila de obras no leídas y rechazadas de Manuel Catalina, director del Teatro Español (antes conocido como Teatro del Príncipe). En 1861 ya había escrito (y visto representada) *Quien mal hace, bien no espere*, la cual se publicó en el periódico madrileño *El Globo* (27 de enero de 1894) y recientemente en la edición del *Teatro completo* de Rosa Amor del Olmo.⁹¹ Berkowitz⁹² menciona otra obra, *El hombre fuerte* (1864), que Eduardo de Lustonó publicó —en forma fragmentaria— en 1902⁹³ y en el año en curso se incluyó —ignoro si en su totalidad— en el último tomo de la obra teatral completa de Galdós editada por el Cabildo de Gran Canaria.⁹⁴

Si bien es natural coincidir con Galdós y considerar estos textos tempranos “ridículos y dignos de perecer en el fuego”,⁹⁵ estimo pertinente detenerme brevemente en ellos por tratarse de los antecedentes inmediatos de los fragmentos dialogados en las primeras Novelas Españolas Contemporáneas, y por tal motivo permiten apreciar la evolución de la práctica dramática del novelista canario. Comencemos por *Quien mal hace, bien no espere*,⁹⁶ que Montesinos caracteriza como “cierto dramón espantable, [...] terriblemente pueril”.⁹⁷ La obra consta de un acto único, en el que intervienen dos personajes (Inés y don Froilán Pérez); la acción está situada en la España medieval y desde el título —cuyo carácter paremiológico no va muy bien con la pretendida gravedad de la pieza— no podría ser más convencional: Inés es hija de don Froilán, hecho que la joven conoce pero que el viejo (en el *dramatis personæ* se consigna que cuenta con 78 años) ignora; el anciano señor y guerrero tiene preso por asuntos de propiedades a quien él considera un pillo, pero que en realidad es Bermudo, su yerno. Inés se acerca al castillo de Pérez para tratar de averiguar la suerte de su esposo, con tan mala suerte que se topa con su padre, a quien reclama su proceder, sin revelar su identidad. El intercambio sube de tono, se deteriora rápidamente y al cabo Inés es sometida

“Benito Pérez Galdós, el canario más universal. Biografía contemporánea del gran escritor. 2”, *Aguayro*, 162, 1985, p. 23); Joaquín Casalduero afirma que “[Galdós] terminó la carrera de leyes —1869—, emprendida sin ilusión y continuada sin entusiasmo” (*Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, 2ª ed. ampliada, Gredos, Madrid, 1961, p. 17); Ortiz-Armengol habla, con motivo del regreso (en 1869) del joven periodista Galdós a Las Palmas, de “las muy presumibles tensiones con «mamá Dolores» —finalmente concedora de que su hijo no era licenciado en derecho y la había, en este punto, defraudado— [...]” (*op. cit.*, p. 118); finalmente, Berkowitz cuenta que en el verano de 1869, *El Eco de la Gran Canaria* anunció la llegada del “abogado don Benito Pérez Galdós”, y que “the ‘attorney’ did not remonstrate against the title, and Mama Dolores elatedly informed her brother in Cuba that Benito had happily concluded his studies. [...] Just what means Benito took to disillusion his mother is not known, but it is certain that before leaving Las Palmas, he revealed his literary ambitions to the family” (*Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, University of Wisconsin Press, Madison, 1948, p. 54). José Pérez Vidal, quien tiene en su haber múltiples artículos dedicados a la etapa juvenil de nuestro novelista, es muy claro cuando escribe que: “Una vez que se templó un poco el hervor popular [de finales de 1868, Galdós] reemprendió el trabajo que tenía entre manos. Le dio remate a *La Fontana de Oro*. Y con él, a su periodo de aprendizaje. Ya era novelista. Tan importante momento adquiere aún más relieve, porque, de modo casi simultáneo, Pérez Galdós abandona definitivamente los estudios de Derecho y deja la pensión” (“Las pensiones madrileñas del estudiante Benito Pérez Galdós (Años de aprendizaje)”, en *Philologica Hispaniensis in Honorem Manuel Alvar*, vol. iv, Gredos, Madrid, 1983, p. 335). En este artículo Pérez Vidal demuestra —acudiendo a los expedientes escolares— que la realidad académica del joven Galdós no necesariamente coincidía con lo que éste le decía a su familia o afirmaba en público.

⁸⁸ H. Chonon Berkowitz, *op. cit.*, pp. 62-66; Joaquín Casalduero, *op. cit.*, pp. 16-18; Pedro Ortiz-Armengol, en su *Vida de Galdós*, apenas si lo menciona al referirse a la posterior actividad teatral de don Benito.

⁸⁹ H. Chonon Berkowitz, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁰ Descubierta por Berkowitz y publicada por vez primera en “*Un joven de provecho: An Unpublished Play by B. Pérez Galdós*”, *PMLA*, 50.3 (1935), pp. 828-898.

⁹¹ Benito Pérez Galdós, *Teatro completo*, ed. de Rosa Amor del Olmo, Cátedra, Madrid, 2009.

⁹² H. Chonon Berkowitz, “*Un joven de provecho...*”, p. 829.

⁹³ Eduardo de Lustonó, “El primer drama de Galdós”, *Nuestro Tiempo. Revista Mensual Ilustrada* 13.1 (1902), pp. 155-165.

⁹⁴ Benito Pérez Galdós, *Teatro 4. Sor Simona. El tacaño Salomón. Santa Juana de Castilla. Antón Caballero. Zaragoza. Obras juveniles. Apéndices*, dir. y coord. de Yolanda Arencibia, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

⁹⁵ Benito Pérez Galdós, *Memorias...*, p. 1656 b.

⁹⁶ Seguimos el texto incluido en la ya mencionada edición de Rosa Amor del Olmo, pp. 67-88. En la portadilla de la pieza se lee “Cuento dramático en un solo acto y en verso”; en la nota correspondiente (p. 1739) al título se lee la lección correcta (“*Ensayo dramático...*”). También hay que apuntar que en las notas se omitió la información correspondiente a diversos términos o situaciones de la obra.

⁹⁷ José F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 7.

y condenada a morir; la heroína es ejecutada al tiempo que su cruel padre lee una carta de Bermudo y otra de la joven que ponen de manifiesto su parentesco con la víctima. Don Froilán se desploma al adquirir conciencia de la magnitud de su crimen. Más allá de lo convencional del tema, del previsible desenlace y de lo artificial de la versificación, se destaca lo anacrónico del texto, cuán atípico es, qué poco galdosiano resulta todo. Sorprende también el inverosímil empecinamiento de Inés en ocultar su identidad y la risible maldad de su padre, quien se pavonea después de arrebatarle un bolso y acto seguido la condena a morir.

Sobre *El hombre fuerte* bien poco puede decirse; como ya se mencionó, ha sido publicada recientemente, pero sospechamos que podría tratarse de los fragmentos aparecidos en 1902, pues la misma editora Del Olmo — quien no los consideró suficientemente importantes como para incluirlos en el *Teatro completo*— afirma que su “paradero es desconocido”.⁹⁸ Según Lustonó, *El hombre fuerte*, drama en tres actos, en verso, era “obra tan interesante como inspirada, que indudablemente hubiera obtenido gran éxito” y más adelante agrega que es obra “de las que no envejecen”.⁹⁹ De la lectura de los fragmentos disponibles se deduce que la acción se ubica en la España contemporánea; que los personajes que intervienen son (o pretenden ser) hombres de negocios y que su lenguaje —a pesar de la versificación— no suena tan impostado como el de *Quien mal hace* ni tan desabrido como el de *Un joven de provecho*, detectándose incluso una cierta comicidad y algunos coloquialismos. El hombre de negocios que parece ser el protagonista (Julián) se encuentra en bancarrota y contrae matrimonio —por interés— con Clotilde, una mujer más joven, que después le es infiel (o Julián encuentra indicios para sospecharlo): estamos ante situaciones típicamente galdosianas. De particular nota son un par de referencias metateatrales:

JULIÁN

—¡Que cosas tienes! No sabes,
Martín, á quien te me estás
pareciendo.

MARTÍN

—Tú dirás.

JULIÁN

—A esos personajes graves
que salen en algún drama
a predicarnos moral,
y no hacen ni bien ni mal
ni toman parte en la trama.
Sólo hablan de las conciencias,
de la virtud, del honor,
cansando al espectador
con tres actos de sentencias.
Así eres... (*Ríe.*)¹⁰⁰

MARTÍN (*con bondad*).

—¿Pues sabes, Julián, á quién
ahora te me pareces,
con tus huecas altiveces
y tus...? Recordarás bien
los personajes extraños,
galanes, viejos ó damas,
que aparecían en los dramas
escritos hace veinte años,
tipos románticos, necios,
nunca hablaban de otro modo
sino echando sobre todo
maldiciones y desprecios.

⁹⁸ Benito Pérez Galdós, *Teatro completo*, p. 1739.

⁹⁹ Eduardo de Lustonó, art. cit., p. 156.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 158.

«La sociedad —exclamaban—
 un presid[i]o. ¡Infame siglo!
 El hombre, ¡un monstruo, un vestiglo!»
 ¡Y cómo nos embobaban
 con su sandio menosprecio!
 Yo soy, según tu razón,
 la comedia de sermón,
 y tú eres el drama necio.¹⁰¹

Más convencional resulta el resto de la trama: se revela que el supuesto amante es León, hijo de Julián, pero tal parece que su relación con Clotilde es platónica; la revelación provoca un enfrentamiento entre los dos hombres y un tenso encuentro de la pareja. Ignoro cuál podría ser el desenlace. No hace falta decir que es lamentable no disponer de esta pieza en su totalidad, pues da la impresión de ser un auténtico antecedente del futuro estilo galdosiano.

Por último, nos corresponde referirnos a *Un joven de provecho*, el texto más amplio y trabajado de las obras dramáticas juveniles galdosianas.¹⁰² Juan, un marqués arruinado, se opone —por algún motivo que no se precisa del todo— al noviazgo de Eugenia, su hija, con Alejandro, un joven y prometedor político. Justo en el momento en que comienza la acción, regresa a Madrid Sofía, cuñada de Juan, y su hijo Carlos, quien se cree destinado a casar con Eugenia. Joaquín, amigo y socio de Juan, apoya —por conveniencia— los propósitos de Alejandro, al tiempo que Jacinto, periodista, sabotea —por resentimiento— sus planes. Al primer conflicto se le agrega otro: Eugenia es una rica heredera, hecho que podría salvar de la ruina a su padre —de no ser porque él no puede disponer de la herencia— pero que también la convierte en un muy buen partido. La llegada de Sofía agrega un tercer conflicto: en algún momento del pasado, en algún país lejano, Alejandro sufrió persecución y precisó de auxilio, mismo que le brindó Sofía y a raíz de lo cual surgió un romance entre ellos, con las consabidas promesas de amor eterno que terminaron por ser defraudadas. Los personajes entonces se agrupan en aquellos que desean impedir que continúen las relaciones entre Eugenia y Alejandro (Juan, Sofía, Carlos y Jacinto), y la propia pareja, apoyada por Joaquín. Sofía le reclama su perfidia, Carlos amenaza con llegar a la violencia física, Jacinto hace lo posible por evidenciar la realidad del carácter de Alejandro, que poco a poco va apareciendo como el bribón que es: intenta hacer creer a Sofía que todavía la ama y cuando fracasa la chantajea, continúa viendo a Eugenia a pesar de la prohibición paterna y se propone desposarla aun sin la autorización del marqués, al tiempo que planea un negocio fraudulento con Joaquín. Eugenia se desprende de su herencia para ayudar a su padre, pensando —erróneamente— que Alejandro la aceptará incluso si carece de dote; además —y en parte gracias a las intrigas de Jacinto—, la sociedad comienza a cuestionar su honor. El desenlace se precipita cuando Sofía se decide a hacer público su pasado con Alejandro, cuyo prestigio se ve puesto en entredicho justo en el instante en que los azares de la política lo encumbran y es nombrado ministro; los planes de Alejandro con Eugenia se malogran (la joven se da cuenta del verdadero interés de él y se entera de sus pasadas relaciones con su madrina), el marqués lo obliga a casarse con Sofía (quien prefiere huir). Es evidente que el joven Benito se encontraba fuera de su elemento tratando los conflictos de la alta sociedad: el asunto —complicado, confuso— nunca logra interesar realmente, los personajes no consiguen generar simpatía ni antipatía, sus motivaciones nunca quedan del todo claras y, algo sorprendente en tratándose de Galdós, la obra carece de humor.¹⁰³ Si bien se trata de una pieza por la que Galdós tuvo particular aprecio —véase la descripción del manuscrito hecha por Berkowitz—,¹⁰⁴ hay que decirlo sin más: nada hay en ella que nos haga prever sus futuras obras maestras, apasionantes, psicológicamente profundas, con personajes entrañables, rebosantes de buen humor.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰² Sigo el texto contenido en Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, t. VI, pp. 1367-1408.

¹⁰³ Acaso la excepción se encuentra en la única referencia intertextual hallada en la obra; en algún momento, Jacinto dice: “Pero diré, imitando a don Hermógenes, que ningún hecho es escandaloso «per se», sino relativamente” (1382 b). Se trata de una reelaboración de uno de los parlamentos de *La comedia nueva* de Moratín: “Distingo. Poco, absolutamente hablando, niego; respectivamente, concedo; porque nada hay que sea poco ni mucho per se, sino respectivamente” (Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, ed. de John Dowling, Castalia, Madrid, 1975, p. 109). No es el único lugar en que Galdós recurre a don Hermógenes; véase Pablo Cabañas, “Moratín en la obra de Galdós”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, esp. las pp. 221-222.

¹⁰⁴ “The manuscript of the comedy is in four parts, each act being bound separately. It is written only on the recto side of ruled paper of loose-leaf notebook size [...]. On the whole, however, the handwriting is so even, uniformly neat, and legible that one suspects this was not the original draft. In all probability, and especially in view of the fact that each act is bound separately (a procedure which Galdós followed in later years), this was the copy intended for stage use. *The whole appearance of the manuscript suggests extreme care on the part of the author that the outer form of the comedy enhance its intrinsic qualities.*” H. Chonon Berkowitz, “*Un joven de provecho...*”, pp. 831-832, el subrayado es mío.

En efecto, hay un par de temas que se encuentran en escritos posteriores (las apreturas económicas y el honor puesto en duda), pero en *Un joven de provecho* están tratados de manera genérica y las soluciones son convencionales. En las Novelas Españolas Contemporáneas ya no se encuentran rescates milagrosos de la bancarrota, sacrificios filiales inverosímiles, ni salidas fáciles ante la deshonra.

Sólo podemos especular sobre el contenido de *La expulsión de los moriscos*, obra de la que únicamente se ha conservado el título, su carácter (drama en verso) y el año de elaboración, pero parece evidente que se refiere a los hechos ocurridos a partir de 1609 y hasta 1614, que significaron la salida de un número indeterminado —los cálculos varían entre 300 mil y 750 mil— de moriscos de la península al cabo de un centenario conflicto político, religioso y racial.¹⁰⁵ Por la ubicación espacio-temporal de su acción, acaso sería la obra más semejante a *El grande Osuna* de Miquis. Habida cuenta del enorme ascendiente de Cervantes en Galdós, no sorprende que hayan coincidido en su interés por la cuestión morisca, aunque no está de más recordar que, en el caso del alcaíno, era ambivalente: “La cuestión de la actitud personal de Cervantes ante la expulsión es particularmente compleja, ya que deseamos creer que se opuso a ella. Cierta grado de ironía ante la situación es indiscutible. Es bastante posible que aceptara la medida como una lamentable necesidad política; pero es evidente que deploró los sufrimientos que engendró en individuos y familias inocentes.”¹⁰⁶ Si bien en la obra galdosiana no abundan los personajes o temas moriscos, los que vienen a nuestra memoria harían pensar en una ambivalencia similar: en un extremo está el brutal Alberique, que maltrata a la señora Virginia y amenaza con golpear a Felipe;¹⁰⁷ en el otro, José María Almudena, el paupérrimo enamorado¹⁰⁸ de Benina en *Misericordia*.

La editora Del Olmo exagera cuando afirma que *Quien mal hace...* y *Un joven de provecho* son textos “fundamentales para la configuración del canon dramático galdosiano”;¹⁰⁹ en mi opinión, ejemplifican la inexperiencia del joven Galdós y su escasa capacidad, ya no se diga para renovar el teatro español, sino para escribir una obra dramática de mediano interés. Montesinos lo dice con la lucidez que lo caracteriza: “La preocupación del teatro no abandonará a Galdós nunca, pero este arte, que aún estaba fuera de su alcance, no puede lograrse por el despistamiento del joven Galdós; los modelos que tiene a la vista, los del romanticismo y postromanticismo, lo confunden de manera que el logro no era posible.”¹¹⁰ Algo similar postula Warshaw: “His inability to secure a foothold in the theater may have been due to immaturity, to an unfortunate tendency to imitate the popular romantic style so foreign to his genius, or to the constraint resulting from the verse form in which he wrote.”¹¹¹ El conjunto de estas obras constituye un extremo —tanto formal como temático— del que Galdós se alejó consistentemente a partir de 1870. Su interés radicaría en demostrar la incesante voluntad de experimentar de su autor, la cual desembocó en el abandono de la forma dramática, aunque la vocación se mantuvo latente en Galdós y, como veremos en su momento, apareció en sus novelas, primero esporádicamente y luego de forma avasalladora en las novelas dialogadas, terminando por recuperar su identidad plena. También me parece equívoca la siguiente afirmación de Del Olmo: “El texto [de *Quien mal hace...*] revela ya el gusto del joven Galdós por los temas medievales tan habitual de los escritores del Romanticismo (Hartzenbusch), sobre todo refleja el interés del escritor por los temas históricos.”¹¹² Galdós apenas si se volvió a ocupar del medievo español¹¹³ y su interés por la historia se confinó en buena medida al siglo XIX; por lo que respecta a su vínculo con el romanticismo español, éste es tenue, en el mejor de los casos.

¹⁰⁵ Véase al respecto Luis F. Bernabé Pons, *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*, Catarata, Madrid, 2009; Henry Charles Lea, *Los moriscos españoles: su conversión y expulsión*, 2ª ed., est. prelim. y notas de Rafael Benítez Sánchez-Blanco, trad. de Jaime Lorenzo Miralles, Universidad de Alicante, Alicante, 2007; Gregorio Marañón, *Expulsión y diáspora de los moriscos españoles*, Madrid, Taurus, 2004 y las páginas que Julio Caro Baroja le dedica al tema en *Los moriscos del reino de Granada*, 5ª ed., Istmo, Madrid, 2000, pp. 224-236.

¹⁰⁶ E.C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, 2ª ed., trad. de Enrique Torner Montoya, Crítica, Barcelona, 2004, p. 126.

¹⁰⁷ Considérese también lo que anota la editora Román Román, aunque ella no lo relaciona con el drama perdido: “El nombre de Alberique lo toma Galdós del topónimo árabe de una localidad valenciana, y sitúa su lugar de nacimiento en la localidad alicantina de Cocentaina o Concentaina. La ironía se manifiesta en un detalle que ajusta cuentas con la historia: en 1609, miles de musulmanes de Alberique fueron expulsados, en el contexto de la expulsión de los moriscos” (354, n. 225).

¹⁰⁸ Cuyo carácter morisco es sólo parcial; véase Joaquín Casalduero, “Galdós: de Morton a Almudena”, *Modern Language Notes*, 79.2 (1964), pp. 181-187; Vernon A. Chamberlin, “The Significance of the Name Almudena in Galdós’ *Misericordia*”, *Hispania*, 47.3 (1964), pp. 491-496 y José Schraibman, “El ecumenismo de Galdós”, *Hispania*, 53.4 (1970), pp. 881-886.

¹⁰⁹ Benito Pérez Galdós, *Teatro completo*, p. 1739.

¹¹⁰ José F. Montesinos, *Galdós*, I, pp. 7-8.

¹¹¹ J. Warshaw, “Galdós’s Apprenticeship in the Drama”, *Modern Language Notes*, 44.7 (1929), p. 461.

¹¹² Benito Pérez Galdós, *Teatro completo*, p. 1739.

¹¹³ Al respecto, véase el análisis de J. Casalduero, “Galdós y la Edad Media”, en *Vida y obra...*, pp. 235-252. Curiosamente, no hace mención de la intertextualidad con Jorge Manrique en *EdC*, la cual se analizará en el siguiente capítulo.

Menéndez Onrubia, por su parte, considera que los dramas tempranos “no son de ningún modo despreciables, [...] en ellos ya están presentes las constantes de contenido y organización dramática que se van a continuar después, no sólo en los dramas, sino en toda la producción galdosiana. [...] [En estas obras] están ya los gérmenes de los *Episodios Nacionales*, de las novelas de tesis, de las novelas realistas y de los dramas en general”¹¹⁴. Desde luego, disiento de tal opinión, por parecerme que apenas si hay alguna cercanía temática o formal de estas obras con las narraciones y dramas que vinieron después. Por lo demás, existe una tendencia —comprensible en el aficionado, pero indeseable en el crítico— a percibir la grandeza de un autor aun en sus producciones más ínfimas; si en algunos casos está justificada, en el del joven Galdós no es así, pues poco hay en estos textos que podrían hacernos pensar que su autor se elevaría eventualmente a alturas insondables. Creemos que lo dicho por Montesinos sobre algunas prosas juveniles galdosianas es aplicable a las obras que nos ocupan: “Nada de eso tiene mucho valor y apenas cabría tenerlo en cuenta si no fuera por la firma que lleva.”¹¹⁵

Tampoco puede desdeñarse la actitud del propio autor: Galdós decidió abandonar sus pretensiones dramáticas y sólo las retomó cuando su popularidad y la madurez de su arte se lo permitieron; Galdós no procuró publicar ninguna de estas obras y en más de una ocasión se refirió a ellas con cierto desdén; si bien Galdós hizo intentos por recuperar *La expulsión...* y *El hombre fuerte*,¹¹⁶ cabe preguntarse sobre sus motivos para hacerlo; por último, está lo que la crítica ha considerado como confesión autobiográfica contenida en *EdC*: Alejandro Miquis, *alter ego* de Galdós, joven dramaturgo empeñado en renovar el teatro español mediante obras que siguen un modelo periclitado, es condenado a morir al final de la novela y su *Grande Osuna* es quemado, extraviado, hecho pajarita, hecho papillote. Difícilmente podría encontrarse una autocrítica más severa.

Sea como fuere, Galdós retomó sus inquietudes teatrales y escribió, según el inventario de Ricardo Gullón, 21 obras de teatro entre 1892 y 1918;¹¹⁷ obteniendo al cabo el reconocimiento —de ninguna manera unánime— en un género distinto a la prosa, aunque advierte Berkowitz, “Galdós’ success as a dramatist could not then, and cannot even now, be determined”¹¹⁸. Pero en 1870, desengañado de sus pretensiones, el joven escritor decidió —afortunadamente— dedicar sus energías al periodismo y a la novela;¹¹⁹ coincidimos con Luis Cernuda cuando al respecto comenta:

Galdós ha dicho en alguna parte que su inclinación, al comenzar a escribir, le llevaba hacia el teatro, pero que la pobreza de la escena española y las limitaciones que circunstancialmente imponía al dramaturgo le desviaron hacia la novela. Bien podemos felicitarnos de que a aquellas dificultades debamos, en vez de unas obras caducas y falsas, como lo resultan casi siempre en literatura moderna las dramáticas, para nuestra admiración y deleite, ésta novelesca.¹²⁰

En 1871,¹²¹ Galdós publica su primera obra, *La Fontana de Oro*, y en 1873 el primer episodio nacional, *Trafalgar*. En los siguientes seis años escribió y publicó, además de múltiples artículos periodísticos, las novelas y

¹¹⁴ Carmen Menéndez Onrubia, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, CSIC, Madrid, 1983, p. 50.

¹¹⁵ José F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 19.

¹¹⁶ Véase Menéndez Onrubia, *op. cit.*, pp. 50-53.

¹¹⁷ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 271-272; el inventario de Jorge Dubatti, “El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires, (1892-1920)”, *Filología*, xxviii.1-2 (1995), p. 117, es de 23 obras, pues incluye *Zaragoza*, de 1908 y la póstuma *Antón Caballero*, de 1921. El conteo aumentaría sí, como en la reciente edición de las obras teatrales completas hecha por el Cabildo de Gran Canaria, se incluyen dos versiones de *Marianela* (una para teatro y otra para ópera) de los hermanos Quintero y *El sacrificio*, diálogo dramático atribuido a Galdós y Pardo Bazán; véase <<http://www.casamuseoperezgaldos.com/portal/detalle.cmpg?codconteni do=36014>>.

¹¹⁸ H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, p. 291; véase el detenido análisis que hace este autor de la carrera teatral de Galdós, pp. 236-291, así como el de Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, Mondadori, Madrid, 1988, pp. 145-161.

¹¹⁹ Cf. con la caracterización que López-Morillas hace de la época: “Un tiempo en que, como compensación del enflaquecimiento que padecían otras manifestaciones del espíritu, se hipertrofia la literatura. Tal hipertrofia significa sólo que todo hombre de algunas luces se cree, en grado mayor o menor, llamado a probar fortuna en el campo de las letras. En la España del siglo XIX la literatura es, junto con el periodismo y la política, una de las vías que el individuo desprovisto de especial talento considera más practicables para trepar hasta la fama.” Juan López-Morillas, *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, FCE, México, 1956, p. 122. En la obra galdosiana abundan los personajes que, desprovistos de especial talento, se dedican a la literatura o la política, si no para alcanzar la fama, para subsistir; en *EdC*, particularmente, encontramos a Federico Ruiz, comediógrafo y astrónomo.

¹²⁰ Luis Cernuda, “Galdós”, en *Poesía y literatura, I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 65-66.

¹²¹ Casaldueiro y R. Gullón establecen 1867-1868 como fechas (¿de redacción y publicación?) de *La Fontana de Oro*, pero Pattison afirma que la verdadera primera edición es de principios de 1871; según él, la confusión se debe a varios factores: una mala memoria de Galdós (“En el 69 imprimí *La fontana de oro...* Aunque *La fontana* lleva fecha del 70, se imprimió en el 69. Se le puso la otra fecha porque se creyó que tardaría más en salir a la calle y salió a fines del mismo año...”), el prólogo y el colofón de la obra (fechados respectivamente en 1870 y 1867-68), y

episodios nacionales que se detallan a continuación: *La sombra* (escrita entre 1866-1867, publicada en 1871),¹²² *El audaz: historia de un radical de antaño* (1871), *Rosalía* (escrita c. 1872, publicada póstumamente en 1984), *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877), *Marianela* (1878) y *La familia de León Roch* (1878); *La corte de Carlos IV* (1873), *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873), *Bailén* (1873), *Napoleón en Chamartín* (1874), *Zaragoza* (1874), *Gerona* (1874), *Cádiz* (1874), *Juan Martín, el Empecinado* (1874), *La batalla de los Arapiles* (1875), *El equipaje del Rey José* (1875), *Memorias de un cortesano de 1815* (1875), *La segunda casaca* (1876), *El Grande Oriente* (1876), *El 7 de julio* (1876), *Los cien mil hijos de San Luis* (1877), *El terror de 1824* (1877), *Un voluntario realista* (1878), *Los apostólicos* (1879) y *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879). Luego vino la “segunda manera”.

Concentrémonos ahora en los aspectos teatrales en *EdC*, teniendo en mente lo dicho por Manuel Alvar: “es el teatro la técnica que Galdós trasplanta a sus novelas; no a la inversa”.¹²³

El teatro: tema principal en *El doctor Centeno*

El teatro es uno de los principales elementos de la trama *EdC*; no podría ser de otra manera, puesto que Alejandro Miquis, uno de los protagonistas, es un dramaturgo. Por tal motivo, conviene comenzar trazando una semblanza del personaje, al menos por lo que respecta al asunto teatral. Miquis —joven promesa de El Toboso— es enviado a Madrid a estudiar leyes, pero desde un principio se dedica con mayor energía al disfrute desordenado de los placeres que ofrece la capital y de la persecución de sus inquietudes artísticas.¹²⁴ Desde muy temprano en la novela se relaciona a Miquis con el teatro, pues cuando él y Cienfuegos encuentran desmayado a Felipe, van en camino al Observatorio a escuchar y juzgar la obra del astrónomo y dramaturgo Federico Ruiz, amigo de ambos; de dicho episodio nos interesa el siguiente párrafo, por la caracterización que hace del oficio dramático:

Miquis y Cienfuegos le oyeron leer su comedia, y la encontraron muy buena, como pasa siempre en estas lecturas de familia. Parecerá extraño que un astrónomo haga comedias; pero ya se sabe que aquí servimos para todo. ¿No fue director del Observatorio un célebre poeta? Anda con Dios, que por algo son hermanas las Musas. Ruiz tenía imaginación, y volvía sus ojos, cansados de escudriñar el Cielo, hacia el aparatoso arte del teatro, único que da fama y provecho. Creía él que se puede sobresalir igualmente en labores tan distintas; su espíritu fluctuaba entre el Arte y la Ciencia, víctima de esa perplejidad puramente española, cuyo origen hay que buscar en las condiciones indecisas de nuestro organismo social, que es un organismo vacilante y como interino. El escaso sueldo, la inseguridad, el poco estímulo, entibiaban el ardor científico de Federico Ruiz. ¿Para qué se metía a descubrir asteroides, si nadie se lo había de agradecer como no fuera el asteroide mismo?... España es un país de romance. Todo sale conforme a la savia versificante que corre por las venas del cuerpo social. Se pone un hombre a cualquier trabajo duro y prosaico, y sin saber cómo, le sale una comedia. (131)

Regresemos ahora a Miquis, descrito por el propio narrador de la siguiente manera:

[...] Alejandro era autor dramático. Tenía tres dramas, ya desechados por su propio criterio, y uno flamante, nuevecito, que era su sueño, su gloria, su ambición, sus amores. Tan cierto estaba él de que se había de representar como de su propia existencia, y tan seguro y patente consideraba el éxito, cual si lo estuviera viendo con los ojos de la cara... Ideas para otros dramas, planes brillantísimos ¡oh!, teníanlos por docenas y se le ocurrían a cada momento, al levantarse, al salir, al tomar café; mas érale forzoso apartarlos de sí para que no la atormentaran y se apoderaran antes de tiempo de los ricos moldes de su cerebro. Convenía que tanto verbo fecundo aguardase la oportunidad de su encarnación y que

una superchería del editor Cámara, motivado por su pleito con el novelista; Walter T. Pattison, “*La fontana de oro*. Its early history”, *Anales Galdosianos*, xv (1980), pp. 5-8.

¹²² De nuevo, Casaldueiro y R. Gullón dan una fecha inexacta: si bien el texto lleva al final la fecha de noviembre de 1870, fue redactado varios años antes y publicado durante 1871 en los números 70, 71 y 72 de *Revista de España* (respectivamente, del 28 de enero, 13 y 28 de febrero de ese año; Antonio Maestre y Alonso, “Índice sistemático de materias y alfabético de autores”, *Revista de España*, 119, 1888, p. 68).

¹²³ Manuel Alvar López, “Novela y teatro en Galdós”, en *Estudios y ensayos de la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1971, p. 54.

¹²⁴ José Pérez Vidal ha señalado los elementos que permiten reconocer cierta identidad entre el joven Galdós y Miquis en su artículo “«En aquella casa»”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, pp. 53-63.

tanta vida nueva tuviera calor interno antes de ser puesta al trabajo de su desarrollo y crecimiento. Después que se representara *El Grande Osuna*, vendrían otros trabajos y éxitos más colosales. ¡Misión altísima la suya! Iba a reformar el Teatro, a resucitar, con el estro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional. (319-320)

Cuando el narrador describe la infancia del personaje, dice que “A los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller [...]” (321), autores todos que se dedicaron —en menor o mayor medida— al teatro, por lo que no sorprende su posterior inclinación por dicho género. Cuando Felipe hurga entre los libros de su amo, previsiblemente encuentra dramas:

La mesa de su amo contenía revuelta colección de obras diferentes; pero había tanto libraco en francés... ¿A ver? Balzac, Scribe... ¿De qué trataría aquello? *Le pe...re Gori... Gori... Memo...moires*, memorias de *Deux jeunes...* de Diógenes querría decir... El demonio que lo entendiera. Centeno no acertaba a comprender para qué leía su amo aquellas tonterías... *Don Víctor Hugo... Ruy Blas...* esto sí era claro. *Schiller... Don Carlos...* también clarito. Seguían muchas comedias o dramas en verso castellano. Aquello era otra cosa. Leía mi doctor las primeras escenas, pero luego se cansaba, porque, a su parecer, todas decían lo mismo. (314-315)

No obstante, después nos enteramos de que no sólo no desprecia el teatro nacional, sino que siente una admiración rayana en la devoción por algunos de sus autores:

Felipe se detenía con vivo anhelo en los escaparates de librerías o fotógrafos, allí donde hubiese retratos de personajes célebres. Gozoso Alejandro de verlos tan bien, informaba al otro de los nombres, diciéndole:

—Ése de la cara menuda, nariz en punta y espejuelos, es Hartzenbusch; ese joven de rostro triste, es Eguílaz; aquel de anteojos y bigote cano, García Gutiérrez; el que está al lado, Aguilera, y el otro de cara risueña y maliciosa, Mesonero Romanos.

Cuando a alguno de estos le encontraban, no en retrato, sino de carne y hueso, por la calle, no se hartaban de mirarle, y aun le seguían largo trecho. De sus contemporáneos, el que más entusiasmaba a Alejandro era Ayala, poeta insigne y recién laureado por su célebre obra *El tanto por ciento*, de la cual decía nuestro manchego: «La primera vez que la vi representar, me hizo tal efecto, que estuve en cama tres días». Y en su *Grande Osuna* había querido hacer gala de remedar la dicción admirable, limpia y sonora de *El hombre de Estado*. No ya afecto sino veneración idolátrica era lo que a Miquis inspiraba el poeta extremeño, por la acabada perfección escultórica de sus obras, por la energía de sus versos, y aun por aquella su hermosa figura calderoniana.

Cuando le veían de lejos, Miquis, sin poderse contener, gritaba: «¡Ayala, Ayala!», y le seguían por toda la calle, adelantándose a él, a trechos, para mirarle de frente. (367-368)

Hablemos ahora de *El grande Osuna*; se trata de una obra monumental (cinco actos, 30 personajes, decorado fastuoso), de tema histórico/político y situada en la Nápoles del siglo xvii. Varias citas de la obra nos permitirán hacernos una idea de su contenido y carácter; la primera se refiere al protagonista, la segunda a la *Carniola*, interés amoroso de Téllez Girón, y la última es ejemplo de las retorcidas peripecias de la obra:

Yo presento al duque como la figura más genuinamente española del siglo xvii. Su época está retratada en él, con todo lo que contiene de grande y viciado. Es un insigne caballero aquel D. Pedro Téllez Girón, libertino, justiciero, cruel con los malos, generoso con los buenos, gobernando el reino de Nápoles más que con juicios reposados, con ímpetus repentinos que casi siempre la salían bien; perseguidor de los usureros, de los curiales y de todos los que oprimen al pueblo; frenético por las mujeres y enamorado de todas las que vea; ambicioso de gloria, de popularidad; liberalísimo, manirroto, lleno de deudas; en diplomacias agudo, en moral indulgente... (372)

Catalina es una mujer del pueblo, sí, créelo, mujer vigorosamente poética, criada sin refinamientos, hija directa de la Naturaleza. Nacida en las inmediaciones de Ragusa, pertenece a la raza de los uscoques, de origen helénico, los implacables enemigos del turco, los guerrilleros del Adriático, medio piratas, medio comerciantes, pescadores y cazadores, veloces peces, pájaros dotados de agilidad portentosa... [...] Pues esta Catalina es robada de la casa paterna por un uscoque. Este muere en una reyerta con los venecianos. Pasa a ser presa y querida de un veneciano, hasta que en un combate que estos tienen con las galeras del Duque la coge Jacques Pierres... ¿De qué te ríes? ¿De los muchos maridos que va teniendo esta señora?... Llámamla entre ellos la *Carniola*, porque la aprisionaron en el golfo así nombrado. Jacques Pierres la viste de riquísimas galas y joyas de Oriente, cogidas a los turcos, y la lleva a Nápoles, donde la tiene oculta, porque figúrate si será celoso, siendo ella tan guapa [...] (378-379)

La Carniola halla medio de introducirse en el calabozo donde aquellos enemigos, los secuaces del cardenal, han encerrado al pobrecito Osuna. Este, por una serie de coincidencias que en el curso de la obra están muy bien justificadas, cree que la Carniola lo ha vendido, entregando al Duque de Uceda su secreto de soberanía italiana, y cuando la ve entrar en la prisión, la increpa y le dice mil herejías. Ella se defiende. Todo lo que dice contribuye a condenarla más en el ánimo de Téllez Girón, que la acusa a ella y a Jacques Pierres, su primitivo amante. Enfadada como leona, la tal hembra pone por testigos de su inocencia a Dios y a San Jenaro, patrono de Nápoles... Preséntase Jacques Pierres, que está preso en otro calabozo, y va a ser ajusticiado. Este caballero se la tiene jurada a la Carniola, por la trastada que le hizo abandonándole por el Duque, y ve en aquel momento la más bonita coyuntura de su venganza. A él le van a matar. ¿Qué le importa un pecado más? Dice mil mentiras al Virrey, y le presenta una carta que en cierta ocasión, (allá en el primer acto), escribió Catalina a Barbarigo. La carta es un testimonio de aparente culpabilidad. Pasa aquí algo semejante al pañuelo de Otelo y a la carta de Desdémón a Casio. El Duque se ciega, saca su daga y la mata... Ella muere gozosa, bendiciéndole, diciéndole que le quiere mucho, y que en la otra vida reconocerá él su error y se unirán en indisoluble lazo, con otras cosas dulces, tiernas y poéticas, que hacían estremecer de estético goce las entrañas del poeta. El tal Jacques dice lo que viene tan a pelo en casos semejantes, y es: «¡¡estoy vengado!!...». Cuando le vienen a buscar para llevarle al patíbulo, el Duque le dice que se vaya pronto; después se inclina sobre el cadáver de la tal para darle besos y decir que la mató para que no pueda ser de otro, y añade que le harían también un favor en quitarle a él de encima el peso de la vida y el agonioso fardo de su itálico sueño. (453-454)

En el transcurso de la novela, diversos personajes —y el mismo Miquis— expresan opiniones disímbricas sobre la obra; revisemos, pues, la recepción que la obra de Miquis tiene por parte de Felipe, de sus amigos, de los expertos y de los demás habitantes de la pensión.

Felipe Centeno desconoce prácticamente todo lo relativo al arte dramático y debe a Miquis su primera probada del mismo (“Entre serio y burlón, Alejandro le decía: —El célebre Molière le leía sus comedias a la criada. Yo te voy a leer a ti algunos pasajes...”, 326); también con Miquis asiste por primera vez al teatro:

El sábado por la noche casi todos los huéspedes fueron al paraíso del Teatro Real. Miquis llevó a Felipe, que no había estado nunca y se quedó medio atontado ante lo que veía y oía, cual si estuviera en un mundo distinto del que habitamos. Cosas y personas se le representaban agigantadas y sublimadas por ignorado poder de hechicería. Aquello no era natural, aquello era sueño, ocio de los sentidos y mentira del alma. (343)

Si bien se trata de una función musical, la descripción del episodio hace pensar que el público asistía al teatro más para lucirse y parlotear que por el arte en sí; el pasmo del chico parece deberse más al ambiente que reina en el recinto que a la función propiamente dicha.¹²⁵ Desde luego, la opinión que Centeno tiene de las capacidades de su amo es hiperbólica: “Para Felipe las obras más perfectas, las creaciones más sublimes del humano entendimiento, en lo antiguo y en lo moderno, eran las de su amo.” (328) Y no es para menos, habida cuenta la magna impresión que la lectura del drama ocasiona en el muchacho:

[C]omprendió Centeno que aquello pertenecía a un orden más elevado, al teatro grande que él no había visto nunca, aunque lo soñaba y como que lo presentía. Así, el efecto de la lectura en su atento espíritu era extraordinario, colosal. Sin entender la mayor parte de las cosas, parecía como que se las apropiaba por el sentimiento, extrayendo del seno de un lenguaje no bien comprendido, el espíritu y esencia de ellas. La armonía de versos, ahora floridos, ahora graves, la música de las rimas, el relumbrar de las imágenes, el énfasis de los apóstrofes, producían en él efectos de vértigo y desmayo. Era como el influjo, en los sentidos, de multiplicadas luces giratorias o de aromas muy fuertes. Se aturdió y se mareaba... En cuanto a la acción, la realidad misma no tuviera poder más grande que aquella mentira para cautivar el espíritu del buen Centeno. Cuando Alejandro llegaba a una escena dramática en que había choque de espadas, uno que se cae, otro que grita, o cosa así, ya estaba Felipe con los pelos de punta, lo mismo que si estuviera presenciando el lance entre personas de carne y hueso. Pues digo... si el poeta leía una escena de amor, con ternezas y sentimientos expresados a lo vivo, ya estaba Felipe soltando de sus ojos lagrimones como garbanzos. (327)

¹²⁵ Confróntese esta actitud de Felipe con la que tendrá después en el café cantante: “El efecto que la música hacía en Felipe era como si se le levantara dentro del alma un remolino de satisfacción, el cual corriera haciendo giros, con delicioso vértigo, desde lo más bajo del pecho a lo más alto de la cabeza. Pues digo... ¡cuando cesó el del violín y subió a la tarima una tarasca que cantaba romanzas de zarzuela y jotas y fandangos...! Felipe, entusiasmado, no cesaba de dar palmadas, y a la conclusión de cada estrofa le faltaban pies y manos para hacer sobre la mesa y en el suelo todo el ruido que podía” (425).

No extraña que en algún momento el chico parezca contagiarse de la creatividad del tobosino y decida probar suerte con los versos, considerando incluso la posibilidad de escribir un drama: “Veamos. ¿Por qué no había de ser él también poeta? ¿Por qué no había de hacer también sus versos, como los hacían todos los chicos en llegando a su edad? ¿Y quién sabía si estaba destinado a ser un autor notable como su señor, y aun a escribir un drama tan hermoso como *El Grande Osuna*, que iba a ser el asombro del mundo? Era menester probarlo.” (386) El episodio es relevante por varias razones: es el primer vestigio de la naciente sexualidad del joven Felipe (pues su inspiración se debe a la belleza de *La Tal*) y parece constituir a Miquis como el modelo que Centeno ha de seguir (sugerencia que es desmentida al final de la novela).¹²⁶

Las opiniones de los amigos de Miquis son negativas: “Poleró, sin conocer el drama, sostenía que era un atajo de inocentadas, y que el mayor favor que se podía hacer al joven manchego era quitarle de la cabeza su idea de ser autor dramático” (320); “Sus amigotes no le comprendían, y algunos de sus compañeros de casa se reían de él. Ya el maligno Poleró, hablando del drama, lo había llamado *El gran cerco de Viena* [...]” (325-326).¹²⁷ La crítica más despiadada —pero quizá la más certera— es la que ofrece Federico Ruiz, el otro dramaturgo de la novela.¹²⁸

[E]ste drama [...] me gusta poco. Es un ensayo infantil, una inocentada. Esto no pasa; esto no tiene atadero. Figúrese usted que la verdad histórica anda aquí a la greña con el plan dramático. El pobre Alejandro se quitó de cuentos, y haciendo de su capa un sayo, permitíase levantar testimonios a la verdad. [...] Resulta de todo un dramón progresista y populachero que no hay quién lo aguante. Y si esto se representara, que no se representará, el público tiraría las butacas al escenario... La versificación tiene algunos trozos bonitos, pero hay hinchazón, culteranismo. El plan y desarrollo son abominables, no creo que haya un adefesio mayor. Sin ir más lejos, fíjese usted en la catástrofe, que es un atajo de absurdos. El teatro parece una carnicería, y el apuntador se salva por milagro. Luego no resulta de aquí la menor idea de moralidad... Aquí los buenos reciben el palo, y los malos triunfan y se quedan tan campantes... en fin, horrores, disparates, cosas de chiquillos... (477-478)

Por lo que respecta a las opiniones ofrecidas por diversos expertos, más parecen ser mentiras o pretextos para no tomar la obra:

Alejandro lo había leído a un autor mediano, pero muy corrido en la escena, hombre de estos que llaman prácticos en el arte, el cual, callándose su opinión sobre el mérito real de la obra, hizo observaciones que dejaron helado al pobre Miquis. La división en cinco actos era inadmisibile. Habían de ser tres solamente, porque nuestro público no aguanta más. Pues, ¿y aquella lista de treinta personajes, cómo podía ajustarse al exiguo personal de nuestras compañías? El Schiller hispano había explanado sus ideas, como el tudesco, en un escenario inmenso, lleno de diversas figuras, con pueblo y todo. Esto era inocente. Forzoso era cortar por lo sano, no dejando más que el cogollo de la obra. [...] Resumen: hacer de cinco actos tres, sin que ninguno subiera de 1.000 o 1.100 versos; quitar quince personajes lo menos; simplificar mucho y hacer decoraciones fáciles [...]. (324)

El director de un teatro leyó la obra y la encontró excepcional. Estaba el hombre entusiasmado; pero al expresar su regocijo a Miquis y al felicitarlo, indícole la necesidad de nuevas modificaciones. Todavía era preciso comprimir más. La obra cabía ya en un frasco: era menester que cupiera dentro de un dedal. (325)

Muy otra es la reacción de los habitantes de la casa de Cirila, los vecinos de Miquis y Felipe. Ido del Sagrario toma prestado un acto de la obra y la lee con su familia: “Francamente, naturalmente, yo no creía que fuera tan bueno. Te digo que estamos entusiasmados... ¡Qué versos!, ¡qué pensamientos! A mí se me saltan las lágrimas y se me corta el resuello. Nicanora, que es inteligente, dice que otra obra como ésta no se ha hecho desde el tiempo de Gil y Zárate... Si esto se representa, acuérdate de lo que te digo, se vendrá el teatro abajo.” (471) Similares conceptos expresa una

¹²⁶ Si bien ya al final del episodio se da cuenta de su ineptitud para las letras: “la idea de que su amo pudiera ver al día siguiente aquella su invención, lleve a considerar sus versos como los más chabacanos que se podían imaginar, y avergonzado los hizo pedazos, dejando para más adelante y cuando supiera algo de retórica, el hacer nuevo ensayo de sus facultades imaginativas” (387).

¹²⁷ Se refiere, claro está, a la vilipendiada obra de Eleuterio Crispín de Andorra en *La comedia nueva* de Fernández de Moratín; recuérdese la airada (y muy graciosa) reacción que provoca en don Pedro de Aguilar: “Pues yo delante de usted [...] le digo que por lo que el señor ha leído de ella y por ser usted el que la abona, infiero que ha de ser cosa detestable; que su autor será un hombre sin principios ni talento, y que usted es un erudito a la violeta, presumido y fastidioso hasta no más”, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁸ Más adelante abundo en la pugna entre las maneras de hacer teatro de Miquis y de Ruiz.

vecina: “Hemos llorado a moco y baba. Al oír ese verso que dice que el pueblo español es el más valiente de la tierra, me entraron ganas de salir gritando al pasillo, y meterme en el cuarto [de Miquis] para darle un abrazo.” (471) De nuevo José Ido, habiendo escuchado la despiadada crítica de Ruiz —arriba transcrita—, se rebela calladamente: “En su interior se dijo y se repitió, con verdadero fervor, que aquel Aristarco no estaba en lo cierto, y que el drama era magnífico, sorprendente, excepcional. Prueba de ello eran las lágrimas que, oyéndolo leer, habían vertido Nicanora y las vecinas, y la emoción grandísima que él había sentido” (479).¹²⁹

Hasta aquí lo relativo a la limitada recepción de *El grande Osuna*; resulta difícil aventurar un juicio sobre su valor: el pueblo inculto se conmueve hasta las lágrimas, mientras que los entendidos la desdennan. Ante todo, hay que tener cuidado al considerar la hiperbólica opinión de Ido del Sagrario quien, pese a estar vinculado de diversas maneras con la creación literaria,¹³⁰ reiteradamente es tachado de loco y a menudo padece las consecuencias de sus invenciones (por ejemplo, la supuesta infidelidad de Nicanora en *Fortunata y Jacinta*). Desde luego, falta analizar la actitud del propio Miquis ante su obra. A pesar de haber seguido los consejos de los expertos,¹³¹ no obstante haber dejado media vida en su redacción, nunca se concreta la representación de *El grande Osuna*. Alejandro, incapaz de adivinar las verdaderas razones por las que su obra no alcanza los escenarios, concibe una idea descabellada: “No importaba que el drama no se hubiese representado. Mejor, mucho mejor era dejarlo para la temporada próxima, porque lo iba a restablecer al esplendor y grandeza con que fue primeramente escrito. Sí, sí, se representaría íntegro, con sus cinco actos, sus treinta personajes y su ancho horizonte histórico y teatral” (376-377).¹³² Ya en su agonía, Miquis expresa intenciones de destruir la obra:

—Duermo... ¡qué sueño!... Despiértame mañana, que quiero hacer una cosa...

—¿Qué?

—Quemar *El Grande Osuna*... [...] Es detestable... Es feo y repugnante como mi enfermedad. Todo lo que contiene resulta vulgar al lado de la excelsa hermosura artística que ahora veo, al lado de esta creación de las creaciones, que título *El Condenado por confiado*... Es la salud, es el vivir sin dolor... Aquí veo otra figura, otra belleza suprema... A su lado aquella es fealdad, impureza... podredumbre... consunción...

—¡Quemar *El Osuna*!... no señor... ¡qué dirá la señorita Carniola...!

Miquis, ya con los ojos cerrados, hizo contracciones de disgusto. Creeríase que tragaba una cosa muy amarga, pero muy amarga. Más que habladas, fueron estertorizadas estas palabras:

«La aborrezco...» (495)¹³³

No se trata necesariamente de un momento postrero de lucidez, sino el ánimo de reemplazarla con otra obra que sólo existe en su cabeza (“Esta tarde, en aquel sufrimiento horrible, estaba viendo clarita, verso por verso, toda una escena de *El condenado por confiado*”, 489). Si la obra había sobrevivido a su paso por las manos de José Ido —quien había tomado prestado un acto (del que luego se apoderó otra vecina)— en el último episodio nos enteramos de la efectiva desaparición del texto:

ARISTO.- [...] [S]epa que el drama ya no existe. Esta mañana, cuando fui a casa de Resplandor en busca de un poco de agua para lavarme, vi que Doña Ángela (¡mal demonio se la chupe!) tenía el acto primero, y lo estaba arrancando las hojas para hacer papillotes con que sujetar los rizos de las niñas... Al ver esto, me volé. Ella dijo: «pues tonto, ¿para qué sirve esto? Los chicos lo han traído. Yo no sabía lo que era...». Recogí algunas hojas. Después vi que Ruiz se llevaba otro

¹²⁹ Al final de la novela, enterado Ido de la destrucción de *El grande Osuna*, lamenta que “obra tan supina haya caído en manos de gente indocia” y luego afirma: “Siento infinito la pérdida de ese precioso manuscrito... ¡Obra más hermosa...! Si se representara, daría mucho dinero...” (499-500).

¹³⁰ Shoemaker considera que en ocasiones Ido expresa claramente “Galdós’ own seriously held views”; “Galdós’ Literary Creativity...”, p. 237; Peter Bly lo moteja de “indirect mouthpiece of Galdós’s theoretical meditations on the craft of fiction”; “Fantasy novelist...”, p. 96.

¹³¹ “Con grandísimo dolor emprendía el manchego la refundición de su obra. A cada miembro cortado, echaba sangre su corazón de padre; pero no había remedio ¡zas! Más que trabajo de reducción debía ser aquello un trabajo de comprensión. Era necesario coger al gigante y comprimirlo hasta poderlo encerrar en un frasco de alcohol, como los fetos. Mucho padeció el poeta; pero al fin lo hizo. Sólo que no pudo reducir los cinco actos a tres, y la cosa quedó en cuatro. Había quitado trece personajes y entresacado casi la mitad de los versos” (324).

¹³² Más adelante, un muy enfermo Miquis desvaría cuando imagina una versión operística de la obra: «¡Qué terceto de ópera! Me parece que lo estoy oyendo, con: música de Verdi... ¡Y se hará; tarde o temprano se hará!... Habrá *Il Magno Ossuna*, como hay *Il Trovatore* y *Simone Bocanegra*» (454).

¹³³ Considera la editora Román Román (495, n. 316) que éste es uno más de los finales ambiguos de Galdós, pues es difícil determinar si Miquis se refiere a su obra o a la Carniola. Creo que no hay lugar a tal confusión, pues las referencias inmediatas a la obra están hechas en masculino.

acto. El tercero lo sirvió a Cirila para encender la lumbre. Con el quinto hacían pajaritas los muchachos. El cuarto lo pude salvar y lo guardaré toda mi vida... (499)

Muy de acuerdo con el carácter del personaje, Miquis comienza a proyectar otra obra —aun sin haberse representado la que tanto trabajo le ha costado, aun cuando es evidente que está muriendo— que parece reincidir en los defectos —y añadir algún otro— de *El grande Osuna*:

Si tenía ya pensada otra obra que iba a poner en el teatro en cuanto se representara *El Grande Osuna*... ¡Vaya una obrita! Se había de llamar *El condenado por confiado*, y era cosa sublime: un señor de horca y cuchillo que se hacía fraile, y después de hecho fraile se enamoraba de una monja... En fin, había allí tela, y honda materia dramática, religiosa y hasta filosófica... (333-334)

Quisiera antes despabilar las primeras escenas de ese nuevo drama, *El condenado por confiado*. ¡Vaya una obra! Es mejor, mucho mejor que *El Grande Osuna*. No te digo más. [...] Porque en ese drama —decía el enfermo acentuando con brioso gesto la palabra—, voy a presentar una idea nueva, una idea que no se ha llevado nunca al teatro, la idea religiosa... Mira, Aristóteles, si supiera que no había de poder escribir esa obra, créelo, del disgusto me moriría... (456)

Desde luego, el título de la proyectada obra es un juego con el título de *El condenado por desconfiado*, atribuida a Tirso de Molina. ¿Puede encontrarse alguna clave de lectura en ella? ¿O debemos interpretar el título sin más y decir que Miquis se condena por su excesiva confianza (en sus amigos, en su amante, en sus propias capacidades)? Desde luego, y como no podría ser de otra forma, el tema de la obra aurisecular es muy distinto al de la novela decimonónica; no obstante, hay algunas similitudes, como la preocupación por el libre albedrío y el cumplimiento de los deberes filiales.¹³⁴

Además de Miquis, un par de personajes más poseen inquietudes dramáticas; ocupémonos primero de Ido del Sagrario, quien en algún momento declara: “Yo también hice un drama en mi juventud; y en esta miseria de ahora, se me ha ocurrido retocarlo, a ver si alguna compañía me lo quiere representar. Es cosa del conde Ansúrez y todo, todito, me lo hice en sonetos... Francamente, naturalmente, creo que no sirve para nada” (397). Luego está el ya mencionado Federico Ruiz, “el astrónomo que más entendía de versos, el poeta más sabedor de cosas del cielo”. Como Miquis, pretendía hacer fortuna en el teatro y, como el tobosino, tampoco estaba en posesión de la fórmula correcta para lograrlo: “Incapaz de dar direcciones nuevas al arte, no sabía más que trillar los viejos caminos donde ya ni flor había ni yerba que no estuviesen cien veces holladas y aun pisoteadas” (230). La novela no proporciona muchos detalles sobre su obra teatral; sabemos que tiene un drama, luego que está ensayándose y que está por estrenarse (“Creo que esta semana se pone en escena la comedia de Federico Ruiz. Me han dicho que es mala adrede” 404). Las siguientes noticias son posteriores al estreno (“Ruiz estaba muy soplado con el éxito de su comedia y no hacía caso de nadie”, 444); después de consignar la opinión de Miquis, el narrador ofrece la suya propia:

—No hemos tenido tiempo de hablar de tu comedia —le dijo Alejandro—. El otro día no hiciste más que entrar y salir... Es magnífica. Me la leí de un tirón. ¡Qué escenas tan bonitas! Tienes gran talento para ese género, y debes emprender otra obra para el año que viene.

Con este lisonjero juicio, flor natural de la frondosísima indulgencia de Alejandro, demostraba este, más que un criterio recto, el apasionado entusiasmo que sentía por los méritos de sus amigos. Incapaz de envidia, su boca se deleitaba en las alabanzas. Todo lo que hacían sus amigos era sublime, y a Ruiz le tenía por uno de los mayores talentos. La comedia era sosa, y a él le pareció salada; era roma, y le pareció aguda. Pertenece al género moral papaveráceo, y sus efectos serían admirables si al teatro se fuera a dormir. Era un alegato en favor del matrimonio, y Ruiz hacía ver allí lo desgraciados que son los solteros y las felicidades sin fin que cosechan en la vida los que se casan. Para esto los personajes, cuidándose bien de no hacer nada, hablaban, quién en favor del matrimonio, quién en contra. Al final quedaba la virtud triunfante y el vicio rudamente castigado. El éxito fue regular, y los amigos llamaron al autor a la escena al final de cada acto. Los periódicos dijeron que aquel Ruiz, astrónomo, era un genio, un tal y un cual... Pero a los ocho días la obra desapareció de los carteles, y cayó en la sima del olvido. (467-468)

¹³⁴ La editora Román Román encuentra un vínculo interesante entre la obra de Tirso de Molina y la que proyecta Miquis: “[E]n el acto I de la obra de Tirso aparece una mala mujer, Celia, que utiliza su ingenio y belleza para obtener provecho de tantos hombres como puede, tal vez en paralelismo con *la Tal* que enamora a Miquis” (333, n. 207).

Como puede verse, uno de los temas subyacentes en la novela es la polémica teatral, pues Miquis (un dramaturgo malogrado) es partidario de un teatro al estilo calderoniano, aparatoso y deslumbrante, de tema histórico, en verso; Federico Ruiz (un dramaturgo de relativo éxito) opta por temas más actuales, pero tratados con ramplojería e ingenio fácil, presumiblemente escritos en prosa. El primero es anacrónico y el segundo intrascendente. También es prueba de esta polémica el ya referido enfrentamiento de opiniones sobre *El grande Osuna*. La pugna planteada en *EdC* no es resuelta de manera explícita; no obstante, el que Miquis condene su obra al fuego (y que efectivamente el manuscrito sea destruido), y que Ruiz decida abandonar su naciente carrera dramática hace pensar que para Galdós la solución a la controversia teatral no se encontraba en ninguno de esos dos extremos.

Recursos dramáticos en *El doctor Centeno*

En *La desheredada* (1881) es posible hallar los primeros ejemplos del empleo galdosiano de la forma dramática (ausencia de un narrador, didascalias) dentro de un texto novelístico: además de que cada una de las dos partes de la novela comienza con una relación de personajes (que además de los principales incluye “Hombres y mujeres del pueblo, niños, peces de ambos sexos, criados, guardias civiles, etc.”, en el caso de la primera parte) y la especificación temporal (para la primera parte “La escena es en Madrid, y empieza en la primavera de 1872”, y para la segunda: “La escena es en Madrid y principia en diciembre de 1872”),¹³⁵ el capítulo 6º de la segunda parte, intitulado “Escena vigésima quinta” y el 12º, también de la segunda parte, “Escenas”, tienen forma dramática; al respecto, dice G. Gullón que “un primer paso hacia la interiorización textual lo descubrimos en la forma dialogada exhibida por determinados pasajes [...]. El propósito del autor era obvio: que los lectores descifraran sin ayuda de la interpretación, la mediación directa del narrador, las palabras dichas por los personajes, y de ellas deducir sus intenciones”.¹³⁶

Después de *La desheredada*, Galdós utilizó la forma dramática en sus siguientes novelas (*EdC*, *Tormento*, *La de Bringas*), tanto en fragmentos como en capítulos enteros. No así en *El amigo Manso* que, por estar narrado en primera persona, es incompatible con dicho recurso. Veamos cada episodio dialogado en *EdC*, estableciendo primero el contexto en el que se presenta, para luego ofrecer una interpretación de su carácter, función e importancia.

Quiromancia, IX

Después de mucho esperar y de sufrir múltiples penurias, Miquis recibe de su tía Isabel una pequeña fortuna; en rigor, el dinero no es suyo, sino de su familia que está en el Toboso, pero en ningún momento duda en emplearlo para satisfacer sus necesidades, tanto las vitales como las superfluas. Él y Felipe Centeno —su criado y amigo— toman un carruaje, se detienen a cambiar un billete y luego a comprar botas para el chico. Siguen su recorrido y se encuentran con un compañero de Miquis; en ese momento se inicia el episodio dialogado:

Detúvose el vehículo a la entrada de la calle de la Montera, y Alejandro, desde el ventanillo, llamó a un amigo a quien había visto pasar.

-¡Arias, Arias!

El llamado Arias acudió, y ambos amigos dialogaron un instante con entrecortado estilo, en la ventanilla.

MIQUIS.-¿Vas al café?

ARIAS.-Sí: ¿por qué no has ido a comer?

MIQUIS.-He tenido que hacer. Ya contaré.

ARIAS.- (*con intuición*) Tienes cara de contento... ¡Tú tienes vil metal!... ¿A dónde vas ahora?

MIQUIS.-A casa del famoso *Gobseck*. Quiero pagarle un pico esta misma noche.

ARIAS.- (*lleno de júbilo*) Estás en fondos. Ni llovido, chico, ni llovido me vendrías mejor. Si hicieras el favor de prestarme cuatro duros... Tengo un compromiso.

MIQUIS.- (*con efusión*) Toma ocho... ¡Cochero, arre!

Eran las nueve y cuarenta. (283-284)

¹³⁵ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, pp. 66 y 288.

¹³⁶ Germán Gullón, “Introducción”, en Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, p. 38.

A continuación compran tabaco, visitan al usurero Torquemada (el *Gobseck* al que se refiere Miquis) y luego a otro acreedor; después regresan a la pensión en la que viven para recoger una papeleta de empeño. Ahí, Miquis se encuentra con Cienfuegos, otro compañero suyo, con quien se produce este intercambio:

CIENFUEGOS.-Chico, acuéstate; tú no estás bueno.

MIQUIS.-(*delirando*) Tiíta... cañamones... horóscopo... papeleta... juros... coche abajo... reloj... buenas noches.

CIENFUEGOS.-Que no estás bueno, hombre... ¿Pero qué hay? ¿Y aquello?

MIQUIS.-(*más dueño de sus ideas*) Todo a maravilla. ¿Y tú?

CIENFUEGOS.-(*estrujando un libro*) Yo desolado... Pensaba vender mi esqueleto... calavera, ¡doce duros!.. Quiero decir el esqueleto que compré para estudiar... ¡Horror de los horrores! Doña Virginia esta noche...

MIQUIS.-(*impaciente, sin sosiego*) ¿Qué?... ¿Se habrá atrevido...?

CIENFUEGOS.-(*casi llorando*) Me ha armado un escándalo... delante de todos... Que si no le pago...

MIQUIS.-(*echando fuego por los ojos*) No te apures.

CIENFUEGOS.-(*con el alma en un hilo*) ¿Y tú podrás...?

MIQUIS.-(*sacando con gallardía un puñado de rayos de oro y otro puñado de hojas sobadas y mugrientas, que son las plumas de los ángeles*) Mira... cuatrocientos, quinientos, seiscientos... ¿Es bastante? (285)

Por último, van a la casa de empeño a rescatar un reloj; el capítulo termina con un Felipe que sólo puede pensar en comer.

En este caso, la forma dialogada sirve perfectamente para dar cuenta de la velocidad, de la auténtica ansiedad con la que Alejandro Miquis comienza a despilfarrar su dinero; dicha impresión de velocidad se ve reforzada por el narrador, que especifica el transcurso del tiempo: “Eran las nueve y media. [...] Eran las nueve y cuarto. [...] Eran las nueve y cuarenta. [...] Eran las nueve y cincuenta. [...] Eran las diez y diez. [...] Eran las diez y treinta y cinco.” (282-286)

Como puede verse, todavía interviene el narrador para proporcionar información o para dar cuenta de lo que piensan los personajes: “«Quiero desempeñar esta noche misma mi reloj —pensó Alejandro—. No puedo estar sin saber la hora. Automedonte, Montera, 18... ¡Ah!, no... tengo que ir antes a casa por la papeleta.»” (285) Por otra parte, el diálogo teatral aún convive con diálogo sin señalamiento de personaje ni didascalia:

MIQUIS.- [...] ¿A dónde vamos, ilustrísimo Centeno?

Felipe, que se había vuelto un tanto taciturno a causa de la grandísima necesidad que tenía, respondió con desenvoltura:

—A donde se coma.

—¿Pero tú tienes gana de comer? Yo no. Quisiera ir antes a comprar unos libros.

—Si están las tiendas cerradas... ¡qué hombre este!... (284)

Principio del fin, I

Expulsado de la pensión por defender a Felipe, Miquis recibe un “sablazo”. El dinero de la tía Isabel ya fue gastado casi por completo, pero Miquis recién recibió un préstamo. Después de una completa y muy poco convincente súplica de Cienfuegos, viene la respuesta de Alejandro:

ALEJANDRO.-(*con hidalgo movimiento del ánimo y de la mano*). Toma.

CIENFUEGOS.-(*balbuciente, pálido y tocando con las puntas de los dedos lo que le daban*). Puedes estar seguro de que el mes que entra... ¿Qué mes es? ¡Ah! Diciembre... sí, sí, seguro. No será en los primeros días, ¿sabes?, sino allá del 10 al 12... (362)

Y sólo eso, el capítulo prosigue sin recurrir al diálogo teatral. Puede especularse que se trata de una reminiscencia del episodio antes analizado, un recordatorio de la presteza con la que Miquis se deshace de lo recién adquirido. También puede ser que se pretendiera resaltar y contrastar el lenguaje corporal de los personajes: la confiada gallardía de uno y la culpable hipocresía del otro.

Fin, IV

Ya en la miserable casa de la calle Cervantes, Felipe conoce a Rosita Ido, en quien encuentra una amiga y confidente. Ella aprovecha la fama de sabio de Felipe (apodado “El doctor Centeno” y más tarde “Aristóteles”) en busca de alivio

para su gato enfermo (en Fin, v); es este episodio, empero, Rosita le informa de la visita de la Tal, bella mujer que es señalada como principal culpable de la ruina y degradación de Miquis.

El lugar de tertulia de Rosa y Felipe era una escalerilla que conducía a los tejados y a la pequeña azotea donde las vecinas tendían la ropa. En los escalones ponían los chicos sus juguetes, que eran pedazos de pucheros rotos, palitroques y carretes sin hilo, con los cuales hacían trenes de artillería. Allí instalaba Rosa su *boudoir*, consistente en un espejo roto, en dos flores de trapo, un carretito, medio peine, varios frascos vacíos, y allí desnudaba y vestía a la muñeca, asistida de su amigo, que para estas cosas tenía habilidad suma. Cuando estaban solos eran las grandes confianzas. Vaya de muestra.

ROSA IDO.-Felipe, la otra noche, cuando estuviste fuera todo el día y volviste bebido, vino la Tal... ¡Qué enfado me dio!... me la hubiera comido. Mamá dice que es una mujer mala, y que *señá* Cirila es otra mala mujer. Dice que si la hermana parece tan guapa es porque se da pintura. Mamá y papá no se tratan con esta gente, porque ellos, aunque pobres, son de buena familia... El papá de mi mamá era lo que llaman *cabrerizo* de Palacio, de esos señores que van a caballo al lado de la Reina.

FELIPE.-(*con autoridad*). Se dice caballerizo y no cabrerizo. (433)

En este caso, la forma dialogada preserva la inocencia e intimidad del discurso infantil, y el episodio proporciona información que Felipe, el principal conductor focal de la novela,¹³⁷ desconocía:

ROSA.- Qué más da... Bien dice papá que tú tienes talento... Pues sí, vino la Tal. Entró hecha una farotona, y me dijo: «chiquilla, vete». ¿Habrás visto...? Yo me salí, pero me quedé en la puerta para pescar algo... A don Alejandro, cuando la vio, se le pusieron los ojos más relumbrones... Ella no se acercó a la cama; se puso *alejos*... ¿te enteras?... y le miraba con una lástima... ¿Cómo le dijo? No me acuerdo. Ello fue una cosa *mu* tierna, *mu* tierna. ¿Sabes lo que dice mamá? Que esa mujerona es quien ha matado a tu amo... *Dimpués* que hablaron dale que dale, contó ella que te había visto con una gran turca en el café...

FELIPE.-(*avergonzado*). Es mentira... Si la cojo... (433)

Sin embargo, resulta desconcertante que la forma dialogal no se conserve en el principio del siguiente capítulo pues, como puede verse, el material se prestaba perfectamente a ello:

Otra vez la conversación recaía sobre el gato. Estaba enfermo, y doña Rosa Ido inconsolable. Felipe se brindó con gravedad facultativa a asistirle; le tomó el pulso, le auscultó, le examinó, dejándose decir frases diversas de hipocrático sentido, como: «Este señor es muy aprensivo... ¿ha comido este señor algo más de lo que tiene por costumbre?... Hay fiebre... esperaremos la remisión de la mañana... Debe de ser cosa del *parénquima*... ¿sabes tú lo que es el *parénquima*?... Pues es donde están los tubérculos, unas cosas muy malas, muy malas».

—¿Y qué le damos para esos tabernáculos? —preguntó Rosa consternada, teniendo sobre su regazo el animal paciente, tieso y al parecer expirante.

—En vista de que las funciones tal y cual —dijo Centeno, ni serio ni festivo—, no van como es debido; y en vista de que la inflamación de la pulmonía de la clavícula interesa el hueso palomo del infarto de la glándula estomacal mucosa...

—Tú estás de broma... y el pobre animalito se muere... ¿Ha venido el señor de Moreno Rubio? Cuando llegue ha de ver al michito bonito... Verás tú cómo con algo de la botica se pone bueno.

—Yo pondré la receta. Oído... Del extracto de chuleta: tres grados centígrados. Del jarabe de cordilla oficial: cuatro cuartos. Mézclese, agítese, platéese, y dórese... (434)

Podemos especular que en *EdC*, Galdós todavía estaría probando los recursos de su “segunda manera”, por lo que hay titubeos, inconsistencias, oportunidades desaprovechadas.¹³⁸

¹³⁷ Que no el único, como pretende Germán Gullón (“cuanto acontece en [la novela] está visto desde su perspectiva, y sólo lo que él puede ver y entender constituye la acción”). Según Gullón, Felipe es un prisma, “a través del cual se filtran los hechos que ocurren en la novela, es también, quien mide y sopesa las acciones de los demás, y según su manera de verlas nos las transmite el narrador”; es decir, gracias a Felipe nos es dado conocer las acciones de Polo y Miquis. Lo anterior no es del todo cierto, pues hay capítulos enteros en los que Felipe está ausente; G. Gullón, “Unidad de *El doctor Centeno*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (1970-71), p. 579.

¹³⁸ Por ejemplo, varios fragmentos del episodio previo a la muerte de Miquis hubieran sido propicios para un tratamiento teatral, pues el narrador explicita el carácter dramático del capítulo: “Pero a Ruiz le gustaba el aparato escénico, y siguió perorando de esta suerte: —Representamos a la familia... y en nombre de la familia... ¡en nombre de lo más sagrado...!” (484) o “En el pasillo largo, continuaba la escena aquella cuyos actores eran: Ruiz en el foro de los principios morales, la tal en el de la pasiva resistencia a los dichos principios” (486).

Fin, VIII

Ya en las etapas terminales de la tuberculosis, Miquis y Felipe dialogan:

ALEJANDRO.-(*con iluminismo*) Yo miro al tiempo y a la inmortalidad, como dijo el otro. Esos comineros que están siempre haciendo cuentas y contando los pasos que dan, no gozan de la vida. Son inquilinos del mundo y no dueños de él. Un solo bien positivo hay en la tierra, el amor... ¿En dónde está? Hay que buscarlo. Decir buscarlo es lo mismo que decir existencia. Es parte principal del destino humano, si no es el destino todo entero... Te encuentras en mitad de la vida. Por un lado te ves rodeado de conveniencias y trabas sociales; por otro te ves solicitado del amor. ¿Qué haces? Yo lo dejo todo y me voy tras el ideal. Es verdad que no lo encuentro nunca completo y tal como lo sueño; pero voy en pos de él sin cansarme nunca, para entretener con el dulce afán de poseerlo la tristeza que resulta de no gozarlo jamás por entero y con dominio de su total belleza. ¿Oíste lo que hablábamos anoche Arias y yo?

ARISTÓTELES.-(*con malicia*) Sí señor. El señorito Arias lo decía; que usted se ha hecho mucho daño con eso de querer tan fuerte a las señoras... Ya sabe lo que dice... todos dicen lo mismo. A usted le da muy fuerte, y no repara...

ALEJANDRO.- Tonterías, hijo, tonterías. Si he de confesarte la verdad, tiene el alma necesidades tan imperiosas como las tiene el cuerpo. Negarle la satisfacción de ellas es algo semejante al suicidio, es como el no comer... Y que no me venga Arias con músicas, tratando de persuadirme de que no debo querer a persona indigna de mí por estos o los otros defectos. (*Con creciente exaltación.*) No; los defectos no existen en la Naturaleza; son hechura convencional de las costumbres y errores de estos instrumentos de óptica que llamamos ojos. El que ve las cosas como aparecen, tiene más de cristal azogado que de hombre, y es el propagandista natural de todo lo ruin, pedestre y brutal que hay en las sombras de la vida... Yo me enamoro de lo que yo veo, no de lo que ven los demás; yo purifico con mi entendimiento lo que aparece tachado de impureza. Cada cual arroja las proyecciones de su espíritu sobre el mundo exterior. (*Disparatando.*) Hay quien empequeñece lo que mira, yo lo agrando; hay quien ensucia lo que toca, yo lo limpio. Otros buscan siempre la imperfección, yo lo perfecto y lo acabado; para otros todo es malo, para mí todo es bueno, y mis esfuerzos tienden a pulir, engalanar y purificar lo que se aleja un tanto del excelso y bien compuesto organismo de las ideas. Yo voy siempre tras de lo absoluto. Los seres, las acciones las formas todas, las cojo y las llevo a la fuerza hacia aquella meta gloriosa donde está la idea, y las acomodo al canon de la misma idea... Acostúmbrate a hacer esto, y serás feliz. Si no, serás siempre un vulgarote, un practicón, un espejo con sentidos, un hombre pasivo, y te llevará de aquí para allí el impulso de las ideas y de las pasiones de los demás... ¡Oh!, Dios... ¡qué tos!... ¡me ahogo! (459-460)

Como en el caso anterior, pareciera que el narrador se retira para permitir que los dos amigos compartan —sin su intromisión— uno de sus últimos momentos juntos; también permite que Miquis libremente exteriorice —con fanatismo febril— su filosofía vital, que tan cara le ha costado y que lo caracteriza como un trasnochado héroe romántico.

Fin del fin, V

Una didascalía solitaria, que se antoja innecesaria: “—Como si lo viera... Procura serenarte ahora, y duerme. Voy a ver si se han dormido esos chavales y a echar un cigarro con ellos si están despiertos. (*Sale Cienfuegos.*)” (490)

Fin del fin, VI

Es el capítulo final de la novela, único completamente dialogado; comienza con una amplia acotación escénica, impresa con una tipografía distinta:

La escena representa el interior de un coche de alquiler. En el fondo, Aristóteles y don José Ido ocupan el asiento principal; a derecha e izquierda, cerradas portezuelas con ventanillas, cuyas cortinas verdes agita el aire. Veterano corcel tira con trabajo de la escena, a la cual preceden otros cinco vehículos de igual aspecto mísero, con sus cortinillas, su dormilón cochero y su caballo claudicante. La fila marcha perezosa, por calles y caminos, siguiendo a otro, armatoste poco agradable de ver, cosa negra y antipática, sobrecargada de tristeza y duelo. (496)

Estamos situados en el cortejo fúnebre del malogrado Miquis y atestiguamos al diálogo de Felipe con José Ido del Sagrario. El narrador parece retirarse, como si quisiera respetar el duelo de los asistentes; las acotaciones dan cuenta de los cambiantes estados de ánimo de los personajes (pesar, solemnidad, inspiración, rabia, etcétera):

IDO.-(*acariciando el hombro de su amigo*). Pues esto no tiene ya remedio, amigo Felipe, bueno es que te vayas conformando con la voluntad de Dios y pongas ya término a tus lágrimas, ayes y suspiros. Empiezas ahora a vivir; tienes mucho mundo por delante; estás en edad en que los duelos pasan pronto, sin dejar huella. No quieras hacerte superior a tus años, prolongando tu dolor más de lo que corresponde y desmintiendo tu niñez florida. Ánimo, hijo, y considera que estos trances aflictivos son los mejores maestros que podrías desear para instruirte en el gobierno de ti mismo y en todo el saber de la vida. (*Sintiéndose inspirado*.) Considera que esto es para ti ventajoso, pues entras en los combates del vivir, no desnudo y sin armas, cual entran los más, sino ya vestido con cota de dolor y broquelado tras el durísimo escudo de la experiencia; y francamente, naturalmente... yo, en tu lugar, me alegraría de haber visto lo que has visto, de haber pasado lo que pasaste... No seas tonto, encontrarás ahora colocación mejor y generosos amos que te protejan... ARISTÓTELES.-(*dando un gran suspiro*). No encontraré otro amo como el que se me ha muerto; señor don José... Hombre de mejores entrañas no creo que haya nacido. Era tan bueno, tan bueno, que no hacía más que disparates. Yo no sé qué pensar... Si los buenos son así... (496)

Al referir el estilo de vida de Miquis, se condena implícitamente el romanticismo en el que estaba basado:

ARISTO.-Bien lo ha pagado él, ¡pobrecito! La suerte, que se consolaba con sus dramas y con las cosas bonitas que estaba siempre sacando de la cabeza. Decía Sánchez de Guevara, que mi amo era un *hombre en verso*, y yo creo lo mismo. Todo en él era verso, todo música. Mi amo sonaba, sí, sonaba como las panderetas.

IDO.-(*grave, solemne, emulando a Confucio y a los profetas*). Mal terrible es ser *hombre poema* en esta edad prosaica. El mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven. Nada es tan funesto como la vocación de ruiseñor en una familia de castores.

ARISTO.-Ya, ya pagó bien mi amo su falta. El verso no le valió de nada más que de consuelo y entretenimiento. No tuvo un solo día de tranquilidad... siempre pobre... (497)

Felipe deja en claro que no tiene intención de seguir el modelo de Miquis, inclinándose por metas más razonables, diríase *realistas*:

IDO.- [...] Y ahora que me acuerdo, voy a proponerte una colocación decorosa. Es más de lo que podías soñar.

ARISTO.-(*con vivo interés*). Dígamelo pronto.

IDO.-Pues un amigo tengo, persona respetabilísima... no vayas a creer que es un cualquiera... que se dedica a especulaciones mercantiles y al comercio ambulante de petróleo, quiero decir que es de esos que van por las calles con un caballo cargado de cántaras de aquel inflamable líquido. A un chico, de tu edad poco más o menos, que era su dependiente, le despidió hace pocos días por ciertos disgustillos, y ayer me dijo: «Señor de Ido, búsqume usted un buen muchacho de estas y estas condiciones para que me ayude en mi trajín». Al pronto no me acordé de ti; pero ahora caigo en la cuenta de que te ha venido Dios a ver con esta proporción. Ya ves; todo se reduce a conducir el caballo; el trabajo no es grande; paseas todo lo que quieras, y hasta es un gusto ir por esas calles tocando la corneta para que bajen las criadas. Parecerás el ángel del Juicio Final. ¿Te conviene?, di sí o no.

ARISTO.-Lo pensaré, señor Ido, y la cosa está en saber lo que su amigo ha de darme por ese trabajo de estar todo el santo día en la calle dando trompetazos.

IDO.-Creo que los emolumentos serán buenos. Y en todo caso, más vale siempre algo que nada. (502)

El diálogo nos permite enterarnos de algunas canalladas (el cadáver fue despojado de la levita) y de pequeñas tragedias (el manuscrito de *El grande Osuna*, la magna obra de Miquis, fue parcialmente destruido), pero sobre todo se destaca que Ido del Sagrario deja entrever la posibilidad de dedicarse a una profesión fácil y lucrativa: folletinista. Ya en el capítulo previo analizamos la poética que postula Ido, por lo que no insistiremos en ello; en cambio, sí nos detendremos en el empleo de las didascalias en esta porción del episodio analizado:

ARISTO.-(*asustado, y sospechando otra vez, al ver la animación y el brillo de los ojos de su amigo, que ha tenido alguna debilidad anacreóntica*). Don José, ¿que va usted a volverse literato?

IDO.-(*con marrullería*). No te diré que sí ni que no... Puede ser, puede no ser. Ello es que hace días se me ha clavado aquí una idea, y no puedo, echarla de mí... (*con cierto misterio*). Ya sabes que hay ahora una literatura hartó fácil de componer y más fácil de colocar: hablo de las novelas que se publican por entregas, a cuartillo de real, y que gozan del favor de miles de miles de lectores. (504-505)

ARISTO.-(*con inocencia*). Pues hombre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme, y yo lo cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura.

IDO.-(*con suficiencia*). ¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad. (505-506)

Este último capítulo sirve de enlace con *Tormento*, la siguiente novela de la trilogía, en cuyo capítulo inicial se retoma el hilo de la narración, se “pone al día” al lector, se abisma el relato y se reitera —*contrario sensu*— la poética realista:

IDO DEL SAGRARIO (*Con profundo misterio*.) La realidad, si bien imita alguna vez a los que sabemos más que ella, inventa también cosas que no nos atrevemos ni a soñar los que tenemos tres cabezas en una.

ARISTO Pues ponga usted en sus novelas esas cosas.

IDO DEL SAGRARIO No, porque no tienen poesía. (*Fruciendo el ceño*.) Tú no entiendes de arte. Cosas pasan estupendas que no pueden asomarse a las ventanas de un libro, porque la gente se escandalizaría... ¡prosas horribles, hijo, prosas nefandas que estarán siempre proscritas de esta honrada república de las letras! Vamos, que si yo te contara...

ARISTO Cuénteme usted esas prosas. (122)¹³⁹

También es de notarse el contraste entre el profundo pesar del final de *EdC* y el jovial comienzo de *Tormento*. Un solo aspecto se detecta en ambos casos: la latente locura de José Ido.

Resulta interesante la interpretación de G. Gullón; según él, la voz en estos episodios es la del narrador, en su carácter de *novelista omnisciente*: “Llamo novelista omnisciente al que desde algún punto del espacio recoge literalmente como transcritos de una cinta magnetofónica, los diálogos que sirven de marco, y además describe el modo, el tono y la intención con que hablan los interlocutores.”¹⁴⁰ Considero más certera la postura de Arencibia: “Son opciones estratégicas de índole teatral que, en pro de lo objetividad que tanto preocupa a los novelistas del realismo, coadyuvan a lograr la ilusión de invisibilidad del autor, quien, sin evitar su omnipresencia, consigue que la historia parezca contarse a sí misma al mismo tiempo que dota a su personaje de impresión de autonomía.”¹⁴¹

Ya que la crítica considera de manera casi unánime que *EdC*, *Tormento* y *La de Bringas* constituyen una trilogía, extendamos nuestra indagación para tratar de determinar la frecuencia de uso del recurso dramático, su carácter e importancia.

En Tormento

a) Todo el capítulo I, ya mencionado. Comienza con una acotación escénica (“*Esquina de las Descalzas. Dos embozados, que entran en escena por opuesto lado, tropiezan uno con otro. Es de noche*”, 113). Cada parlamento está antecedido por la indicación del personaje correspondiente (en principio, Embozado 1.º y Embozado 2.º, y ya que se revelan sus identidades, Aristo e Ido del Sagrario).¹⁴² Numerosas didascalias. No hay narrador.

b) Capítulo XVIII. La plática entre Pedro Polo y Juan Manuel Nones. Sólo didascalias, con la particularidad de que todas —con excepción de una— se refieren a la entonación de la voz de Nones: *Voz alta y robusta, voz aflautada y blanda, voz insinuante, voz alta y estrepitosa, voz muy familiar, voz sumamente pedestre y familiar, voz terrible, voz formidable, voz patética, voz festiva, voz afectuosa, voz familiar y expresiva; admonición con el dedo índice, voz muy cariñosa* (218-221). La atención a la voz de Nones termina por resultar cómica.

c) Capítulo XXVI. Visita de José Ido a Amparo. Una sola didascalia: “[...] Con que usted diga dos palabras nada más al Sr. de Caballero, hará mi felicidad, porque yo sé que ese señor la quiere a usted más que a las niñas de

¹³⁹ Sigo el texto de la ya mencionada edición de Francisco Caudet. Toda cita de esta obra ira seguida del número de página correspondiente entre paréntesis.

¹⁴⁰ Germán Gullón, “Tres narradores en busca de un lector”, *Anales Galdosianos*, v (1970), p. 76.

¹⁴¹ Yolanda Arencibia, “Bajo la impronta de Manuel Alvar. Notas sobre el juego de los géneros en Pérez Galdós”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60.2 (2002-2004), p. 1848.

¹⁴² Curiosamente, en las ediciones de Antonio Porras Moreno (Castalia, Madrid, 2001) y en la de Teresa Barjau y Joaquim Parellada (Crítica, Barcelona, 2007) se prescinde de los nombres de los personajes al comienzo de cada parlamento con excepción de los dos primeros. Así se encuentra en el ejemplar más antiguo al que he tenido acceso (Perlado, Páez y Compañía, Madrid, 1906); por lo que respecta a *EdC*, en la edición más temprana que he podido examinar (3ª ed., La Guirnalda, Madrid, 1886) cada parlamento comienza con el nombre del personaje correspondiente.

sus ojos, y con justicia, con razón que le sobra, porque usted... (*acaramelándose hasta lo increíble*) es un ángel, un ángel, sí, de hermosura y bondad.” (265)¹⁴³

d) Final del capítulo xxxviii. Conversación entre José Ido y Felipe Centeno, con una intervención de Rosalía. Desaparición del narrador, didascalias, indicación de personajes. Ido y Felipe comparten información sobre el estado de Amparo; se retoma uno de los temas propuestos en el primer capítulo (Ido, autor de folletín): “IDO.- De veras te digo que en estos días de vagancia he de escribir una titulada: *Del lupanar al claustro...* Se me ha ocurrido ahora, presenciando estos desaforados sucesos...” (436).

e) Todo el capítulo xli. Conversación entre Rosalía y Francisco Bringas. Acotación escénica al comienzo (“*Gabinete en la casa de Bringas. Anochece*”, 341). Ausencia del narrador, didascalias, indicación de personajes. Dado que se trata del capítulo que cierra la novela, podría pensarse que Galdós quiso concluirla de forma simétrica.

En La de Bringas

a) Capítulo ii. Un par de didascalias aisladas (*Sacando uno largo y copioso*¹⁴⁴ y *Riendo*, 60).¹⁴⁵

b) Capítulo x. Una porción (el narrador lo llama “coloquio”) del capítulo prescinde del narrador y recurre a la forma dramática (indicación de personajes, didascalias), lo cual nos permite ingresar a la intimidad del *Camión* en el que conferencian Rosalía y Milagros sobre asuntos de trapos (95-97).

c) Capítulo xi. Un parlamento aislado, con indicación de personaje y didascalia: “ROSALÍA.- (*Sintiendo un bulle-bulle en su cabeza y representándose, con admirable poder de alucinación, el conjunto y las partes todas del bien descrito sombrero.*) Aunque no lo hemos de comprar, pasaremos por allí para verlo” (103).

d) Final del capítulo xii. Un intercambio entre Thiers (Francisco Bringas) y José Pez, para ejemplificar el hábito de este último de acumular conceptos en grupos de tres: “PEZ.- Al punto a que han llegado las cosas, amigo D. Francisco, es imposible, es muy difícil, es arriesgadísimo aventurar juicio alguno [...]” (108).

e) Capítulo xiv. Un par de didascalias aisladas que acentúan la irritación de Rosalía (*Indignándose e Indignada otra vez*, 115 y 117).

f) Capítulo xviii. Cuatro didascalias aisladas (*Después de tragar algunos buchets de agua, Acercándose más a su amiga y oprimiéndole el brazo, Con calor y Riendo*, 135, 137 y 138).

g) Capítulo xix. Una sola didascalia (*Con desaliento*, 140).

h) Capítulo xxiv. Una sola didascalia (*Estampándole dos sonoros y sentimentales besos*, 170).

i) Capítulo xxv. Una sola didascalia (*Acentuando la afirmación con enfáticos ademanes*, 175).

j) Capítulo xliv. Una sola didascalia (*Exhalando tres suspiros seguidos, que formaban como un rosario de congoja*, 270).

Como puede apreciarse, no se detecta un patrón discernible. Al menos en la trilogía *Centeno-Tormento-Bringas*, Galdós emplea el recurso dramático con diversos fines (subrayar emociones, permitir que los personajes se expresen sin obstáculos, señalar idiosincrasias, evidenciar la “teatralidad” de algunos episodios, poner de manifiesto la artificialidad de personajes y situaciones) y frecuencia desigual (más en *EdC* y *La de Bringas*, menos en *Tormento*); en ocasiones el recurso “funciona” mejor que en otras, y en algunos casos podría prescindirse de él sin que la obra sufriera menoscabo (en *EdC* y *Tormento* está mejor aprovechado que en *La de Bringas*, en la que su uso es más bien intrascendental). Es una herramienta que el autor utiliza de manera poco convencional, pero efectiva, para hacer más mediata la interacción del lector con los personajes y las situaciones. Sin embargo, es imposible no ver en estos episodios una muestra del permanente interés de Pérez Galdós por las tablas en general, y en particular por modificar las concepciones de los creadores y del público en beneficio del teatro nacional español, así fuera desde la prosa.

¹⁴³ Las ediciones de Caudet y de Barjau y Parellada (p. 345) omiten las cursivas que indican su condición de didascalia, no así la de Porras (p. 300).

¹⁴⁴ Se refiere a un mechón de cabellos para el cenotafio de pelo.

¹⁴⁵ Benito Pérez Galdós, *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Cátedra, Madrid, 2007. Toda cita de esta obra ira seguida del número de página correspondiente entre paréntesis.

Teorizaciones en *El abuelo* y *Cassandra*

En 1889 Galdós publicó *Realidad* —cuyo significativo subtítulo es *Novela en cinco jornadas*— obra completamente dialogada. De particular interés para el estudio del tránsito hacia la novela dialogada son los prólogos de Galdós a *El abuelo* (1897) y *Cassandra* (1905). Conviene citar *in extenso* ambos textos, pues establecen con claridad la poética seguida por nuestro autor desde 1889; veamos primero el de *El abuelo*:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. [...] Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan.
[...]

Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto, que en esto, como en todo lo que pertenece al reino infinito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados, y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El teatro no es más que la condensación y aco-pladura de todo aquello que en la novela moderna constituye acciones y caracteres.¹⁴⁶

No debe sorprendernos que estas palabras, escritas casi 15 años después de *EdC*, sean aplicables a los fragmentos analizados; téngase en cuenta que al momento de redactar *El abuelo*, Galdós se encontraba en la cúspide de su arte prosístico y ya había retomado —con un mayor dominio de las técnicas teatrales y una mejor comprensión de los temas susceptibles de ser llevados a los escenarios— su carrera dramaturgica, consiguiendo rotundos éxitos.¹⁴⁷ Conquistar esa meta no hubiera sido posible si —después de los intentos poco auspiciosos de sus primeros dramas— no hubiera ensayado su técnica dialogal en sus novelas, sobre todo en las de la “segunda manera”, libre ya de la rigidez (temática y formal) de sus novelas tendenciosas.

Concluyo este capítulo con un fragmento del prólogo de *Cassandra*, que resume admirablemente la actitud de nuestro novelista ante lo que él llama *cruzamiento de la novela y el teatro*:

Al cuidado de sus hermanas mayores, *Realidad* y *El abuelo*, sale al mundo esta *Cassandra*, como aquellas *novela intensa* o *drama extenso*, que ambos motes pueden aplicársele. No debo ocultar que he tomado cariño a este subgénero, producto del cruzamiento de la novela y el teatro, dos hermanos que han recorrido el campo literario y social buscando y acometiendo sus respectivas aventuras, y que ahora, fatigados de andar solos en esquivia independencia, parece que quieren entrar en relaciones más íntimas y fecundas que las fraternales. Los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela, que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico.

Si una ley fisiológica, reforzada por reglas canónicas y sociales, prohíbe en las personas el matrimonio entre hermanos, en literatura no debemos condenar ni temer el cruzamiento incestuoso, ni ver en él la ofensa más leve a la santa moral y a las buenas costumbres. De tal cruce no pueden resultar mayores vicios de la sangre común, sino antes bien depuración y afinamiento de la raza y mayor brillo y realce de las cualidades de ambos cónyuges. Casemos, pues, a los hermanos Teatro y Novela, por la Iglesia o por lo civil, detrás o delante de los desvencijados altares de la Retórica, como se pueda, en fin, y guardemos de este feliz entronque lozana y masculina sucesión.¹⁴⁸

Siguiendo con la metáfora propuesta por don Benito, en *EdC* (y en otras novelas del comienzo de la “segunda manera”: *La desheredada*, *Tormento* y *La de Bringas*) asistimos a los primeros contactos —llamémosles *escarceos*— de lo que eventualmente sería el himeneo de Teatro y Novela en la obra de Pérez Galdós.

¹⁴⁶ Benito Pérez Galdós, “Prólogo del autor” a *El abuelo*, en *Obras completas*, t. VI, p. 11.

¹⁴⁷ Claro que también hubo dolorosos descalabros (por ejemplo, el fracaso de la versión teatral de *Gerona*), como lo narra Berkowitz en su imprescindible *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, pp. 264-266.

¹⁴⁸ Benito Pérez Galdós, “Prólogo del autor” a *Cassandra*, en *Obras completas*, t. VI, pp. 116-117.

MARCO TEÓRICO

Dice Rubén Benítez que la novela de Galdós, “realista en cuanto procura el reflejo de las características de su tiempo, escapa sin embargo de la definición universal del realismo, como escapa la novela cervantina, por el uso de [la] intertextualidad que confiere a las acciones y a los personajes, moldeados deliberadamente sobre los modelos de la tradición literaria, una dimensión de sueño histórico por encima de las realidades descritas”.¹⁴⁹ Si bien no concordamos con Benítez en su aseveración de que la obra galdosiana escapa a la “definición universal del realismo” (suponiendo que tal definición realmente exista), consideramos innegable la importancia de los modelos literarios tradicionales en la conformación de algunos episodios y la caracterización de ciertos personajes. Benítez analiza —de manera irregular, en nuestra opinión— la intertextualidad con Cervantes, la literatura medieval, picaresca, ascética y pastoril; sin embargo, al tratar de abarcar la vasta obra galdosiana, naturalmente deja de considerar diversos aspectos intertextuales de *EdC*: nuestra intención en las presentes páginas será contribuir a subsanar tales lagunas.

De entre los diversos planteamientos sobre el tema de la intertextualidad, elegimos el que propone Gérard Genette,¹⁵⁰ quien comienza por el concepto más amplio de *transtextualidad*, definido como la trascendencia textual del texto, todo lo que lo pone en relación —manifiesta o secreta— con otros textos, y del que se derivan cinco tipos o especies:

a) Intertextualidad: una relación de co-presencia entre dos o más textos, eidéticamente (eidético: que se refiere a la esencia), y la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro. Puede presentarse en forma de cita, plagio, alusión.

b) Paratextualidad: relación que, en el conjunto formado por una obra literaria, mantiene el texto propiamente dicho con su título, subtítulo, intertítulos, prefacio, postfacio, advertencias, introducción, notas marginales, al pie de página o finales, epígrafes, ilustraciones, cintillo, sobrecubierta y demás señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno variable y a veces un comentario oficial u oficioso.

c) Metatextualidad: relación de comentario que une a un texto con otro, del cual habla el primero, sin necesariamente citarlo y aun sin nombrarlo siquiera.

d) Hipertextualidad: toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), en el cual el primero se injerta sin que se trate de un comentario. Es el resultado de una operación de transformación, en virtud de la cual B no podría existir sin A, aun cuando no hable ni cite a este último, pero lo evoca de manera más o menos manifiesta.

e) Architextualidad: conjunto de las categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios— a los que pertenece cada texto singular. Es el tipo más abstracto y el más implícito. Se trata de una relación completamente paratextual, de pura pertenencia taxonómica.

¹⁴⁹ Rubén Benítez, *La literatura española en las obras de Galdós. Función y sentido de la intertextualidad*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 8-9.

¹⁵⁰ Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (comp. y trad.), UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 53-62.

En la primera parte de este capítulo se analizará —bajo la impronta de la clasificación de Genette— la intertextualidad en *EdC*, es decir, la presencia efectiva de otros textos en la novela de 1883. En la segunda parte se estudiará la hipertextualidad de *EdC* con obras de Balzac y Flaubert. Más que una disertación teórica sobre intertextualidad o hipertextualidad —en la que poco podríamos aportar—, pretendemos hacer un ejercicio de aplicación de una formulación teórica determinada —la de Genette— a un cierto texto literario.

Intertextualidad con Quevedo

Las primeras palabras de Alejandro Miquis —uno de los protagonistas de la novela, estudiante desertor, dramaturgo malogrado, amante desordenado, amigo generoso— son las siguientes: “Faltar pudo su patria al grande Osuna, / pero no a su defensa sus hazañas...” (113), versos con los que se inicia *Memoria inmortal de Don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en prisión*, soneto escrito por Francisco de Quevedo después del 25 de septiembre de 1624, fecha de la muerte del duque de Osuna. El narrador galdosiano antecede las palabras del personaje explicitando la autoría de las mismas: “Cienfuegos leyó en voz alta una frase parlamentaria; Miquis, sin oírle, dijo en tono de teatro aquellos afamados versos de Quevedo [...]”

He aquí el texto completo del soneto:

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una
con las propias naciones las extrañas:
su tumba son de Flandes las campañas,
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.¹⁵¹

Dada la identificación que Miquis afirmará tener con Girón más adelante en la novela (“Tantas vueltas había dado en su espíritu al famoso y noble virrey, que concluyó por identificarse con él y hacerlo suyo, fundiendo el carácter soñado en el real. En sus soliloquios decía: «Soy lo mismito que el *Grande Osuna*», 372), resulta interesante comparar la caracterización que Luis M. Linde hace de Pedro Girón¹⁵² con la del malogrado Miquis:

Fue un personaje singular, provocador y anticonvencional en todo lo que acometió, tanto en sus actividades políticas y militares como en su vida privada, incluyendo sus aficiones intelectuales y su agitada vida amorosa. [...] Cuando tenía ya 27 años, había llevado una vida crapulosa, pasando por incidentes muy graves, incluidas muertes en peleas callejeras o tabernarias, extorsiones económicas a su propia familia y escándalos de diverso tipo —su afición a las fiestas de burdel está acreditada—. Mantuvo aventuras públicas con amantes diversas, frecuentemente actrices de teatro.¹⁵³

¹⁵¹ Francisco de Quevedo, *Obra poética I. Parte II*, ed. de José Manuel Blecha, Castalia, Madrid, 2001, p. 425.

¹⁵² Luis M. Linde ignora o desdeña la existencia de *EdC* en su revisión de las obras literarias que tienen como protagonista o se refieren al duque de Osuna, o que tratan los acontecimientos en los que participó don Pedro Téllez-Girón. Su inventario, que naturalmente comienza con los sonetos de Quevedo, incluye obras de los siglos XVIII, XIX y XX, desde *Les galanteries du duc d'Ossone* (Jean de Mairet, 1627) hasta *Les espagnols à Venise* (Georges Limbour, 1964). Además, de Quevedo, existen referencias en obras de Lope y, posiblemente, en *Don Quijote* (1.21). Luis M. Linde, “Osuna en la literatura y en la historia”, en *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 2005, pp. 290-315.

Como puede verse, existen algunos puntos de contacto; se destaca su afición al teatro: “Osuna [...] criticó en 1598 la prohibición de representar comedias, aconsejado, entre otros, por Lupercio Leonardo de Argensola, que se había decretado, sin plazo o término, tras una polémica sobre la moralidad del teatro”,¹⁵⁴ “su gran afición al teatro (no asistía, por cuestión de protocolo, a las representaciones públicas [...]), pero, parece, no se perdía las que se daban en privado, en casas de notables, en conventos o monasterios”,¹⁵⁵ “Osuna fue muy aficionado a organizar banquetes, bailes, fiestas, disfraces y representaciones teatrales o musicales, sin reparar en los gastos y, bastantes veces, siendo él protagonista del acontecimiento”,¹⁵⁶ Según Linde, Osuna tampoco era ajeno a la misericordia: “Tenía un lado compasivo hacia los más humildes y desvalidos, que se manifestaba, sobre todo, con las mujeres pobres, ancianas y, en algún caso, protegiendo a maltratadas por sus maridos o familiares. [...] Repartía con tanta frecuencia como desorden, gran cantidad de limosnas, grandes y pequeñas”.¹⁵⁷ Por último, a Osuna también le caracterizaba su gusto por “las fiestas «licenciosas» y su libertad de costumbres sexuales”.¹⁵⁸

No estamos sugiriendo que deba verse en Miquis un trasunto efectivo del duque de Osuna —protagonista de *El grande Osuna*, obra de teatro que Miquis escribe durante la novela—, pues sus diferencias, si alguien se dedicara a reunirlos, a buen seguro serían más numerosas que estas semejanzas. Sólo puede especularse que Miquis, hombre de letras, acaso añoraba la vida legendaria de Osuna, hombre de armas; consideramos que las siguientes palabras del narrador lo confirman: “¡Oh! pues si Alejandro tuviera medios de manifestar lo que en sí llevaba, si los tiempos y las circunstancias le permitieran exteriorizarse, sin duda admiraríamos en él al gallardo tipo del prócer dadivoso, caballeresco, justiciero, duro con los malos, blando con los buenos, enamorado hasta el frenesí de todas las mujeres guapas...” (372). Además está el hecho de que Miquis moteje a Felipe, su criado y amigo, como Quevedo: “—Tú eres mi secretario, el gran don Francisco de Quevedo. Verse comparado con el hombre más gracioso que ha existido en el mundo, hacía reír a Felipe de gozo y orgullo.” (372-373)

En una novela con tan marcada impronta picaresca¹⁵⁹ no podría faltar alguna referencia a la incursión de Quevedo en dicho género: “Al pobre Doctor le parecía mentira que había de venir la tal sopa, y cuando la vio llegar y tomó la primera cucharada, pasóle lo que al héroe de Quevedo, esto es, que hubo de poner luminarias en el estómago para celebrar la entrada del primer alimento que tras tan larga dieta apareciera.” (287) El héroe de Quevedo es, claro está, Pablos de Segovia y el episodio referido es el que sigue al del Licenciado Cabra de *El Buscón*, que describe la recuperación de Pablos y don Diego:

Entramos en casa de don Alonso y echáronnos en dos camas con mucho tiento, por que no se nos desparramasen los huesos, de puro roídos de la hambre. Trujeron exploradores que nos buscasen los ojos por toda la cara, y a mí, como había sido mi trabajo mayor y la hambre imperial, que al fin me trataban como a criado, en buen rato no me los hallaron. Trujeron médicos y mandaron que nos limpiasen con zorras el polvo de las bocas, como a retablos, y bien lo éramos: de duelos. Ordenaron que nos diesen sustancias y pistos. ¿Quién podrá contar a la primera almendrada y a la primera ave las luminarias que pusieron las tripas de contento? Todo les hacía novedad.¹⁶⁰

¹⁵³ *Ibid.*, p. 296. Sorprende que Linde transcriba erróneamente el primer verso del soneto *Memoria inmortal...*: “Faltar pudo a su patria el grande Osuna [...]”, en lugar de “Faltar pudo su patria al grande Osuna”. El sentido es el contrario: la ingratitud es de la patria, quien faltó a don Pedro; *ibid.*, p. 292.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 307.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 310.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 303. Linde consigna también el reparto de 50 mil ducados para socorrer a doncellas huérfanas sin casar, viejos desvalidos, viudas y enfermos en hospitales y albergues (35 mil ducados), y a oficiales, soldados y marineros en galeras (15 mil ducados), p. 304. *Vid.* en las pp. 305-306 una anécdota que, según Linde, recuerda la aventura de los galeotes de *Don Quijote*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 307. Dice Linde más adelante que “el *Diario* de Zazzera deja constancia de varias fiestas a las que invitaba a las «putas más bellas» de la ciudad y a los que formaban su sociedad favorita: sus militares y corsarios”, p. 312.

¹⁵⁹ Véase Rubén Benítez, “Miserables, pícaros y celestinas”, en *op. cit.*, pp. 47-90; Gustavo Correa, “Galdós y la picaresca”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1977, pp. 253-268, y Marco Antonio Ramírez López, “Ecos picarescos y cervantinos en *El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós”, tesis inédita, UAM-I, México, 2008, pp. 31-53. Los “ecos” picarescos que encontré en mi análisis corresponderían a lo que Genette llama *hipertextualidad*, pues no hay citas o referencias explícitas; a manera de ejemplo, considérese el episodio en el que Felipe se ve obligado a pedir limosna para mantener a Miquis (“Fin” VI, pp. 445-446): inmediatamente trae a la mente un episodio de similar espíritu en el que Lázaro limosnea para remediar el hambre que comparte con su amo, el escudero (Tratado tercero).

¹⁶⁰ Francisco de Quevedo, *El buscón*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2001, pp. 101-102. El énfasis es mío.

Se trata, naturalmente, de describir la superlativa hambre de Felipe y para eso Galdós recurre a uno de los paradigmas hispanos en dicho tema: el joven Pablos.

Hay otra referencia quevediana que nos interesa consignar aquí; al final de la sección “Fin del fin”, Miquis dice: “¡Dinero!... Cuando lo tengo, me considero administrador de los que lo necesitan. El placer de los placeres es dar, y varío pedestremente los versos de Quevedo, diciendo: Sólo a un dar yo me acomodo, / que es el dar de darlo todo.” (458-459) Se trata, como bien advierte la editora Román Román, de los versos iniciales de la letrilla satírica “Solamente un dar me agrada”; por las posibles claves que el texto aurisecular pueda ofrecer para la (mejor) comprensión del personaje o la novela decimonónicas, lo transcribimos en su totalidad:

*Solamente un dar me agrada,
que es el dar en no dar nada.*

Si la prosa que gasté
contigo, niña, lloré,
y aún hasta agora la lloro,
¿qué haré la plata y el oro?
Ya no he de dar, si no fuere
al diablo, a quien me pidiere;
que, tras la burla pasada,
*solamente un dar me agrada,
que es el dar en no dar nada.*

Yo sé que si desta tierra
llevara el rey a la guerra
la niña que yo nombrara,
que a toda Holanda tomara,
por saber tomar mejor
que el ejército mayor
de gente más dotrinada.
*Solamente un dar me agrada,
que es el dar en no dar nada.*

Sólo apacibles respuestas
y nuevas de algunas fiestas
le daré a la más altiva;
que de diez reales arriba,
ya en todo mi juicio, pienso
que se pueden dar a censo,
mejor que a paje o criada.
*Solamente un dar me agrada,
que es el dar en no dar nada.*

Sola me dio una mujer,
y ésa me dio en qué entender;
yo entendí que convenía
no dar en la platería;
y aunque en ella a muchas vi,
sólo palabra las di
de no dar plata labrada.
*Solamente un dar me agrada,
que es el dar en no dar nada.*¹⁶¹

¹⁶¹ Francisco de Quevedo, *Obra poética II. Parte 1*, ed. de José Manuel Bleca, Castalia, Madrid, 2001, pp. 173-174.

Es inevitable ver en estos versos una actitud completamente distinta a la del propio Miquis, quien no sólo varía los versos de Quevedo, sino cuya conducta va en contra de su contenido. Miquis da todo —y aun más— a *La Tal* (y, en general, a todas las personas que se encuentran en su entorno), actitud que es en buena parte la culpable de su declive y posterior deceso.

Intertextualidad con Calderón, Tirso de Molina y Fernández de Moratín

Ya en el capítulo anterior se trató el permanente interés de Galdós por el teatro; en particular, la crítica se ha referido a su gusto por Calderón,¹⁶² hecho que se ve confirmado por el mismo novelista en su emotivo artículo “El aniversario de Calderón”, publicado en 1868:

Calderón no es solamente una gloria de España [...]. El genio de Calderón, eminentemente español, tiene, sin embargo, caracteres tan generales, que es el más nacional de nuestros escritores, y al mismo tiempo el más universal después de Cervantes. Su profunda intuición, su sentido moral, su criterio psicológico, su análisis sutilísimo de las diversas faces y matices del afecto humano, hacen que sus creaciones, aunque locales por su color y su forma, sean por su espíritu tan altas y aplicables al carácter colectivo de la humanidad como las del mismo Shakespeare.¹⁶³

En vista de lo anterior, no es extraño que el autor de *La vida es sueño* aparezca —mencionado y citado— en *EdC* que, a decir de Casaldueiro es “la confesión poética de [la] juventud”¹⁶⁴ de Galdós. Antes de pasar adelante, conviene hacer una aclaración: estamos conscientes de que la simple mención de un autor no implica necesariamente intertextualidad, por no referirse a un texto determinado; sin embargo, mencionar un autor es referirse al conjunto de su obra y tiene valor caracterizador. Una vez dicho lo anterior, analicemos las simples menciones:

a) Al narrar el estado de estupor de Felipe ante el banquete al que le convida Miquis: “O aquello era sueño o ya no hay sueños en el mundo. Pero él, sin entender de Calderón ni haberle oído mentar en su vida, decía rúcticamente y a su modo lo que significan las famosas palabras: *soñemos, alma, soñemos*.” (288) La frase “Soñemos, alma, soñemos” pertenece a la tercera jornada, cuadro 1, vv. 2356-2367, de *La vida es sueño*: “Dices bien, anuncio fue. / (Y caso que fuese cierto, / pues que la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos / otra vez; pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar / deste gusto al mejor tiempo; / que, llevándolo sabido, / será el desengaño menos; / que es hacer burla del daño / adelantarle el consejo. [...].”¹⁶⁵ Es imposible no ver en *EdC* la recuperación del tópico aurisecular de la confusión de la realidad con la ficción, encarnado en las ensoñaciones desafortunadas de Miquis y desmentido a cada momento por sus acuciantes necesidades.¹⁶⁶

b) Al caracterizar a Alejandro Miquis: “¡Misión altísima la suya! Iba a reformar el Teatro, a resucitar, con el estro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional.” (320) Como se dijo antes, tal era también la intención del joven Galdós; éste es uno de los elementos en los que se basa la identificación del personaje de Miquis como *alter ego* de Galdós.

c) De nuevo, al caracterizar al protagonista, se encuentra Calderón incluido entre los autores que frecuentaba el precoz Miquis: “A los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de

¹⁶¹ Francisco de Quevedo, *Obra poética II. Parte I*, ed. de José Manuel Bleca, Castalia, Madrid, 2001, pp. 173-174.

¹⁶² Véanse los artículos de Gustavo Correa, “Pérez Galdós y la tradición calderoniana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (1970-71), pp. 221-241, “Calderón y la novela realista española”, *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), pp. 15-23, y el de Peter Bly, “Galdós, Golden Age Theatre and Krausism”, en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by His Colleagues and Pupils*, Charles Davis y Alan Deyermann (eds.), Westfield College, Londres, pp. 39-48.

¹⁶³ Benito Pérez Galdós, “El aniversario de Calderón”, en *Artículos y ensayos*, pról. de Juan Pedro Castañeda, Idea/Asociación Cultural Cabrera y Galdós, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 94. Después de leer este párrafo, nos resulta incomprensible la siguiente afirmación de Francisco Caudet en una nota de su edición de *El amigo Manso* (p. 193, n. 60): “Calderón no fue un autor —se comprende— de la mayor devoción de Galdós.” Lo dice a propósito del título y la primera frase del capítulo VIII (“¡Ay misero de mí! ¡Ay infelice!”) de *El amigo manso*, de procedencia calderoniana (*La vida es sueño*, primera jornada, cuadro uno, vv. 78 y 102).

¹⁶⁴ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 18.

¹⁶⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. de José M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 2001, pp. 221-222.

¹⁶⁶ Dicho sea de paso, “Soñemos, alma, soñemos” es el título del artículo de Pérez Galdós que se publicó en la primera plana del primer número de *Alma Española* (8 nov. 1903), “revista [que] desempeñó un papel fundamental en la vida cultural de la época: unificar y abrir caminos a la juventud literaria y periodística, hoy adscribible a la «Generación del 98»”, María Asunción Mora Martínez, “La revista *Alma Española*: literatura y política en la Generación del 98”, *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987), p. 295.

Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller, y conocía los nombres de infinitas celebridades. A los doce había leído más que muchos que a los cincuenta pasan por eruditos.” (321-322)

d) Al referirse al estilo de *El grande Osuna*: “Su fantasía poderosa se encendía a la acción magnética de aquel estilo ampuloso y calderoniano.” (325)

e) Al describir la simpatía de Miquis por el dramaturgo Pérez de Ayala: “No ya afecto sino veneración idolátrica era lo que a Miquis inspiraba el poeta extremeño, por la acabada perfección escultórica de sus obras, por la energía de sus versos, y aun por aquella su hermosa figura calderoniana.” (368)

f) Una vez más, hablando sobre *El grande Osuna*: “Blancas velas brillaban en su inmensidad cerúlea, renovando en su elegante ligereza, los ramilletes con alas, los pájaros nadantes y los peces emplumados de la fantasía calderoniana.” (450)

Por lo que respecta a las citas textuales, todas —salvo la ya mencionada en el inciso a)— aparecen como fragmentos de *El grande Osuna*:

i) “¿Dónde iré de esta suerte, / tropezando en la sombra de mi muerte?” (451), pertenecen a *El médico de su honra*, tercera jornada, vv. 2506-2507.¹⁶⁷

ii) “Vi en Posilipo una mujer tan bella, / no digo bien mujer; yo vi una diosa...” (380), pertenecen a la segunda jornada de la comedia *Con quien vengo, vengo* (c. 1630),¹⁶⁸ con una ligera modificación en el texto galdosiano, pues en el de Calderón se lee: “Yo ví en *Milan* una muger tan bella, / no digo bien muger, yo ví una Diosa [...]”.¹⁶⁹ *Posillipo* es un barrio napolitano; el cambio se justifica por estar situado *El grande Osuna* en Nápoles.

iii) “Subiendo a la cumbre voy / del monte de mi fortuna. / A su extremo soberano / sólo falta un escalón; / dame la mano, ambición; / lisonja, dame la mano” (380). Una nota del autor nos informa que “Estos versos y los precedentes son de Calderón” (380); en efecto, pertenecen a *La cisma de Inglaterra*, jornada primera, vv. 215-220.¹⁷⁰ Sólo podemos especular sobre las razones que tuvo Galdós para consignar la fuente de estos versos: ¿probidad intelectual, testimonio de su admiración por Calderón o simple chascarrillo?

iv) No parece existir una fuente determinada para “Vive Dios, que es tal hazaña / digna de un Téllez Girón...” y “¡Hola!... ¡prendedle!... ¡traición! / ¡Necio, atrás!... ¡Italia es mía!” (319) Según la editora Román Román, se trata de recreaciones del “estilo de los dramas románticos de base histórica, que incorporan vocabulario y exclamaciones de estirpe barroca” (319, n. 198). Consideramos que en la misma situación se encuentran los versos del siguiente intercambio entre Miquis y Felipe:

Miquis, inspirado, se terció su capa, dio varias vueltas, ocultóse en el hueco de una puerta, y salió de improviso gritando:

¡Teneos... atrás!, ¡traidor!

Ponte tú en medio de la calle y responde con brío:

¡Qué escucho!, ¡cielos, valedme!

Y yo te doy la estocada:

¡Válgate el infierno!

Tú dices entonces con angustia:

Aguarda.

Oye una palabra... advierte...

Y yo te remato así:

¡Palabras yo?, toma hierro.

Y caes bañado en sangre gritando:

¡Yo muero... Jesús mil veces! (371-372)

Confróntense estas exclamaciones con las que concluyen *Quien mal hace, bien no espere*, el ya analizado drama juvenil de Galdós:

¹⁶⁷ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. de D.W. Cruickshank, Castalia, Madrid, 2001, p. 194.

¹⁶⁸ No existe certidumbre sobre la fecha de composición; véase al respecto, José M. de Osma, “Estudios sobre Calderón de la Barca. Notas a la comedia *Con quien vengo, vengo*”, *Hispania*, 11.3 (1928), pp. 221-226. La editora Román Román confiesa en la nota correspondiente (379, n. 248) no haber hallado la procedencia de estos versos.

¹⁶⁹ Pedro Calderón de la Barca, *Comedia famosa. Con quien vengo vengo*, Francisco Suriá y Burgada, Barcelona, 1750.

¹⁷⁰ Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Castalia, Madrid, 2001, pp. 301-302.

(DON FROILÁN arruga el papel furioso y da un terrible grito golpeándose la frente).

¡¡Maldición para mí, Inés, Inés!!
 ¡Qué vas a hacer! Detente, Rebolledo.
 ¡Infeliz es mi hija!

(Suena una campana).

¡Ah!, ¿qué oigo?
 ¡Yo la he matado! ¡Cielos! ¡Dios eterno!

(Terrible y angustiado).

¡Confúndeme Señor! Dame la muerte.
 ¡La muerte, sí, la muerte y el infierno!

(Cae desplomado).¹⁷¹

Ya se dijo que Miquis repudia *El grande Osuna* y proyecta una nueva obra: *El condenado por confiado*, cuyo título es un juego con *El condenado por desconfiado*, obra atribuida a Tirso de Molina (incluida en la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1635).

También existe intertextualidad en el siguiente fragmento, que se refiere a Miquis y su *Grande Osuna*: “Sus amigos no le comprendían, y algunos de sus compañeros de casa se reían de él. Ya el maligno Poleró, hablando del drama, lo había llamado *El gran Cerco de Viena* [...]” (325-326). Se trata de una referencia a *La comedia nueva* (1792) de Leandro Fernández de Moratín, obra que Galdós tenía en muy alta estima, por considerar que en ella se “encierra la más viva y picante de las sátiras literarias, aplicable a todas las edades y singularmente a la nuestra.”¹⁷² *El gran cerco de Viena* es elemento principalísimo del conflicto planteado en la obra de Moratín: escrita por un dramaturgo improvisado, encarna todos los defectos del teatro español de finales del siglo XVIII; al motejar así al *Grande Osuna*, Poleró le hace extensivos sus vicios, caracterizándola también como anacrónica.

En otros lugares de la novela se mencionan —un poco de pasada— diversos autores y algunas de sus obras de mediados del siglo XIX:

Felipe se detenía con vivo anhelo en los escaparates de librerías o fotógrafos, allí donde hubiese retratos de personajes célebres. Gozoso Alejandro de verlos tan bien, informaba al otro de los nombres, diciéndole: «Ése de la cara menuda, nariz en punta y espejuelos, es Hartzenbusch; ese joven de rostro triste, es Eguílaz; aquél de anteojos y bigote cano, García Gutiérrez; el que está al lado, Aguilera, y el otro de cara risueña y maliciosa, Mesonero Romanos».

Cuando a alguno de éstos le encontraban, no en retrato, sino de carne y hueso, por la calle, no se hartaban de mirarle, y aun le seguían largo trecho. De sus contemporáneos, el que más entusiasmaba a Alejandro era Ayala, poeta insigne y recién laureado por su célebre obra *El tanto por ciento*, de la cual decía nuestro manchego: «La primera vez que la vi representar, me hizo tal efecto, que estuve en cama tres días». Y en su *Grande Osuna* había querido hacer gala de remedar la dicción admirable, limpia y sonora de *El hombre de Estado*. No ya afecto sino veneración idolátrica era lo que a Miquis inspiraba el poeta extremeño, por la acabada perfección escultórica de sus obras, por la energía de sus versos, y aun por aquella su hermosa figura calderoniana. (367-368)

En aquel punto entró Zalamero, y sin decir nada, acometió furioso al berberisco, agarrándole por el pescuezo... Momento trágico con sus vislumbres humorísticos. Don Ramón de la Cruz, ¿en dónde estabas, qué no fuiste a verlo? (357)

Hartzenbusch, Eguílaz, García Gutiérrez, Aguilera, Mesonero Romanos, Ayala, de la Cruz. El inventario tiene valor por tratarse de los modelos que sigue Miquis y, hasta cierto punto, el propio Galdós: véanse los artículos dedicados a algunos de ellos en el tomo de *Nuestro teatro*,¹⁷³ la correspondencia de Galdós con Mesonero Romanos,¹⁷⁴ su artículo sobre Ramón de la Cruz.¹⁷⁵

¹⁷¹ Benito Pérez Galdós, *Teatro completo*, p. 88.

¹⁷² Benito Pérez Galdós, “Moratín y su época”, en *Obras inéditas, vol. v, Nuestro teatro*, Renacimiento, Madrid, 1923, p. 21.

Intertextualidad con Manrique

Al comienzo de la parte segunda, en la sección titulada “En aquella casa”, se lee lo siguiente:

Acuérdate, lectorcillo, de cuando tú y yo y otras personas de cuenta vivíamos en casa de doña Virginia, y considera cómo el rodar de los tiempos, dando la vuelta de veinte años, ha cambiado cosas y personas. La casa ya no existe; doña Virginia y su marido, o lo que fuera, Dios sabe dónde andan. Ni les he vuelto a ver ni tengo ganas de encontrármelos por ahí. Aquellos guapos chicos, aquellos otros señores de diversa condición, que allí vimos entrar, permanecer y salir, en un período de dos años, ¿qué se hicieron? ¿Qué fue de tanto bullicioso estudiante, qué de tan variada gente?

[...] Pues y el bendito Miquis, ¿qué se hizo?... ¿y el *Señor de los prismas*, de misteriosa condición y oficio no comprendido?... ¿y el infelícísimo *eautepestológrafo*?... ¿y el sesudo don Basilio Andrés de la Caña a quien nunca humanos ojos vieron en otro estado que en el de la formalidad y seriedad más imponentes?... Estos y otros que no nombro, ¿do están?, ¿viven?, ¿se salvaron o se sumergieron para siempre? (293-294)

Se trata de una clara referencia a las *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre el Maestro de Santiago, don Rodrigo Manrique*:

[xvi]
 ¿Qué se hizo el rey don Joan?
 Los infantes d’Aragón
 ¿qué se hizieron?
 ¿Qué fue de tanto galán[?],
 ¿qué de tanta invinción
 que truxeron?
 [...]

[xvii]
 ¿Qué se hizieron las damas,
 sus tocados e vestidos
 sus olores?
 ¿Qué se hizieron las llamas
 de los fuegos encendidos
 d’amadores[?]
 ¿Qué se hizo aquel trovar,
 las músicas acordadas
 que tañían?
 ¿Qué se hizo aquel dançar,
 aquellas ropas chapadas
 que traían?¹⁷⁶

Incluso es semejante el empleo de la cláusula “Pues y el bendito Miquis, ¿qué se hizo?” y “Pues el otro, su heredero / don Anrique, ¡qué poderes / alcançaba!”¹⁷⁷ o “Pues su hermano el inocente / quèn su vida sucessor / se llamó / ¡qué corte tan excelente / tuvo, e cuánto grand señor / le siguió[!]”¹⁷⁸ Sin embargo, no se trata simplemente de la imitación formal del modelo medieval; también está involucrado el tópico del transcurso del tiempo (“Las *Coplas* están traspasadas por el implacable paso del tiempo. Para Jorge Manrique la vida es un *pasar* [...], el

¹⁷³ Benito Pérez Galdós, “1836 – García Gutierrez” y “Don Juan Eugenio Hartzembuch” [sic], en *Nuestro teatro*, pp. 39-58 y 61-71. Uno de los más célebres ensayos literarios de Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” es en parte reseña de una obra de Ruiz Aguilera; véase Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, pp. 105-120.

¹⁷⁴ Soledad Ortega, *op. cit.*, pp. 21-36.

¹⁷⁵ Benito Pérez Galdós, “Don Ramón de la Cruz y su época”, en *Obras completas*, vol. VI, pp. 1453-1479.

¹⁷⁶ Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán, REI-México, México, 1992, pp. 155-156.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 158.

constante devenir ante el que sucumben los hombres y las cosas [...].”¹⁷⁹ Al evocar Galdós —situado en el presente de la escritura— los fantasmas del pasado de Alejandro Miquis, que serían sus propios fantasmas, si aceptamos la afirmación de Casaldueiro (“La figura de Alejandro Miquis es la confesión poética de su juventud [...].”)¹⁸⁰ recurre de nueva cuenta al canon español, en este caso, a uno de los paradigmas de la expresión del tópico de la brevedad de la vida, Jorge Manrique.¹⁸¹

Intertextualidad con Balzac

A reserva del análisis que se hará posteriormente en este capítulo, es necesario consignar aquí instancias de intertextualidad con obras o personajes de Balzac. El polígrafo francés es incluido entre las lecturas del muy precoz niño Miquis:

A los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller, y conocía los nombres de infinitas celebridades. A los doce había leído más que muchos que a los cincuenta pasan por eruditos. (321-322)

El gusto por Balzac se mantiene intacto en el joven Miquis:

La mesa de su amo contenía revuelta colección de obras diferentes; pero había tanto libraco en francés... ¿A ver? Balzac [...] ¿De qué trataría aquello? *Le pe...re Gori... Gori... Memo...moires*, memorias de *Deux jeunes...* de Diógenes querría decir... El demonio que lo entendiera. Centeno no acertaba a comprender para qué leía su amo aquellas tonterías... (314)

Sólo cuando la situación empeora y el dinero escasea, se ve obligado Miquis a desprenderse de la biblioteca que muy poco antes había formado: “Agotadas las ropas, [Miquis] empezó a malvender en los puestos de libros [...] la grande y la pequeña literatura, Víctor Hugo y Paul de Kock, Balzac [...]” (364). No está solo Miquis en su admiración por Balzac; Arias Ortiz, otro habitante de la pensión de la señora Virginia, estudiante también, es fanático de su obra: “lo tenía casi completo, y conocía a los personajes de la *Comedia humana* como si los hubiera tratado. Rastignac, el barón Nucingen, Ronquerolles, Vautrin, Adjuda Pinto, Grandet, Gobseck, Chabert, el primo Pons, y los demás le eran tan familiares como sus amigos” (334). Por último, se nos dice que en dicha pensión, “Uno se acostaba y seguía leyendo; otro, después de cumplir con las matemáticas, hacía rezos de Balzac y se encomendaba a Víctor Hugo; todos tenían aficiones literarias” (319). Desde luego, y como se verá más adelante, no es casual la repetida aparición del gran novelista francés.

Francisco de Torquemada, el siniestro prestamista que aparece por vez primera en *EdC*, después en *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta* y *Realidad*, y que terminará por protagonizar su propio ciclo novelesco, es denominado *Gobseck*, en abierta referencia a la novela de Balzac del mismo nombre, publicada en 1830: “ARIAS.- (con intuición) Tienes cara de contento... ¡Tú tienes vil metal!... ¿A dónde vas ahora? MIQUIS.- A casa del famoso *Gobseck*. Quiero pagarle un pico esta misma noche” (283), y “Por mañana y tarde no cesaba de convidar a los amigos en el café; había saldado las cuentas con el mozo, con cierto usurero a quien Arias llamaba *Golseck*,¹⁸² y se puso en paz con otros *británicos* de menor cuantía” (310).

¹⁷⁹ María Andueza, “Constelación de temas”, en Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre el Maestro de Santiago, don Rodrigo Manrique*, UAM, México, 1996, p. 39.

¹⁸⁰ También Ortiz-Armengol se refiere a esta identidad en su *Vida de Galdós*, pp. 69-70.

¹⁸¹ No me ocupo aquí, por haberlo hecho ya en mi tesis de licenciatura, de la intertextualidad e hipertextualidad con la prosa cervantina y la picaresca (vid. *infra*, n. 159).

¹⁸² *Golseck*: así en la edición de Román Román y en la de las *Obras completas* (t. IV, Aguilar, Madrid, 1960, p. 1372 b); en la de Mainer se lee *Gobseck* (p. 278); en la de Yolanda Arencibia (Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2007, p. 168), *Gobseck*. En las ediciones del siglo XIX y principios del XX tampoco hay uniformidad: en la 3ª ed. de 1886 de La Guirnalda se lee *Gobseck* (t. II, p. 25), en la de 1905 de Viuda é Hijos de Tello (t. II, p. 26) se lee *Golseck*. Si consideramos lo que se dice de Arias Ortiz (“era muy devoto de Balzac, lo tenía casi completo, y conocía a los personajes de la *Comedia humana* como si los hubiera tratado”, 334), podría pensarse que la lección correcta es *Gobseck*; cabe, empero, la posibilidad de que *Golseck* sea una pronunciación defectuosa o una deformación cariñosa.

Intertextualidad con otros autores europeos

Se mencionan diversos autores y títulos de obras al referirse a los hábitos de lectura de los personajes. Si no constituyen claves de lectura, si no iluminan algún aspecto de la novela, sí ayudan a caracterizar a los personajes y a establecer el contexto cultural y literario en el cual se desarrolla la obra. Después de Balzac, los que más a menudo se mencionan son Victor Hugo (1802-1885, poeta, novelista y dramaturgo francés) y Schiller (1759-1805, poeta y dramaturgo alemán):¹⁸³

A los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller, y conocía los nombres de infinitas celebridades. (321-322)

Uno se acostaba y seguía leyendo; otro, después de cumplir con las matemáticas, hacía rezos de Balzac y se encomendaba a Víctor Hugo; todos tenían aficiones literarias. (319)

Y Arias, fuerte en literatura, hablaba de *Los Miserables*, obra que por aquellos días cautivaba y embelesaba a tantos lectores. ¡Aquella Cosette!... ¡aquella Fantina!... ¡aquel Juan Valjean!... ¡aquel capítulo la *tempestad bajo un cráneo!*... ¡aquel polizonte Javert!... ¡aquel capítulo de las cloacas!... ¡aquel Fauchelevent!... ¡aquellas monjas del pequeño Picpus!... ¡aquella frase *no hay que confundir las estrellas del cielo con las que imprimen en el fango las patas de los gansos!*... ¡aquel Gavroche!... En fin, todo, todo... (404-405)

La mesa de su amo contenía revuelta colección de obras diferentes; pero había tanto libraco en francés... ¿A ver? Balzac, Scribe... [...] *Don Víctor Hugo... Ruy Blas...* esto sí era claro. *Schiller... Don Carlos...* también clarito. (314-315)

También se hace referencia a Scribe (1791-1861, dramaturgo y libretista francés), Molière (1622-1673, dramaturgo francés),¹⁸⁴ de Kock (1793-1871, novelista francés), Pigault Lebrun (1753-1835, novelista y dramaturgo francés), Manzoni (1785-1873, poeta y novelista italiano).¹⁸⁵ Mención aparte merecen las lecturas de Montes, otro pensionista, las cuales se encuentran en el otro extremo del espectro literario: “El señor de los prismas no tenía en su cuarto más que un Calendario del Zaragozano y una novela de a peseta, cuya mugrienta cubierta estaba llena de redondeles de sebo, señal de que Montes apagaba la luz con el libro” (314).

El narrador también consigna lecturas no propiamente literarias sino profesionales de don Basilio y de Zalamero:

Los libros de don Basilio no ofrecían maldito interés, y Felipe les habría arrojado al fuego si le dejaran. *La Deuda del Tesoro y el déficit*. Este folletito estaba encima de un voluminoso libro. ¿A ver? *Presupuestos de 1862-63...* ¡Vaya unas papas! (314)

Muchos volúmenes y apuntes tenía Zalamero; pero ¡qué cosas tan insulsas! Nunca pudo Felipe sacar sustancia de aquello. *La Cuarta Falcidia... Los Testamentos*. ¿Qué le importaban a él los testamentos?... (314)

El caso de Jesús Delgado es un tanto más relevante, pues si bien se le achaca el conocimiento de “extrañísimas teorías traducidas del alemán” (342) y la lectura “de diversos libritos, ingleses y alemanes” (345), en algún momento menciona —en carta dirigida a él mismo— a autores específicos:

«Querido Jesús: Por la tuya del 7 veo lo atareado que estás en esa oficina de la *Educación Completa*, establecida en el séptimo cielo, círculo tercero de la derecha. ¡Pobrecito, tener que contestar tanta carta, venida de remotos países...! Veo que los amigos Fröebel y Pestalozzi no te ayudan nada. ¡Qué pícaros! [...]» (347)

¹⁸³ El narrador, en evidente ironía, moteja a Miquis de “Schiller hispano” (324).

¹⁸⁴ “El célebre Molière le leía sus comedias a la criada. Yo te voy a leer a ti algunos pasajes...” (326).

¹⁸⁵ “Agotadas las ropas, [Miquis] empezó a malvender en los puestos de libros, todos los que había comprado. La grande y la pequeña literatura, Víctor Hugo y Paul de Kock, Balzac y Pigault Lebrun, Manzoni... todos, en suma, fueron saliendo en lúgubre procesión, marchando a los desvencijados estantes de los baratillos, donde los recibían por la tercera parte de lo que allí mismo costaran” (364).

La referencia a Fröebel y Pestalozzi caracteriza al personaje como conocedor de teorías pedagógicas relativamente recientes (Fröebel murió en 1852); adicionalmente, constituye una contribución al tema educativo presente en la novela. Si bien Jesús Delgado es presentado como un loco (uno de los muchos que pululan en el universo galdosiano), no puede considerarse accidental el carácter de su locura, ni las reacciones de la sociedad ante ella: es cesado por propalar técnicas educativas modernas, es considerado como un chiflado por sus vecinos, quienes lo someten a un *bromazo* al hacerle creer que ha recibido una carta —enviada por él mismo— desde el futuro: “Mientras más la leía el infeliz, mayor era su desasosiego. Estaba el pobre como fuera de sí, con grandísima zozobra en su alma. Pero mucho más se alteró cuando, al fijarse en la fecha de la carta, vio que claramente decía: «8 de noviembre de 1883»” (350).¹⁸⁶ La fecha de la misiva es una evidente ironía y una manera de decirle a los lectores de la época —no olvidemos que *EdC* está situada en 1863 y que 1883 es el año preciso de su publicación— que en 20 años la nación española no había progresado en materia educativa.

Al referir las consecuencias de la disipada vida de Miquis —y de su abandono de los estudios formales en pos de una elusiva carrera dramaturgica—, el narrador detalla la progresiva disminución de su biblioteca, la cual culmina con el remate de los libros de texto: “[Miquis] empezó a malvender en los puestos de libros [...] la grande y la pequeña literatura [...]. Tras esta familia simpática fueron displicentes los libros de Derecho, rotos y sucios, con los pliegos revueltos, liándose a bofetadas unos con otros” (365).

De distinto tipo son los hábitos lectores de Pedro Polo e Isabel Godoy, cuyas lecturas tienen un evidente afán caracterizador. Los libros que consumen Polo y Godoy refieren, respectivamente, las turbulencias de su estado de ánimo y una anacrónica concepción vital. En principio, Polo —religioso y profesor de escasa vocación— encuentra desahogo en “cosas heroicas y fuera de lo común, historias de bravas conquistas o descubrimientos. También se entretenía con novelas, prefiriendo las de mucho enredo, llenas de pasos y lances estupendos. Los viajes arriesgados por islas y tierras de bárbaros le deleitaban, y todo aquello en que hubiera lucha con feroces bestias o con los elementos” (184); más tarde, dándose cuenta de que sus lecturas no atemperan la pasión que lo consume,¹⁸⁷ se refugia en *el buen libro*, atraído más por su muy real violencia que por su pretendida moralidad:

No hallando a dónde volver los ojos en el terreno de las lecturas, se amparó de la Biblia. El Antiguo Testamento, sobre ser cosa muy santa, es poema, historia, geografía, novela, poesía, drama, y la riquísima serie de sus relatos sencillos enciende la imaginación, aviva el entusiasmo, embelesa, suspende y anonada. Para llenar aquellos tristes vacíos de sus insomnios, Polo cogía el Génesis, el Éxodo, los Números, los Jueces y se deleitaba con lo mucho que allí hay de trágico y sublime, con las guerras, las intrigas, las conspiraciones, las conquistas, las batallas, los grandes sacrificios, las violencias, los hechos inmensos, los colosales crímenes y virtudes que allí se cuentan. (207)

El hecho de que no soporte el resto de las obras religiosas es significativo, pues da idea de lo mal que se encuentra en el papel que le han impuesto las circunstancias:

[...] para dominarse y flagelarse y someterse, apechugaba valeroso con los alimentos más desabridos de la literatura eclesiástica. Por desgracia suya, pronto le faltaron las fuerzas para esta cruelísima penitencia. Ni *La Rosa mística desplegada*, ni el *Imán de la gracia*, ni el *Mes de San José*, ni otras obras insípidas que tenía en su biblioteca, sin saber bien cómo habían ido a ella, privaron por mucho tiempo en su espíritu. Hastiadísimo, las confinó a un hueco de su estante, donde probablemente estarían intactas hasta la consumación de los siglos. (206)

Ni siquiera los grandes místicos merecen su aprobación: “Los poetas sagrados se le sentaban en el estómago (pase esta frase vulgar que él usaba con frecuencia), y los versos de monjas le daban náuseas” (207). Un profesor como Polo difícilmente habría sido capaz de transmitirles a sus pupilos los principios religiosos; acaso la mejor prueba de ello sean los errores que comete Felipe en clase: “Pero a las primeras de cambio, ¡Dios de los tontos!, empezó mi sabio a desbarrar. [...] Allí iban proposiciones que harían estremecer de espanto a los Santos Padres. ¡Risas, escándalo y patadas en la clase! No se ha visto ni verá más atrevido heresiarca. ¡Decir que la gracia es un ser divino que nos hace esclavos del demonio!... ¡Ciérrate, boca nefanda!” (172)

El narrador dice que Isabel Godoy y su hermana Piedad eran reputadas como las personas más leídas de toda la Mancha:

¹⁸⁶ Las negritas son de Galdós.

¹⁸⁷ Que después —en la siguiente novela de la trilogía— se revela como una pasión amorosa.

Se sabían casi de memoria la *Cassandra*, novela de tanto sentimiento, que el que la leía se estaba llorando a moco y baba tres meses. Conocían también otras obras, muy en boga entonces, como el *Ipsiboe* y el *Solitario* del vizconde D'Arlincourt, llenas de desmayos, lloros, pucheros y ternezas. Pero la lectura que más particularmente había afectado a Isabel Godoy era la de aquella dramática y espasmódica novela de Madame Cottin, *Matilde o Las Cruzadas*, que fue la comidilla de aquella generación archi-sensible. (256)

El excesivo consumo de tales novelas hace natural sospechar que su complicada venganza de los *Micomicones* tenga raigambre romántica.

Hipertextualidad

Recordemos la definición de hipertextualidad propuesta por Genette: toda relación que una un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), en el cual el primero se injerta sin que se trate de un comentario. Es el resultado de una operación de transformación, en virtud de la cual B no podría existir sin A, aun cuando no hable ni cite a este último, pero lo evoca de manera más o menos manifiesta.

Balzac y Galdós

“L'argent, c'est la vie. Monnaie fait tout!”
Goriot en *Le père Goriot*

Es casi un lugar común mencionar la influencia de Balzac en la obra de Galdós; por ejemplo, Casaldueiro (“Balzac le hace ver la sociedad no ya como un cuadro de costumbres, sino como un organismo vivo, el verdadero héroe de la Historia”)¹⁸⁸ y Montesinos (“la concepción de la obra del novelista que en un principio expresa Galdós, y el programa que antes de comenzar su obra parece haberse trazado, [son], al menos en parte, de buena solera balzaciana”).¹⁸⁹ En sus *Memorias de un desmemoriado* el propio Galdós hace referencia a ello al recordar su primer viaje a París en 1867:

Frecuentes paradas hacía en los puestos de libros, que allí son cajones exhibidos en los *quais*, a lo largo del Sena. El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac —un franco; Librairie Nouvelle—. Con la lectura de aquel librito, *Eugenia Grandet*, me desayuné del gran novelador francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos, que aún conservo con religiosa veneración.¹⁹⁰

Más adelante agrega lo siguiente:

Estaba escrito que yo completase, rondando los *quais*, mi colección de Balzac — Librairie Notivelle [*sic*]—, y que me la echase al colete, obra tras obra, hasta llegar al completo dominio de la inmensa labor que Balzac encerró dentro del título de *La comedia humana*.¹⁹¹

No obstante tan conmovedor reconocimiento de su primer encuentro con Balzac, hay evidencia que sugiere que Galdós ya poseía —en 1865— varios tomos del francés; Bravo Villasante reproduce¹⁹² una lista de libros comprados en noviembre de dicho año y en ella se hallan no menos de cuatro tomos de Balzac (tres con la anotación *Librairie Nouvelle*).¹⁹³ La colección de “ochenta y tantos tomos” no parece ser la que consigna Berkowitz

¹⁸⁸ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 182.

¹⁸⁹ José F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 24.

¹⁹⁰ Benito Pérez Galdós, *Memorias...*, p. 1656 b

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 1657 a

¹⁹² Carmen Bravo Villasante, *Galdós visto por sí mismo*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1970, p. 38.

¹⁹³ Según Rodolfo Cardona, “[e]sta lista hecha por Galdós entre 1865 y 1867 —antes de su primer viaje a París— demuestra que [es] falso que Galdós «descubriese» a Balzac en París [...]. Esta lista nos informa que Galdós adquirió 8 novelas de Balzac —de la edición de la «Librairie

en su catálogo, la cual consta de 46 tomos (*Ouvres completes*, París, 1856-1877).¹⁹⁴ Sea como fuere, no deja de ser significativa su presencia pues, además de Balzac, sólo Dickens es mencionado por Galdós como modelo: “En mi aprendizaje literario, cuando aún no había salido yo de mi mocedad petulante, apenas devorada *La comedia humana*, de Balzac, me apliqué con loco afán a la copiosa obra de Dickens.”¹⁹⁵

Se han ocupado de analizar esta influencia Ollero,¹⁹⁶ Lacosta¹⁹⁷ y R. Gullón;¹⁹⁸ sin embargo, consideramos que el mejor análisis es el de Gilman en su *Galdós y el arte de la novela europea*.¹⁹⁹ Según Berkowitz, la problemática relación de Balzac con el dinero es semejante a la del propio Galdós, hecho que se encontraría registrado en sus novelas:

It is ironical that the author who criticized the economic ineptitude of some of his characters should so often have resorted to their devious machinations to extricate himself from financial entanglements. [...] The numerous business documents he saw fit to preserve suggest that Galdós derived from his personal experience ample knowledge for the treatment of intricate financial situations in his works.²⁰⁰

Sin embargo, son varios los aspectos en común entre las biografías de ambos autores y no sólo el relativo a las finanzas. Nos sorprende que Torres Bodet —en su interesante trabajo dedicado al español—²⁰¹ no se refiera a ello, siendo autor de una compacta pero informada biografía del francés,²⁰² de la cual extraemos las siguientes coincidencias biográficas de Balzac con Galdós: madres dominantes,²⁰³ traslado a la capital desde la provincia, estudios de derecho, experimentación temprana con el teatro, abandono del teatro en favor de la novela, multiplicidad de intereses amorosos, paternidad clandestina, negocios fracasados, apreturas económicas, pleito con un editor, contacto directo con personas de diversas condiciones, experimentación con la novela histórica, fecundidad creativa, facultades imaginativas y de observación, titubeos antes de encontrar una fórmula creadora propia, confusión de la realidad “auténtica” con la creada por él, dominio de diversos registros lingüísticos. No se trata, como podría pensarse en principio, únicamente de curiosidades triviales; consideramos que las coincidencias vitales entre ambos autores podrían ser la causa de algunas similitudes en sus obras.

Le père Goriot²⁰⁴ y El doctor Centeno

En el tercer apartado de su “Reexamen de un enigmático texto galdosiano: *El doctor Centeno*”, James H. Hoddie explora la intertextualidad de *EdC* con algunas obras de Balzac (además de *LpG*, *Le peau de chagrin*, *La cousine Bette*) y de Thackeray (*The Adventures of Philip*); por su relevancia para nuestro estudio, nos permitimos citar *in extenso* su razonamiento:

Sin embargo, el hecho de que Arias Ortiz fuera aficionado a la *Comédie Humaine* de Balzac, que tuviera casi todas estas novelas y que conociera a los personajes «como si los hubiera tratado» [...], debe considerarse como algo más que un dato autobiográfico de Galdós. Algunos aspectos de las caracterizaciones, elementos de las tramas y el modo de concebir la realidad balzacianos parecen haber hecho un papel importante en la concepción de *El doctor Centeno*.

nouvelle»— en Noviembre de 1865, 3 más en marzo de 1866, 7 en mayo y una en julio de ese mismo año [...]; “Apostillas a *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, de Hans Hinterhäuser”, *Anales Galdosianos*, III (1968), p. 141.

¹⁹⁴ H. Chonon Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: catálogo razonado, precedido de un estudio*, Ediciones El Museo Canario, Las Palmas, 1951, p. 178.

¹⁹⁵ Benito Pérez Galdós, *Memorias...*, p. 1693 b. Cierta es que en otros lugares se expresa con ardor de Shakespeare, Cervantes y Calderón.

¹⁹⁶ Carlos Ollero, “Galdós y Balzac”, en *Benito Pérez Galdós*, pp. 185-193.

¹⁹⁷ Francisco C. Lacosta, “Galdós y Balzac”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 224-25 (1968), pp. 345-374.

¹⁹⁸ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, pp. 38-43. Arthur Holmberg, en su “Balzac and Galdós: ‘Comment Aiment les Filles?’”, *Comparative Literature*, 29.2 (1977), pp. 109-123, compara algunos aspectos de *Splendeurs et miseres des courtisanes* con otros de *Fortunata y Jacinta*.

¹⁹⁹ Stephen Gilman, *op. cit.*, pp. 153-217.

²⁰⁰ H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, p. 323.

²⁰¹ Jaime Torres Bodet, “Pérez Galdós”, en *Tres inventores de realidad*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 167-247.

²⁰² Jaime Torres Bodet, *Balzac*, FCE, México, 1969, pp. 10-70.

²⁰³ Sebastián Cruz Quintana y Enrique Ruiz de la Serna se demoran en este aspecto en su *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós: contribución a una biografía*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973, pp. 245-253.

²⁰⁴ A partir de aquí, me referiré a esta obra con las siglas *LpG*.

[...]

Algunos aspectos de la situación y caracterización deben bastante a *Le père Goriot*, novela en que Rastignac, ambicioso estudiante de leyes, ayudado por su tía y con dinero que le manda su madre, emprende la conquista de la baronesa de Nucingen, hija del viejo Goriot. Alejandro combina la disposición de Goriot a sacrificarse por el amor con la «ontología del dinero» de Rastignac. Aunque estas características pueden ser antitéticas, esto no impide que haya amistad entre Goriot y Rastignac ni que se reúnan en la caracterización de Alejandro. También el papel de Miquis, como el de Goriot, se desarrolla en una casa de pupilos (en Balzac, la de Mme. Vauquer) donde los otros quieren que el ama expulse al enfermo moribundo. En ambas novelas los estudiantes de medicina asisten a los enfermos y se señala la semejanza entre la cara del moribundo y la de Cristo.

[...]

Estas observaciones sobre las imitaciones de Balzac y de Thackeray dan indicio de las lecturas de Galdós y permiten ver cómo se combinaron en su novela elementos que se habían aplicado en otros intentos de novelar mundos parecidos al de *El doctor Centeno*.²⁰⁵

Las referencias de Hoddie son sugestivas pero breves, y distan mucho de ser exhaustivas, hecho que invita a profundizar en ellas para determinar su exactitud, así como su verdadero alcance y carácter. Para ello recurrimos al método más simple: leer y contrastar ambas obras, dividiendo el análisis en cinco aspectos principales (espacio, personajes, temas, situaciones y técnicas).

El espacio en el que se desarrollan prácticamente todas las acciones de *LpG* es la *maison Vauquer*, con unos pocos episodios en las lujosas casas de las condesas de Restaut y Nucingen y de la vizcondesa de Beauseant; la importancia de la *maison* como escenario lo prueba la demora con la que el narrador la describe en las primeras páginas de la obra. En *EdC*, los espacios son diversos: además de la casa de doña Virginia, están el observatorio, la escuela y casa de Pedro Polo, la casa de Isabel Godoy, dos pensiones (la de doña Pepa y la de la señora Cirila), el teatro Real, las calles de Madrid. En la *maison Vauquer* se reúne un muestrario de la sociedad francesa de principios del siglo XIX (la acción está fechada en 1819), el cual incluye estudiantes, burgueses diversos, un jubilado, un delincuente, una criada: “Cette pension [...] admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs intérieures de ce respectable établissement” (1).²⁰⁶ La casa de la señora Virginia es la que más se asemeja a la de la viuda Vauquer, con la diferencia notable de que en ella los huéspedes sólo son hombres: estudiantes, un periodista, un pensionado, un empleado, un pintor, entre otros. Tanto la viuda Vauquer como doña Virginia son mujeres maduras que se han enfrentado con relativo éxito a las adversidades de la vida, no carentes de cierto atractivo y de una sexualidad latente:

Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec celle salle qui suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation [...]. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. (8-9)

Sobre que era guapetona, no cabe vacilación. Y más lo fuera si el constante trabajar y lo mal que vestía no disimularan un tanto su belleza. Representaba más de treinta años y tenía el cutis blanquísimo, los dientes perfectos, el seno alto, el pelo negro, el genio irascible y pronto, las manos perdidas del trabajo, el habla dulce y castellana fina, el corazón ya duro ya fundente, según las circunstancias, la voluntad fuerte y activa. (295)

Un aspecto que ambas casas tienen en común es el ambiente festivo que suele reinar en ellas, debido sobre todo a la presencia de los estudiantes. Alguna semejanza hay entre las habladurías y especulaciones que los habitantes de cada casa en torno a las figuras de Goriot y de Jesús Delgado.

²⁰⁵ James H. Hoddie, “Reexamen de un enigmático texto galdosiano: *El doctor Centeno*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521 (1993), pp. 58-61.

²⁰⁶ Cito a partir de Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Charpentier, París, 1839. Toda cita de esta novela irá seguida por el número de página correspondiente entre paréntesis.

No obstante el definitivo parecido entre la casa francesa y la española, nos resistimos a aceptar que se trate de una imitación, pues hay amplia evidencia biográfica de que Galdós conoció el ambiente de las pensiones por haber habitado en varias de ellas.²⁰⁷ En cambio, consideramos posible que, en la lectura de Balzac, Galdós haya identificado el potencial literario de dicho material anecdótico;²⁰⁸ considérese lo dicho por Montesinos: “Sospecho que la provechosa lectura de Balzac contribuyó a informar sus ideas sobre las posibilidades novelescas del tiempo en que vivía”²⁰⁹ y por Gullón: “[L]a lectura de estos inmediatos predecesores le sirvió de orientación, pues en las novelas de ellos encontró hecha la disección de la sociedad que él quería llevar a cabo en la escena española.”²¹⁰

A primera vista, la principal semejanza entre ambas obras son los personajes de Rastignac y Miquis; no obstante, un escrutinio cuidadoso revela diferencias fundamentales. Considérense las siguientes características del primero:

- a) la ambición de Rastignac es encumbrarse rápidamente en su profesión —si bien durante la novela descuida por completo sus estudios— e insertarse en la sociedad parisina;
- b) para lograr lo anterior, cuenta con la ayuda de su prima, la vizcondesa de Beusant;
- c) el dinero que su familia le envía con grandes sacrificios es utilizado no tanto para subsistir, sino para lucir en los salones que frecuenta;
- d) llega a rozar con la ilegalidad —en la modalidad de homicidio— en su pretensión de asegurar su futuro;
- e) carece de cualquier clase de aspiración artística;
- f) no tiene amigos, no se relaciona con los demás estudiantes, sus vínculos con los demás son ocasionales y motivados por el interés;
- g) sus relaciones con el sexo opuesto no son primordialmente eróticas, sino tendientes a escalar socialmente, y
- h) sobrevive al final de la novela y aparenta haber sido fortalecido por sus experiencias.

Cada una de las cuales tiene su contrapartida en el caso de Miquis:

- a) pretende revivir el teatro nacional;
- b) sólo cuenta con su talento para lograr lo anterior;
- c) despilfarra el dinero que recibe en libros, préstamos a sus amigos, pagos a su amante;
- d) roza con la ilegalidad, pero con un delito menos grave (fraude);
- e) es un artista;
- f) tiene varios amigos que lo aprecian sinceramente (lo cual no obsta para que en ocasiones se aprovechen de su generosidad) y al menos uno —Felipe— le es fiel hasta su muerte;
- g) su relación con La Tal parece ser genuinamente erótica y es casi tan importante como sus pretensiones dramáticas, y
- h) perece al final de la obra, sin haber corregido el camino.

No encontramos correspondencia alguna entre los otros personajes principales (o protagonistas)²¹¹ de *LpG* y alguno o algunos de *EdC* o de las demás obras de Galdós. Ciertamente hay ejemplos de altruismo rayano en el sacrificio (Felipe Centeno y Alejandro Miquis en *EdC*, Guillermina Pacheco en *Fortunata y Jacinta*, Leré en *Ángel Guerra*, Benina en *Misericordia*), pero ninguno con el tinte irracional —y un tanto inverosímil— como el del viejo Goriot.

Una diferencia más —y que quizá sea subjetiva—, es que Balzac no crea personajes entrañables, sus criaturas no despiertan la simpatía del lector. Difícil resulta sentir afinidad por Rastignac y su desmesurada ambición, por Goriot y su excesivo celo paternal, y mucho menos por Vautrin y sus criminales maquinaciones o por las condesas de Restaut y de Nucingen y su desalmada indiferencia.

De particular nota es la reaparición sistemática de personajes, recurso cuya invención se le adjudica al novelista francés:

²⁰⁷ Véanse los ya citados artículos de Pérez Vidal, “«En aquella casa...»” y “Las pensiones madrileñas...”

²⁰⁸ Aunque tampoco faltan antecedentes hispánicos, por ejemplo, los episodios de *El buscón* que tratan sus experiencias estudiantiles. Podrían incluirse también las ventas cervantinas, en las que se reunían azarosamente y convivían personas de todo tipo.

²⁰⁹ José F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 32.

²¹⁰ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, p. 39.

²¹¹ *LpG* coincide con *EdC* en tener más de un personaje principal.

A Balzac se le había ocurrido la idea de agrupar toda su obra haciendo reaparecer sus personajes de una en otra novela. Por este procedimiento quería que en su novela quedara viva la sociedad de su época, toda ella. A Balzac no se le pudo ocurrir el retorno de sus personajes, sino cuando sintió como artificial el destacar a uno de ellos. El hecho de que un personaje avance hasta el primer plano del protagonista se debe únicamente a que el novelista ha querido fijarse en él, pero lo mismo podría sucederle a otro cualquiera. Así los personajes no sólo reaparecen, sino que cambian de plano.²¹²

En *EdC* —obra que marcaría el comienzo del empleo de este recurso—²¹³ reaparece Felipe Centeno (de *Marianela* y *La familia de León Roch*)²¹⁴ y se menciona a Augusto Miquis²¹⁵ (de *La desheredada*) y a Marianela (de la novela homónima); en novelas posteriores reaparecen Ido del Sagrario, Amparo y Refugio Sánchez Emperador,²¹⁶ el doctor Moreno Rubio, Pedro Polo, Federico Ruiz, por nombrar sólo los más notables. Gilman advierte que estos personajes “no deben ser considerados sin más como imitaciones de los de Balzac. No son meros productos de una técnica prestada. Más bien se deben entender como el retoño natural de una forma de conciencia especial que todos los autores comparten con sus lectores.”²¹⁷

Mención aparte —por su particular conexión balzaciana— merece el siniestro prestamista Francisco de Torquemada, alias *Gobseck* (o *Golseck*), cuyo apodo proviene de la novela corta homónima publicada por Balzac en 1830. Torquemada, cuya primera aparición en el universo galdosiano se presenta en *EdC*, luego reaparece en *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta* y *Realidad*, si bien el personaje no se desarrolló plenamente sino hasta varios años después en el ciclo de novelas que lleva su nombre: *Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895). Como es natural, el Gobseck galdosiano es un personaje mucho más complejo que el de Balzac.

No necesariamente relacionada con *EdC*, pero digna de ser apuntada, es la historia de la señorita Victorina, despojada de su herencia por un padre y un hermano confabulados en su contra. Contrástese el siguiente fragmento, en donde se describe la visita de Victorina a su padre, con el correspondiente de *La desheredada* (cap. 16, “Anagnórisis”):

A quatre heures du soir, quand Goriot rentra, il vit, à la lueur de deux lampes fumeuses, Victorine dont les yeux étaient rouges. Madame Vauquer écoutait le récit de la visite infructueuse faite à M. Taillefer pendant la matinée. Ennuyé de recevoir sa fille et cette vieille femme, M. Taillefer les avait laissées parvenir jusqu'à lui pour s'expliquer avec elles.

— Ma chère dame, disait madame Couture à madame Vauquer, figurez-vous qu'il n'a pas même fait asseoir Victorine, qu'est restée constamment debout. A moi, il m'a dit, sans se mettre en colère, tout froidement, de nous épargner la peine de venir chez lui; que mademoiselle, sans dire sa fille, se nuisait dans son esprit en l'importunant (une fois par an, le monstre!); que la mère de Victorine étant sans fortune, elle n'avait rien à prétendre; enfin les choses les plus dures, qui ont fait fondre en larmes celte pauvre petite. Elle s'est jetée alors à ses pieds, et lui a dit avec courage qu'elle n'insistait autant que pour sa mère, qu'elle obéirait à ses volontés sans murmure; mais qu'elle le suppliait de lire le testament de la pauvre défunte. (62-63)

—Es usted, según creo —dijo [la marquesa]—, una joven que se llama Isidora, hija de un tal Rufete...

—No, señora —manifestó Isidora recobrando en un punto su valor, y usando un lenguaje en que se combinaba hábilmente la energía con la urbanidad—. He llevado y llevo ese nombre, que no es el mío. Don Tomas Rufete ha pasado hasta que murió por padre mío, y por tal le tuve y le quise; pero yo me llamo Isidora de Aransis.

La marquesa la interrumpió con un gesto de enojo. Volvió a mirarla fijamente y palideció.

—Me han asegurado —dijo— que usted pretende pasar por hija de mi desgraciada Virginia. ¿Es cierto que usted lo cree así?

²¹² Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra...*, p. 77.

²¹³ Aunque Gullón (*Galdós, novelista moderno*, p. 39) menciona la posibilidad de contar como reaparición la presencia de ciertos personajes de la primera serie de Episodios nacionales (1873-1875).

²¹⁴ Reaparece en *Tormento* y se le menciona en *La de Bringas*. Pese a morir al final de la novela, Miquis es mencionado después en *Tormento* y al principio de *Fortunata y Jacinta*.

²¹⁵ En nota a pie de página, haciendo explícito su parentesco con Alejandro Miquis.

²¹⁶ Geoffrey Ribbans rechaza estos apellidos en su “Amparando/Desamparando a Amparo: Some Reflections on *El doctor Centeno* and *Tormento*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17.3 (1993), p. 497. Ribbans arguye con razón que Sánchez Emperador son los apellidos del padre y que si la madre de Amparo y Refugio se apellidaba Calderón, las hermanas se apellidarían Sánchez Calderón. El otro argumento de Ribbans es un tanto endeble: que Pérez Galdós nunca las llama Sánchez Emperador; la réplica obvia es que *tampoco* las llama Sánchez Calderón.

²¹⁷ Stephen Gilman, *op. cit.*, pp. 199-200.

—¡Oh!, ¡que si lo creo! —exclamó Isidora echándose a llorar—. Si no lo creyera, no viviría...

[...]

—Señora —exclamó Isidora cayendo de rodillas a los pies de la aristócrata—. La voz de la sangre me ha llamado hace tiempo; la voz de la sangre me pone ahora a los pies de la madre de mi madre.²¹⁸

Las similitudes saltan a la vista; los episodios difieren en que la pretensión de Victorina es real y al cabo es satisfecha, mientras que la de Isidora es producto de un cerebro atrofiado por los folletines y termina por llevarla a la prostitución.

Una diferencia radical se encuentra en las formas de novelar; al principio de la obra el narrador de Balzac declara lo siguiente:

Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, et vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: Peut-être ceci va-t-il m'amuser. Puis, après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Eh bien, sachez-le! ce drame n'est ni une fiction, ni un roman: *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être! (2)

Una afirmación tal sería impensable en un narrador de Galdós, cuya aproximación al realismo es más irónica y chocarrera, como cuando dice —también al principio de la novela— lo siguiente:

No se meterá el historiador en la vida privada, inquiriendo y arrojando a la publicidad pormenores indiscretos. Si el héroe usa una de las plumas de acero, como tenedor, para pinchar un higo; si se lleva a la boca con gravedad el pedazo de pan, mordiendo en él con limpieza y buena crianza; si hay, en suma, en su alborozado espíritu un gracioso prurito de *comer como los señores*, ¿por qué se ha de perder el tiempo en tales niñerías? Más importante es que el historiador, con toda la tiesura, con toda la pompa intelectual que pide su oficio, se remonte ahora a los orígenes de aquella propiedad y escudriñe de dónde proceden las bellotas, de dónde el fiero cigarrote, los higos, el pan y demás provisiones, con lo cual, si sale airoso de su empresa y lo descubre todito, se acreditará de sabio averiguante, que es lo mejor para tener crédito y laureles sin fin. Llevado de su noble anhelo, baraja papeles, abofetea libros, estropea códices, destripa legajos, y al fin ofrece a la admiración de sus colegas los siguientes datos, preciosa conquista de la sabiduría española. (107)

Se percibe además una diferencia entre las sociedades retratadas y entre los retratos en sí. En Balzac, predomina la burguesía y la aristocracia, con la ocasional delincuencia; en Galdós, encontramos a la naciente clase media, las clases bajas, el clero, los marginados (locos, mendigos, prostitutas). El francés no retrata tanto la pobreza económica, sino la miseria moral; en su obra hay medianía, realizada por los destellos ocasionales de riqueza; en Galdós hay verdadera miseria: Rastignac padece algunas estrecheces, pero nunca al grado de las que sufren Miquis, Felipe, Ido o los estudiantes. Las condesas tienen apuros económicos, pero por sus malas inversiones o decisiones, nunca por excesos consumistas (por ejemplo, la pasión por los trapos de algunas heroínas galdosianas). La degradación moral de los personajes balzacianos es más marcada que en los galdosianos. En Balzac, la novela entera parece girar en torno al dinero;²¹⁹ en la de Galdós es un tema importante, pero hay varios más: la educación (Felipe), la creación artística (Alejandro), la vocación religiosa (Pedro Polo), la venganza (la Godoy), el amor (de diferentes tipos: el de Polo, apenas insinuado, por Amparo, y el de Alejandro por La Tal).

Difieren también nuestros autores en su aproximación a lo folletinesco. Sabido es que Galdós pretendió alejarse de dicho modelo, aunque recurrió a él en diversas ocasiones, pero casi siempre con intenciones paródicas o metaficcionales. En consecuencia, sería impensable en su obra un episodio como el de Trompe-le-mort. En este caso, empero, hay que tener en consideración las fechas de publicación de las obras analizadas: *LpG* aparece en 1834, en plena vigencia del modelo folletinesco —de hecho, se publicó primero por entregas—, mientras que *EdC* es de 1883, cuando tal modelo ya estaba en decadencia.

²¹⁸ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, pp. 264-265.

²¹⁹ Ya lo dijo la cuentista neozelandesa Katherine Mansfield: "When I read Balzac I always feel a peculiar odious exasperation because according to him the whole of life is founded on money. But he is right." *The Letters of Katherine Mansfield*, vol. II, ed. de J. Middleton Murry, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1929, p. 360.

En *LpG* no hay infancia. Los niños, cuyo mundo tanto apreció Galdós y que tan bien supo retratar en su obra,²²⁰ están presentes en *EdC*, comenzando por su protagonista, Felipe Centeno, acompañado de Rosita Ido y de Juanito del Socorro. En este aspecto, al menos, la visión de Galdós es más incluyente que la de Balzac, cuyo mundo parece ser exclusivamente de los adultos. A lo anterior, añádase la relativa escasez de humor en la obra de Balzac y su abundancia en la de Galdós; considérese, a guisa de ejemplo, los insulsos juegos de palabras de los estudiantes de la *maison* a la hora de la comida:

La récente invention du Diorama, qui portait l'illusion de l'optique à un plus haut degré que les Panoramas, avait amené dans quelques ateliers de peinture la plaisanterie de parler en *rama*, espèce de charge qu'un jeune peintre, habitué de la pension Vauquer, y avait inoculée.

— Eh bien! *monsieur* Poiret, dit l'employé au Muséum, comment va cette petite *santérama*?

[...]

— Il fait un fameux *froitorama*! dit Vautrin. [...]

— Illustre monsieur Vautrin, dit Bianchon, pourquoi dites-vous *froitorama*? il y a une faute, c'est *froidorama*.

— Non, dit remployé du Muséum, c'est *froitorama*, par la règle j'ai froid aux pieds.

[...]

— Ah! ah! voici une fameuse *soupeaurama* dit Poiret en voyant Christophe qui entrait en tenant respectueusement le potage.

[...]

— *Goriorama*, dit le peintre, parce qu'on n'y voyait goutte. (64-66)

— Votre nez est donc une cornue, demanda encore l'employé au Muséum.

— Cor quoi? fit Bianchon.

— Cornouille.

— Cor-nemuse[.]

— Cor-naline.

— Cor-niche.

— Cor-nichon.

— Cor-beau.

— Cor-nac.

— Cor-norama. (67-68)

Más parecido es el recurso humorístico de hacer que los personajes equivoquen las palabras; vayan primero unos ejemplos de Balzac, luego los de Galdós: “Ça nous entretiendra en joie, outre que c'est bon à l'estomac” (240) o “Dites donc, mademoiselle Michonneau, il renifle à l'éther. Bah! c'est un *se-passe*” (262); “El papá de mi mamá era lo que llaman *cabrerizo* de Palacio, de esos señores que van a caballo al lado de la Reina” (433) o “Le has hecho la *utosia*” (438).

Un tema que encontramos en Galdós en general, y en *EdC* en particular, pero no tanto en Balzac, al menos no en *LpG*, es el de la locura. Personajes como Jesús Delgado, José Ido, Isabel Godoy —y en menor medida, Miquis y Pedro Polo— no tienen su equivalente en la obra de Balzac, aunque sería interesante determinar qué tanto de obsesivo tiene el empeño de Goriot de seguir apoyando a sus hijas a pesar de su notoria ingratitud.

Cuatro similitudes menores: tanto en *LpG* como en *EdC*, se incluyen referencias a obras de teatro, óperas y novelas; la viuda Vauquer —como Isabel Godoy— es lectora de novelas sentimentales; las descripciones especializadas de la enfermedad de Goriot y de Miquis; la insensible actitud de la señora Vauquer después de la muerte de Goriot es semejante a la de la señora Cirila.

En resumen, de ninguna manera aceptamos las afirmaciones de Hoddie. Negamos que haya evidencia irrefutable de intervención, deuda e imitación de *LpG* en *EdC*, aun cuando reconocemos la posible asimilación de algunos aspectos —más formales que temáticos— del modelo balzaciano en general, no sólo en *EdC*, sino en el resto de la obra de Galdós. Coincidimos con Montesinos cuando afirma que “hasta la época de las novelas españolas contemporáneas no encontramos muchos rasgos balzacianos en la obra de Galdós, salvo tal cual detalle en los *Epi-*

²²⁰ Véanse al respecto los artículos de Gabriel Cabrejas, “Los niños de Galdós”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41.1 (1993), pp. 333-352; María del Prado Escobar Bonilla, “Personajes infantiles en la novela galdosiana”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, pp. 57-69 y Jennifer Lowe, “...Estos bosquejos de personas que llamamos niños: Retratos infantiles en la obra de Pérez Galdós”, *Letras de Deusto*, 22.53 (1992), pp. 153-158.

sodios, y nunca he creído que sean de mucha consideración unos y otros. *La admiración no implica necesariamente influencia*”.²²¹ Concluimos con Torres Bodet quien, en emotivo párrafo, dice:

Hay quienes extreman el fervor por Galdós hasta negar la importancia de tal encuentro.²²² Temo que no sea esa la mejor forma de admirar y de comprender. Nadie es grande porque evitó la influencia de algún maestro, sino al contrario, porque habiéndola recibido, logró adueñarse de ella tan firmemente que la hizo suya y la convirtió, como acaece con todos los materiales de la cultura, en sustancia misma de su existir. [...] Galdós nunca fue un pálido imitador del genial francés. Se adivina que, al conocer el fisiológico mundo de las fiebres y cóleras balzacianas, lo que en verdad logró fue ver en sí mismo con más franqueza. «La realidad existe» —debieron gritarle las páginas de Balzac. Como gran hispánico, él, en el fondo, lo presentía. Se lo habían dicho, con acentos no menos convincentes y menos firmes, Velázquez y Goya en el Prado, Cervantes en el *Quijote*, Lope de Vega en *Fuenteovejuna* y, en todas partes, la luz de España, que articula y define lo que no quema.²²³

Flaubert y Galdós

Poco se ha estudiado la relación entre Galdós y Flaubert: además del texto de Caudet —al que nos referiremos dentro de poco— contamos con los de Ricard,²²⁴ Smith²²⁵ y, recientemente, Mejía González.²²⁶ Ricard compara un par de episodios de *La familia de León Roch* y *Les*,²²⁷ y encuentra múltiples semejanzas entre ambos; si bien acepta que “los dos textos no tienen la misma extensión, ni la misma factura, ni producen la misma impresión”²²⁸ y que “los dos pasajes sirven funciones marcadamente distintas en la economía de las novelas”,²²⁹ parece convencido de que Galdós leyó y aprovechó —quizá no intencionalmente, sino mediante “reminiscencias inconscientes”—²³⁰ el episodio flaubertiano.²³¹ Smith encuentra paralelismos entre algunos episodios de *Les* y otros de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, *El 7 de julio*, *Los cien mil hijos de San Luis* y *La familia de León Roch* que le parecen “estrechamente semejantes”; el crítico considera que la recreación de elementos anecdóticos de *Les* se debe a la magnífica retentiva (consciente o inconsciente) de Galdós.²³² El recurso más importante que —según Smith— Galdós le debería a una lectura temprana de Flaubert sería la del uso del estilo indirecto libre:

Galdós emplearía el estilo indirecto libre, sensibilizado por el siempre elegante Flaubert, para fines muy diferentes del gran recluso de Croisset. Flaubert, tras las palabras equívocas de sus personajes, entretejidas en su narración, solía resguardarse irónicamente, «burlándose» de ellos, para usar la expresión de Clarín (más próximo en su ironía, a veces terrible, al francés); mientras que Galdós aprovechaba las palabras de sus personajes, generalmente, con tolerancia y simpatía, precisamente porque encontraba en aquel lenguaje popular la fuerza imperfecta e inventiva de sus usuarios, dentro y fuera de las páginas de sus novelas.²³³

²²² Se refiere al descubrimiento de Balzac en el viaje de Galdós a París.

²²³ Jaime Torres Bodet, “Pérez Galdós”, p. 228.

²²⁴ Robert Ricard, “Galdós ante Flaubert y Alphonse Daudet”, en *Benito Pérez Galdós*, pp. 195-208.

²²⁵ Alan E. Smith, “Galdós y Flaubert”, *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), pp. 25-35.

²²⁶ Alma Leticia Mejía González, “Relaciones entre Flaubert y Galdós: el caso de *La educación sentimental*”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. V, Moderna y Contemporánea, Laura Silvestri et al. (eds.), Bagatto Libri, Roma, 2012, pp. 86-91.

²²⁷ A partir de aquí utilizaré casi invariablemente las siglas *Les* para referirme a *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*.

²²⁸ Robert Ricard, art. cit., p. 200.

²²⁹ *Ibid.*, p. 202.

²³⁰ *Ibid.*, p. 196.

²³¹ Germán Palacios, encargado de la edición de *Les* publicada por Cátedra (Madrid, 2007), hace referencia a esta semejanza (curiosamente, sin mencionar a Ricard) y afirma que “no parece verosímil una coincidencia tan exacta de tema y circunstancias” (p. 25), para concluir que Galdós, “utilizando los mismos elementos que Flaubert, supo hacer del episodio una creación nueva” (p. 26). Palacios asevera que *Les* “se tradujo pronto al español, pero es posible que escritores como Galdós, Valera y Pereda la leyeran en francés antes de su traducción española [...]” (24-25), pero no consigna cuál sería esa primera versión; si atendemos lo dicho por Marta Giné Janer (“Les traductions de Flaubert en Espagne: esquisse d'un tableau”, *Flaubert. Revue critique et génétique*, 6 (2011), consultado el 24 de noviembre de 2012, <http://flaubert.revues.org/1654>), ésta sería de 1891, lo cual difícilmente podría considerarse como “pronto”.

²³² Sólo diremos que Galdós no necesitaba haber leído en Flaubert las descripciones de revoluciones, saqueos y turbas descontentas para luego plasmarlas en sus Episodios nacionales; como él mismo lo relata, tuvo ocasión de presenciar más de un movimiento social de ese tipo. Un par de tales ocasiones —las noches de san Daniel y san Gil— “affected Galdós and influenced his literary temperament immeasurably”, según Berkowitz. Véanse *Memorias de un desmemoriado*, pp. 1655 b-1658 b y *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, pp. 74-78.

Mejía González, por su parte, descubre sugerentes vínculos entre *Les* y diversas novelas galdosianas (*La desheredada*, *EdC*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*), así como también entre *Madame Bovary* y *La de Bringas*; todo ello hablaría en favor de una provechosa lectura de Galdós de la obra del francés, la cual habría derivado no en una imitación sino en una transgresión o desviación consciente del modelo flaubertiano.

Sainz de Robles afirma —sin precisar en qué se basa para hacerlo— que Galdós “[...] regresó a España por Cerbère. Traía dominado el francés. Había leído a Flaubert, y a Musset, y a Vigny, y a Dumas”²³⁴ Torres Bodet también hace referencia a un conocimiento previo de la obra de Flaubert, aunque ignoramos en qué se haya basado para afirmarlo:

Sin que Balzac y Dickens hubiesen perdido a sus ojos ningún prestigio, otros autores le tentaban con el rigor de sus experiencias. Eran aquellos los tiempos en que campeaba, en París, el naturalismo. Es cierto, novelas como *Madame Bovary* (1857) y *La educación sentimental* (1869) fueron conocidas con anterioridad por Pérez Galdós. Sin embargo, en Flaubert, el naturalismo es todavía romanticismo [...].²³⁵

La tajante afirmación de Gilman (“Naturalmente, [Galdós] también había leído a Flaubert y, al crear a Isidora, había jugado con la misma posibilidad”)²³⁶ parece referirse exclusivamente a *Madame Bovary*.²³⁷ Significativamente, Flaubert tiene una presencia muy menor en los estudios más importantes sobre el novelista canario: no hay más de una veintena de menciones —más bien irrelevantes— en las obras de Berkowitz, Casaldueño, Montesinos, Shoemaker y Ortiz-Armengol.

Resulta inconcebible que Galdós —lector voraz, al tanto del quehacer literario de su época—²³⁸ no hubiera conocido las tribulaciones de Flaubert y el escándalo debido a su novela de 1856. El catálogo de la biblioteca de Pérez Galdós elaborado por Berkowitz consigna la existencia de un ejemplar de *Madame Bovary*, otro de *Salambó* y uno de *La tentación de San Antonio*, pero no de *Les*;²³⁹ sin embargo, como bien apunta el estudioso,

Es muy fácil que estas colecciones sean incompletas y que falten muchas obras de verdadero valor, pues todo el mundo sabe lo abandonado que era Galdós en las cosas de administración personal. De la misma manera que han desaparecido algunos autógrafos de sus obras, y aún más, cartas de su archivo epistolar, deben haber desaparecido también muchos tomos de su biblioteca.²⁴⁰

A lo anterior hay que agregar algo evidente: la presencia (o la ausencia) de una obra en particular no significa que Pérez Galdós la conociera (o la desconociera) o la empleara (o no). También es necesario tomar en cuenta lo averiguado por Marta Giné Janer: a pesar de la pretendida influencia de Flaubert en la literatura española, el francés tuvo una escasa presencia en la prensa del siglo XIX²⁴¹ y se le tradujo poco.²⁴²

Aun si —por alguna insólita razón— Galdós desconocía el *affaire* Bovary, dos personas de su entorno inmediato hubieran podido darle noticia del mismo: Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas. Tanto la gallega como el ovetense se ocuparon, en diversos lugares y momentos, de comentar la producción de Flaubert. La condesa le dedicó casi una treintena de páginas en *La literatura francesa moderna*,²⁴³ aunque se demora en su comentario de

²³³ Alan E. Smith, art. cit., p. 35.

²³⁴ Federico Carlos Sainz de Robles, “Introducción”, en Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, t. I, 3ª ed., Aguilar, Madrid, 1950, p. 34 a.

²³⁵ Jaime Torres Bodet, “Pérez Galdós”, pp. 232-233.

²³⁶ Stephen Gilman, *op. cit.*, p. 164.

²³⁷ Los enunciados previos a la frase citada dicen: “Tal es el caso de Ana de Ozores, ni continuación ni copia, sino una contestación profundamente conmovedora a la vez que palpitante al quijotismo de Emma Bovary. Y así lo entendió Galdós.” *Loc. cit.*

²³⁸ Cf., empero, con la siguiente observación en uno de los artículos de Pardo Bazán: “Aquí principia una parte de la novela [se refiere a *Ángel Guerra*] que me recuerda a *Madame Gervaisais*, de los Goncourt (advírtase que Galdós no ha leído a estos novelistas franceses).” Emilia Pardo Bazán, “I. Ángel Guerra”, en *Obras completas*, t. III, ed. de Harry L. Kirby Jr., Aguilar, Madrid, 1973, p. 1099. El subrayado es mío.

²³⁹ H. Chonon Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós...*, p. 180.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁴¹ Dice la investigadora: “Constatons que notre première ambition —étudier les traductions de Flaubert dans la presse hispanique du XIXe siècle— a dû être abandonné après avoir constaté leur faible présence: de Balzac on passe directement à Zola!”; Marta Giné Janer, art. cit.

²⁴² Según el inventario de la autora, no más de 10 ediciones (hasta cuatro de *Madame Bovary*, una de *Tres cuentos*, una de *Les*, una o dos de *Salammô*, una de *Un corazón sencillo*. *Herodías* y posiblemente una de *Por los campos y las playas*. *La tentación de San Antonio*. Los casos dudosos se deben a ediciones que carecen de fecha) hasta 1900. La traducción más antigua de *Les* data de 1891: *La educación sentimental*. *Historia de un joven*, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, 2 vols., J. Jorro, Madrid.

Madame Bovary y apenas si se refiere unas cuantas veces a *Les*,²⁴⁴ y al ocuparse de la influencia de Flaubert en España, sólo menciona a *Clarín*.²⁴⁵ También lo incluye en *La cuestión palpitante* y una vez más se concentra en *Madame Bovary*, *Salambô* y *La tentación de San Antonio*, con apenas un par de menciones de *Les*.²⁴⁶ Su juicio final del llamado “recluso de Croisset” merece ser transcrito por completo:

El fondo de las obras de Flaubert es pesimista, no porque él predique ni esas ni otras doctrinas, pues escritor más impersonal y reservado no se ha visto nunca, sino porque su implacable observación descubre a cada instante la flaqueza y nulidad de los propósitos e intentos humanos: ya nos muestre a *Madama Bovary* soñando amores poéticos y cayendo en prosaicas torpezas, ya a *Salambona* expirando horrorizada de su bárbaro triunfo, ya a *Bouvard* y *Pécuchet* estudiando ciencias y tragando libros para quedarse más sandios de lo que eran, no tiene Flaubert rincón donde puedan albergarse ilusiones consoladoras. Escarneció sobre todo la sociedad moderna, lo que se suele llamar ilustración, progreso, adelantos, industria y libertades.²⁴⁷

Si bien la ausencia de Flaubert ya se nota en sus escritos tempranos, creemos que la cercanía intelectual — por no mencionar la sentimental— de Galdós con la condesa pudo haberle confirmado en su postura. Considérese, a guisa de ejemplo, el siguiente fragmento de su correspondencia: “Pánfilo de mi corazón: rabio también por echar-te encima la vista y los brazos y el cuerpote todo. Te aplastaré. Después hablaremos dulcemente de literatura y de Academia y de tonterías. ¡Pero antes te morderé un carrillito!”²⁴⁸ Bien dice Bravo-Villasante que “la influencia que ejercieron el uno sobre el otro, a medida que se van analizando las cartas se ve más clara [...]. La amistad literaria unida a la amistad amorosa es uno de los grandes atractivos de esta unión”.²⁴⁹

Por lo que se refiere a *Clarín*, éste se refiere repetidamente a Flaubert en “Del estilo de la novela”:

Flaubert fue esclavo y hasta mártir de esta teoría exagerada. La obra más delicada del cincel más escrupuloso y prolijo y perfecto en los detalles no puede dar idea aproximada de lo que es un libro de Flaubert. Cada página le cuesta semanas de estudio, reflexión y ensayos. ¿Cómo no, si él mismo, especie de heautontimorumenos literario, se ha impuesto leyes y trabas en el estilo que hacen poco menos que imposible el trabajo del artista de la palabra? Verdad es que el resultado de estos cuidados excesivos fue la más pura gloria de escritor; porque nadie trabajó con la conciencia meticulosa y el genio con que escribió el autor de *Madame Bovary*. Pero si es justo admirarle y saborear sus libros, delicadísimo manjar del espíritu, no hay necesidad de creer que sus ideas y su manera de trabajar la frase son dogmas del arte en adelante.²⁵⁰

Flaubert está presente asimismo en las reseñas de las obras de Galdós, por ejemplo, en la dedicada a *La desheredada*:

²⁴³ Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna, III, El naturalismo*, Renacimiento, Madrid, 1911, pp. 37-65.

²⁴⁴ Y cuando se detiene, su comentario no es demasiado favorable: “Clasifico como inferiores a [*Madame Bovary*] las otras ya citadas, *La educación sentimental* y *Bouvard y Pécuchet*, y hasta las tengo por de difícil y fatigosa lectura, aunque abunden en páginas y párrafos llenos de observaciones hondas y contengan mucho acibar y ajeno de sátira”, *ibid.*, p. 62.

²⁴⁵ “De la influencia de Flaubert, hemos tenido en España testimonios, y no ha faltado quien, como Leopoldo Alas, haya hecho, con talento, su *Madama Bovary*, envuelta en el estudio irónico de un ambiente provinciano”, *ibid.*, p. 65.

²⁴⁶ Y de nuevo, poco favorables: “*La Educación sentimental*, novela en la cual puso sus cinco sentidos y cifró grandes esperanzas, hizo un fiasco tan completo, que Flaubert, en sus acostumbrados arrebatos de cólera, solía preguntar a sus amigos apretando los puños: «¿Pero me podrán Vds. decir por qué no gustó aquel libraco?»”, y más adelante: “rompióse el equilibrio, y empezó a abusar del procedimiento, hasta el extremo de pasarse horas enteras cazando una repetición de vocales o una cacofonía, y meditando en si una coma estaba o no en su sitio, y de leerse treinta volúmenes sobre agricultura para escribir diez líneas con conocimiento de causa. De esta prolijidad resultó el fracaso de la *Educación Sentimental* [...]”, Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, en *Obras completas*, p. 610 a y b.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 611 a. Véanse los mordaces comentarios que Francisco A. de Icaza le dedicó a Pardo Bazán: “Examen de críticos” y “Doña Emilia Pardo Bazán”, en *Obras*, II, ed. y est. preliminar de Rafael Castillo, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 349-351, 353-363 y 624-631. Sobre esta obra en particular, dice: “Los libros de la Señora Pardo Bazán, aunque sean hijos suyos, tienen padre. La Señora Pardo en *La cuestión palpitante* vulgariza las ideas y los juicios expresados por Zola en *Les Romanciers naturalistes* y *Le Roman expérimental*” (p. 349).

²⁴⁸ Carta sin fecha de Pardo Bazán a Pérez Galdós, en Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Galdós (1889-1890)*, pról. y ed. de Carmen Bravo-Villasante, Turner, Madrid, 1978, p. 86.

²⁴⁹ Carmen Bravo-Villasante, “Prólogo”, en Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Galdós...*, p. 11.

²⁵⁰ Leopoldo Alas, “Del estilo de la novela”, en *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, ed. y notas de Sergio Beser, Laia, Barcelona, 1972, p. 52.

Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto y empeño que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del cerebro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste.²⁵¹

También lo menciona *Clarín* en sus misivas a Galdós, como en la del 8 de abril de 1884:

Si no las ha leído yo le aconsejo a Vd. que lea las cartas de Flaubert á Jorge Sand. Aparte paradojas, contradicciones y misantropías, es un libro de veras fuerte, colocado en situación en que puede Vd. llegar á verse, si continua siendo lo que es en la *Desheredada*, en Centeno y en Tormento y siéndolo cada vez mas: un *buzo* del arte. [...] [L]e diré sin rodeos, que Vd. todavía no ha profundizado tanto como Flaubert y Zola (de Flaubert hablo refiriendome principalmente a la Educación Sent. y Bouvard y Pecuchet) pero ha entendido ó adivinado ó lo que sea el *quid humanum* de que puede ser extracto el arte literario, la novela solo, dando á la filosofía (á la seria tambien) datos, puntos de vista completamente nuevos. La novela como se ve en Bouvard y P., en la Joie de vivre... y en Tormento es una nueva fuente de conocimiento.²⁵²

Luego lo menciona de nuevo y agrega una suerte de consejo:

Volviendo a las cartas de Flaubert, allí se ve al anacoreta de las letras, al hombre de genio que podria hacerse rico, popular sin mas que dejar correr- la pluma y prefiere q^e le desprecien sus libros y quedarse pobre con tal de escribir como su gran instinto literario le pide. Si Vd., como yo creo, continua escribiendo asi, tal vez pierda la popularidad de que hoy goza, pero cada vez será mejor artista.²⁵³

La respuesta de Galdós —si la hubo— a tales conminaciones no consta en el epistolario recientemente publicado por Rubio Jiménez y Smith.²⁵⁴ Desde luego, nuestro novelista no parece haber seguido la advertencia de Clarín, lo cual no obstó para que su arte progresara: justo en ese 1884 publicó *La de Bringas*, y dos años después comenzaría a aparecer *Fortunata y Jacinta*, dos de sus máximas obras.²⁵⁵

Un aspecto que la crítica no parece haber atendido es el siguiente: si bien es muy posible que Galdós haya leído a Flaubert, no parece haberse referido a él en ninguno de sus escritos, ni literarios, ni periodísticos. En efecto, no recordamos una sola mención del escritor de Ruan ni en las novelas,²⁵⁶ ni en los artículos, ni en los prólogos, ni en las obras de teatro o misceláneas, ni en la correspondencia. Desde luego, la memoria puede fallarnos, pero es significativo que ni Ricard ni Smith mencionen, en apoyo a sus hipótesis, alguna cita de nuestro novelista. No contamos con ninguna expresión explícita que reconozca ya no la deuda con Flaubert, sino la simple lectura de sus obras, como sí existe en el caso de Balzac o Dickens. Dice López Fanego, a propósito de *La Regenta*, que “indicándonos [*Clarín*] las lecturas preferidas o únicas de los personajes nos enteramos de sus propios juicios literarios; porque si a personajes despreciables e incultos les gustan las obras de ciertos autores, la opinión de Clarín sobre esas obras queda sobradamente reflejada”.²⁵⁷ Los personajes de Galdós gustan de presumir sus lecturas y las novelas de Flaubert no están entre ellas, ni siquiera en sentido negativo; además de los ejemplos —citados en el apartado

²⁵¹ Leopoldo Alas, “*La desheredada*”, en *Galdós, novelista*, ed. de Alfonso Sotelo Vázquez, PPU, Barcelona, 1991, p. 90.

²⁵² Soledad Ortega, *op. cit.*, pp. 216-217.

²⁵³ *Ibid.*, p. 217. Sobre la relación Flaubert-Clarín, véase M^a Cruz Toledano García, “Presencia de Flaubert en Leopoldo Alas «Clarín»”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 389-397.

²⁵⁴ Jesús Rubio Jiménez y Alan E. Smith (eds.), “Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín”, *Anales Galdosianos*, 40-41 (2005-2006), pp. 87-197. Las cartas de 1884 son de las siguientes fechas: 12 de marzo, 19 de junio, 3 de octubre y 3 de diciembre.

²⁵⁵ No está de más transcribir —por parecernos acertado— lo dicho por José F. Montesinos sobre el epistolario clariniano: “En esas cartas, Alas es a menudo tan confuso, que aunque interesantes siempre como testimonio de adhesión y entusiasmo, son poco utilizables como crítica. Y lo peor es que lo mismo ocurría con muchos artículos”; *Galdós*, II, p. 97.

²⁵⁶ Flaubert no se encuentra en ninguno de los dos censos de personajes (uno para Episodios nacionales y otro para novelas, cuentos y teatro) de las *Obras completas* preparadas por Sainz de Robles, que incluyen personajes históricos que no intervienen en la acción y que son una mera referencia. Este hecho, que podría considerarse definitivo, no lo es tanto, pues tampoco está Balzac, que es mencionado varias veces en *EdC*. Y, desde luego, el censo no incluye la obra periodística.

²⁵⁷ Otilia López Fanego, “En torno a la función de lo francés en *La Regenta*”, en *Imágenes de Francia...*, p. 159.

anterior— de las lecturas de Miquis y demás personajes de *EdC*, ofrecemos uno más, las lecturas de Gloria en la novela que lleva su nombre:

Gloria volaba a la biblioteca de su padre; miraba a todos lados, hojeaba un libro y, con desdén, lo volvía a poner en su sitio. Cogía otro, leía algunas páginas, mas pronto se cansaba.

—¿Qué buscas?... ¿novelas? —decía don Juan entrando tras ella y sorprendiéndola en el escrutinio—. Algo de eso tengo también... Espérate.

—*Invanhoe* [*sic*]—decía Gloria, leyendo un rótulo.

—Esa es buena, pero déjala por ahora... Aquí han entrado pocas novelas. De la basura que diariamente han producido en cuarenta años Francia y España, no hallarás una sola página... De lo bueno hay algo, poco... Me parece que en algún rincón encontraremos a Chateaubriand, a Swift, a Bernardino de Saint-Pierre, y antes que a ninguno, a mi idolatrado Manzoni.

Pero al poco tiempo don Juan prohibió a su hija la lectura de novelas, porque, aun siendo buenas, decía, enardecen la imaginación, encienden deseos y afanes en el limpio corazón de las muchachas y les hacen ver cosas y personas con falso y peligroso color poético.²⁵⁸

Se nos ocurren algunas posibles explicaciones para el elocuente silencio de Galdós sobre Flaubert: el primero es la ya conocida reserva del canario a tratar abiertamente la sexualidad humana.²⁵⁹ ¿Quiso Galdós distanciarse, por temor de verse involucrado o manchar su reputación, de los líos del francés, debidos en parte a su franco tratamiento del erotismo? Lo consideramos improbable: en 1883 el proceso judicial por la publicación de *Madame Bovary* ya contaba con casi tres décadas de antigüedad y había tenido a París como escenario primordial. ¿Qué podría arriesgar mencionándolo? Otra posibilidad es que se haya debido a la aversión por lo francés, propugnada por algunos sectores culturales de la época.²⁶⁰ Dudamos que sea así: además de la ya consignada admiración por uno de los máximos autores franceses, Galdós no expresa sino admiración por la capital gala en sus *Memorias de un desmemoriado*, en las que recuerda su reacción con motivo de su primer viaje a dicho lugar: “Parecíame un sueño, un cuento de hadas, verme yo transportado a París, la metrópoli del mundo civilizado.”²⁶¹ Nos atrevemos a sugerir una razón más simple: a Galdós le disgustaba Flaubert —sus obras, su poética, quizá incluso su persona misma— y prefirió no hacer público su sentir, acaso para que su fama de progresista no sufriera menoscabo con una opinión conservadora.²⁶²

La educación sentimental y El doctor Centeno

Leopoldo Alas fue el primer crítico en proclamar el vínculo de *EdC* con *Les*; en su reseña del 5 de agosto de 1883 puede leerse lo siguiente: “recuerda este tomo un libro célebre entre los aficionados a las buenas letras; pero no tanto como debiera: aludo a *La educación sentimental*, de Flaubert.” (116) Sigue una frase que convendrá tener en mente durante el posterior análisis: “No quiero decir que Galdós siga en poco ni en mucho al cantar las ilusiones de Alejandro, las huellas de Flaubert, al referir las de Federico, como tampoco los siguió, que yo sepa, Valera, cuando escribió *El doctor Faustino*.” El resto del párrafo merece ser transcrito:

²⁵⁸ Benito Pérez Galdós, *Gloria*, en *Obras completas*, t. IV, p. 511 b.

²⁵⁹ Véase Federico Sopena Ibáñez, “Aspectos de la moral sexual en Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 374 (1981), pp. 294-316 y el curioso —aunque no del todo convincente— artículo de Michael A. Schnepf, “X-Rated Galdós: Manuscript Nudes”, *Anales Galdosianos*, 37 (2002), pp. 137-139.

²⁶⁰ Notablemente, el krausismo fue culpable de propagar esta aversión; dice Juan López-Morillas que para Francisco Giner, Francia era culpable “no sólo de desvirtuar la verdad histórica para satisfacer un capricho estético, sino también de confundir el noble principio de la libertad del arte con el aborrecible de la anarquía artística. El libertinaje reinante [...] ha patrocinado todo género de excesos que aspiran a dignificarse tomando los nombres de sentimentalismo, de realismo, de individualismo”; “Galofobia”, en *El krausismo español*, pp. 120-121.

²⁶¹ Benito Pérez Galdós, *Memorias...*, p. 1656 b. Véase el artículo de Francisco Caudet, “Francia en las «Novelas Contemporáneas» de Galdós”, en *Imágenes de Francia...*, pp. 165-174; la perspectiva contraria —Galdós visto desde Francia— puede encontrarse en Dietrich Rall, *La literatura española a la luz de la crítica francesa. 1898-1928*, trad. de Marcos Romano, UNAM, México, 1983, pp. 37-38 y 127-134.

²⁶² No sería un caso aislado: sabido es que Galdós no simpatizaba con Valera (y el sentimiento era mutuo), pero se cuidaba de expresarlo públicamente. Al respecto, véanse Paciencia Ontañón, “Juan Valera y Galdós: historia de una enemistad”, *Bulletin Hispanique*, 93.2 (1991), pp. 383-401 y el ya citado “Galdós y algunos escritores de su tiempo”, esp. las pp. 690-693.

Pero en los tres libros se trata (como en otros muchos) de la historia de los desengaños o ilusiones no satisfechas de algún joven, estudiante unas veces, empleado otras, pero que lucha siempre con los apuros pecuniarios y la frialdad y perfidia del mundo. El personaje de Galdós, Alejandro Miquis, parece superior por su talento, y lo es positivamente por su corazón, al corregidor perpetuo, de Valera, y al héroe de *La educación sentimental*; pero en la desgracia, en la tristeza del fin, va por el mismo camino, y llega antes que todos a la muerte. Se trata, pues, de otro momento de la educación; si en el primer tomo se ha visto lo que en la escuela se siembra, aquí se ve como se marchita la flor antes de que pueda dar fruto. La educación de Miquis, estudiante de derecho, que desprecia las leyes y escribe dramas es, ni más ni menos, la educación sentimental que también pintó el gran novelista francés. No es inferior, aunque más reducido, el cuadro que Galdós nos presenta, y no puedo hacer mayor elogio de las aventuras tristes de Miquis.²⁶³

José F. Montesinos —que tan bien leyó y comprendió a Galdós, pero cuyo análisis de *EdC* no es (en nuestra opinión) del todo atinado— también se refirió a esta semejanza:

Si de «enseñanzas» se tratara —también Miquis es estudiante, pero jamás va a clase, ni ha asistido apenas a ninguna en los tres años que lleva en Madrid— la que deduciríamos de *El Doctor Centeno* se emparentaría más bien con la de *L'éducation sentimentale*: que un romanticismo trasnochado, que en vez de surgir de la vida quiere imponerse a ella, puede malear irremediablemente la de aquél a quien aqueja. Aunque las circunstancias sean tan diferentes, y los casos fueran tantos que sería vicioso insistir en el paralelo.²⁶⁴

Por su parte, Francisco Caudet considera que en *EdC* hay una doble estructura, una formal (relacionada con la picaresca y la novela cervantina) y otra significativa “que hay que relacionar con la novela de aprendizaje (o *Bildungsroman*), que remite al modelo de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert”.²⁶⁵ De inmediato objetamos la lógica de Caudet: la novela de aprendizaje remite, ante todo, a *Wilhelm Meister* de Goethe²⁶⁶ y sólo después a *Les*, una de tantas encarnaciones de la *Bildungsroman*.

Aquí conviene rescatar lo dicho por López-Morillas respecto de la novela de formación:

Ciñéndonos por el momento a Galdós, importa destacar que el patrón que sigue en sus «novelas de primera época», desde *La Fontana de Oro* hasta *La familia de León Roch*, es el conocido del *Bildungsroman*. Con la singular excepción de *Marianela* todas ellas son, si bien se mira, novelas de iniciación, aprendizaje y desengaño en la vida. Todas ellas giran en torno de un eje temático que ha permanecido invariable en su sencillez desde Goethe hasta James Joyce y Thomas Mann, a saber, el conflicto entre el individuo y la sociedad. Ahora bien, habida cuenta del ambiente en que Galdós escribe, ese conflicto asume en sus ficciones el carácter de un choque violento entre una ideología individual y un estado de ánimo colectivo. Bajo esa descripción general se cobijan, ni que decir tiene, variantes específicas: conflicto entre razón e historia, entre el presente —o el futuro— y el pasado, entre ciencia y religión, entre tolerancia y fanatismo, entre libertad y tiranía. *El esquema de tales novelas es poco más o menos como sigue: un joven, probo y confiado, a menudo provinciano, rebosante de ideas o ilusiones, entra en un mundo que tarde o temprano se le manifiesta incomprendible u hostil; en el encuentro inevitable, el joven fracasa; si no muere o se vuelve loco, pierde las ilusiones y termina escarmentado.* En suma, el aprendizaje de la vida es el descubrimiento de ésta como sinrazón, hipocresía, crueldad.²⁶⁷

Si bien López-Morillas se refiere a las novelas de la primera época, consideramos que el esquema se ajusta a varias obras de la “segunda manera”: *La desheredada* y *EdC*, por nombrar dos ejemplos incontestables. Podríamos ir más lejos e incluir *El amigo Manso*, *Nazarín*, *Ángel Guerra* y el ciclo de *Torquemada*, pues nos parece que la edad adulta no excluye la posibilidad de enfrentarse al entorno, con la correspondiente maduración o desengaño. En los cuatro casos citados, los protagonistas se enfrentan al mundo y experimentan transformaciones como consecuen-

²⁶³ Leopoldo Alas, “El doctor Centeno”, en Galdós, *novelista*, p. 116.

²⁶⁴ José F. Montesinos, Galdós, II, pp. 65-66. Francisco Caudet (en su “El doctor Centeno: La ‘educación sentimental’ de Galdós”, en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. de Dian Fox, Harry Sieber y Robert Ter Horst, Juan de la Cuesta, Newark, 1989, pp. 41-66) reproduce esta cita, pero cautamente omite la porción final, p. 57, n. 3.

²⁶⁵ Francisco Caudet, “El doctor Centeno...”, p. 42. Caudet agrega en la nota correspondiente que “a este modelo pertenecen también otras novelas, como *Le Rouge et le noir* de Stendhal o *Les Illusions perdues* y *Le Père Goriot* de Balzac, que muy probablemente debió Galdós tener también muy presentes”, p. 58, n. 9.

²⁶⁶ A este respecto, véase el artículo de Rodolfo Cardona, “Nuevos enfoques críticos con referencia a la obra de Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (1970-71), pp. 58-72.

²⁶⁷ Juan López-Morillas, “La revolución de septiembre y la novela española”, en *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 24-25. El subrayado es mío.

cia de ello: Nazarín sobrevive,²⁶⁸ pero no así Manso, Guerra o Torquemada. Por otra parte, sólo una concepción limitada de la novela de aprendizaje admitiría exclusivamente el desengaño como conclusión; en *EdC* tenemos, por una parte, a Alejandro Miquis, que seguiría el modelo “clásico”, pereciendo al cabo de su aprendizaje, y por el otro a Felipe, que trasciende el desengaño y continúa su trayectoria vital con cierto éxito.

Regresemos a Caudet, quien insiste en el vínculo entre ambas obras:

El fracaso de los ideales de Celipín Centeno corre parejas con el de sus dos amos: Pedro Polo y Alejandro Miquis. Y con el del propio Galdós, pues la vocación teatral fallida de Miquis y el hundimiento de su mundo romántico-idealizado se corresponde con el de su adolescencia. Aquí entra *L'Education sentimentale* de Flaubert, una nueva intertextualidad, en este caso más significativa que formal. En *El doctor Centeno*, como en *L'Education sentimentale*, el descubrimiento de la realidad —resultado de un proceso de aprendizaje— conduce inexorablemente a la negación de la percepción romántico-idealizada de la realidad [*sic*]. O sea: al desengaño, a la desilusión. Y en esto precisamente consiste la educación (o *Bildung*, aprendizaje) que recibirá en el gran teatro del mundo y no en las aulas universitarias, espacio hueru y estéril al que su infantil ignorancia “del sentido de las cosas” [...] le había empujado a tener el deseo de frecuentar.²⁶⁹

Luego, el crítico procura demostrar que tanto Felipe como Miquis —este último, trasunto del novelista— fracasan y aprenden, y simbolizan la propia “educación sentimental” de Galdós, olvidándose casi por completo de relacionar su obra con la de Flaubert. Sólo al final retoma la comparación, agregando —a propósito del final de *Les*— al personaje de Pedro Polo: “Miquis y Polo presentan modelos de conducta antitéticos, pero los dos tienen [...] cosas importantes en común, como el ser ambos expresión de ‘las paradojas de una sociedad condenada.’ Estos dos personajes podrían entablar un diálogo como el de los dos protagonistas de la novela de Flaubert.”²⁷⁰ No nos resulta muy clara la semejanza de los personajes galdosianos con los de Flaubert; consideramos que la mediocre frivolidad de Frédéric y Deslauriers²⁷¹ poco tiene que ver con la heroicidad que caracteriza a Miquis y Polo. Concluye Caudet con un razonamiento típicamente confuso: “Galdós estaba escribiendo un a modo de ‘episodio nacional,’ la crónica del drama de unos individuos inmolados por un momento histórico que frustraba el más mínimo conato de heroísmo o idealismo. [...] La novela de Flaubert y la de Galdós tienen, por tanto, en común retratar una época (‘roman de mœurs’) y describir el proceso de analizar y aprehender la realidad de uno mismo y del mundo (‘roman d’apprentissage’).”²⁷²

Como en el caso de Balzac, comencemos por apuntar algunas semejanzas en las biografías de nuestros novelistas: como Galdós, Flaubert fue enviado a la capital a una edad temprana, donde cursó estudios de derecho, mismos que después abandonó,²⁷³ sintió un interés precoz por el teatro e hizo intentos infructuosos de triunfar en él,²⁷⁴ tuvo romances diversos,²⁷⁵ padeció constantes problemas económicos;²⁷⁶ sus obras —*Les* y particularmente la primera *Educación sentimental*— tienen un fuerte componente autobiográfico.²⁷⁷ Otra semejanza que podría considerarse relevante es su compartida admiración por Cervantes:

[Flaubert ensalzaba] la imaginación poética de Cervantes, su alegría melancólica, su inmensa hondura y su gran capacidad de crear personajes arquetípicos de validez universal. Flaubert admiraba a Cervantes en tanto que coloso que supo realizar de forma fácil e instintiva lo que a él y a otros talentos menores les exigía un esfuerzo penoso; y confesó que sus orígenes artísticos radicaban por entero en el *Quijote*.²⁷⁸

²⁶⁸ Dice Yolanda Arencibia sobre el Nazarín que reaparece en *Halma*, la novela posterior a la que lleva su nombre: “Nada queda del antiguo misticismo. La estancia en el campo y «su curación» lo volverán más práctico y más humano: sonreirá, mostrará su sentido del humor y sus simpatías [...]”; “Introducción”, en Benito Pérez Galdós, *Nazarín. Halma*, Biblioteca Nueva/Sociedad Menéndez Pelayo, Madrid, 2002, p. 46.

²⁶⁹ Francisco Caudet, “*El doctor Centeno...*”, p. 43.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 55-56.

²⁷¹ Maxime du Camp, amigo y consejero de Flaubert le sugirió que titulara la obra *Las gentes mediocres* y en lugar del subtítulo *Historia de un joven* le propuso *Historia de un necio*; Herbert Lottman, *Gustave Flaubert*, trad. de Emma Calatayud, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 284.

²⁷² Francisco Caudet, “*El doctor Centeno...*”, p. 56.

²⁷³ Jacques Suffel, *Gustave Flaubert*, trad. de Juan José Utrilla, FCE, México, 1980, pp. 15-16.

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 15, 96, 124-125.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 22-27.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 113, 128-132.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 15, 22-23, 29.

No está de más repetir que consignamos estas coincidencias no como curiosidades sino por parecernos que es natural que experiencias vitales semejantes se reflejen de maneras parecidas en las obras de cada autor. Procedamos ahora con el contraste de *Les y EdC*.

A primera vista, la mayor semejanza entre ambas obras radica en el personaje de Frédéric Moreau, por lo que es necesario detenerse para analizar su figura. Se trata de un joven estudiante destinado por su familia al estudio del Derecho (“Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux [...]. M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine, où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller *faire son droit*”, 37),²⁷⁹ el cual abandona al poco tiempo y luego retoma (y finalmente concluye). Las analogías —y la diferencia nada trivial de haber terminado sus estudios, que interpretamos como muestra de su conformismo— con Alejandro Miquis son evidentes; también se parecen al recurrir a sus progenitoras con peticiones económicas falsas:

Des obstacles s'y opposaient. Il les franchit en écrivant à sa mère ; il confessait d'abord son échec, occasionné par des changements faits dans le programme, un hasard, une injustice ; d'ailleurs, tous les grands avocats (il citait leurs noms) avaient été refusés à leurs examens. Mais il comptait se présenter de nouveau au mois de novembre. Or, n'ayant pas de temps à perdre, il n'irait point à la maison cette année ; et il demandait, outre l'argent d'un trimestre, deux cent cinquante francs, pour des répétitions de droit, fort utiles; le tout enguirlandé de regrets, condoléances, chatteries et protestations d'amour filial. (96)

Aumentaron los motivos de su alegría, bienhechora del cuerpo y del alma, ciertos dineros que le mandó su madre. Aunque Alejandro, en sus cartas, disimulaba la enfermedad para no causar alarma en la familia, esta supo la importancia del mal. Felizmente ya estaba bueno y sano. Así lo decía él, y así se lo creyeron. ¡Pobrecito, había gastado en médicos y medicinas tantísimo dinero...! Su madre, pródiga siempre en estos casos, le envió una bonita libranza. (377)

Ambos personajes gastan tontamente el dinero mal habido: Frédéric en ropa, Alejandro en libros y diversiones; las situaciones son similares, sin duda, pero son experiencias comunes de los estudiantes de la época.

Desde un principio se presenta a Frédéric con pretensiones artísticas diversas: “Frédéric pensait à la chambre qu'il occuperait là-bas, *au plan d'un drame, à des sujets de tableaux*, à des passions futures. Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir. *Il se déclama des vers mélancoliques [...]*” (38). Esta faceta creadora ya estaba presente en Frédéric desde sus días de colegio; su amistad con Charles Deslauriers —poseedor de aspiraciones artísticas propias— estimulaba sus inquietudes. En ambos personajes hay un indiscriminado y volátil consumo de cultura:

Une traduction de Platon ouverte par hasard l'enthousiasma. Alors il s'éprit d'études métaphysiques; et ses progrès furent rapides, car il les abordait avec des forces jeunes et dans l'orgueil d'une intelligence qui s'affranchit; Jouffroy, Cousin, Laromiguière, Malebranche, les Ecossais, tout ce que la bibliothèque contenait y passa. Il avait eu besoin d'en voler la clef pour se procurer des livres.

Les distractions de Frédéric étaient moins sérieuses. Il dessina dans la rue des Trois-Rois la généalogie du Christ, sculptée sur un poteau, puis le portail de la cathédrale. Après les drames moyen âge, il entama les mémoires: Froissart, Comines, Pierre de l'Estoile, Brantôme. (48)

Igualmente mutable es su interés por la creación artística, pues si en un momento se nos dice que “Les images que ces lectures amenaient à son esprit l'obsédaient si fort, qu'il éprouvait le besoin de les reproduire. Il ambitionnait d'être un jour le Walter Scott de la France” (48), luego se nos informa que “Frédéric, dans ces derniers

²⁷⁸ Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, trad. de Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2005, p. 75. La admiración de Galdós por Cervantes en general y por el *Quijote* en particular está bien documentada: Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós (literatura e intertextualidad)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990; Herman J. Chalmers, “Galdós' Expressed Appreciation for 'Don Quijote'”, *The Modern Language Journal*, 36.1 (1952), pp. 31-34; María del Prado Escobar Bonilla, “El legado de Cervantes: presencia del *Quijote* en la narrativa galdosiana”, en *El Quijote (1605-2005): Actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 de marzo de 2005*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2006, pp. 103-120; Peter B. Goldman, “Galdós and Cervantes: Two Articles and a Fragment”, *Anales Galdosianos*, VI (1971), pp. 99-106; Antonio H. Obaid, “Galdós y Cervantes”, *Hispania* 41.3 (1958), pp. 269-273; César Rodríguez Chicharro, “La huella del *Quijote* en las novelas de Galdós”, *La Palabra y el Hombre*, 2 (1966), pp. 171-212; J. Warshaw, “Galdós' Indebtedness to Cervantes”, *Hispania*, 16.2 (may. 1933), pp. 127-142.

²⁷⁹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*, cronología y pref. de Jacques Suffel, Flammarion, París, 1969. Todas las citas de la obra pertenecen a esta edición e irán seguidas del número de página correspondiente entre paréntesis.

temps, n'avait rien écrit; ses opinions littéraires étaient changées: il estimait pardessus tout la passion; Werther, René, Frank, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également" (50). Los modelos literarios románticos conviven con los del realismo, por ejemplo, cuando Deslaurier le dice a Frédéric: "Mais je te dis là des choses classiques, il me semble? Rappelle-toi Rastignac dans *la Comédie humaine!* Tu réussiras, j'en suis sûr!" (52) Más adelante Frédéric decide que lo suyo es la pintura:

Alors, il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète; et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible. (84)

Luego retoma sus inquietudes literarias, sin nunca concretar nada:

Cependant, Frédéric conservait ses projets littéraires, par une sorte de point d'honneur vis-à-vis de lui-même. Il voulut écrire une histoire de l'esthétique, résultat de ses conversations avec Pellerin, puis mettre en drames différentes époques de la Révolution française et composer une grande comédie, par l'influence indirecte de Deslauriers et d'Hussonnet. (175-176)

Frédéric ne retourna point chez eux; et, pour se distraire de sa passion calamiteuse, adoptant le premier sujet qui se présentait, il résolut de composer une *Histoire de la Renaissance*. Il entassa pêle-mêle sur sa table les humanistes, les philosophes et les poètes; il alla au cabinet des estampes, voir les gravures de Marc-Antoine; il tâchait d'entendre Machiavel. Peu à peu, la sérénité du travail l'apaisa. (213)

Esa pluralidad de intereses, esa imposibilidad de concentrarse en un proyecto hasta concluirlo, bien podría ser un antecedente del carácter de los protagonistas de *Bouvard et Pécuchet*. En este aspecto, Frédéric se parecería —más que a Miquis— a su tocayo español, Federico Ruiz, de quien se nos dice lo siguiente:

Diez años hacía que su espíritu navegaba jadeante por los espacios del saber buscando una vocación, y de ensayo en ensayo, de una en otra tentativa se le enfriaba el entusiasmo y su voluntad padecía desmayos. Era español puro en la inconstancia, en los afectos repentinos y en el deseo de aplausos. Primero fue músico, después cursó la Facultad de Ciencias y obtuvo la plaza del Observatorio [...].

Era el eternamente descontento, el plañidor de su suerte, el incansable arbitrista de su propio destino. Seguramente, desde que una obra suya pasara de las musas al teatro, le habían de entrar ganas de dar nueva ocupación a su espíritu. (229-230)

En efecto, después concibe planes de dedicarse a la filosofía:

A pesar de su éxito, Ruiz no escribiría más para el teatro. Este empezaba a fastidiarle, como le habían fastidiado antes la astronomía y la música... Y siendo su pensamiento refractario a la holganza, de las cenizas de su amor, al teatro nació, polluelo de ave Fénix, un amor nuevo, una afición vehemente a otro linaje de estudios, a la filosofía... (468)

La inconstancia de Frédéric no sólo tiene que ver con sus empresas intelectuales, sino con sus afectos; considérese el siguiente ejemplo: en la pp. 231-232 anuncia ser completamente feliz ("Frédéric ne douta plus de son bonheur; ce dernier mot de Rosanette le confirmait.") y en la p. 236 está inconsolable por su desdicha ("Alors, Frédéric se rappela les jours déjà loin où il envoyait l'inexprimable bonheur de se trouver dans une de ces voitures, à côté d'une de ces femmes. Il le possédait, ce bonheur-là, et n'en était pas plus joyeux."). A cada instante de la novela nos encontramos con la ausencia de una verdadera ambición,²⁸⁰ con actitudes contradictorias, convicciones mutables y acciones efectistas: le jura a Mme. Arnoux que no se va a casar y que no le importa el dinero (292); siente

²⁸⁰ El mismo narrador lo dice: "Ces triomphes ne tentaient guère Frédéric, qui n'avait point d'ambition." (116) Resulta risible su afirmación posterior: "Mme Moreau, surprise de ses façons, lui demanda ce qu'il voulait devenir. —Ministre! répliqua Frédéric. Et il affirma qu'il ne plaisantait nullement, qu'il prétendait se lancer dans la diplomatie, que ses études et ses instincts l'y poussaient. Il entrerait d'abord au Conseil d'Etat, avec la protection de M. Dambreuse" (130).

indignación del trato de los policías a los estudiantes, pero no interviene para no arriesgar su cita con Mme. Arnoux (301); enojado por la ausencia de Mme. Arnoux se lanza a las calles sintiendo la necesidad de acciones violentas, pero en lugar de unirse a los revolucionarios termina retozando con la Mariscala y al escuchar los disparos de la revuelta, dice “Ah! on casse quelques bourgeois” (307), lo cual no impide que poco tiempo después, paseando por la calle con Hussonet diga que el pueblo le parece sublime (314-315); luego, lo primero que hace ante la posibilidad de ser elegido diputado es imaginarse lo bien que se vería con su uniforme de diputado (321). Podríamos citar cien ejemplos más, pero con los ya consignados basta; bien lo caracteriza el narrador cuando dice: “Frédéric, homme de toutes les faiblesses” (322).

Tampoco se parecen Frédéric y Alejandro en sus capacidades económicas: si después de terminar su carrera parece que Frédéric se encuentra en una situación precaria, viéndose obligado a trabajar en un despacho provinciano y a cortejar a Louise Roque,²⁸¹ muy pronto recibe una inesperada herencia que le permite retomar sus andanzas parisinas, olvidándose —momentáneamente y sin mayor remordimiento— de la señorita Roque. Después del breve periodo de esplendor debido al dinero obtenido de la tía Isabel, Miquis nunca logra recuperarse, ni financiera ni físicamente; por lo demás, una actitud rufianesca —como la de Frédéric con Louise— resultaría inconcebible en Alejandro. La generosidad, rasgo característico de Miquis, escasea en Frédéric: “Frédéric se sentait tout joyeux de vivre; il se retenait pour ne pas chanter, il avait besoin de se répandre, de faire des générosités et des aumônes. Il regarda autour de lui s’il n’y avait personne à secourir. Aucun misérable ne passait; et sa velléité de dévouement s’évanouit, car il n’était pas homme à en chercher au loin les occasions” (165).

En cambio, sí coinciden Frédéric y Miquis en los gastos desmedidos:

Effectivement, il n’y mettait point de modération. Une vue de Venise, une vue de Naples et une autre de Constantinople occupant le milieu des trois murailles [...]. Frédéric prétendait qu’il lui fallait tout cela pour sa peinture. (88)

Después de haber heredado a su tío, tal característica se acentúa en Frédéric:

[...] et ce fut peut-être la pensée de Mme Arnoux qui le fit s’arrêter à l’étalage d’un brocanteur, devant trois assiettes de faïence. Elles étaient décorées d’arabesques jaunes, à reflets métalliques, et valaient cent écus la pièce. Il les fit mettre de côté.

[...]

Dès qu’il fut seul, Frédéric se rendit chez le célèbre Pomadère, où il se commanda trois pantalons, deux habits, une pelisse de fourrure et cinq gilets; puis chez un bottier, chez un chemisier, et chez un chapelier, ordonnant partout qu’on se hâtât le plus possible. (144)²⁸²

Un ejemplo más: a instancias de Deslaurier, Frédéric decide financiar la publicación de un periódico con cierto capital que está por recibir; ya con el dinero en su poder, el joven piensa en lo que podría hacer con él:

Ce chiffon de papier lui représente quinze gros sacs d’argent; et il se dit qu’avec une somme pareille, il pourrait: d’abord garder sa voiture pendant trois ans, au lieu de la vendre comme il y serait forcé prochainement, ou s’acheter deux belles armures damasquinées qu’il avait vues sur le quai Voltaire, puis quantité de choses encore, des peintures, des livres et combien de bouquets de fleurs! de cadeaux pour Mme Arnoux! Tout, enfin, aurait mieux valu que de risquer, que de perdre tant d’argent dans ce journal! (208)

Al final, no hay periódico, ni armaduras, ni libros, ni ramos de flores pues, por consideración a Mme. Arnoux, le presta el dinero a su marido; su generosidad, cuando la llega a tener, está mal dirigida o es inútil.

²⁸¹ A quien Frédéric le lee textos que acaso hubieran sido del agrado de la joven Isabel Godoy: “Il commença par les *Annales romantiques*, un recueil de vers et de prose, alors célèbre. Puis, oubliant son âge, tant son intelligence le charmait, il lut successivement *Atala*, *Cinq-Mars*, *les Feuilles d’automne*. Mais, une nuit (le soir même, elle avait entendu *Macbeth*, dans la simple traduction de Letourneur), elle se réveilla en criant: «La tache! la tache noire!»; ses dents claquaient, elle tremblait, et, fixant des yeux épouvantés sur sa main droite, elle la frottait en disant: «Toujours une tache!» Enfin arriva le médecin, qui prescrivit d’éviter les émotions” (127-128).

²⁸² Ciertamente que no todos sus gastos son tan superfluos: “Il acheta les poètes qu’il aimait, des Voyages, des Atlas, des Dictionnaires, car il avait des plans de travail sans nombre; il pressait les ouvriers, courait les magasins, et, dans son impatience de jouir, emportait tout sans marchander” (159). Lo mismo da: son caprichos de nuevo rico y es evidente que poco provecho obtendrá de esos libros.

Si bien hay otros estudiantes entre los personajes, éstos no conviven con Frédéric en un espacio como el de las pensiones madrileñas (o la parisina de *LpG*), sino sólo ocasionalmente en reuniones. No obstante, sus pláticas se asemejan a las que tienen los personajes de Galdós; los ejemplos abundan:

La causerie fut longue; ils s'épanchèrent. Hussonnet ambitionnait la gloire et les profits du théâtre. Il collaborait à des vaudevilles non reçus, avait des masses de plans, tournait le couplet; il en chanta quelques-uns. Puis, remarquant dans l'étagère un volume de Hugo et un autre de Lamartine, il se répandit en sarcasmes sur l'école romantique. Ces poètes-là n'avaient ni bon sens ni correction, et n'étaient pas Français, surtout! Il se vantait de savoir sa langue et épiluchait les phrases les plus belles avec cette sévérité hargneuse, ce goût académique qui distinguent les personnes d'humeur folâtre quand elles abordent l'art sérieux. (68)

—Molière, l'acceptez-vous?

—Soit! dit Sénécals. Je l'admire comme précurseur de la Révolution française.

—Ah! la Révolution! Quel art! Jamais il n'y a eu d'époque plus pitoyable! (86)

Puis on causa de Delmas, qui pourrait, comme mime, avoir des succès au théâtre; et il s'ensuivit une discussion, où l'on mêla Shakespeare, la Censure, le Style, le Peuple, les recettes de la Porte-Saint-Martin, Alexandre Dumas, Victor Hugo et Dumersan. (106)

[...] Deslauriers ne fit aucune observation. Il en fit dans la bibliothèque, qu'il appela une bibliothèque de petite fille. La plupart des littérateurs contemporains s'y trouvaient. Il fut impossible de parler de leurs ouvrages, car Hussonnet, immédiatement, contait des anecdotes sur leurs personnes, critiquait leurs figures, leurs moeurs, leur costume, exaltant les esprits de quinzisième ordre, dénigrant ceux du premier, et déplorant, bien entendu, la décadence moderne. Telle chansonnette de villageois contenait, à elle seule, plus de poésie que tous les lyriques du XIX^e siècle; Balzac était surfait, Byron démoli, Hugo n'entendait rien au théâtre, etc.

—Pourquoi donc, dit Sénécals, n'avez-vous pas les volumes de nos poètes-ouvriers?

Et M. de Cisy, qui s'occupait de littérature, s'étonna de ne pas voir sur la table de Frédéric «quelques-unes de ces physiologies nouvelles, *Physiologie du fumeur, du pêcheur à la ligne, de l'employé de barrière*». (171)

Ambiciones teatrales, opiniones literarias controversiales, el asunto del nacionalismo cultural: todo ello tiene su equivalente en *EdC*. También es similar la preocupación por la representación de la realidad, por determinar la función del arte:

—Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité! Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité? Les uns voient noir, d'autres bleu, la multitude voit bête. Rien de moins naturel que Michel-Ange, rien de plus fort! Le souci de la vérité extérieure dénote la bassesse contemporaine; et l'art deviendra, si l'on continue, je ne sais quelle rocambole au-dessous de la religion comme poésie, et de la politique comme intérêt. Vous n'arriverez pas à son but, — oui, son but! — qui est de nous causer une exaltation impersonnelle, avec de petites oeuvres, malgré toutes vos finasseries d'exécution. (81)

[...] Sénécals protesta. L'art devait exclusivement viser à la moralisation des masses! Il ne fallait reproduire que des sujets poussant aux actions vertueuses; les autres étaient nuisibles. (86)

Como en *EdC*, los estudiantes también discuten sobre política, si bien la importancia de tal tema en dicha novela galdosiana es más bien relativa; en Flaubert, estas opiniones son presagios de la transformación política que tiene lugar más tarde en la obra:

Tous sympathisaient. D'abord, leur haine du Gouvernement avait la hauteur d'un dogme indiscutable. Martinon seul tâchait de défendre Louis-Philippe. On l'accablait sous les lieux communs traînant dans les journaux: l'embastillement de Paris, les lois de septembre, Pritchard, lord Guizot [...] (90-91)

En una de las reuniones de los revolucionarios, uno de los personajes afirma el papel transformador del teatro:

Il bondit à la tribune, écarta tout le monde, prit sa pose; et, déclarant qu'il méprisait d'aussi plates accusations, s'étendit sur la mission civilisatrice du comédien. Puisque le théâtre était le foyer de l'instruction nationale, il votait pour la réforme du théâtre; et, d'abord, plus de directions, plus de privilèges! (329)

También en *Les* hay un dramaturgo fracasado: Hussonnet, quien “a semaine prochaine, devait lire au directeur des Délassements le plan d’une pièce, et ne doutait pas du succès: Car la charpente du drame, on me l’accorde! Les passions, j’ai assez roulé ma bosse pour m’y connaître; quant aux traits d’esprit, c’est mon métier!” (119) Una presencia interesante en *Les* es la Vatnaz, aspirante a escritora: “Mais la Vatnaz [...], s’en vint prier Hussonnet de revoir, sous le point de vue du style, un ouvrage d’éducation qu’elle voulait publier: *La Guirlande des jeunes Personnes*, recueil de littérature et de morale” (152).

A diferencia de Miquis, son cuatro las mujeres que captan su atención: Mme. Arnoux, Rosanette, Louise Roque, Mme. Dambreuse. Muy al principio de la novela, Frédéric comienza a escribir una obra en la que Mme. Arnoux interviene como personaje:

Il se mit à écrire un roman intitulé: *Sylvio, le fils du pêcheur*. La chose se passait à Venise. Le héros, c’était lui-même; l’héroïne, Mme Arnoux. Elle s’appelait Antonia; et, pour l’avoir, il assassinait plusieurs gentilshommes, brûlait une partie de la ville et chantait sous son balcon, où palpitaient à la brise les rideaux en damas rouge du boulevard Montmartre. Les réminiscences trop nombreuses dont il s’aperçut le découragèrent; il n’alla pas plus loin, et son désœuvrement redoubla. (59)

Una obra histórica con una heroína basada en una mujer real: todo ello recuerda a *El grande Osuna* de Miquis. Pero en el caso de este último, no hay un abandono casi inmediato del proyecto; para Frédéric es un titubeo más, una muestra de su carácter indeciso. Sin embargo, bien distinta es la relación de Frédéric con Mme. Arnoux y la de Miquis con La Tal: Mme. Arnoux es una mujer madura, casada, con descendencia y de cierta posición social (la cual fluctúa debido a los malos manejos de su esposo). Sólo al final de la novela parece dispuesta a entregarse a Frédéric, pero éste —eterno indeciso— decide no aprovechar la oportunidad tanto tiempo anhelada.

Un tanto más parecida podría ser la relación de Frédéric con Rosanette, que pasa por distintos brazos antes de terminar en los del joven Moreau, quien es explotado por ella. Sin embargo, disponemos de escasos datos para hacer una comparación entre ambos personajes, debido a la manera en que Galdós eligió presentarla en *EdC*: desconocemos su identidad,²⁸³ el verdadero carácter de sus relaciones con Miquis y con otros hombres.²⁸⁴ Sabemos que es muy agraciada (“María Santísima, ¡qué mujer tan guapa!” dice Isabel Godoy al verla) y que no tiene reparo en vaciar las escuálidas arcas de Alejandro.²⁸⁵ Rosanette, no obstante su condición de mujer de la vida galante, en algún momento tiene la pretensión de mantener un salón para la reunión intelectuales:

Les salons des filles (c’est de ce temps-là que date leur importance) étaient un terrain neutre, où les réactionnaires de bords différents se rencontraient. Hussonnet, qui se livrait au dénigrement des gloires contemporaines (bonne chose pour la restauration de l’Ordre), inspira l’envie à Rosanette d’avoir, comme une autre, ses soirées [...].
[...]
Bourgeoise déclassée, elle adorait la vie de ménage, un petit intérieur paisible. Cependant, elle était contente d’avoir «un jour»; disait: «Ces femmes-là!» en parlant de ses pareilles; voulait être «une dame du monde», s’en croyait une. Elle le pria de ne plus fumer dans le salon, essaya de lui faire faire maigre, par bon genre. (410)

Nada remotamente similar puede decirse de La Tal, por lo que no tiene sentido continuar la comparación. Tampoco es fructífero el estudio de los otros dos personajes femeninos importantes (Louise Roque y Mme Dambreuse), que acaso podrían tener semejanzas con algunos personajes femeninos galdosianos, pero no de la novela que nos ocupa.

Desde luego, hay en *Les* una apertura al tratar los aspectos sexuales —sin llegar a extremos naturalistas, claro— que sería impensable en Galdós:

²⁸³ Más allá de su parentesco con Cirila; algo se dice de su procedencia: “Todo esto lo observó Felipe en un instante, asombrado, primero de la hermosura y luego de la voz de aquella mujer. ¿Qué lenguaje hablaba? Ya... era que se comía la mitad de las palabras y las otras las remataba con un dejo... ¡ay!, si era una andaluza...” (382)

²⁸⁴ Una pista: “De repente le entró una gran locuacidad, y como si hablara con persona que tuviese antecedentes del asunto en que él pensaba, dijo a Centeno: «La pobre sigue en poder de aquel bárbaro, que la atormenta y la tiene pereciendo»” (383)

²⁸⁵ Aunque ocasionalmente tenga algún rasgo de generosidad, como cuando repone las pesetas que Felipe pierde en el café cantante.

La contemplation de cette femme l'énervait, comme l'usage d'un parfum trop fort. Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister.

Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait, le long des boutiques, les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. (101)

Sans y prendre garde, elle s'habillait devant lui, tirait avec lenteur ses bas de soie, puis se lavait à grande eau le visage, en se renversant la taille comme une naïade qui frissonne; et le rire de ses dents blanches, les étincelles de ses yeux, sa beauté, sa gaieté éblouissaient Frédéric, et lui fouettaient les nerfs. (174)

Donc, un après-midi, comme elle se baissait devant sa commode, il s'approcha d'elle et eut un geste d'une éloquence si peu ambiguë, qu'elle se redressa tout empourprée. (178)

Además de las semejanzas entre personajes y situaciones, hay parecido en la precisión temporal del arranque de *Les* y en varios momentos de *EdC*:

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, *la Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. (37)²⁸⁶

A 10 de febrero de 1863, entre diez y once de la mañana, en la Ronda de Embajadores, fue mi hombre obsequiado con bellotas por una vendedora de aquel artículo, de otro que llaman cacahuet, de papelillos de fósforos y avellanas. (108)

Además de situar la acción en un ámbito temporal determinado, puede verse en este detalle un rasgo realista: un registro objetivo de la realidad; en el caso de Galdós tiene un carácter paródico, pues tal exactitud está aplicada a un aspecto insignificante de la trama. De distinto carácter es, en *EdC*, la fecha contenida en la misiva enviada a Jesús Delgado, pues pretende provocar el desconcierto en el personaje y enfatizar la falta de progreso en materia educativa durante las dos décadas que separan la narración de lo narrado:

Mientras más la leía el infeliz, mayor era su desasosiego. Estaba el pobre como fuera de sí, con grandísima zozobra en su alma. Pero mucho más se alteró cuando, al fijarse en la fecha de la carta, vio que claramente decía: «8 de noviembre de 1883»... (350)²⁸⁷

Otra semejanza de Flaubert con Galdós es el tratamiento irónico de las frases hechas, algo natural en el francés (quien reunió el *Dictionnaire des idées reçues*):

Et, mettant la main sur son coeur, le bohème débita les phrases sacramentelles: «C'est toujours avec un nouveau plaisir... — La nationalité polonaise ne périra pas... — Nos grands travaux seront poursuivis... — Donnez-moi de l'argent pour ma petite famille...» Tous riaient beaucoup, le proclamant un gaillard délicieux, plein d'esprit; la joie redoubla à la vue du bol de punch qu'un limonadier apportait. (289)

Un patriote le reconnaissait, les plus vertueux le houspillaient; et il sortait, la rage dans l'âme. On devait, par affectation de bon sens, dénigrer toujours les avocats, et servir le plus souvent possible ces locutions: «apporter sa pierre à l'édifice, — problème social, — atelier». (324)

Concluyamos. En efecto, hay un parecido entre Frédéric Moreau y Alejandro Miquis, pero éste no sobrevive a un análisis más o menos riguroso. Dicho parecido se reduce a lo siguiente: ambos personajes llegan a la capital para estudiar leyes (Frédéric concluye los estudios, Alejandro no); ambos hacen gastos excesivos y desordenados

²⁸⁶ Una precisión semejante se hace cuando Frédéric recibe la noticia de que ha heredado: "Un jour, le 12 décembre 1845, vers neuf heures du matin, la cuisinière monta une lettre dans sa chambre" (129).

²⁸⁷ Las negritas son de Galdós.

(aunque los gastos del francés son mucho mayores que los de Miquis; Frédéric nunca pasa hambres); ambos padecen debido a su pasión por una mujer (mujeres muy distintas entre sí y que en el caso de Frédéric nunca se concreta la relación, aunque tiene contactos con otras mujeres). Como puede verse, incluso en las pretendidas semejanzas hay diferencias.

Ocupémonos de la que nos parece la principal diferencia: el carácter de los protagonistas (Frédéric y Alejandro). Uno provoca aversión; el otro, simpatía. Frédéric es pusilánime, no tiene carácter, es inconstante, no es capaz de comprometerse con algo (“Rosanette s’emporta. On n’avait jamais vu un homme si faible, si mollasse”, 414). Su historia es un progresivo envilecimiento que ni siquiera llega a la criminalidad, sino que termina por estancarse en una burguesía idiota (“Ses ambitions d’esprit avaient également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l’inertie de son cœur”, 436). Muy distinto es Alejandro Miquis. Poseído por ideas nobles —pero mal implementadas—, se empeña en buscar la consagración artística y en conservar un amor que no es tal. Su bondad invariable lo ciega ante la realidad; su optimismo a ultranza le impide apreciar la futilidad de su empresa; su generosidad innata lo lleva a la bancarrota; su frágil constitución y sus costumbres insalubres lo predisponen a la enfermedad, y todo ello en conjunto le acarrea la muerte. Su trayectoria es un digno descenso en picada que no puede sino generar la simpatía del lector (“Hombre de mejores entrañas no creo que haya nacido. Era tan bueno, tan bueno, que no hacía más que disparates”, dice Felipe, 496). Galdós crea, en Alejandro Miquis, un personaje entrañable; en Frédéric Moreau, Flaubert retrata la burguesía en toda su mediocridad y sordidez.

Existen otras semejanzas, pero ninguna que pueda persuadirnos de que hay una imitación consciente, pues eran temas propios del ambiente cultural de la época: las discusiones literarias, la polémica teatral, la turbulencia política, etcétera.

Caudet acierta cuando vincula *EdC* con la novela de formación, pero no al identificar a *Les* como el paradigma de la misma; consideramos que antes que al modelo de Flaubert, Galdós recurriría a los de Goethe y Dickens, más afines a su novelística. Cabría preguntarse si Frédéric Moreau realmente aprende o madura como resultado de su enfrentamiento con el mundo: a nuestro parecer, carece de todo talento y tan mediocre es al principio como al final. En el mejor de los casos, al concluir la obra se ha despojado del romanticismo dulzón que al comienzo de la misma lo hace declarar lo siguiente:

Comment veux-tu que je vive là-bas, sans toi? disait Frédéric. (L’amertume de son ami avait ramené sa tristesse.) J’aurais fait quelque chose avec une femme qui m’eût aimé... Pourquoi ris-tu? L’amour est la pâture et comme l’atmosphère du génie. Les émotions extraordinaires produisent les oeuvres sublimes. Quant à chercher celle qu’il me faudrait, j’y renonce! D’ailleurs, si jamais je la trouve, elle me repoussera. Je suis de la race des déshérités, et je m’éteindrai avec un trésor qui était de strass ou de diamant, je n’en sais rien. (51)

Frédéric eventualmente olvida tales patrañas y asume sin mayor conflicto su burguesía, su mediocridad. En el caso de Miquis —que bien podría suscribir la cita recién transcrita—, no hay maduración ni aprendizaje y su trayecto no puede sino terminar con la muerte; el aprendizaje, empero, se da en la persona de Felipe Centeno, quien ya al final de la novela reniega del modelo vital de Miquis, en favor de uno distinto, basado en la realidad y no en romanticismos anacrónicos.

La primera Educación sentimental y El doctor Centeno

Refirámonos ahora —así sea brevemente— al caso de *La primera Educación sentimental*;²⁸⁸ no se trata de una primera versión de la novela de 1869, sino de una obra de juventud, escrita entre 1843 y 1845. Inconforme con ella, Flaubert decidió no publicarla y sólo reutilizó el título. Apareció de forma póstuma en *La Revue de Paris* a finales de 1910 y principios de 1911. No hace falta decir que Galdós no pudo haberla conocido antes de escribir *EdC* en 1883; se trata, pues, de una influencia imposible: cualquier parecido entre ambas obras será resultado de experiencias vitales compartidas, temas en boga y técnicas comunes (no exclusivas de un solo autor). A continuación, ofrecemos un breve inventario de las semejanzas halladas, apoyadas por una selección de citas pertinentes:²⁸⁹

a) El empleo de un narrador desenfadado, poco confiable, olvidadizo, que se introduce en lo narrado, se dirige directamente al lector:

²⁸⁸ A partir de aquí, me referiré a esta obra con las siglas *Lpes*.

J'oubliais une pièce d'eau, large comme une tonne de Basse-Normandie, et où il y avait trois poissons rouges presque continuellement immobiles. (11-12)²⁹⁰

Il paraissait malin à la première entrevue et bête à la seconde, il souriait souvent d'une manière ironique aux choses les plus insignifiantes, et, quand on lui parlait sérieusement, *il vous regardait* sous ses lunettes d'or avec une intensité si profonde qu'elle pouvait passer pour de la finesse [...]. (12)

Un jour, c'était, *je crois*, au mois de janvier, elle entra dans sa chambre, il était seul [...]. (18)

Elle avait les cils longs et relevés, la prunelle noire, sillonnée de filets jaunes qui faisaient des petits rayons d'or dans cette ébène unie; toute la peau des yeux était d'une teinte un peu rousse, qui les agrandissait et leur donnait une manière fatiguée et amoureuse. *J'aime* beaucoup ces grands yeux des femmes de trente ans, ces yeux longs, fermés [...]. (23)

M. Dubois avait une redingote bleue, *c'est tout ce que je peux en dire, ne layant jamais vu que par derrière le dos*. (28)

En varias ocasiones, el narrador se complace en exponer el artificio de la novela:

Or, supposant le lecteur aussi gourmet que nous, on lui fait grâce de toute correspondance amoureuse, malheur inévitable dans un livre, chose plus assommante pour nous qu'un gâteau de Savoie ou qu'une dinde aux marrons. (61-62)

Henry se fût perd-u dans cette existence bourgeoise — qui semble à d'autres qu'à nous l'endroit le plus charmant de ce livre, celui qui eût prêté aux plus aimables développements et aux descriptions les plus gentilles; mais outre qu'on a horreur de ce genre de style et qu'on vous en exempte, voilà vraiment le temps qui approche de faire chanter à chaque personnage son couplet final [...]. (230)

Eh! pourquoi pas? brave lecteur, pourquoi fronchez-vous le sourcil et trouvez-vous la comparaison un peu drôle? ne dois-je pas semer d'agréments mon discours et embellir mon sujet des fleurs de la rhétorique? Il faut donner de la grâce aux objets les plus diagraieux et anoblir les moins nobles, c'est un précepte qu'on m'a inculqué en sixième; et d'où vient qu'une métaphore tirée d'une formule physique me serait interdite, quand je vous dirais surtout que c'est la seule que j'aie apprise? (284-285)

A propos de spectacle, ne te lève pas encore de ton fauteuil, avant que je n'aie achevé jusqu'au bout celui que j'ai voulu te montrer ici, cher lecteur, regrettant que tu aies eu moins de plaisir à le regarder que j'en ai eu à le faire mouvoir, et te souhaitant seulement pour l'avenir, quand tu ne sauras que faire, des heures aussi sereines que celles qui ont passé pour moi pendant que je noircissais ce papier.

Allons, allons vite! que ce soit promptement fini, rangeons en rond tous les personnages au fond de la scène. Les voici qui se tiennent par la main, prêts à dire leur dernier mot avant qu'ils ne rentrent dans la coulisse, dans l'oubli, avant que la toile ne tombe et que les quinquets ne soient éteints. (311)

b) Se trata de una novela de formación, con dos protagonistas (los amigos Henry y Jules); refirámonos al primero. Henry es un joven enviado de la provincia a la capital para completar sus estudios (los cuales son pospuestos una y otra vez); alojado en una pensión, se enamora de la atractiva esposa del dueño (con la que tiene amoríos y luego escapa al extranjero, para luego separarse de ella). Henry lee los clásicos románticos, lo que da pie a que el narrador haga una reflexión del papel de la literatura:

Il relut *René* et *Werther*, ces livres qui dégoûtent de vivre; il relut Byron et rêva à la solitude des grandes âmes de ses héros, mais son admiration se ressentait trop de cette sympathie personnelle, qui n'a rien de commun avec la contemplation désintéressée du véritable artiste; le dernier terme de ce genre de critique, sa plus sottise expression, nous est

²⁸⁹ Todas las citas de la obra provienen de Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse inédites. III. 1845-1846. L'Éducation sentimentale (version de 1845)*, Louis Conard, Paris, 1910, e irán seguidas del número de página correspondiente entre paréntesis. Existe una traducción al castellano: *La primera Educación sentimental*, trad. de Javier Albiñana, Alba Editorial, 2001 (Alba Clásica, LIV).

²⁹⁰ Este detalle es casi idéntico al que Galdós menciona al describir la casa de Cirila: "No faltaba tampoco una mármorea fuente que a ciertas horas se empernejaba con un juego de agua para recreo de los pececillos rojos, prisioneros en el pilón" (391). Las cursivas en estos fragmentos son mías.

fournie chaque jour par quantité de braves gens ou de dames charmantes, s'occupant de littérature, qui blâment tel caractère parce qu'il est cruel, telle situation parce qu'elle est équivoque et un peu graveleuse, trouvant, en dernier mot, qu'à la place de tel personnage ils n'auraient pas fait de même, sans rien comprendre aux lois fatales qui président à la formation d'une œuvre d'art, ni aux déductions logiques qui découlent d'une idée. (143-144)

Henry y Mme. Renaud son auxiliadas en sus encuentros amorosos por Mlle. Aglaé, prototipo de la mujer perturbada por la literatura:

M^{lle} Aglaé était venue souvent la voir, il n'y avait rien de caché pour elle, on lui confiait tout, du moins on lui laissait tout deviner, et, quand les aveux étaient faits, on la priait de venir en aide, elle s'y prêtait de bonne grâce. C'était une femme née pour cela, elle connaissait tant de comédies et savait par cœur si bon nombre de poésies amoureuses qu'elle eût pu donner des leçons pour conduire une intrigue ou faire un mariage, depuis la présentation ou la première entrevue jusqu'au dénouement. On rencontre ainsi, dans le monde, de ces créatures vite expérimentées, qui possèdent comme une science toutes les astuces de la vie, sans avoir jamais agi pour elles-mêmes, et toutes les finesses de l'amour, sans avoir aimé; elles se mêlent de tout, voient tout, dépensant leur activité en intrigues, soulèvent des passions, excitent des haines, vous torturent pour s'amuser et vous repoussent par orgueil, vivant dans les désirs et mourant vierges. M^{lle} Aglaé était de cette race, elle avait l'air d'une coquette, elle en savait plus qu'une fille, et c'était une prude. (147-148)

Conocemos también a su padre, un tesoro de lugares comunes. Su caracterización demuestra que el joven Flaubert era ya un agudo observador e ironista:

Il avait ses idées faites sur tous les sujets possibles; pour lui toute jeune fille était *pure*, tout jeune homme était un *farceur*, tout mari un *cocu*, tout pauvre un *voleur*, tout gendarme un *brutal*, et toute campagne *délicieuse*.
[...]

Quand il passait dans les champs, devant une bicoque de paysans, il disait: «Ah! j'aime ça, moi! c'est bien, ça! vive la campagne! Toutes ces habitations respirent un air de propreté, d'aisance» et rentré dans la ville: «Voilà de belles maisons au moins! c'est vraiment là qu'on trouve le bien-être, le confortable!».

Dans l'hiver, en se chauffant à sa cheminée, il s'écriait: «Comme on y est bien! on est là, réunis tous, en famille, tranquillement»; au printemps il disait: «Ah! voilà le printemps! la belle saison! on voit tout pousser, ça fait plaisir, ça promet»; dans l'été: «J'aime l'été, moi, on peut s'asseoir sur l'herbe, faire des parties de campagne, on n'est pas renfermé entre quatre murailles», et à l'automne enfin: «Il faut avouer que c'est la plus belle saison de l'année que l'automne. Quoi de plus joli au monde que de voir tous ces paysans faire leurs récoltes!». (191-192)

Las preocupaciones por el bienestar de su hijo en París (un lugar de múltiples peligros, según él: “la vie d'un jeune homme à Paris étant une médaille à double face, portant Cupidon sur l'une et le créancier sur l'autre”, 196) recuerdan no tanto a las de los padres de Alejandro Miquis, como a los de la madre de Juanito Santacruz.²⁹¹

Il avait encore entrevu dans l'incertain des malheurs possibles —mais ceci lui déplaisait davantage— la certaine femme dangereuse pour le bon sujet, la «mangearde» que redoute tant le bourgeois pour son enfant, celle qui lui fait perdre à la fois son temps et son argent, le dérange dans ses études, lui communique l'amour du luxe et du jeu, le dégoûte de la province et l'empêche plus tard de s'établir; il s'était dit cependant qu'il ferait tous ses efforts pour le tirer du gouffre et le remettre à flot. (196)

²⁹¹ “Presentóse en aquellos días al simpático joven la coyuntura de hacer su primer viaje a París [...]. Barbarita no se opuso, aunque le mortificaba mucho la idea de que su hijo correría en la capital de Francia temporales más recios que los de Madrid. A la pena de no verle unirse el temor de que le sorbieran aquellos gabachos y gabachas, tan diestros en desplumar al forastero y en maleficar a los jóvenes más juiciosos. Bien se sabía ella que allá hilaban muy fino en esto de explotar las debilidades humanas, y que Madrid era, comparado en esta materia con París de Francia, un lugar de abstinencia y mortificación. [...] Barbarita [...] seguía con toda el alma fija en los peligros y escollos de la Babilonia parisiense, porque había oído contar horrores de lo que allí pasaba. Como que estaba infestada la gran ciudad de unas mujeronas muy guapas y elegantes que al pronto parecían duquesas, vestidas con los más bonitos y los más nuevos arreos de la moda. Mas cuando se las veía y oía de cerca, resultaban ser unas tiotas relajadas, comilonas, borrachas y ávidas de dinero, que desplumaban y reseocaban al pobrecito que en sus garras caía”; Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, vol. 1, pp. 121, 124.

Los amantes escapan a Nueva York; una vez ahí sufren múltiples penurias —en parte debido a que Henry no tiene un talento o habilidad que explotar—, lo que contribuye a extinguir su amor; ambos regresan a París, donde Mme. Renaud es recibida de vuelta por su marido. El transcurso del tiempo permite que opere en Henry una síntesis o maduración (al cabo de la cual concluye pareciéndose a Frédéric Moreau):

Voilà comme il était, merveilleusement propre à accepter toutes sortes d'idees et à agir de toutes sortes de façons; il passait sans difficulté d'une opinion à une autre, d'une raison à une raison contraire, de la brune à la blonde, de l'enjouement à la mélancolie, non par scepticisme et par dédain, mais par une sorte de conviction tiède et d'entraînement paisible, qui le rendait dupe de lui-même tout en dupant quelquefois les autres. Il ne croyait pas trop à la vérité de l'amour, à l'infailibilité de la raison, à la vertu des femmes et à la probité des hommes, et cependant il pensait que son amour était profond, que ses opinions étaient à peu près irréfutables, que sa maîtresse l'aimait éperdument, et qu'il était lui-même plein de rares qualités morales. (287)

Junto con la maduración en el aspecto sentimental, Henry adquiere —insospechadas— convicciones literarias:

C'était bien pis encore en littérature; Henry était tout à fait revenu des admirations exagérées de sa jeunesse, mais en quittant l'exagération il avait quitté l'enthousiasme, cette intelligence suprême des belles choses; la médiocrité de la pensée ne l'irritait pas, et il n'avait point non plus en son âme l'adoration des chefs-d'œuvre. D'ailleurs ses prédilections et ses vénération s'étaient toutes tournées d'un autre côté et n'offraient plus le même caractère. (297)

Por último, nos interesa rescatar la caracterización última que de él hace el narrador:

Henry maintenant est un homme de 27 ans, sachant porter le vin et l'amour sans se griser ni se rendre malade; il est souple et il est fort, il est hardi et il est adroit, il se plie sous les circonstances quand il ne peut pas les plier à sa volonté; son ardeur pour la richesse et pour le pouvoir n'ont rien à sa générosité ni à sa gaieté; il travaille et il va dans le monde, il étudie et il chante, il rit et il pense, il écoute les sermons sans bâiller, il entend dire des sottises sans lever les épaules; c'est l'homme dans toutes ses inconséquences et le Français dans toute sa grâce. Il n'a pas de dégoût après l'orgie ni d'amertume après le plaisir; il ne redoute personne mais; il respecte tout le monde, à couvert sous l'opinion il se moque de chacun. Il croit en lui plus qu'aux autres, mais au hasard plus qu'à lui-même; les femmes l'aiment, car il les courtise; les hommes lui sont dévoués, car il les sert; on le craint, parce qu'il se venge; on lui fait place, parce qu'il bouscule; on va au-devant de lui, parce qu'il attire. (304-305)

De cierta manera, y a pesar de pretender que está de vuelta de todo, Henry termina por convertirse, a los 27 años, en una versión moderna de su padre, conformista e insulso: un francés en todo su esplendor.

c) El otro joven, Jules, permanece en la provincia; dedicado a los negocios (al principio de la novela es ayudante de aduanero) por presión paterna, sueña con hacer carrera en la literatura. Concibe proyectos desmedidos y cambiantes, pero sus ensayos teatrales no se concretan. Una de sus obras (titulada *El caballero de Calatrava*) es de carácter histórico y está situada en España. La llegada de una *trouppé* de actores lo hace creer que podrá cumplir sus ambiciones teatrales, hace resurgir su vocación:

«A moi l'avenir! pourquoi en douterais-je? ne s'ouvre-t-il pas, superbe et facile? le style me coule dans le sang, j'ai dans la chair cette force fluide et circulante qui vous ferait déraciner les mondes, j'ai la tête pleine d'œuvres, le cœur large et neuf, tout propre aux bonds sublimes et aux immenses vibrations. J'étais délivré, régénéré, un abîme me séparait de ma vie passée.»] (73)

«Quelle nuit j'ai passée Henry! l'amour n'en donne pas d'aussi fiévreuses. Je n'ai d'abord pas pu écrire tant j'étais ému, j'avais la plume dans les mains, mais je frissonnais de joie, je tremblais; j'essayais de me calmer, je voulais penser, impossible! malgré moi j'entendais déjà les applaudissements claquer du haut des loges, et des bruits de voix humaines murmurer des louanges avec mon nom. En vain je rappelais cent fois mon esprit, il me traînait en avant, vers un horizon radieux, sur une pente pleine de vertiges, un démon me harcelait.»] (75)

Las expresiones de su sensibilidad bien podrían estar en boca de Alejandro Miquis:

La force d'expansion que le ciel lui avait donnée augmentait l'intensité de ses joies ou de ses douleurs; il s'exaltait en écrivant, devenait éloquent à force de parler, s'attendrissait lui-même, et s'airnait parce qu'il se sentait bon. Il considérait la rhétorique comme une chose grave; quand il faisait du style, l'hyperbole l'emportait au delà de sa pensée, et il employait des expressions magnifiques pour des sujets assez pauvres.

Sa vie, jusqu'à présent, avait été une vie plate et uniforme, resserrée dans des limites précises, et il se croyait né pour quelque large existence, toute remplie d'aventures et de hasards imprévus, pour les combats, pour la mer, pour des voyages perdus, pour des courses énormes à travers le monde.

Ce qui le rendait à plaindre, c'est qu'il ne savait pas bien distinguer ce qui est de ce qui devrait être; il souffrait toujours de quelque chose qui lui manquait, il attendait sans cesse je ne sais quoi qui n'arrivait jamais. (101)

Debido a dicha sensibilidad —rayana en la candidez— también Jules es explotado por su amante (que eventualmente escapa con el resto de la *trouppé*, defraudando en más de un sentido a Jules):

M^{me} Artémise, qui chérissait M. Jules et qui était toute disposée en sa faveur, lui envoya, un matin, une épître assez salement pliée, cachetée à coups d'épingles, comme celles que les «tourlourous» adressent à leurs «payses», et toute remplie d'excentricités d'ortographe, à travers lesquelles se révélait la demande, fort claire néanmoins, de la somme de cent francs; elle en avait un besoin pressant et les lui rendrait dans quinze jours, suivant la formule ordinaire.

Il fallait donc trouver cent francs, n'importe où, n'importe à qui, n'importe comment, il le fallait. Si le désir pouvait faire suer l'argent des murs ou le tirer des entrailles de la terre, le lambris eût ruisselé de louis, le sol se fût entr'ouvert et lui eût envoyé une bouffée d'or. (107)

Su decepción es tal que lo obliga a renegar de su obra:

Je suis maudit! tout m'a manqué, l'art et l'amour, la femme et la poésie, car j'ai relu mon drame et j'ai eu pitié de l'homme qui l'avait fait; cela est faux et niais, nul et emphatique. Qu'importe l'art, après tout? c'est un mot vide de sens, dans lequel nous plaçons tout notre orgueil et qui nous crève dans les mains dès qu'on le pressure. (120)

Sus continuos fracasos se traducen en amargura; luego del desengaño regresa al trabajo y obtiene una poética sublimada de su sufrimiento:

Il conclut de là que l'inspiration ne doit relever que d'elle seule, que les excitations extérieures trop souvent l'affaiblissent ou la dénaturent, qu'ainsi il faut être à jeun pour chanter la bouteille, et nullement en colère pour peindre les fureurs d'Ajax; il se rappela le temps où il se battait les flancs pour se donner l'amour en vue de faire des sonnets. (267)

Jules acquit donc la conviction qu'il y aura de magnifiques travaux d'art à exécuter sur le XIX^e siècle, quand on en sera à distance, pas encore assez loin pour qu'on perde les détails, as trop près non plus pour qu'ils predominant sur l'ensemble. (270)

Luego asistimos al relato de su vida bohemia en París; también se nos informa de sus gustos literarios, lo que nos permite contrastarlos con los de Henry. Un nuevo intento de ingresar al mundo teatral es infructuoso:

Il logeait dans la rue de Rivoli, au quatrième il est vrai, mais il n'y en avait pas moins: *rue de Rivoli* sur l'adresse de ses cartes vernies; il allait tous les soirs au bal, figurait une fois par semaine à l'orchestre des Italiens, et avait déjà des invitations pour passer ses vacances dans des châteaux. Jules logeait dans une chambre garnie de la rue Saint-Jacques, et vivait en donnant quelques leçons de latin, qu'on ne lui payait pas cher, ou en faisant quelques articles dans les petits journaux, qu'on ne lui payait pas du tout; les deux bonnes maisons qu'il fréquentait c'était Henry qui l'y avait introduit; sa société habituelle se composait de deux étudiants en médecine du quartier, de quelques jeunes peintres auxquels il faisait un cours d'histoire; un drame, qu'il avait offert à un théâtre du boulevard et dont il n'avait jamais pu obtenir la lecture, l'avait mis également en relation avec trois ou quatre acteurs, encore plus pauvres et tout aussi inconnus que lui. (294-295)

Jules, au contraire, avait une irrésistible attraction pour les époques plantureuses telles que le bas-empire et le XVI^e siècle, où la végétation complète de l'esprit humain s'est montrée dans toute sa richesse et son abondance, où tous les éléments ont été mêlés, toutes les couleurs employées; de même qu'il était épris avant tout de ces rares génies dont la variété et l'ampleur sont le trait dominant et dont la vérité constitue l'originalité: Homère et Shakespeare étaient les dieux de son ciel poétique. (298)

La última descripción de Jules que nos brinda el narrador da cuenta del final de su recorrido; de nuevo, es inevitable contrastarla con la de Henry:

Jules a 26 ans, il a dans les manières l'air fatigué des gens qui ont éprouvé de grands chagrins, ou l'allure débraillée de ceux qui ont fait de grandes débauches; il ennuie ou il irrite, il se tait ou il bavarde; les libertins eux-mêmes se scandalisent de son cynisme, et les filles entretenues trouvent qu'il n'a pas d'âme.

Il vit dans la sobriété et dans la chasteté, rêvant l'amour, la volupté et l'orgie.

Il ne désire pas plus mourir que vivre; aussi la mort surviendra-t-elle sans l'épouvanter, comme il continue l'existence sans la maudire.

[...]

Sa vie est obscure. A la surface, triste pour les autres et pour lui-même, elle s'écoule dans la monotonie des mêmes travaux et des mêmes contemplations solitaires, rien ne la récrée ni la soutient, elle paraît rude et dure, elle est froide au regard; mais elle resplendit, à l'intérieur, de clartés magiques et de flamboiements voluptueux; c'est l'azur d'un ciel d'Orient tout pénétré de soleil. (305-306, 307)

No sorprende que los amigos terminen por distanciarse, pues sus perspectivas, sus inclinaciones y sus vidas mismas son totalmente disímolas: “Partant de deux principes opposés, de deux points différents, et se dirigeant chacun vers un autre but, vers une autre fin, ils ne devaient donc jamais se ren-contrer, quoique s'appelant de temps à autre de la voix, quoique s'arrêtant quelquefois dans leur chemin, par complaisance ou par fatigue” (298-299). La novela de 1845 tiene a dos protagonistas de talla similar; tal hecho provee de cierto equilibrio a la obra. *Les*, en cambio, se concentra en Frédéric Moreau, y su mediocridad termina por ser abrumadora; Deslauriers, que podría ser un contrapeso similar al de Jules, nunca consigue constituirse como tal.

d) En la pensión donde vive Henry —la cual recibe estudiantes de Derecho y de Medicina— habitan varios personajes excéntricos, lo que da pie a episodios más o menos jocosos o subidos de tono. Durante las reuniones de los personajes se discuten cuestiones literarias y dramaturgicas.

La pensión:

[...] on avait enfin mis le jeune homme dans une pension spéciale *ad hoc* et *sui generis*: *ad hoc*, en ce sens qu'il n'y avait dans cette maison que des fils de famille, comme lui élevés dans la pureté du foyer domestique, ayant tous des mœurs honnêtes, placés là par leurs parents afin qu'ils les gardent, et tous désirant également les perdre au plus vite; *sui generis*, car cette pension était une honnête pension, où il y avait autre chose que des prospectus, des haricots et de la morale; on y était nourri et chauffé.

L'établissement avait bonne apparence. C'était une grande maison, dans une rue déserte dont je tairai le nom, comme dit Cervantès [...].²⁹² (11)

Mme. Renaud —como doña Virginia—, es madura pero aún atractiva:

Mme Renaud, du reste, était une excellente femme, une femme charmante, dont les manières maternelles avaient quelque chose de caressant et d'amoureux.

[...]

Quand elle s'habillait et qu'elle mettait son grand chapeau de paille d'Italie à plume blanche, c'était une beauté royale, pleine de fraîcheur et d'éclat; dans sa marche rapide sa bottine craquait avec mille séductions, elle avait une allure un peu cavalière et virile, mais toujours mitigée cependant par l'expression de sa figure, qui était ordinairement d'une tendresse mélancolique.

Quoique, dans certains moments, elle se fit un peu la mère de famille et la femme mûre, personne ne savait son âge [...]. Si sa gorge, qu'elle laissait volontiers voir, était peut-être un peu trop pleine, en revanche elle envoyait une si douce odeur quand on s'approchait d'elle! (13-14)²⁹³

²⁹² Nótese la temprana inclusión de una referencia cervantina; dicho sea de paso, también hay una en *Les*, en uno de los diálogos entre Frédéric y Louise: “—Et le *Don Quichotte*, dont nous colorions ensemble les gravures? —Je l'ai encore!” (273). Y otra en *LpG*: “Moi, je n'aime pas ces injustices-là. Je suis comme don Quichotte, j'aime à prendre la défense du faible contre le fort” (148).

Los inquilinos:

Il y avait dans cette maison, quant aux personnes, différents individus dont nous ferons peut-être plus tard la connaissance, mais entre autres, un Allemand ui se livrait aux mathématiques et deux Portugais de famille très riche, d'esprit très lourd, de mine très laide et de peau fort jaune, qui achevaient leurs études afin de retourner savants dans leur pays. (16)

Las discusiones políticas, literarias y teatrales, la burla a los lugares comunes:

On causa politique, on maudit l'Angleterre, on plaignit l'Espagne déchirée par les factions, on déplora l'Italie dégrénerée et la Pologne vaincue.

Les dames ne disaient rien ou causaient littérature, ce qui est la même chose. [...] Henry s'extasiait sur Beethoven, qu'il n'avait jamais entendu, avec M^{lle} Aglaé qui ne le comprenait pas. [...]

Au dessert la conversation devint générale, elle roula sur la littérature. Il fut question de l'immoralité du drame et de l'influence incontestable qu'il a exercé sur tous les criminels modernes; on blâma beaucoup *Antony*, à la mode dans ce temps-là; on cita pour rire quelques vers d'*Hernani*; on fit quelques pointes, on vanta Boileau, le législateur du Parnasse. M. Renaud en récita même par coeur quelques apophtegmes, tels que: «Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable» ou: «Cent fois sur le métier...» ou: «Sans le style en un mot...» et autres raretés poétiques. Vint ensuite le parallèle obligé du doux Racine et du grand Corneille, suivi de celui de Voltaire et de Rousseau. Après quoi la littérature de l'empire fut mise en pièces par Ternande et par Henry, qui réclamaient pour l'*art*, tandis que les hommes graves, les hommes de quarante à cinquante ans, protestaient pour le *goût* et pour la *langue*. On parla encore de V. Hugo, de M^{lle} Mars, de l'Opera-Comique, de *Robert le Diable*, de l'Opéra, du cirque, et de la vertu des actrices, et des prix Montyon qu'elles obtiennent. (29-30)

f) En el capítulo xxiii hay fragmentos dramatizados, con ausencia de narrador, indicación de personajes y didascalias:

— Dans ses lettres, dis-tu?

— Oui, est-ce que tu ne remarquais pas qu'il avait un drôle de style... des phrases singulières, exaltées... des expressions...

— Romantiques! exclama M. Gosselin. Auriez-vous cru cela, vous, monsieur Morel?

MOREL. — Mais ce n'est pas une raison pour...

M. GOSSELIN. — Il aura perdu la tête sans doute, c'est un moment de folie, d'égarement.

M^{me} GOSSELIN. — C'est elle qui la lui a tournée, va!

M. GOSSELIN. — Ça se peut, ça ne m'étonnerait pas...

MOREL, *tranquillement*. — On aura bien du mal à l'arracher de là!

M. GOSSELIN, *soupirant*. — Ça lui nuira bien pour son avenir, ce pauvre garçon. (*S'animant.*) Quelle idée! quele idée! mais mon Dieu, quelle idée! J'aurais bien mieux aimé, s'il voulait à toute force faire des farces, à la rigueur qu'il prît une maîtresse comme tous les jeunes gens. Que diable! on sait bien qu'à vingt ans on ne peut pas vivre comme un ermite, j'ai été jeune aussi, moi, je sais bien ce que c'est. (199)

M. GOSSELIN, *continuant toujours son inspection sur la table d'Henry*. Allons, maintenant, Schiller! de l'allemand! des songe-creux, des rêveries allemandes! (*marmottant entre ses dents et récitant les mots les uns après les autres, sans y attacher aucune idée différente*), oui, Schiller, Hoerder, Heller, Haller, Schlegel, Wogel, Hegel, oui, oui, des subtilités, des bêtises, des choses à la mode... Tiens? Qu'est-ce que je vois là? ce livre recouvert de papier,... il y a écrit dessus: «Emilie».

M. RENAUD. — Emilie? ma femme.

M^{me} GOSSELIN. — Elle lui prêtait donc des livres?

²⁹³ Dijimos, al tratar *Les*, que había una franqueza al relatar los detalles eróticos; en *Lpes* es aún más marcada. Considérese el siguiente ejemplo, que se refiere a Mme. Renaud: «Cette femme-là, vraiment, était d'un ragoût étrange, sa peau exhalait d'elle-même un parfum doux, vapeur de beauté qui monte à la tête comme le bouquet de vins fameux; son pied avait cent mignardises que trahissait sa chaussure, et l'on pressentait sous son vêtement des délicatesses sans nombre: taille vigoureuse propre aux bonds soudains et aux élasticités déchirantes, bassin large, hanches saillantes et rondes, seins durs, ventre souple, et toute la force de la santé, et toutes les grâces de la langueur, et toutes les voluptés de la femme mûre» (64).

M. GOSSELIN. — Je m'en doutais.

M^{me} GOSSELIN. — Est-ce un mauvais livre, mon ami? voyons.

M. GOSSELIN, *appuyant sur chaque syllabe*. «No-tre-Da-me-de-Pa-ris.» (*Stupéfait.*) «Notre-Dame de Paris!». (208)

En ningún otro momento de la novela se utiliza este recurso; como Galdós en *EdC*, Flaubert parece estar ensayando los recursos a su disposición y su uso es errático e inconstante.

Hasta aquí la revisión de *Lpes*. Como puede verse, existen interesantes coincidencias con *EdC*. Sin embargo, la imposibilidad de que Galdós haya conocido la novela de Flaubert apunta a que las semejanzas entre obras de un mismo periodo no necesariamente implican una imitación (consciente o inconsciente) ni una influencia (directa o indirecta). Consideramos que el parecido entre las experiencias vitales de los novelistas, su contacto con un entorno cultural más o menos semejante, inquietudes artísticas propias y compartidas, y aun el simple azar, son los responsables de buena parte de los casos de hipertextualidad señalados por la crítica en *EdC*.

CAPÍTULO 4

HACIA LA “SEGUNDA MANERA”

En 1881 y después de un año sin publicar,²⁹⁴ aparece *La desheredada*, con la que se inicia lo que el propio Galdós denominó su “segunda o tercera manera”, en la que abandona las novelas de tesis (o “tendenciosas”, según la denominación de la época²⁹⁵) y se concentra en las problemáticas de la clase media y baja española, incorporando además en los textos una constante experimentación formal (v.gr., los capítulos dialogados en *La desheredada*; el comienzo y el final de *El amigo Manso*; el peculiar narrador de *EdC*, etcétera).

Dado que la división clásica de la obra galdosiana —novelas de la primera época, novelas españolas contemporáneas, episodios nacionales, dramas y comedias, y obras varias— es de escasa utilidad crítica, Casaldueiro estableció una clasificación que considera cuatro periodos (aunque en realidad son ocho o nueve):²⁹⁶

1. Período 1867-79. Período histórico, 1867-74. Subperíodo abstracto, 1875-79.
2. Período 1881-1892. Período naturalista, 1881-85. Subperíodo del conflicto entre la materia y el espíritu, 1886-92.
3. Período 1892-1907. Período espiritualista, 1892-97. Tercera serie de *Episodios*, 1898-1900. Subperíodo de la libertad, 1901-07.
4. Período 1908-1918. Período mitológico, 1908-12. Subperíodo extratemporal, 1913-18.²⁹⁷

Nos interesa el periodo previo al comienzo del segundo periodo, que comprende los años de 1876 a 1881.

²⁹⁴ Dice Casaldueiro: “El año 1880, entre el primer período y el segundo, el novelista *no escribió nada*” (*Vida y obra...*, p. 44, las cursivas son mías), lo cual no es del todo preciso. Ya en septiembre de 1880 Ortega Munilla la menciona como obra en proceso en una nota de *Los Lunes de El Imparcial*; según G. Gullón, la redacción del primer tomo comenzó en noviembre de ese año (“Introducción”, p. 15). Sea como fuere, no hay certidumbre de las fechas exactas de redacción ni de publicación de la novela; véase Geoffrey Ribbans, “*La desheredada*, novela por entregas: apuntes sobre su primera publicación”, *Anales Galdosianos*, xxvii-xxviii (1992-93), pp. 69-75.

²⁹⁵ Dice *Clarín* en su reseña de *La familia de León Roch* que “Las novelas contemporáneas del Sr. Pérez Galdós son tendenciosas, sí, pero no se plantea en ellas tal o cual problema social, como suele decir la gacetilla, sino que como son copia artística de la realidad, es decir, copia hecha con reflexión, no de pedazos inconexos, sino de relaciones que abarcan una finalidad [...]” (*Galdós, novelista*, p. 71); y años después, en la reseña de *La desheredada*: “en *Gloria*, en *Doña Perfecta*, en *Mariñela* y en *León Roch*, en *Gloria* y *Mariñela*, sobre todo, nuestro novelista sigue distinto camino y parece que vuelve a la novela idealista, filosófica, que crea tipos, aunque verosímiles y naturales, simbólicos, con una acción determinada también por un fin que responde a una tesis” (*ibid.*, p. 87).

²⁹⁶ La periodización de Casaldueiro es confusa: en principio habla de cuatro grupos divididos en dos periodos cada uno; en el tercer grupo habría que descontar el tiempo dedicado a la tercera serie de *Episodios nacionales* (porque “son años en los que su creación se detiene”, *Vida y obra...*, p. 44). A continuación, considera cuatro periodos, cada uno con un periodo y un subperiodo, y en el tercer periodo incluye la tercera serie de *Episodios nacionales*.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 45. Geoffrey Ribbans ofrece una clasificación propia: “Primero, constan las novelas de la primera época: novelas históricas como *La fontana de oro*, y después las novelas de tesis, como *Doña Perfecta* y *Gloria* (1868-1878). Segundo, los episodios nacionales de la primera y segunda series (1873-1879). Tercero, las grandes novelas contemporáneas, a partir de *La desheredada* (1881) hasta *Misericordia* (1897). Cuarto, la segunda etapa de los episodios nacionales, las 3.ª, 4.ª y 5.ª series (1898-1912). Quinto, el teatro, procedente en un principio de las novelas dialogadas como *Realidad* (1889): 1892-1918. Sexto, las últimas obras novelísticas, después de *Misericordia* (1897-1915). Séptimo, la obra periodística redactada a lo largo de su vida”; “Los altibajos de la crítica galdosiana”, pp. 355-356.

Intervención externa en la conformación del nuevo proyecto novelístico galdosiano

Partiremos de las nociones de *campo* y *campo intelectual* postuladas por Pierre Bourdieu; conviene citar *in extenso* ambas formulaciones, pues son la base de nuestra posterior indagación:

[...] a network, or configuration, of objective relations between positions. These positions are objectively defined, in their existence and in the determinations they impose upon their occupants, agents or institutions, by their present and potential situation (*situs*) in the structure of the distribution or species of power (or capital) whose possession commands access to the specific profits that are at stake in the field, as well as by their objective relation to other positions (domination, subordination, homology, etc.).²⁹⁸

[...] un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el *campo cultural*, como sistema de relaciones entre los temas y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de *inconsciente cultural*, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su «masa» propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él.²⁹⁹

El público, apuesta y árbitro de la competencia por la legitimidad cultural,³⁰⁰ es caracterizado por Bourdieu como «masa» indiferenciada, impersonal y anónima de lectores sin rostro, que son también un mercado de compradores virtuales, capaces de dar a la obra una sanción económica, la cual, además de que puede asegurar la independencia económica e intelectual del artista, no siempre está desprovista de toda legitimidad cultural.³⁰¹ Nos interesa esta noción puesto que el paulatino proceso por virtud del cual el artista conquista su autonomía se traduce en un alejamiento del público y está acompañado de «un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística»,³⁰² siendo así como aparece una «nueva solidaridad entre el artista y el crítico o periodista»,³⁰³ en la que la crítica «se coloca incondicionalmente al servicio del artista, cuyas intenciones y razones trata de descifrar escrupulosamente, porque no quiere ser otra cosa que una interpretación de experto.»³⁰⁴ Otra noción a la que recurriremos es la de *proyecto creador*, definido como «el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera».³⁰⁵

Según Schücking, «El control de visas para viajar al Parnaso está en manos del crítico literario. La historia del gusto suele considerarlo como el principal propulsor. De hecho, ha habido en la historia literaria críticos inteligentes [...] que han ejercido cierta influencia en la evolución del gusto, aunque es cierto que casi siempre [...] eran a la vez creadores.»³⁰⁶ Si bien nuestro novelista a menudo se expresó en contra de la crítica literaria,³⁰⁷ contó con tres personas que, a su manera, le ayudaron a definir y consolidar su proyecto creador: un crítico, un novelista y un pedagogo.

²⁹⁸ Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 97 *apud* David Swartz, *Culture & Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 117.

²⁹⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 157. Más adelante, Bourdieu ofrece otra definición: «sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual», *ibid.*, p. 160.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 161.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 160.

³⁰² *Ibid.*, p. 161.

³⁰³ *Loc. cit.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 163.

³⁰⁶ Levin L. Schücking, *El gusto literario*, trad. de Margit Frenk Alatorre, FCE, México, 1969, pp. 85-86.

³⁰⁷ Quizá la más célebre manifestación galdosiana en contra de la crítica sea el prólogo de *Los condenados*, obra teatral de 1894, de donde proviene esta cita: «A una prensa que no vive en comunión perfecta con las letras, ¿cómo se la ha de tener por infalible en materias literarias? ¿Ni cómo se ha de creer en los fallos de un tribunal que no está constituido para poder darlo conforme a derecho? ¿Qué fallo ni qué garrambainas! Forzoso es reconocer la autoridad del público que vivifica o mata las obras con una lógica inapelable y fatalista. Pero la autoridad de la prensa no debe merecernos igual acatamiento, hoy por hoy, y sus dictámenes no son más que opiniones, en algunos casos respetables, en otros no, y en ninguno ejecutivas»; *Los condenados. Drama en tres actos, precedido de un prólogo*, en *Obras completas*, t. VI, p. 702 b. Véase la motivación de este prólogo en H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*, pp. 269-275.

El crítico

“Es Vd. el único que ha
hablado de esa obra.
Vd. siempre tan *chalado* por mí.”
Galdós, en carta a *Clarín*³⁰⁸

Como afirma Penas Varela, “es bien conocido que Galdós fue el escritor a quien Leopoldo Alas dedicó más atención como crítico literario. No lo es menos, la profunda amistad que ambos se profesaban y la altísima estima en que el autor asturiano tenía el arte narrativo de don Benito. Clarín siempre lo consideró el mejor novelista de su tiempo [...]”³⁰⁹ El vínculo entre el canario y el ovetense era de tal magnitud que Sotelo Vázquez llega al extremo de alegar que “[l]a historia de la teoría y la crítica de la novela española del último cuarto del siglo xx es la historia de la crítica de la novelística galdosiana por Clarín”³¹⁰

En opinión de R. Gullón, el verdadero ser de Leopoldo Alas *Clarín* era el de novelista (aunque aclara inmediatamente que “excelente crítico fue”³¹¹); para *Azorín*, se trató de un filósofo y un moralista, pues “ejerció su crítica no para hacer una demostración de técnica literaria, sino a fin de explayar una enseñanza ética y filosófica”³¹² Por último, Sergio Beser considera que a *Clarín* se le debe tratar, ante todo, como periodista,³¹³ con lo que cumpliría el siguiente postulado de Schücking: “El crítico que más influencia ejerce es el que escribe regularmente en cierto periódico o revista y que logra ganarse la confianza y el respeto de sus lectores.”³¹⁴

En el caso de *Clarín*, habría que agregar un efecto más: atemorizar a toda una generación de escritores. Juan Antonio Cabezas moteja al autor de *La Regenta* de “cacique literario de Oviedo”³¹⁵ y describe su hegemonía —Cabezas la califica de *dictadura espiritual*— en el mundo literario español de la época: “desde su retiro [...] *Clarín* llega a hacerse respetar y temer en Madrid, y se da a conocer en Europa y América”³¹⁶ En su correspondencia, Pardo Bazán “le asegura que, cuando envía un manojo de cuartillas a la imprenta, lo hace siempre con este pensamiento: ‘Veremos lo que dice *Clarín*.’”³¹⁷ García Pavón afirma, en sentido similar, que “[e]n aquella época, tal vez única en España, los escritores hacían sus obras pensando en un crítico: el catedrático de Oviedo”³¹⁸

Aquí es necesario aclarar que la combatividad de *Clarín* no estaba motivada por la animadversión o por meros fines crematísticos; muy por el contrario, su crítica tenía perfiles definidos: “para los libros que carecen de valor artístico, para los escritores que se muestran incapaces de salir de la vulgaridad y se convierten en parásitos de la vida literaria”, *Clarín* aplica “la crítica higiénica y policíaca” y para el resto de los autores “el estudio minucioso, iluminador, conducido por una simpatía creadora”³¹⁹ Según Guillermo de Torre, “en el caso de *Clarín* [la crítica] también asumía una intención última trascendente. Equivalía a una labor pedagógica, ya que mejorar el gusto del público era su confesado propósito”³²⁰ para Gullón, el propósito de la crítica literaria de *Clarín* era “regenerar [...] la literatura española de su tiempo, actuando a modo de purificador de aquel gran cuerpo, para depurarle de las impurezas y lacras que le dañaban y corroían”³²¹ ¿Estamos ante el proyecto creador del crítico *Clarín*? Creemos que sí.

Según confiesa el mismo *Clarín*, empezó tarde su lectura de Pérez Galdós: “Ya iban publicados varios *Episodios Nacionales* cuando caí en la cuenta de que debía leerlos”³²² Sin embargo, no tardó en convertirse en su más

³⁰⁸ Carta del 26 de octubre de 1885, reproducida en María José Tintoré, “Cinco cartas de Galdós a Clarín”, en *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, Lumen, Barcelona, 1987, p. 321.

³⁰⁹ Ermitas Penas Varela, “«No engendres el dolor»: *Clarín* frente a *Fortunata y Jacinta*”, *Archivum*, LII-LIII (2002-2003), p. 383.

³¹⁰ Adolfo Sotelo Vázquez, “Introducción”, en Leopoldo Alas “Clarín”, *Galdós, novelista*, p. III.

³¹¹ Ricardo Gullón, “«Clarín», crítico literario”, en *Leopoldo Alas “Clarín”*, José María Martínez Cachero (coord.), Taurus, Madrid, 1978, p. 115.

Al final de su artículo Gullón razona que como novelista, otros autores de la época superaron a *Clarín*, pero como crítico no tuvo competencia

³¹² Guillermo de Torre, “Clarín, crítico y novelista”, en *Del 98 al Barroco*, p. 269.

³¹³ Sergio Beser, *Leopoldo Alas: crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968, p. 77.

³¹⁴ Levin L. Schücking, *op. cit.*, p. 86. En opinión de R. Gullón, *Clarín* lo logró con creces, pues “consiguió [...] un público extendido que le seguía con fidelidad y se dejaba adoctrinar, sin quererlo ni saberlo, por la sutil palabra del crítico”, “«Clarín», crítico literario”, p. 122.

³¹⁵ Juan Antonio Cabezas, *op. cit.*, p. 182.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 181. A continuación, Cabezas agrega “Esto mismo les ocurre, aunque no tienen la franqueza de decirlo, a cuantos hacen literatura en España”.

³¹⁸ Francisco García Pavón, “Crítica literaria en la obra narrativa de «Clarín»”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 2 (1952), p. 63.

³¹⁹ Sergio Beser, *op. cit.*, pp. 68-69.

³²⁰ Guillermo de Torre, “Clarín, crítico y novelista”, p. 270.

³²¹ Ricardo Gullón, “«Clarín», crítico literario”, p. 119.

³²² Leopoldo Alas “Clarín”, “Benito Pérez Galdós (Estudio crítico biográfico)”, en *Galdós, novelista*, p. 21.

ardiente seguidor: “Y a los pocos meses era yo, sin más recomendación que estas lecturas, el primer admirador de aquel ingenio tan original, rico, prudente, variado y robusto que prometía lo que empezó a cumplir muy pronto: una restauración de la novela popular, levantada a pulso por un hombre solo.”³²³

Consideremos ahora las críticas de *Clarín* a *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela*, *La familia de León Roch* y *La desheredada*, así como su correspondencia con Galdós en el periodo 1876-1881, con ánimo de detectar la posible influencia del crítico en el novelista. Ante todo, abundan los halagos que, referidos a cualquier otro escritor, parecerían hiperbólicos, excesivos:

Doña Perfecta revela en su autor aptitudes literarias rarísimas y de valor sumo. (DP, 31)³²⁴

El Sr. Pérez Galdós vuelve a la realidad poética y se afilia en la escuela de los Shakespeare, de los Cervantes, de los Goethe; junta al hombre actual y real, pero sin despojarle, a fuerza de accidentes, de su valer esencial, de lo que es en él sustancial y eterno. (DP, 31)

Un escritor que con tan claro talento, con tan sano criterio y con altas miras se consagra, denodado y decidido, al servicio de la justicia, de la verdad y de la belleza, es ya *gloria* de las letras y adalid de la civilización. (G, 46)

¿O será que Pérez Galdós es inimitable? Sin duda, y ésta es la cualidad que le recomienda sobre todas: ni sombra de amaneramiento, que es lo que se imita por los autores mediocres, se ve en el autor de *Gloria*, ni en el pensamiento ni en el estilo y esto revela una gran fuerza de ingenio y copioso caudal de fantasía, al par que un *robustísimo temperamento* en su espíritu a prueba de enfermizas influencias. (G, 50)

El Sr. Pérez Galdós, que en esta novela parece haber sido guiado por la propia mano del arte, según acierta en todo [...]. (G, 54)

Saludemos todos (ea, saluden Vds.) al Sr. Pérez Galdós [...] como el primer novelista moderno de España. (G, 55)

Nada que no sea serio, sincero y noble, se encontrará jamás en este novelista. (M, 63)

Galdós ha elevado la novela española a unas alturas que no eran de prever pocos años hace. (Lf, 76)

Gran maestro ha sido siempre Galdós en el arte del diálogo; siempre ha sabido dar a cada personaje el estilo propio de su carácter y de su estado [...]. Si yo escribiera este artículo con el objeto especial de alabar a Galdós, ¡aquí sí que el incienso debería gastarse a puñados! (Ld, 90)

El novelista de más equilibradas facultades, menos amanerado, más parsimónico y prudente entre cuantos grandes novelistas hoy trabajan en la transformación lenta, pero infalible, de la literatura contemporánea. (Ld, 90-91)

Los reparos, cuando los hay, son de escasa monta, y suelen ir acompañados de alguna clase de justificación:

El estilo del Sr. Pérez Galdós no es acaso todo lo correcto que pueda desear un académico, pero es tan natural, tan *suvo* y tan exento de amaneramientos y énfasis que por esto se hace tan encantador. (DP, 31)

Es un vicio, por desgracia muy común en nuestros escritores, el amaneramiento [...]. Pérez Galdós, acaso el único, se ha librado de esta lepra general. Si alguna vez se quiso atribuir esta ventaja a frialdad, palidez, pobreza de estilo, ¿quién ahora se atrevería a sostener otro tanto? (G, 46)

Aunque Pérez Galdós en algunos aspectos no aventaja al autor de *Pepita Jiménez*, sólo por la grandeza de sus miras, por la viril intención de sus obras, por el entusiasmo que en pro de la justicia y de la verdad manifiesta, se hace acreedor al primer laurel, a la corona de más precio. (G, 48)

³²³ *Loc. cit.*

³²⁴ Todas las citas de las reseñas de *Clarín* pertenecen a la edición de Sotelo Vázquez, ya mencionada; entre paréntesis se encuentran las iniciales de la obra reseñada, seguidas del número de página correspondiente.

Si olvidáramos esto, podríamos creer que el escaso movimiento que se nota en la primera parte era defecto capital de la novela, mientras no es más que una manera de exposición, que han usado otros notables novelistas [...]. (*Lf*, 72)

La composición de *La Desheredada* es peor que la de *Gloria, Doña Perfecta*, etc., si se adopta el criterio que ha hecho de *El tanto por ciento* la mejor obra de Ayala; pero si se prefiere recordar que en el mundo, del choque y enlace de los sucesos, de las pasiones y de cuanto influye en la vida no nacen dramas bien compuestos, ni novelas acabadas y cerradas sobre sí mismas, [...] entonces se admira en *La Desheredada* la perfecta composición que da a cada suceso sus antecedentes y consecuencias naturales, pasando allí todo como en el mundo pícaro, donde se supone que todo aquello acontece. (*Ld*, 94-95)

Clarín celebra la intención de las obras, sin duda por coincidencia ideológica:

En ocultar, porque no hay para qué, la profunda simpatía que siento por las obras del Sr. Pérez Galdós, cuyas tendencias aprueba y sigue toda alma liberal [...]. (*DP*, 30-31)

En cuanto al objeto de la novela —combatir el fanatismo de nuestros pueblos— ¡cómo ha de parecerle, sino de perlas, a quien escribe desde las columnas de *El Solfeo*? (*DP*, 31)

El Solfeo [...] hoy aplaude al Sr. Pérez Galdós, que, franco y decidido en su empresa, emplea todas las latas cualidades de su ingenio en combatir los fantasmas del pasado que aún vagan en este crepúsculo de la nueva vida. (*G*, 47)

Es necesario que escritores como [Pérez Galdós] trabajen sin cesar y por el encanto del arte infiltren en el seno de los hogares esas ideas, puras, santas, sublimes, que son antagónicas, pero de una manera insoluble, con otras ideas que hoy viven respetadas, privilegiadas y hasta impuestas. Guerra a muerte contra esas enemigas, no contra quien las defiende [...]. (*G*, 55)

Ocasionalmente, *Clarín* se refiere al papel de la crítica literaria:

En más humilde esfera, nosotros, los pobres diablos de la literatura, los *cuatro perdís* de la letra menuda, combatiremos también denodados con alfileres y agujas, no dejando resollar a los escritores *futurescos* que sin más talento que nosotros, pero con dudosa intensión y grandes pretensiones, y so capa de santidad, infestan la inteligencia de nuestras mujeres y nuestros *burgueses*, con mentidas moralidades, en obras anodinas y estúpidas no pocas veces. Sed vosotros, los Pérez Galdós, los Valera, el huracán que derribe las torres que desprecio al aire fueron; nosotros seremos la carcoma... ¡y vaya si minaremos el edificio! (*G*, 55)

Y si el silencio fuese la muerte para el ingenio, para la fama del que ha de vivir en sus obras mucho más de lo que puede durar esta generación hipócrita y sin gusto, bien muerto estaría Galdós, o por lo menos *La Desheredada*. ¿Saben ustedes algo de lo que ha dicho la crítica acerca de *La Desheredada*? ¿Han escrito los periódicos populares, con motivo de este libro, artículos de sensación, de los que tienen un titulejo o rótulo especial para cada párrafo? Nada: el silencio. [...] Nadie ha dicho a *La Desheredada*, por ahí te pudras. (*Ld*, 91)³²⁵

Sólo si ampliamos el marco temporal de nuestra encuesta encontramos —en la crítica dedicada a *EdC*—, un reparo no mitigado por circunstancia alguna: “Lo que se nota [en] este primer tomo de *El doctor Centeno*, lo mismo que en el segundo, es cierta prolijidad enojosa, que sobra sin duda. Capítulos enteros hay que no tienen la gracia casi constante en Galdós; ni otro interés ni importancia para el plan de libro. Por ejemplo, la escena en el Observatorio, cerca del final del libro, cuando Ruiz cuenta sus manías astronómico-católicas, sobra o por lo menos podría reducirse mucho.”³²⁶ (*EdC*, 115) Reparo al que siguen un par más: “como composición es inferior a muchas, sobre todo si se olvida el carácter episódico de la obra [...]” (116-117); “Desearía yo, sin que esto llegue a la categoría de consejo, que Galdós ‘interviniese’ menos en las descripciones y narraciones; [...] esta especie de lirismo

³²⁵ En palabras de Stephen Gilman, “Tal es la suerte de muchas novelas escritas en los momentos de transición de una «manera» a otra: su inesperada novedad confunde tanto a los críticos como al público en el momento de su aparición [...], *op. cit.*, p. 93.

³²⁶ Extrañamente —tratándose del muy puntilloso *Clarín*— hay varias imprecisiones en su reseña: la escena que repudia (*Quiromancia*, 1) se encuentra casi a la mitad de la novela, no al final; le cambia el nombre al *cautepestilógrafo* (en lugar de *Jesús* Delgado le llama *Justo*); la autopsia del gato la hace Felipe, no Miquis, quien para ese momento ya no está para tales empresas.

novelesco [...] aunque es legítimo, no cabe negar que quita gran parte de la ilusión de realidad que debe haber en la novela, y hasta la seriedad de los sucesos narrados” (118).

Las cartas del periodo analizado son pocas y hasta hace poco, únicamente contamos con las enviadas por *Clarín*; dice Fernando Ibarra que “sabiendo [...] que Galdós escribía pocas cartas y en general breves y no muy efusivas, su conocimiento acaso no añadiría mucho a lo que a través de *Clarín* podemos vislumbrar”³²⁷ Gracias a la diligencia de Smith y Rubio Jiménez,³²⁸ ahora contamos con 66 cartas —60 inéditas, 6 que ya habían sido publicadas—³²⁹ de Galdós a *Clarín*, del periodo que comprende 1880 y 1900. En efecto, y como supone Ibarra, las cartas de Galdós no tienen mucha mayor información que la que se deduce de las de *Clarín*; no obstante, dispersan la acusación de falta de efusividad o de escaso afecto por el ovetense. Ya nos referiremos a ello. Por ahora, retomemos las misivas de Alas; de nuevo, están presentes los elogios desmedidos:

“Pienso hablar de «Un faccioso más etc.» [...] y yo quiero decir al mundo entero lo que ya sabe todo el mundo, que los «Episodios Nacionales» es la obra más notable de nuestra literatura contemporánea. [...] Trabaje Vd. mucho, en la persuasión de q^e es Vd. de los pocos españoles q^e hoy trabajan para la posteridad.” (1^o de mayo de 1880, 210)³³⁰

“He leído lo que dicen los periodistas del 26.³³¹ Figúrese si estaré contento, al ver á toda España pensando y sintiendo como yo.” (28 de marzo de 1883, 212)

Las cartas de Galdós que interesan para nuestro estudio apenas son cinco: una de 1880, una de 1881, dos de 1883 y una de 1884. Veamos sus aspectos destacables:

a) Las expresiones de amistad, gratitud y cercanía intelectual: “Le agradezco infinito sus lisonjeros juicios y observaciones, dictadas por la amistad y también por la comunidad de ideas. A V. y a Palacio Valdés les debo mucho ¿y qué más? Tengo la seguridad de que la cáfila mojigata no se ha ensañado conmigo temerosa de que salgan a mi defensa esas dos tan cortadoras espadas.”³³²

b) El anuncio de la redacción de *La desheredada*: “No sé lo que haré; sé que en octubre he de trabajar mucho en una obra que ha tiempo proyecto pero por ahora me ocupo en hacer ranitas de papel.”³³³

c) Referencias al lamentable estado de la crítica periodística y literaria de la época: “Pero aguárdese V. Esos desalientos tienen una razón de ser aquí donde no se hace nunca una reputación por mucho que se trabaje. Hay éxitos; pero las reputaciones todas están en el aire, a merced de los periodistas indoctos o de otra caterva peor que es la de los sabios infantiles”;³³⁴ “Amigo *Clarín*, está V. haciendo aquí tanta falta, que si V. no viene pronto, esto está perdido. Se oyen y se dicen cosas que espeluznan. Hay cada sietemesino metido a crítico, que da nauseas. En fin, la mojigatería levanta la cabeza de un modo que, nos tragará a todos [...]”³³⁵

d) La conciencia de pertenecer a una nueva camada de escritores, con una concepción literaria diferente: “Ha sido la inauguración de una nueva era, el primer grito de la literatura nueva y progresiva contra la caduca, ajada, mustia ya descompuesta de aquellos sectores tan enamorados del pasado.”³³⁶

e) La caracterización que el propio Galdós hace de *EdC*:

V. verá al leer *el Centeno*, que esta obra no es más que introducción a una serie (sin rigor) o mejor dicho a un *proceso novelesco* que haré poco a poco, si dios me da vida. – Esto se entrevé en la obra, que algo se ha de vislumbrar de lo

³²⁷ “Clarín-Galdós: una amistad”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 21 (1971), p. 66.

³²⁸ Art. cit.

³²⁹ Por Dionisio Gamallo Fierros —dueño de las cartas— en *La Voz de Asturias* durante 1978, y luego por Tintoré, *op. cit.*

³³⁰ Todas las citas de las cartas han sido extraídas de Soledad Ortega, *op. cit.*; entre paréntesis se indica la fecha de la carta, seguida del número de página correspondiente.

³³¹ *Clarín* se refiere al “homenaje nacional” a Galdós que se llevó a cabo el 26 de marzo de 1883; según se cuenta, el novelista era tan apocado que escapó a Toledo el día previo (o unos días antes, según Ortiz-Armengol) y una comitiva de amigos tuvo que ir por él y llevarlo de vuelta a Madrid; véase H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, pp. 165-173 y Pedro Ortiz-Armengol, *op. cit.*, pp. 217-219. Al respecto, *Clarín* escribió que “Ni Pereda ni Galdós son capaces de pronunciar cuatro palabras en público; no por las palabras sino por el público. Para dar las gracias a una asamblea que les aclama, tienen que sacar del bolsillo un papel en que consta que vivirán eternamente agradecidos.” “Benito Pérez Galdós (Estudio crítico biográfico)”, p. 8.

³³² Carta del 12 de mayo de 1880 (?), en Jesús Rubio Jiménez y Alan C. Smith, art. cit., p. 133.

³³³ Misma carta, *ibid.*, p. 134.

³³⁴ Carta sin fecha, probablemente de septiembre u octubre de 1881, *ibid.*, p. 134.

³³⁵ Carta del 12 de marzo de 1884, *ibid.*, p. 137.

³³⁶ Carta sin fecha, posterior al 26 de marzo de 1883, día que se celebró el banquete en su honor, *ibid.*, p. 135.

futuro. Esta obra me ha costado un trabajo inmenso, a pesar de que carece de lo que llaman argumento, y en absoluto de *intriga* y enredo, cosas en verdad, mandadas recoger, y deben pasar a las tiendas de juguetes con las cometas y las casas de fieras.³³⁷

Tormento [...] pertenece a la serie innominada de la cual es prólogo *El Doctor Centeno*. Otras cosas irán saliendo de las que en el citado doctor están como apuntadas, y confío que al fin saldrá también el *argumento*, que dicen falta en aquella obra.³³⁸

Ampliando el periodo de nuestra indagación se encuentran otras citas interesantes, de tónica similar:

Eso prueba el estado de la prensa española, la más vil y la más abyecta que existe, *sacerdocio* (¡qué risa!) vendido a todas las empresas monopolizadoras, y en el cual mangonean la ignorancia, la envidia, y la petulancia más despreciables. [...] Es preciso que nos sobrepongamos a todo esto, y busquemos un modo de hacer llegar nuestras ideas al público, el cual ¡dios lo sabe! no es tan bruto como le queremos pintar.

[...]

Ay, amigo, cuando no leemos más que francés estamos, no lo dude V., encerrados en un círculo de ideas falsas. Hay que romper ese círculo, y procurar chupar el jugo de la civilización europea en otro biberón.³³⁹

También resultan interesantes las cartas clarinianas del periodo posterior a la publicación de *La Regenta*, pues nos permiten observar a *Clarín* solicitando encarecidamente el juicio de Galdós:

Mucho le agradeceré que haga el sacrificio de robar algunas horas á lo que quiera para leer este primer tomo. Necesito saber pronto si es una salida de tono el atreverme yo á escribir una novela. Espero de su amistad, que sé que es sincera, que en cuanto lea el libro, me escriba diciendome su leal opinión, la verdadera. Sin lisonja, le advierto que el parecer de Vd. es el que me importa mas; siguen el de Tuero, Palacio, Pereda, Emilia Pardo etc. etc. pero el de Vd. primero. (s.f., 224)

No deje Vd. de leer y de escribir, crea q. es una de las cosas que mas me importan. El saber la opinión de Vd. y otros pocos y el cobrar el libro es lo que me interesa. (s.f., 224)

Yo escribo primero por escribir, despues por ver si gusto a cinco ó seis señores, especialmente á Galdós y Pereda, y singularmente a Galdós. Es claro q. despues me gustaria gustar á todos, hasta á mis enemigos, pero me contento con lo primero. (s.f., 228)

Recibió Vd. el 2º tomo de la Regenta? Lo leyó? Es una caída? (suponiendo hubiera qº de donde caer). (16 de agosto de 1885, 234)

Para mí es Vd., además del primer novelista español, una de las personas de mas gusto. Figúrese por consiguiente si me halagarán sus elogios y si haré caso de sus censuras, que solo pecan de ser poco fuertes y pocas. (13 de noviembre de 1885, 235)

De particular interés son las respuestas de Galdós a estas cartas, en las cuales emite sus juicios —la mayoría encomiásticos— sobre la magna novela de *Clarín*. A nuestro parecer, lo más destacado de las misivas es la crítica que Galdós hace a lo que él considera exceso de lujuria en *La Regenta*; conviene reproducir el fragmento, por la luz que arroja sobre la conocida reticencia galdosiana a tratar con franqueza los episodios eróticos de sus novelas:³⁴⁰

Bien se me alcanza que toda la vida humana, como la tierra sobre sus polos, gira sobre el pivote de la reproducción de la especie; pero así como en la vida no aparece éste sino en ciertas y determinadas ocasiones, porque la cultura lo disimula y como que quiere aparentar otra cosa, el libro debe a mi juicio ofrecer una veladura semejante. Y crea Vd. que es mucho más efecto en el arte disimular el papel principalísimo que la fornicación hace en el mundo, que patentizarlo con tanta sinceridad.³⁴¹

³³⁷ Carta sin fecha, posterior a junio de 1883, *ibid.*, p. 136.

³³⁸ Carta del 12 de marzo de 1884, *ibid.*, p. 137.

³³⁹ Carta del 3 de octubre de 1884 (?), *ibid.*, pp. 139 y 140.

³⁴⁰ Véase al respecto el ya citado artículo de Sopena Ibáñez.

También nos interesa el siguiente fragmento, en el que Galdós anuncia de forma abierta la *adopción* de un recurso típicamente clariniano:

Lo que verdaderamente es maravilloso y único en su obra de Vd. es la vena satírica, aquella gracia digna de Quevedo, con que se persigue los lugares comunes de la conversación, de la literatura y del periodismo. En esto es Vd. un iniciador. Le soy a Vd. franco: pienso robarle a Vd., en la parte pequeña que pueda, este método suyo; es decir pienso imitarle, o intentar hacerlo en tan preciosa facultad. Claro que no lo conseguiré sino en parte; pero no importa. Yo me asimilo todo lo que puedo, y así vamos viviendo.³⁴²

Desde luego, pueden encontrarse muestras del uso galdosiano de este recurso previos a 1885 —en *EdC* los hay³⁴³—, pero sí podría aducirse que fue aumentando progresivamente hasta llegar a convertirse en un importante rasgo caracterizador, por ejemplo, de Francisco Torquemada en la tetralogía que lleva su nombre.³⁴⁴

No obstante lo afirmado por Penas Varela sobre la “profunda amistad” entre Galdós y *Clarín*,³⁴⁵ la lectura de las cartas escritas por este último deja una extraña sensación de unilateralidad en dicho sentimiento: más de una vez Galdós desatiende las peticiones de Alas y, a pesar de su conocido gusto por los viajes, se resiste a visitarlo en Oviedo. La lectura de las cartas de Galdós, empero, dispersa la sensación de indiferencia con respecto a *Clarín*; se nota en ellas un genuino espíritu de camaradería y pertenencia a un mismo bando. Particularmente jocosas con las mutuas acusaciones de tener una pésima caligrafía. Sin embargo, se confirma que Galdós a menudo declinó las invitaciones de *Clarín*, al tiempo que anuncia diversos viajes con otras de sus amistades. Cabe decir, en descargo de Galdós que, por su parte, *Clarín* no aceptó las repetidas invitaciones del canario a mudarse a Madrid. De haberlo hecho, sólo podemos especular sobre cómo hubiera evolucionado su amistad y sus respectivas carreras literarias.

Es inevitable comparar el tono y los temas de las cartas de Galdós a Pereda con las de Galdós a *Clarín*; en las primeras se percibe una mayor intimidad que en las segundas, mientras que en éstas se detecta una preocupación compartida por los asuntos intelectuales y literarios. Coincidimos con Ibarra cuando asevera que “lo que Clarín nunca pudo lograr de Galdós fue lo que tanto buscaba, una mayor intimidad personal, un permitirle entrar en lo escondido de su mundo particular. [...] El deseo de Clarín de hacer de su relación con Galdós una amistad íntima, personal, confidente nunca se cumplió y quizá fue éste un pequeño desengaño en su vida”.³⁴⁶

Si bien Galdós y *Clarín* tenían características en común que pudieron haberlos acercado —ambos fueron talentos precoces, su condición común de provincianos enviados a Madrid a estudiar, los dos se dedicaron a actividades periodísticas y teatrales tempranas (posteriormente novelísticas), simpatía compartida por el krausismo—, su amistad no parece tan sólida como la que el canario tuvo con Pereda, por ejemplo. Sólo podemos especular sobre las causas: la excesiva pugnacidad crítica de *Clarín*,³⁴⁷ la superioridad académica e intelectual del ovetense, el deseo

³⁴¹ Carta del 6 de abril de 1885, reproducida en María José Tintoré, *op. cit.*, p. 311. En una carta posterior (26 de octubre) reitera su objeción: “Insisto en creer que no tienen una parte tan absoluta en las acciones humanas los apetitos carnales, como Vd. parece dar a entender en su magnífico cuadro de Vetusta; pero esta opinión no quita que aquello esté muy bien, aunque excesivamente verde”; *ibid.*, p. 319.

³⁴² Carta del 26 de octubre de 1885, *ibid.*, pp. 319-320.

³⁴³ Por ejemplo, en el episodio donde Florencio Morales y Temprado convive con Miquis y sus amigos: “De pie, con la botella vacía en la mano, libre la otra para describir lentos y pomposos círculos en el aire, la gorra un poco echada hacia atrás, el bigote más tieso y las mejillas un tanto encendidas, el insigne don Florencio fue soltando de sus autorizados labios estas palabras, que ni de los de Solón salieran con más gravedad: —Porque vamos a ver, señores; establezcamos *bajo* seguras bases esta cuestión. De que a uno le guste la libertad, no se deduce, no se puede deducir... de ningún modo se deduce... —Pero ¿qué es lo que no se deduce?... —preguntó Alejandro impaciente. — No interrumpir. ¡Silencio en las tribunas!” (137-138).

³⁴⁴ Por ejemplo, el siguiente pasaje de *Torquemada en la cruz* (1893): “Y si en los hábitos, particularmente en el vestir, la evolución se marcaba con rasgos y caracteres que podía observar todo el mundo, en el lenguaje no se diga. Ya sabía decir cada frase que temblaba el misterio, y se iba asimilando el hablar de Donoso con un gancho imitativo increíble a sus años. Verdad que a lo mejor afeaba los conceptos con groseros solecismos, o tropezaba en obstáculos de sintaxis. [...] Más de cuatro, que por primera vez en aquellos días se le echaron a la cara, veían en él un sujeto de mucho conocimiento y gravedad, oyéndole estas o parecidas razones: «Tengo para mí que los precios de la cebada serán un *enizma* en los meses que siguen, por *actitud expectante* de los labradores.» O esta otra: «Señores, yo tengo para mí (el ejemplo de Donoso le hacía estar constantemente *teniendo para sí*) que ya hay bastante libertad, y bastante *naufragio* universal, y más derechos que queremos. Pero yo pregunto: ¿Esto basta? [...]»”; *Las novelas de Torquemada*, ed. de Yolanda Arencibia, pról. de Jorge Rodríguez Padrón, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 159-160.

³⁴⁵ También Paciencia Ontañón considera que entre el novelista y el crítico existió “la máxima compenetración literaria y humana”, “Galdós y algunos escritores de su tiempo”, p. 695.

³⁴⁶ Fernando Ibarra, art. cit., p. 74.

³⁴⁷ Dice Juan Antonio Cabezas: “Leopoldo Alas [...] pertenece a la raza de los que vienen al mundo dispuestos al combate”, *op. cit.*, p. 86.

de no involucrarse demasiado con un agente cultural potencialmente dañino,³⁴⁸ un posible recelo ante quien podría ser un competidor.³⁴⁹

Aquí es pertinente preguntarse si la lectura y el análisis de la obra de Galdós —particularmente de las primeras obras del segundo periodo— habrán actuado como catalizador de la vocación novelística de *Clarín*. Quizá. Lo cierto es que a partir de 1884, con la publicación de *La Regenta*, *Clarín* se inserta en el canon, transfiriendo —en mayor o menor medida— su prestigio como crítico a su obra literaria. Al ser crítico y creador, necesariamente su percepción de la obra de Galdós es distinta, pero ¿es más valiosa? Creemos que sí, pues sus ya de por sí amplios conocimientos literarios se complementaron con conocimientos —de primera mano— del proceso creativo y editorial.

Resulta difícil determinar la recepción de las críticas clarinianas por parte de Galdós, su reacción ante los desmedidos elogios. Según Berkowitz, “Galdós paid little heed to the advice of the critics, explicit or implicit [...]”;³⁵⁰ “If Clarín’s observations were intended as advice, they probably fell on deaf ears. Although Galdós was not insensitive to the march of his artistic —and financial— fortunes, he had the fortitude to pursue his set course.”³⁵¹ Consideramos que a Galdós no le eran indispensables las alabanzas de *Clarín*; sin embargo, es indudable el valor de sus juicios críticos (señalamiento de aciertos y errores) como termómetro de la posible aceptación o rechazo de su obra.

El novelista

Es un lugar común maravillarse ante la amistad de Pérez Galdós y José María de Pereda; por ejemplo, Ontañón, quien afirma que “[en] las relaciones de Galdós con José María Pereda, [...] se podría hablar de una gran amistad, a pesar de que los dos hombres profesaban ideas radicalmente opuestas en cuestiones de política y de religión [...]”;³⁵² o Bravo-Villasante quien, exagerando un poco la estatura intelectual del escritor montañés, considera que “Pereda y Galdós en España serían los grandes amigos de la época del realismo, como lo fueron inseparables en el romanticismo Goethe y Schiller. El talento, «de corte liberal», de Pereda, según le parece a Galdós, les une a pesar de las divergencias ideológicas.”³⁵³ Ya lo había dicho el propio Galdós: “Algunos creen que Pereda y yo vivíamos en continua rivalidad por cuestiones religiosas y políticas. Esto no es cierto. Pereda tenía sus ideas y yo las mías; en ocasiones nos enredábamos en donosas disputas, sin llegar al altercado displicente. En verdad, ni don José María de Pereda era tan clerical como alguien cree, ni yo tan furibundo librepensador como suponen otros.”³⁵⁴

Cierto es que su producción literaria no podría ser más disímbola, pues prácticamente cada característica de la novela galdosiana tiene su contrapunto en la perediana; considérese la caracterización que Shaw hace de la producción del llamado *Hidalgo de Polanco*:

Sus obras se hacen eco de las principales creencias, temores y prejuicios de la clase media rural provinciana. Indignado por el resurgimiento de poder en la clase media urbana de mentalidad radical, celoso de su predominio comercial y administrativo, ofendido por su irreligiosidad, y amenazado por la inquietud que se extendió por el campo tras la revolución, Pereda y su clase se obcecaron en creer en un tipo de sociedad rural cerrada y paternalista que les procurase una función social, y se aferraron a los puntos de vista tradicionales, con la religión en primer término, como salvaguarda de su propia estabilidad social de hidalgo campesinos.³⁵⁵

³⁴⁸ Según Luis Saavedra, después de la publicación de *La Regenta* aumentó el halo “de libertino, amoral y anticlerical” que desde antes tenía *Clarín*: “[En 1880] su mordacidad y heterodoxia han llegado a calar de tal forma que en los sectores más conservadores se habla de él como de un personaje luciferino, portador de las peores ideas del siglo” *Clarín, una interpretación*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 31 y 25, respectivamente.

³⁴⁹ Escribe Cabezas: “Galdós, escritor ya formado, pudo hacer algo en los periódicos para defender a su amigo de los ataques injustos que se dirigen a su obra. Pero, hombre comodón, no queremos creer que malintencionado, se conforma con prodigar los elogios hiperbólicos en cartas particulares. [...] También Giner de los Ríos y Cossío escriben a *Clarín*, con motivo de su libro. Pero lo hacen con elogios sinceros, valorados por algunas censuras. No se percibe en sus cartas, como en las de Galdós, bajo el elogio desmesurado, el miedo al competidor en el oficio,” *op. cit.*, p. 137.

³⁵⁰ H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, p. 218.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 226. Berkowitz se refiere a la imputación de *Clarín* de una meticulosidad excesiva en *Miau*.

³⁵² Paciencia Ontañón, “Galdós y algunos escritores de su tiempo”, p. 687.

³⁵³ Carmen Bravo-Villasante, “Veintiocho cartas de Galdós a Pereda”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252, (1970-1971), p. 9.

³⁵⁴ Benito Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado*, pp. 1661 b-1662 a.

³⁵⁵ D.L. Shaw, *Historia de la literatura española 5. El siglo XIX*, trad. de Helena Calsamiglia, 8ª ed., Ariel, Barcelona, 1983, p. 186.

También es verdad que la posteridad ha consagrado la obra del canario, al tiempo que ha relegado al olvido la del montañés: de nuevo en opinión de D.L. Shaw, “aunque Pereda contribuyó en parte al desarrollo del realismo, probablemente de modo inconsciente, por su utilización del diálogo, su obra es realmente un producto final sin ninguna influencia posterior significativa”³⁵⁶ Estébanez Calderón refiere la existencia de una incipiente revaloración de la obra de Pereda, a quien considera “un escritor clave en el desarrollo de la novela del siglo XIX, y cuya presencia es necesaria en una concepción pluralista e integradora de la cultura española contemporánea”³⁵⁷

La lectura de su correspondencia y de textos diversos (el prólogo de Galdós a *Sabor de la tierra* de Pereda, la contestación del canario al discurso de recepción del montañés en la Academia, su inclusión en las *Memorias de un desmemoriado*), así como las aficiones y actividades compartidas (e.g., la floricultura, los viajes³⁵⁸), sin olvidar la decisión de Galdós de construir su casa de campo (la famosa “San Quintín”) en Santander, “donde vivió todos los veranos a partir de [1871] hasta 1917”³⁵⁹ indican la existencia de una profunda compenetración y nos llevan a afirmar que —a diferencia de *Clarín*— a Pereda sí podría considerársele como amigo íntimo de Galdós.

En *Memorias de un desmemoriado*, Galdós lo moteja de “gran amigo”, con quien lo unía “amistad estrechísima”³⁶⁰ En la misma obra, menciona entre sus amistades a José Alcalá Galiano (compañero de viajes), a Manuel Tolosa Latour (su médico), a Francisco Navarro Ledesma (escritor), a Antonio Martínez y Ruiz de Linares (periodista), de quien dice que fue “amigo mío que rompió lanzas defendiendo bravamente mis ensayos teatrales”³⁶¹ Si bien Galdós asegura querer consignar en sus memorias “las amistades que me han favorecido con su cariño en el dilatado curso de mi existencia laboriosa” y promete que “en páginas sucesivas [...] seguiré presentando a mis lectores la galería de personas ilustres, así españoles como extranjeros, vivos o muertos, que me han honrado con su amistad”³⁶² *Clarín* está ostensiblemente ausente.

Hasta donde nos ha sido dado conocer, nadie ha señalado las notables coincidencias en las biografías de ambos escritores, que bien podrían constituir el fundamento de una amistad que duró más de tres décadas (se conocieron en 1871, Pereda murió en 1906). Helas aquí:

a) Ambos eran los hijos menores de familias “tradicionales”: Pereda nació en 1833, Galdós en 1843. En los dos casos, un familiar contribuye a definir la vida futura de los autores: respectivamente, su hermano Juan Agapito y su cuñada Magdalena Hurtado de Mendoza y Tate, quien financió —junto con Domingo Pérez Galdós— el viaje del joven Benito a Madrid³⁶³ y luego, ya sola, la publicación de *La Fontana de Oro*.

b) Ambos eran provincianos: Galdós nació en Las Palmas, Pereda en Polanco (Cantabria); el primero logró trascender dicha condición, mientras que el segundo —después de algún titubeo en su época estudiantil— se convirtió en el paladín de la *tierruca* en oposición a la metrópoli. Dice Montesinos:

Pero una isla, por paradisiaca que la imaginemos, ha sido siempre una incitación a la salida, a la evasión; característica del espíritu isleño es siempre el sentirse prisionero y la obsesión de la huida. Una parte de la juventud de Galdós consistirá en su forcejeo por escapar, en pugna con una imperiosa madre que intentará retenerlo. Las Islas Afortunadas [...] no podían crear, con todo, sino una literatura provincial, como todas las regiones de España que no poseen una lengua propia, y en ocasiones, aun las que la poseen. Galdós no se resigna a ser un Pereda canario, tiene demasiadas cosas que decir y se va a la corte.³⁶⁴

c) Ambos son enviados a Madrid para realizar estudios: Galdós llega en 1862 para estudiar Derecho, Pereda llega en 1852 con la intención de seguir una carrera militar. Como ya se dijo, Galdós no concluye sus estudios,

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 194.

³⁵⁷ Demetrio Estébanez Calderón, “Introducción”, en José María de Pereda, *Peñas arriba*, Plaza & Janés, Barcelona, 1984, p. 15. Cf. con lo dicho por Ribbans: “Ahora, a estas alturas, no se puede sostener un contraste tan simplista de igual a igual entre Galdós y Pereda. Por merecedor que se considere a Pereda como narrador, nadie le concederá hoy día la importancia o la vigencia de Galdós; además, sus indudables méritos, como regionalista evocador de escenas rurales, son de orden muy distinto.” “Los altibajos de la crítica galdosiana”, p. 359.

³⁵⁸ Por ejemplo, al final de “Cuarenta leguas por Cantabria” se lee lo siguiente: “La naturaleza y el suelo todo de la Cantabria ha sido descrito con poético y gallardo estilo por el insigne escritor D. Amós de Escalante, y las costumbres rurales y urbanas de tan encantador país, han sido pintadas magistralmente por la inimitable y seductora pluma de D. José M. de Pereda, á cuya generosa amistad debo las delicias de este viaje, realizado en su grata compañía, juntamente con la del Sr. D. Andrés Crespo”; en *Revista de España*, LIII (nov.-dic. 1876), p. 508.

³⁵⁹ Paciencia Ontañón de Lope, “Galdós y algunos escritores de su tiempo”, p. 688.

³⁶⁰ Benito Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado*, pp. 1661 b y 1697 b.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 1689 a-b.

³⁶² *Loc. cit.*

³⁶³ Según Ortiz-Armengol, *op. cit.*, p. 33.

³⁶⁴ José F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 10.

como tampoco lo consigue Pereda: tanto en uno como en otro caso, la razón —o al menos uno de los principales factores que provocaron la deserción— es idéntica: la atracción de la vida social y cultural de la capital. Durante su estancia en Madrid, ambos presencian acciones militares: Pereda las de 1854 (el levantamiento militar de O'Donnell), Galdós las previas a 1868 (la noche de San Daniel en 1865 y la sublevación del cuartel de San Gil en 1866).³⁶⁵ La Septembrina tiene efectos distintos en cada uno: en el caso del primero, lo lleva a resucitar *El tío Cayetano*, periódico satírico en el que participaba años atrás, decantándose por un conservadurismo que ya no abandonaría. Para Galdós, la Gloriosa se constituye en una presencia constante en las Novelas Españolas Contemporáneas.

d) Ambos probaron suerte con el teatro, con irregular fortuna. Si bien alguna de las obras (*Tanto tienes tanto vales*, 1861) de Pereda llegó a representarse frente a Isabel II, éste terminó por dedicarse sólo a la prosa;³⁶⁶ Galdós no vio ninguna escenificación de sus obras tempranas, pero al cabo retomó su interés por el teatro, obteniendo éxitos y fracasos.

e) Ambos comenzaron su carrera literaria en el periodismo: Pereda publicó crítica teatral y literaria en el periódico *La abeja montañesa* y luego en *El tío Cayetano*. Galdós comenzó a escribir —crónica, crítica literaria y musical, política— en su juventud para los periódicos canarios y luego de su llegada a la villa y corte para los periódicos madrileños;³⁶⁷ según Warshaw, “Galdós’ newspaper experience embraces nearly thirty years from the time that he began writing for the Madrid papers, and a longer period if we take into account his maiden efforts in the Canary Islands.”³⁶⁸

f) Ambos leen, disfrutan y aprovechan —en nuestra opinión, más y de mejor manera Galdós— a Balzac, Dickens, Cervantes (y demás clásicos españoles en general).

g) Ambos viajan a París: Pereda regresa sin novedad, mientras que para Galdós los viajes de 1867 y 1868 son una experiencia trascendental en más de un sentido (por ejemplo, aumenta su aprecio por la cultura francesa, consolida su conocimiento de la obra balzaciana, avanza en la redacción de *La Fontana de Oro*).

h) Ambos participan —en algún momento de sus vidas— en actividades políticas, que se reflejarán eventualmente en su obra literaria: Pereda fue diputado en 1871 y en la Cámara descubrió “la falsedad de relaciones entre los políticos, los personalismos y discordias dentro de su grupo parlamentario [...]. La impresión recibida por este espectáculo es decepcionante y en el ánimo de Pereda se afianza el deseo de apartarse de la política activa, que considera como una farsa”.³⁶⁹ Galdós fue elegido diputado en 1886 (por Guayama, Puerto Rico), en 1907 (por Madrid), y en 1914 (por Las Palmas).³⁷⁰ No obstante, la preocupación por la política ya se encuentra en sus artículos periodísticos,³⁷¹ y luego en sus novelas y obras de teatro.

i) Pereda también se desanimó por la falta de reacción ante su obra, siendo Menéndez Pelayo quien lo instó a continuar: “Pereda se encariñó con el futuro polígrafo, más aún, le hizo depositario de su total confianza, por lo que don Marcelino ejerció de inmediato una impronta decisiva en el quehacer literario del novelista, y ello hasta tal punto que, como el propio hidalgo de Polanco reconocería años más tarde [...], tras el paréntesis en su labor producido entre 1871 y 1876, volvió a tomar la pluma [...] por consejo expreso del autor de *Los heterodoxos*

³⁶⁵ Véase José Pérez Vidal, “Pérez Galdós y la noche de San Daniel”, *Revista Hispánica Moderna*, 17.1-4 (1951), pp. 94-110. De los hechos del 22 de junio dice el propio Galdós: “Madrid era un infierno. A la caída de la tarde, cuando pudimos salir de casa, vimos los despojos de la hecatombe y el rastro sangriento de la revolución vencida. Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá arriba, para fusilarlos en las tapias de la antigua plaza de toros.” *Memorias de un desmemoriado*, pp. 165 b-1656 a.

³⁶⁶ En opinión de Antonio Rey, las obras teatrales de Pereda “no merecen formar parte de la historia dramática decimonónica, pues su calidad es hartamente discutible, pero no a causa de la falta de interés o de capacidad literaria de su autor, sino porque fueron «el intento de amoldar al teatro entonces en boga un talento artístico opuesto por temperamento a las exigencias de aquél»”; “Introducción”, en José María de Pereda, *Peñas arriba*, 3a ed., Cátedra, Madrid, 1999, p. 16.

³⁶⁷ En la última década del siglo XIX escribió para *La Prensa* de Buenos Aires.

³⁶⁸ J. Warshaw, “Errors in Biographies of Galdós”, *Hispania*, 11.6 (1928), p. 490.

³⁶⁹ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 28. A pesar de su aversión, en 1892 se presentó como candidato para una senaduría, sin conseguirla; Antonio Rey, *op. cit.*, p. 24.

³⁷⁰ Véase Alfonso Armas Ayala, “Galdós, diputado por Puerto Rico”, en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, t. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1980, pp. 103-111; Víctor Fuentes, *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*, Cabildo Insular de Gran Canaria/Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1982 y Verónica P. Dean-Thacker, *Galdós político*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 23-33.

³⁷¹ Se destaca su periodo (en 1869) como reportero parlamentario para *Las Cortes*, “periódico que hacía la crónica de las sesiones parlamentarias. Eso le obligaba a permanecer largas horas en los pasillos y en el salón del Congreso, escuchando a los políticos del momento, conociendo el funcionamiento interno de los partidos, las negociaciones y los pactos, así como tratando de cerca a las figuras más destacadas, lo que quedaría plasmado admirablemente en los episodios de la serie final que narran los sucesos de esta época”; Raquel Sánchez García, *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*, cs1s/Doce Calles, Madrid, 2008, p. 141.

[...].³⁷² Tratándose de Galdós, y como se verá en la sección siguiente, tal función le correspondió —en un momento decisivo de la carrera novelística galdosiana— a Francisco Giner de los Ríos.

j) Como en el caso de Galdós y *Clarín*, Pereda recibió influencia creativa de otro escritor: Menéndez Pelayo. Más difícil resultaría detectar una influencia del propio Galdós, a menos que se considere como tal la provocación que *Gloria* supuso para Pereda, quien respondió con *De tal palo tal astilla*. En sentido contrario —y si hemos de darle crédito a las palabras de Galdós— es una certeza que se dio el influjo:

Conocí a Pereda hace once años cuando había escrito las *Escenas Montañesas y Tipos y Paisajes*. La lectura de esta segunda colección de cuadros de costumbres impresionó mi ánimo de la manera más viva. Fue como feliz descubrimiento de hermosas regiones no vistas aún, ni siquiera soñadas. Sintíendome con tímida afición a trabajos semejantes, aquella admirable destreza para reproducir lo natural, aquel maravilloso poder para combinar la verdad con la fantasía y aquella forma llena de vigor y hechizo me revelaban la nueva dirección del arte narrativo, dirección que más tarde se ha hecho segura e invariable, obteniendo al fin un triunfo en el cual ha llevado su iniciador parte principalísima. Algunos de aquellos cuadros, principalmente el titulado *Blasones y Talegas*, produjeron en mí verdadero estupor y esas vagas inquietudes del espíritu que se resuelven luego en punzantes estímulos o en el cosquilleo de la vocación.³⁷³

Montesinos, en su excelente *Pereda o la novela idilio*, afirma que “no sería imposible que [Galdós] hubiera tenido en cuenta algunas de las observaciones que Pereda le hizo³⁷⁴ al momento de estar escribiendo la segunda parte de *Gloria*. Según Ricard, la influencia fue “moderadora”.³⁷⁵

Resulta interesante considerar la posible influencia de Pereda en Galdós a la luz de una afirmación de Montesinos:

Como el más pazguato moralismo fue un rasgo de la época que era necesario comprender para comprender al novelista [se refiere a Pereda], he recogido de esas cartas cuanto me ha parecido útil como ilustración, y hasta agrego en apéndice una carta [...] bien reveladora a mi juicio de cómo todos anduvieron a entorpecerse la vida los unos a los otros, y [Gumersindo] Laverde hizo cuanto pudo para que Pereda no cuajara, y Pereda por su parte trataba de impedir que su querido Marcelino [Menéndez Pelayo] se lograse como hombre, pues no había de ser sino sabio.³⁷⁶

¿Pretendía Pereda que Galdós no “cuajara”? Quizá, muy al principio, y de manera inconsciente; pareciera que Pereda trató de contener aquellas tendencias de la obra de Galdós que chocaban con su propia ideología conservadora. Más tarde, reconociendo el superior talento del canario (y la inutilidad de sus tentativas de limitarlo), cesaron las disputas ideológico-literarias, al grado que Pereda no encuentra nada reprochable en *Tormento*, que incluye entre sus personajes a uno tan poco piadoso como Pedro Polo: “vea V. lo que son las cosas: nada hallo en esta novela que justifique los temores de V. con respecto a mi intransigencia católica. [...] En fin, aunque con ciertas irreverencias, no es *Tormento* libro de tesis religiosa, ni obra de sectario [...]”.³⁷⁷

Ocupémonos, pues, de la privada controversia provocada por *Gloria*, que Montesinos analiza de manera magistral (pero parcial, pues desconocía las cartas correspondientes de Galdós publicadas por Bravo-Villasante un par de años después de la aparición del *Pereda o la novela idilio*).³⁷⁸ Como ya se dijo, Galdós conoce a Pereda en 1871; *Gloria* se publica a principios de 1877. En carta del 27 de diciembre del año previo, Galdós le anuncia a Pereda

³⁷² Antonio Rey, *op. cit.*, p. 21.

³⁷³ Benito Pérez Galdós, “Prólogo a *El sabor de la tierra*”, en *Ensayos de crítica literaria*, p. 150. Respecto de estas palabras opinó *Clarín*: “Pérez Galdós, que ha escrito el prólogo [de *El sabor de la tierra*], lo alaba sin medida, y sobre todo alaba al autor, a quien considera maestro suyo, con palmaria exageración. Pero ni Galdós blasona de crítico, ni su situación le permitía otra cosa. Yo que él, o no hubiera escrito el prólogo, o exponiéndome a la murmuración de los necios hubiera sido un tantico más parco en las alabanzas”; “*El sabor de la tierra* (*La Diana*, 1882)”, en *Leopoldo Alas: teoría y crítica...*, p. 206.

³⁷⁴ José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, Castalia, Madrid, 1969, p. 95.

³⁷⁵ “Porque si es cierto que los dos amigos ejercieron una influencia moderadora el uno sobre el otro —por desgracia todavía no se ha hecho la historia de esa amistad—, nos parece que, en lo que a Galdós se refiere, esa acción moderadora de Pereda se hace ya notar un poco en *La familia de León Roch*.” Robert Ricard, “Cartas a Galdós y cartas de Galdós”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 11 (1965), p. 167.

³⁷⁶ José F. Montesinos, “Nota a esta edición”, en *Pereda o la novela idilio*, p. XIX.

³⁷⁷ Carta del 20 de marzo de 1884, en Soledad Ortega, *op. cit.*, p. 91.

³⁷⁸ Aunque consideramos cuestionable la decisión de Montesinos de darle más peso a los borradores de las cartas que a las cartas recibidas de hecho por Galdós, aduciendo que en los primeros “traspone mejor [...] la autenticidad de sus creencias”, *Pereda o la novela idilio*, p. 94.

la inminente aparición de la obra y le dice: "Tengo la seguridad de que el fondo de este libro no le ha de agradar a V. Verá sin embargo que no me ensañaré contra los *neos*, como que los trato con una consideración que no merecen."³⁷⁹ De la respuesta de Pereda (del 9 de febrero) extraigo un fragmento representativo: "Desgracia es para las letras patrias esta caída. Había V. nacido para conquistar los aplausos y las coronas de tirios y troyanos, resucitando y cultivando la buena novela, con sólo los recursos legítimos del arte, y todo eso lo abandona V. por un puesto para sus libros en los *índices expurgatorios* de Roma, sin la esperanza, por supuesto, de ver logrados sus propósitos *civilizadores* [...]"³⁸⁰ Nos interesa en particular cuando al final de la misiva Pereda escribe: "[...] de aquí mi propósito, que voy a cumplir ahora mismo, de aconsejarle, o si V. lo prefiere, de rogarle, que retroceda en la senda que ha emprendido, y tome la de antes p^a gloria de V. y de la patria. Me importa poco, por lo que hace al amor propio, que V. se ría de mi consejo [...]; hasta tengo la seguridad de que si hoy le desdeña, le ha de pesar algún día no haberle prestado más atención."³⁸¹ En una misiva del 9 de febrero Galdós responde apresuradamente las imputaciones del montañés, y sólo en la del 10 de marzo se extiende en la refutación de los cargos; selecciono algunos fragmentos que ilustran el carácter de la controversia y sugieren un posible influjo perediano:

Cuánto siento que no le haya gustado a V. este parto de mi ingenio. Y si he de hablar a V. con franqueza, me llevé un chasco, un chasco soberano, porque se me figuró ¿a qué negarlo? que no le desagradaría a V. tanto. [...] La verdad es que me sorprendió su juicio por lo despiadado, causándome bastante pena. Esto le probará a V. lo mucho que aprecio su juicio. [...] En el acto pensé contestar a V. [...], pero después reflexionando que es inútil, porque como V. no me convence a mí, tampoco yo podré convencer a V.³⁸²

Yo no he querido probar en dicha novela ninguna tesis filosófica ni religiosa, porque para eso no se escriben novelas. He querido simplemente presentar un hecho dramático verosímil y posible, nada más.³⁸³

Ahora comienzo la 2.^a parte de *Gloria* que no sé si le desagradará a V. más o menos. Su juicio cruel me ha desorientado. No sé. Veo que mi manera de lamentar la profunda irreligiosidad de este país no puede ser de su agrado.³⁸⁴

De la carta del 14 de marzo de 1877 nos interesan las siguientes afirmaciones de Pereda: "[...] toda novela en que no entren como *motivo* la religión ni la política, puede aspirar al aprecio de *tirios y troyanos*. Esta novela es el terreno de V., y algo parecido creo haberle dicho en la época en que a V. le daba por la política como ahora le da por la religión [...]"³⁸⁵; ³⁸⁵ "no me hago la ilusión de que mis reparos lleguen a influir un tanto así [...] en el desenlace de *Gloria*."³⁸⁶ El 21 del mismo mes, Galdós responde:

En [su carta] he encontrado una sinceridad tan preciosa, una honradez de pensamientos tan estimable, y una firmeza de convicciones tan viva, que no puedo menos de declararle la poderosa influencia que ejercen en mí sus razones, y creo todas las tengo por contestables en el orden crítico. En su carta todo es bueno, discreto y juicioso aunque muchas cosas puedan refutarse, y si hay bastantes apreciaciones que no puedo en ningún caso admitir, de todo absolutamente tomo nota [...].³⁸⁷

En la misma misiva, completada el día 27, Galdós le dice esta frase significativa: "las novelas no son para quitar ni poner fe, son para pintar pasiones y hechos interesantes..."³⁸⁸

En carta del 6 de marzo de 1878, Pereda recibe con beneplácito el anuncio de *Marianela*: "me alegro mucho de tener noticias directas de V., y mucho más de saber que en el libro que tiene detrás de la cortina, no se

³⁷⁹ Carmen Bravo-Villasante, "Veintiocho cartas...", p. 13.

³⁸⁰ Soledad Ortega, *op. cit.*, p. 49.

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 49-50.

³⁸² Carmen Bravo-Villasante, "Veintiocho cartas...", p. 17.

³⁸³ *Ibid.*, p. 18.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁸⁵ Soledad Ortega, *op. cit.*, p. 54.

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 57-58.

³⁸⁷ Carmen Bravo-Villasante, "Veintiocho cartas...", p. 20.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 22. Ya en una carta previa había dicho algo similar: "Yo no he querido probar en [*Gloria*] ninguna tesis filosófica ni religiosa, porque para eso no se escriben novelas"; *ibid.*, p. 18.

mete V. en andanzas de religión; lo cual es tanto como decir, que tirios y troyanos han de saludar a *Marianela* con aplausos”.³⁸⁹ Una vez leída la novela, el montañés reitera su enhorabuena: “No puedo ocultarle a V. el gozo con que he visto que en esta obra no se escarba la conciencia política con las uñas del cristianismo al uso. De este modo puedo enviarle mi felicitación, como hoy se la envío, sin reparos ni restricciones.”³⁹⁰

Ocasionalmente los amigos discuten sobre el papel de la crítica y su relación con la literatura; por ejemplo, Pereda se refiere a la desfavorable recepción de sus obras: “jamás se ha visto un desdén semejante. No hay copla de ciego tratada con mayor desprecio. Ni el anuncio de cortesía en pago del ejemplar que se les ha enviado”,³⁹¹ a lo que Galdós responde:

He escrito 24 tomos y los he entregado al público sin hacer caso de la prensa para nada. Es un error grandísimo creer que los periódicos y los críticos de los periódicos ayudan en lo más mínimo a fundar las reputaciones literarias. Estas se forman por sí solas, no se sabe cómo, pero ello es que se forman [...]. La experiencia me ha dicho que los bombos y reclamos, sean justos como injustos, no ayudan nada para el éxito material (llámese venta) de un libro. [...]

Conque no se desanime V. por el desaire de la prensa. Aquí me tiene V. a mí [...], que he echado al público libro tras libro en medio de la más absoluta indiferencia por parte de la prensa, y si al fin se ocuparon algo de mí, fue cuando mi aliento había llegado a la enorme cifra de 24 tomos.³⁹²

Pereda insiste: “No estoy conforme en lo de que la prensa no ayuda a hacer reputaciones. Sin los bombos de la prensa ¿quién conocería en el mundo a los *suripantes* de las letras? ¿Por qué se agotan ediciones de sandeces, y están los almacenes de los libreros abarrotados de verdaderas obras literarias? Por la prensa y nada más que por la prensa venal ó apasionada.”³⁹³ Vale la pena tener en mente esta postura cuando Galdós se queje de la escasa respuesta a su *Desheredada*.

Las críticas de Pereda se repiten con motivo de la aparición de *Un voluntario realista* y *La familia de León Roch* (ambos de 1878):

[...] me llevan los mismos demonios al verle a V. tenazmente empeñado en una empresa que han desacreditado y puesto en ridículo todos los progresistas [...]. Ya supondrá V. que le hablo de *Un voluntario realista* [...], el [Episodio] más endiabladamente apasionado contra cosas y sentimientos que han de tener siempre el respeto de la parte *sana* del pueblo español [...].³⁹⁴

He leído las dos partes publicadas de *La fam^a de León Roch* o sea la 3^a de las burlas más injustas que se han escrito contra el catolicismo. Y aquí le voy a dar a V. otro chasco suprimiendo el sermón de costumbre. El consabido tema ha llegado en V. a ser *mania*, y no desconozco lo que de invencible tiene esa enfermedad aunque, como ahora sucede, se albergue en el cerebro de nuestro primer novelista.³⁹⁵ [...] V. [...] necesita salir de la posición violenta en que se halla con un pie en Voltaire y otro en la ortodoxia. Ya que no la crítica, el tiempo le dirá que yo no me equivocaba al aconsejarle que hasta por razones artísticas debe V. avanzar o retroceder.³⁹⁶

Lo que acontece es que mis vaticinios empiezan a cumplirse, y que se ha dado V. ya el primer testarazo contra la roca. Que lleva V. lanzadas a la faz de un público como el de España seis tomos heterodoxos, de pura controversia sobre un punto sin trascendencia real, pues que se imagina conflictos que no existen en el seno de la fam^a católica, y tratando de conjurarlos con un racionalismo seco y antipático, mil veces más desconsolador que todas las gazmoñerías religiosas [...].³⁹⁷

³⁸⁹ Soledad Ortega, *op. cit.*, pp. 66-67.

³⁹⁰ Carta del 17 de abril de 1878, *ibid.*, p. 68.

³⁹¹ *Loc. cit.*

³⁹² Carta del 17 de junio de 1878, Carmen Bravo-Villasante, “Veintiocho cartas...”, p. 29.

³⁹³ Carta del 27 de julio de 1878, Soledad Ortega, *op. cit.*, p. 69.

³⁹⁴ En la misma carta, *ibid.*, p. 70.

³⁹⁵ Estas palabras hacen pensar en las que unos años después usaría Menéndez Pelayo para caracterizar a Galdós: “Hoy en la novela el heterodoxo por excelencia, el enemigo implacable y frío del Catolicismo, no es ya un miliciano nacional, sino un narrador de altas dotes, aunque la oscuridad el empeño de dar *fin trascendental* á sus obras. En Pérez Galdós vale mucho más sin duda el novelista descriptivo de los *Episodios Nacionales*, el cantor del heroísmo de Zaragoza y de Gerona, que el infeliz teólogo de *Gloria* ó de *La familia de León Roch*”; *Historia de los heterodoxos españoles*, t. III, Imp. de F. Maroto e Hijos, Madrid, 1881, p. 812.

³⁹⁶ Carta del 10 de enero de 1879, Soledad Ortega, *op. cit.*, p. 73.

³⁹⁷ Carta del 29 de marzo de 1879, *ibid.*, p. 75.

Créame V., si hay algo fuera de los dominios del arte, y por su naturaleza soporífero amén de peligroso, es la disputa religiosa.— Afortu^{me} para V., para las letras y para sus am^{os}, por ende, le veo resuelto a no meterse más en tales caballerías; propósito que me demuestra que comienza V. a temer el escollo en que tantos valientes han naufragado sin gloria y sin provecho.³⁹⁸

Ansío conocer los nuevos proyectos que ahora tiene, pues si en ellos no entra para nada, o entra sin pasión la cuestión religiosa, desde luego le pronostico un triunfo *universal* [...].³⁹⁹

Pereda incluso se permite aconsejarle a Galdós que modere el ritmo de su producción, pidiéndole “no en bien de su ingenio que se muestra cuanto más produce, sino en bien de su salud, que se conformara con menos ración de obras al año. Ese parir de V. es «una barbaridad», señor D. Benito, y día ha de venir en que tanta fecundidad le pese”.⁴⁰⁰

En carta del 4 de marzo de 1879 Galdós —después de quejarse de la mala acogida a *La familia de León Roch*— hace un anuncio: “Ahora tengo un gran proyecto. Hace tiempo que me está bullendo en la imaginación una novela que yo guardaba para más adelante, con objeto de hacerlo detenido y juiciosamente. Pero visto el poco éxito de la última [...], quiero acometerlo ahora. Necesito un año o año y medio. Este asunto es bueno en parte político pero no tiene ningún roce con la religión. Si me sale bien será la última que escriba, para iniciar mi deseado viaje por Europa [...]”.⁴⁰¹ No hace falta insistir en la importancia de este anuncio; más allá de la mucha o poca influencia que la crítica periodística y las opiniones —favorables o no— de sus amigos, Galdós debe haber percibido el agotamiento de la novela tendenciosa y la pertinencia —la necesidad incluso— de un cambio en su novelística, así como de la dificultad de la empresa que se disponía a emprender.

Finalmente, en 1881 se publica *La desheredada*; para nuestra mala fortuna, sólo contamos con una carta del 26 de marzo, en la que Pereda afirma no haber leído aún la novela, pero se congratula y felicita a Galdós “porque se deje en ella en paz a los curas y a los católicos; y esto me basta para creer que el libro no tendrá tacha, ni siquiera en la parte material”.⁴⁰² Las siguientes misivas —de octubre, noviembre y diciembre—, ya no hacen referencia alguna a la novela que inauguró la “segunda manera”, acaso porque Pereda se encontraba en pleno frenesí por la próxima publicación de su *Sabor de la tierruca*⁴⁰³ y no deja de pedirle a Galdós que apresure la redacción del prólogo de dicha novela.⁴⁰⁴

³⁹⁸ Misma carta, *ibid.*, p. 76.

³⁹⁹ Carta del 4 de julio de 1879, *ibid.*, p. 77.

⁴⁰⁰ Carta del 27 de julio de 1878, *ibid.*, p. 70.

⁴⁰¹ Carmen Bravo-Villasante, “Veintiocho cartas...”, pp. 31-32. En la siguiente misiva (del 20 de mayo) se refiere de nuevo a “los proyectos [...] que no serán realidades hasta dentro de un año o dos”; *ibid.*, p. 32.

⁴⁰² Soledad Ortega, *op. cit.*, p. 79. El epistolario de Galdós a Pereda salta de mayo del 79 a marzo del 84, por lo que deja de sernos útil.

⁴⁰³ Tanto en el prólogo a *El sabor de la tierruca* como en la contestación al discurso de recepción de Pereda Galdós hace referencia al estado emocional del montañés durante la redacción y después de la publicación de sus obras: “El hombre es tan digno de admiración como el escritor, a poco que se le trate. Pero habríais de ponerlos en guardia contra sus levantiscos y siempre insubordinados nervios. Podría expresarse el temperamento de Pereda con una frase imitada de Quevedo, que quiero emplear aunque resulte algo estrambótica: *Érase un hombre pegado a un sistema nervioso*. Desde que empieza a componer y escribir sus obras hasta que las concluye, se desata la máquina de sus nervios de un modo tal, que inspira cuidado a cuantos le rodean. Epiléptico literario, creyérase que las ideas y el estilo brotan como chispas de su tostada epidermis, de su áspera cabellera, y hasta parece que se siente dentro de él el traqueteo de la elaboración artística, como el de un telar que trabaja con ruidoso choque de piezas mecánicas. Pero esto no es nada en comparación del estado espasmódico en que se pone nuestro excelso autor cuando, terminada la obra, y con todo esmero impresa, sale al mundo en busca de lectores que la compren, la saboreen y la juzguen. En esta expectación angustiada, como la que precede a la botadura de un barco, Pereda no vive; sus nervios se encalabran y desmandan hasta lo increíble; padece ansiedades, alucinaciones, desvaríos del gusto y del sentimiento, que le llevan a considerar sus propias obras como engendros monstruosos incapaces de sacramento” (Benito Pérez Galdós, “José María de Pereda, escritor”, en *Ensayos de crítica literaria*, p. 185). ¿Habrás trasplantado Galdós este rasgo en su *Ido del Sagrario*, particularmente en el *Ido “eléctrico” de Fortunata y Jacinta*?

⁴⁰⁴ “Aunque sea en un papel de cigarro, sin fecha y sin firma, hágame V. el obsequio de ponerme dos letras para decirme [...] si el estado de sus negocios le permite al fin desempeñar al [*sic*] consabido encargo [...]”. Carta del 17 de diciembre de 1881, Soledad Ortega, *op. cit.*, p. 84.

El pedagogo

“Iba y venía como un fuego con viento. Y se erguía, silbante víbora de luz, y se derramaba y se prendía, chispeante enredadera de ascuas, y se abalanzaba, leonzuelo relampagueante, y se encauzaba, reguero puro de oro; y aparecía, sin unión visible, aquí y allá, por todas partes, delgado, aéreo, inasequible, con la elasticidad libre de la diabólica llama.”
Juan Ramón Jiménez, “Francisco Giner (1915)”⁴⁰⁵

En sus *Cartones de Madrid* (1914-1917) escribió Alfonso Reyes:

En otro siglo, a este viejecito ágil le hubieran llamado San Francisco Giner. Y él mismo comprendía lo místico de su misión. Dicen que él ejercía el sacramento de la palabra, y que su función social era hablar. Hablaba —o mejor conversaba— de la mañana a la noche; y en los pocos ratos perdidos, quizá para aprovechar las ideas que el cansancio engendra de rechazo, escribía sus libros. (Pero los libros no debieran ser más que memoranda de la acción.) Hablaba para consolar a los afligidos: así, como suena y sin literatura. He oído a más de uno decir, cuando corrió por Madrid la nueva de su muerte:

—¿Y a quién llevaremos ahora nuestras dudas íntimas?
Y muchos son los que aseguran deberle todo lo que han llegado a ser.⁴⁰⁶

Contrástese el anterior juicio con este otro:

[...] personaje notabilísimo por su furor propagandista, capaz de convertir en krausistas hasta las piedras, hombre honradísimo por otra parte, sectario convencido y de buena fé, especie de Ninfa Egeria de nuestros legisladores de Instrucción pública, muy fuerte en pedagogía y en el método intuitivo, partidario de la escuela laica que nos regalará pronto, si Dios no lo remedia; fecundísimo, como todos los krausistas, en introducciones, conceptos y programas de ciencias que nunca llega a explicar.⁴⁰⁷

Si la biografía de Pereda abunda en similitudes con la de Galdós, la de Giner no podría ser más distinta: nacido en 1839 en Ronda (Málaga), ya es licenciado en Derecho y bachiller en Filosofía y Letras cuando llega a Madrid en 1863 (Galdós llegó en septiembre del año previo), y en 1866 ya es titular de la cátedra de Filosofía del Derecho y Derecho Internacional en la Universidad de Madrid;⁴⁰⁸ a poco de haber llegado a Madrid entra en contacto con Julián Sanz del Río —introducido y principal representante del krausismo en España⁴⁰⁹— y por sus simpatías con el mismo, es suspendido durante la campaña anti krausista del 68, recuperando su cátedra gracias a la Septembrina; en la Restauración renuncia a la cátedra en apoyo a Castelar y es recluido en Cádiz durante cuatro meses. Entre 1875 y 1876 —por iniciativa de Giner— se funda y comienza a operar la Institución Libre de Enseñanza, “krausismo’s most valuable and noble contribution to Spain”⁴¹⁰ en opinión de Pattison, y que eventualmente se convierte en “el germen de renovación pedagógica y espiritual más alentador de España”;⁴¹¹ bajo su ascendiente se fundaron el Museo Pedagógico Nacional (1882), la Junta para Ampliación de Estudios (1907) y la Residencia de Estudiantes (1910). Murió en 1915.

⁴⁰⁵ Juan Ramón Jiménez, “Francisco Giner (1915)”, en *Espanoles de tres mundos*, ed. de Ricardo Gullón, Aguilar, Madrid, 1969, p. 105.

⁴⁰⁶ Alfonso Reyes, “Giner de los Ríos”, en *Obras completas*, vol. II, FCE, México, 1976, pp. 88-89.

⁴⁰⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 804. Comparado con el resto de los krausistas españoles, el juicio sobre Giner es benévolo; considérese el siguiente fragmento de la somanta dedicada a Sanz del Río: “¡Infeliz corrector de pruebas, que ha tenido que echarse al cuerpo 448 páginas de letra muy menuda, todas en este estilo! ¡Si arrojásemos á la calle el contenido de un cajón de letras de imprenta, de fijo que resultaban compuestas las obras inéditas de Sanz del Río”; *ibid.*, p. 733 (conservo la acentuación y las erratas del original).

⁴⁰⁸ No puede dejar de mencionarse la coincidencia vocacional con *Clarín*, también doctor en Derecho, también catedrático y con ocupaciones ajenas a lo jurídico: en un caso la pedagogía, en el otro la literatura. El propio Galdós, como se dijo al principio, comenzó estudios de Derecho. Véase *infra* un comentario sobre el vínculo de Giner con *Clarín*.

⁴⁰⁹ Al respecto, véase el clásico de Juan López-Morillas, *El krausismo español*, pp. 15-29. Cf. una postura radicalmente distinta —y, por momentos, de una divertida virulencia— en el también clásico *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo, pp. 715-746.

⁴¹⁰ Walter T. Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1954, p. 54.

⁴¹¹ Juan López-Morillas, “Prólogo”, en Francisco Giner de los Ríos, *Ensayos*, Alianza, Madrid, 1969, p. 16.

Si bien no hay coincidencias en sus respectivas experiencias vitales, no es difícil encontrarlas entre las ideas pedagógicas de Giner y las obras de Galdós, particularmente del periodo que nos atañe. Considérense los siguientes ejemplos, que resuenan particularmente con ciertos pasajes de *EdC*: “Hay que empezar por formar al hombre mismo. Y formar equivale aquí a actualizar lo que en él es sólo potencial, o, dicho de otro modo, a *humanizarle*. Hacer hombres es, pues, la mira ideal de Giner y sus colaboradores [...]” o “La clave de tal formación es el método intuitivo que, en palabras del propio Giner, «exige del discípulo que piense y reflexione por sí, en la medida de sus fuerzas...; que investigue, que arguya, que cuestione, que intente, que dude, que despliegue las alas del espíritu, en fin, y se rinda a la conciencia de su personalidad racional».”⁴¹² No es aquí el lugar para discutir la pertenencia (o no) de Galdós al krausismo; si bien parece evidente que sentía afinidad con los ideales del movimiento krausista español y respeto por algunos de sus representantes, nunca se declaró explícitamente como krausista. Además, bien apunta Gómez-Martínez que “como agudo observador [Galdós] ve la incompatibilidad entre el ideal teórico y la aplicación inmediata en su sociedad actual. De ahí que sus personajes dotados de tal ideal fracasen en el mundo ficticio de la novela.”⁴¹³

López-Morillas —uno de los más destacados estudiosos del krausismo español— caracteriza a Giner como “quien informó tantas vidas, robusteció tantas voluntades y alumbró tantos espíritus” y más adelante agrega que “por el aula de Giner [...] pasan hombres que habrán de dejar profunda huella en la vida política e intelectual del país. Muchos de ellos no han sido alumnos de la Institución, pero el contacto universitario con Giner les lleva a conocerla indirectamente, a encariñarse con sus objetivos”.⁴¹⁴ No consideramos que sea injustificado incluir a nuestro novelista entre esas voluntades robustecidas y espíritus alumbrados.

Hasta donde puede saberse, la relación entre Giner y Galdós fue esporádica: difícilmente podría hablarse de una amistad íntima.⁴¹⁵ Además de las reseñas dedicadas a *La Fontana de Oro* y *La familia de León Roch*, un par de cartas y algunas menciones en *Memorias de un desmemoriado* y *Guía espiritual de Madrid*, poco hay que indique un contacto cercano. Pero tan escaso material es de una riqueza considerable, como se verá a continuación.

La reseña de Giner a *La Fontana de Oro*⁴¹⁶ ha sido descrita como “una página sin trascendencia”, que “no tiene en sí importancia”⁴¹⁷ pero no deja de ser significativa por su intuición del porvenir novelístico del joven Galdós y su afinidad con los postulados krausistas. Giner comienza por celebrar la aparición de *La Fontana de Oro*, pues revitaliza un género en decadencia; destaca luego su componente histórico y lo distingue de la trama romántica, la cual considera “verdaderamente bella, conducida con arte y gusto, y desenvuelta en situaciones interesantes, algunas de raro mérito”.⁴¹⁸ Alaba a continuación a los protagonistas: Lázaro (quien, a pesa de la medianía de su

⁴¹² *Ibid.*, pp. 13 y 14. Véase también Rodrigo Varela Cabezas, “La educación en *El doctor Centeno*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 82.6 (2005), pp. 773-792 y José Luis Gómez-Martínez, “Galdós y el krausismo español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxxii.1 (1983), especialmente las pp. 62-66.

⁴¹³ José Luis Gómez-Martínez, art. cit., p. 67. Véase también Denah Lida, “Sobre el «krausismo» de Galdós”, *Anales Galdosianos*, II (1967), pp. 1-29; Thomas Feeny, “The Evolution of Galdós’ Krausism: *La familia de León Roch* and *El doctor Centeno*”, *Revista Hispánica Moderna*, 42.2 (1989), pp. 111-114, y Walter T. Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, pp. 36-53.

⁴¹⁴ Juan López-Morillas, “Prólogo”, pp. 7 y 16.

⁴¹⁵ En “Benito Pérez Galdós el canario más universal. 3” se puede leer lo siguiente: “A esa tertulia [en el Ateneo viejo] me agregaba yo, como también Labra, Giner de los Ríos y los hermanos de éste, Paco, que ya murió, y Hermenegildo, que aún vive. Con todos ellos hice gran amistad que aún conservo”, *Aguayro*, 163 (1986), p. 28. Ignoramos la identidad del primer hermano Giner mencionado (puede tratarse de José Luis o Bernardo; según la información genealógica disponible en el sitio *web* de la ILE, Antonio parece haber muerto en 1848). Solomon Lipp, estudioso de Giner, afirma que éste conoció a Galdós poco después de su llegada a Madrid: “Giner also met Benito Pérez Galdós, a nineteen-year-old who had just arrived from the Canary Islands and whose novels would bear the unmistakable imprint of the religious liberalism that characterized the Centro [filosófico].” *Francisco Giner de los Ríos. A Spanish Socrates*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1985, p. 12.

⁴¹⁶ “In memoriam. Galdós y Giner”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 718 (31 de enero de 1920), pp. 28-30. No está de más anotar aquí una imprecisión en el clásico artículo de Pablo Beltrán de Heredia, “España en la muerte de Galdós”, cuando afirma que “Mucho más increíble resulta la ausencia, en aquellos momentos, de la Institución Libre de Enseñanza. Nunca dejó de manifestar Galdós un afecto sincero y profundo por Giner de los Ríos. Y, sin embargo, en 1920, desaparecido ya éste, el Boletín de la Institución no recoge la noticia de la muerte del novelista, ni refleja en sus páginas el sentimiento que esa muerte pudo producir. Galdós no perteneció, desde luego, a la Institución. Pudiera atribuirse a ello el motivo de esa actitud. Pero en la primera junta general de accionistas celebrada aquel año —el día 28 de mayo— se hizo constar, en cambio, el dolor de la asociación por la pérdida del profesor Dorado Montero, «sin ser oficialmente de la Institución», como se especificaba de manera concreta en el acta” (*Anales Galdosianos*, v, 1970, p. 98). Lo cierto es que el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, en sus números 718 y 719, recupera la reseña de Giner a *La Fontana de Oro* y la carta de Galdós a Giner, haciendo constar que se debe a la muy reciente muerte del canario (acaecida el 4 de enero): “Este artículo [se refiere a la reseña] se reprodujo [...] en el último número del BOLETÍN, correspondiente a enero, con motivo de la reciente pérdida del gran novelista.” (*Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 719, p. 60)

⁴¹⁷ “In memoriam. Galdós y Giner”, p. 29.

talento, posee un carácter atractivo y simpático) y Clara (“uno de los más bellos y delicados tipos que ha producido la musa contemporánea”).⁴¹⁹ Quizá el fragmento más interesante sea el último, pues hace depender las virtudes de la obra con lo que ésta tiene de española: “en su concepción y desempeño, muestra un sello castizo español, que la avalora mucho a nuestros ojos. Los personajes, el fondo del cuadro, el desarrollo de la acción, son eminentemente nacionales; la frescura del sello patrio traspira por toda la novela [...]”⁴²⁰ El remate del texto es típicamente krausista por su galofobia: “Porque la novela francesa... pero ¿quién tiene valor en estos momentos para zaherir y recordar sus faltas a la desgraciada nación que tan dolorosamente las expía?”⁴²¹

Giner no se ocupó de nuevo de Galdós sino hasta 1878, con su reseña de *La familia de León Roch*; dentro de su parcialidad (se refiere sólo a la primera parte de la novela), es un análisis concienzudo, con abundantes y fuertes críticas. El texto comienza considerando como defecto el carácter de los protagonistas masculinos de la novela galdosiana: “Galdós concibe siempre sus protagonistas como seres notoriamente inferiores a la elevada representación que en ellos quisiera encarnar [...], son el fondo, hombres débiles e incapaces para las luchas a que el autor, sin bastante prudencia, los destina.”⁴²² Y si bien Giner afirma que *La familia de León Roch* es su Novela española contemporánea preferida, en su reseña predominan las críticas de carácter negativo:

a) Falta de profundidad, en comparación con novelistas ingleses (Bulwer, Dickens, Thackeray), falta de madurez “en un ingenio quizá llamado en su día a muy mayores empresas.”⁴²³

b) La obra está subordinada a un fin moral (y “aun admitido el género [se refiere a la novela], no es lícito sacrificar la obra al fin, que aquí tampoco justifica los medios”), pertenece a la *tendenziöse Literatur*.⁴²⁴

c) “La acción externa es por demás insignificante, punto menos que nula: *no pasa nada*, según la frase vulgar.”⁴²⁵

d) “Más que novela, es ésta una galería de retratos (algunos de ellos admirables), entre los cuales hay muchísimas menos relaciones de las que el autor se empeña en querer establecer.”⁴²⁶

e) “Ninguno de los héroes del Sr. Pérez Galdós es quizá de tan escasa importancia, tan insignificante como León: desgracia doblemente grave en una novela *tendenciosa*.”⁴²⁷

f) La sensualidad de la luna de miel de León y María “raya en grosería.”⁴²⁸

g) Las características del personaje de León Roch son contradictorias, inverosímiles; los personajes subalternos superan a los principales; algunos personajes cometen actos inapropiados (*v.gr.*, Pepa Fúcar escupe “los «palitos» del tallo de la rosa a la cara de León, una y otra, y otra vez, sabe Dios cuántas”).⁴²⁹

Los aspectos positivos, cuando finalmente aparecen, se antojan mínimos: “Las proporciones son más modestas [comparada con *Gloria*]; el desempeño era más fácil por lo mismo y menos propenso a la declamación excesiva, a la exaltación inmotivada, a la acumulación de incidentes abultados y sucesos terribles, que no pueden llegar sin una preparación natural y discreta,”⁴³⁰ y van seguidos de múltiples “lunares”: Galdós no debería salir nunca de su tono habitual, “ya festivo y ligero, ya serio y aun profundo, pero siempre tranquilo,”⁴³¹ *La familia de León Roch*

⁴¹⁸ *Loc. cit.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴²⁰ *Loc. cit.*

⁴²¹ *Loc. cit.* Ya existía en España cierta aversión de algunos por lo francés, debida a la exagerada afición — e imitación irracional— de otros por las costumbres y productos culturales de Francia; el menosprecio gineriano en particular fue una herencia de Sanz del Río: “parecido rumbo [...] sigue su discípulo Francisco Giner, sobre quien recae la tarea de extender el antigalicismo de nuevo cuño a [...] la historia y la crítica literarias”, José López-Morillas, *El krausismo español*, p. 114. Cf. con la actitud del propio Galdós ante lo francés, en el ya citado artículo de Francisco Caudet, “Francia en las «Novelas contemporáneas» de Galdós”.

⁴²² Francisco Giner de los Ríos, “Sobre *La familia de León Roch*”, en *Ensayos*, p. 65.

⁴²³ *Ibid.*, p. 66.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁴²⁵ *Loc. cit.*

⁴²⁶ *Loc. cit.*

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁴²⁸ *Loc. cit.*

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 71. En honor a la verdad, Pepa sólo escupe una vez —por accidente— un “palito” en el rostro de León: “[Pepa] tenía en la mano una flor —a León le pareció una rosa— de palo largo. A cada instante se lo llevaba a la boca, y arrancando un pedacito, lo escupía. [...] Al decir esto, Pepa escupió un palito de rosa con tanta fuerza, que fué a chocar en la frente de León. [...] Pepa seguía escupiendo palos. El tallo de la rosa estaba reducido a la cuarta parte. [...] Pepa pilló fuertemente entre sus dientes el palo ya muy mermado de la flor, y tirando de ésta la deshojó. Volaron las hojas en la ventana, y algunas fueron a posarse en la barba y cabeza del joven que hablaba. [...] Pepa arrojó con violencia los restos de la rosa, cuyo roído tallo fué a azotar la frente del joven.” Benito Pérez Galdós, *La familia de León Roch*, en *Obras completas*, t. IV, pp. 771 b-774 a.

⁴³⁰ Francisco Giner de los Ríos, “Sobre *La familia de León Roch*”, p. 72.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 73.

“parece revelar cierta precipitación”. Quizá el reparo más notable —y, en nuestra opinión, más justificado— es el siguiente: “¿Cómo dejar pasar los constantes sermones y discursos de los personajes, que deberían revelar su significación, ante todo, en sus hechos, y que afean a cada paso el fondo mismo de la novela?”⁴³² Desde luego, no podía faltar el rasgo galofóbico: Giner no aprueba los galicismos ni las expresiones algo subidas de tono (“estrangulación deliciosa”, “besos húmedos”) o rebuscadas, que el pedagogo achaca a la influencia de autores como Balzac, Flaubert, Daudet y Feydeau.

Giner intenta suavizar la dureza de su reseña diciendo que: “Si el Sr. Galdós llegase a ver estas líneas comprenderá cómo suponen una lectura y aun estudio atento, que sólo cabe hacer con gusto y sin escrúpulos de conciencia cuando se trata de un libro interesante, y que no se riñe [...] sino a las personas que estimamos y que creemos capaces de corregirse”⁴³³ Por último —y después de situar la obra galdosiana a la altura de las de Valera y Ruiz Aguilera, y por arriba de las de Pereda, Trueba, Alarcón y demás novelistas—, Giner hace un apresurado recuento de las virtudes de *La familia de León Roch*, “interesante obra del discreto novelista”: “hay juicios severos, gráficos, exactos [...]. Hay composiciones felices [...], frases por todo extremo gráficas, [...] ya hemos indicado lo notable de algunas descripciones.”⁴³⁴

El siguiente testimonio es una misiva breve, con diversos y superlativos halagos, algunos reparos y la conocida muestra de galofobia; por su trascendencia transcribimos en su totalidad los dos primeros párrafos:

No hé acusado á V. recibo ni dádole gracias por *La Desheredada* hasta leerla. Ayer la concluí y me apresuro á decirle que, en mi opinion, es no solo la mejor novela que V. ha escrito, sino la mejor que en nuestro tiempo se ha escrito en España. Nada ha hecho ninguno de nuestros mejores novelistas modernos, V. inclusive, que se parezca a este admirable libro: único además que acaba con un arte extremado y lleva un desarrollo de primera fuerza. Esto se llaman caracteres, y sucesos, y descripciones y trabajar á conciencia: estoy encantado con la obra, llena de verdad, de vigor y de vida. Creo señala una nueva etapa en la historia de sus obras. Adelante y *excelsior!* Ya no hay que hablar de *Episodios* ni de *Leon Roch*, ni de *Gloria*, etc., etc. Ahora es V. el autor de *La Desheredada*. Ya esto es “harina de otro costal”.

No dejaria de ofrecer algún reparo tal cual pormenor y sobre todo la crudeza del estilo en ocasiones, mayor que la de las escenas, en las cuales casi siempre sabe V. detenerse á tiempo con tacto. Hay tambien algunos personajes en los cuales insiste V. demasiado y luego desaparecen sin haber representado el papel importante á que parecia destinarles el autor. Pero todo ello se hallaria en los Dickens y Balzac, como se halla en el *Quijote*. Con todo ello, *La Desheredada* es la única novela moderna española que puede saltar el Pirineo sin inferioridad alguna á lo mejor extranjero. Reciba V. por ello un cordial apretón de manos, amigo mio. Gracias á Dios!⁴³⁵

El resto de la carta se dedica a replicar una crítica de Ortega Munilla, y carece de interés para nuestro estudio; quizá sólo convendría rescatar la despedida: “créame siempre su amigo y admirador (cosas ambas que no digo al primer advenedizo).”⁴³⁶

La contestación de Galdós a la carta de Giner también es breve. Después de disculparse por la tardanza en responder —la negligencia de Galdós en este aspecto era legendaria—, expresa la alta consideración que Giner le merece como crítico:

Bien sabe usted el altísimo concepto que tengo de su manera de juzgar en literatura, no sólo por su saber, sino por el gran conocimiento que tiene de la literatura extranjera y de los novelistas del siglo, conocimiento que es aquí muy raro, cuando no superficial. Por estas circunstancias especialísimas en que usted se halla, es mi satisfacción tan grande al saber el aprecio que hace de *La Desheredada*, que no cambiaría seguramente su *exequatur* por todas las lisonjas y aplausos que pudiera otorgarme otra clase de personas en el período más largo posible.⁴³⁷

Luego viene el multicitado párrafo de la “segunda manera”:

⁴³² *Ibid.*, pp. 73-74.

⁴³³ *Ibid.*, p. 75.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁴³⁵ Apéndice de William H. Shoemaker, “Sol y sombra...”, pp. 273-274. Conservo la ortografía del original.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 275.

⁴³⁷ Manuel Bartolomé Cossío, “In memoriam. Galdós y Giner. Una carta de Galdós”, pp. 61-62.

Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino o inaugurar mi *segunda* o tercera *manera*, como se dice de los pintores. Puse en ello especial empeño, y desde que concluí el tomo, lo tuve por superior a todo lo que he hecho anteriormente. Pero como nadie me había dicho nada, y, por el contrario, he encontrado cierta frialdad en el público y en la crítica, casi me sentía inclinado a variar de rumbo. Seguramente lo hubiera hecho si la carta de usted no viniera a dar cierto temple a mi voluntad y a fortalecerme haciendo resolución inquebrantable lo que sólo era una aspiración vaga, un prurito más o menos claro.⁴³⁸

Sobre la indiferencia de la crítica que menciona Galdós (y también *Clarín* en su reseña a *La desheredada*) dice Ignacio Javier López que no hubo tal: “propriamente hablando, en lo único en que *Clarín* no acierta es al considerar que la novela galdosiana había sido recibida en ‘silencio’.”⁴³⁹ Como prueba en contrario, López ofrece los testimonios de Tomás Tuero, Luis Alfonso, Emilia Pardo Bazán y José Ortega Munilla. Por el contrario, Gilman considera que tal silencio fue una reacción natural: “Que su público y los críticos se percataron igualmente de la desconcertante innovación de *La desheredada* es algo que se puede deducir fácilmente del silencio sin precedentes que siguió a su publicación, pues [...] Galdós estaba ya acostumbrado a ser festejado en la prensa cada vez que aparecía una nueva novela.”⁴⁴⁰

Después, Galdós expresa su insatisfacción con el progreso de *El amigo Manso*, aunque el motivo aducido es nebuloso:

Ahora estoy con *El amigo Manso*, que me parece va saliendo algo torcido, pues si el pensamiento es, a mi juicio, susceptible de hacer mucho, creo que haré poco, por las dificultades grandes que aquél trae consigo.

¿“Aquél” se refiere al pensamiento o a la novela en sí? ¿De qué “dificultades grandes” se trataría en uno u otro caso? El detalle nos interesa por tratarse de un aspecto clave de la argumentación de la presente tesis —*i.e.*, que la experimentación formal y temática comenzada en *La desheredada* continúa plenamente en *EdC*, después de la relativa anomalía de *El amigo Manso*—, pero el fragmento no ofrece respuesta alguna. El último párrafo se refiere al asunto de Ortega Munilla y sólo tiene valor anecdótico.

Como dice Cossío, en un emotivo párrafo, “Mucha de la simiente que la mano liberal de D. Francisco, desde el amanecer, sembró a boleo, cayó en peña dura; pero, ¿qué vivero brotó en el país durante su jornada fecunda y afanosa, donde no haya germinado místicamente una semilla alada de su espíritu?”⁴⁴¹ Por otra parte, y en sentido opuesto, en la porción de *Historia de los heterodoxos españoles* dedicada a Pérez Galdós, Menéndez Pelayo afirma que “el interesado aplauso de gacetilleros y ateneístas le ha hecho arrojar por la ventana su reputación literaria, y colocarse dócilmente entre los imitadores, no de Balzac y de Dickens, sino del Sr. de Villarminio, autor de la *Novela de Luis*, que es, de todas las novelas que conozco, la más próxima a *Gloria*.”⁴⁴² Si bien la atención que Giner dedicó a la obra de Pérez Galdós fue mínima (dos reseñas, una carta), no es improbable que Menéndez incluyera a Giner entre los interesados en hacer que el novelista echara por la ventana su reputación literaria.

No fue Galdós el único novelista en recibir el apoyo de Giner en un momento decisivo de su carrera:

[...] á menudo sus palabras ó sus renglones, llenos de efusión y de sinceridad, me consolaron de la crítica incomprendida, del bárbaro palo ó del elogio superficial y yerto. Conocí á don Francisco Giner siendo yo muy joven [...]. Hallábame en un momento de desorientación, sin saber si escribir en verso ó en prosa, atormentada por las ansias de la vocación irresistible, pero confusa é incierta, y sufriendo la duda, que tanto atormenta, respecto de mi aptitud y condiciones para que la labor de mi pluma rebasase un poco del nivel más vulgar. Y, en largas conversaciones, Giner me fué abriendo senda. [...] Sus consejos, no exentos de cierta severidad sana, me indujeron á estudiar, á viajar, á conocer idiomas y autores extranjeros y, al propio tiempo, á sentir la poesía del ambiente patrio y hasta del casero y familiar [...].⁴⁴³

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴³⁹ Ignacio Javier López, “En torno a la recepción del naturalismo en España (José Ortega Munilla, Leopoldo Alas, Tomás Tuero, Luis Alfonso y las reseñas de *La desheredada* de Galdós)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxxix.2 (1991), p. 1009.

⁴⁴⁰ Stephen Gilman, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁴¹ Manuel B. Cossío, “In memoriam. Su primer libro”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 715 (1919), p. 319.

⁴⁴² Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 812.

⁴⁴³ Emilia Pardo Bazán, “Don Francisco Giner”, *La Lectura*, 171 (1915), pp. 269-270.

No está de más referir aquí un contacto que ha sido poco explorado por la crítica: Giner tuvo una relación muy cercana con *Clarín* —fue su profesor, director de tesis doctoral y corresponsal—, quien lo consideraba “constante maestro”, “padre de algo de lo que más vale dentro de mi alma” y “uno de los espíritus más grandes y nobles que ha producido España [...]”.⁴⁴⁴ ¿Habrá existido alguna influencia del ovetense —en su carácter de infatigable promotor de las excelencias de la obra galdosiana— en el rondeño? Al analizar el vínculo intelectual de *Clarín* con Giner, Sotelo Vázquez refiere la existencia de frecuentes controversias sobre estética y literatura, y encuentra un cierto diálogo entre las reseñas que cada uno dedicó a *La familia de León Roch*, por lo que parece razonable suponer que en algún momento habrán discutido el caso de Galdós.⁴⁴⁵

No parece exagerado afirmar que gracias a las interrelaciones entre estos destacados agentes —Galdós, *Clarín*, Pereda, Giner de los Ríos— del campo intelectual de la época se modificó el proyecto creador de uno de ellos, dando como resultado varias de las más importantes novelas españolas de todos los tiempos.

⁴⁴⁴ Leopoldo Alas *apud* Adolfo Sotelo Vázquez, “Introducción”, en Leopoldo Alas «Clarín», *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 21 y 39.

⁴⁴⁵ No encontramos referencias importantes a Galdós en las misivas a *Clarín* incluidas en Francisco Giner de los Ríos, *Ensayos y cartas*, FCE, México, 1965, ni en Jesús Rubio Jiménez y Antonio Deaño Gamallo, “Francisco Giner de los Ríos y Leopoldo Alas, *Clarín*. Nuevas cartas inéditas”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, xxxv (2009), pp. 265-292. No fue posible consultar la reciente edición de las *Obras completas* de Leopoldo Alas (Ediciones Nobel, Oviedo, 2009), en cuyo tomo XII se reproducen 486 cartas de *Clarín*.

Poca atención ha recibido *EdC* por parte de la crítica; las acusaciones de falta de argumento, de protagonismo diluido, de pobreza anecdótica han pesado en su contra y han impedido que se le aprecie en su justa medida. Uno de tantos aspectos que han sido soslayados por los estudiosos es el relativo a la experimentación formal y temática que, comenzada en *La desheredada*, no podía sino continuar en las obras que le siguieron, desde *El amigo manso* (1882) hasta el extremo mismo de la novelística galdosiana, *La razón de la sinrazón* (1915), y que produjo obras tan notables como *Tormento*, *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, el ciclo de *Torquemada* y *Misericordia*. Creemos haber demostrado la presencia de al menos tres modalidades de experimentación en *EdC*: la expresión de una poética, la inserción de episodios dialogados y la utilización de un amplio conjunto de modelos literarios en forma de intertextualidad e hipertextualidad. Refiramos brevemente nuestros hallazgos en cada uno de estos aspectos.

Galdós, siempre reacio a externar formulaciones teóricas, recurrió a sus personajes y a las situaciones en las que se encuentran para expresar su idea del novelar. No obstante, analizamos una poética temprana “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, así como un el relato “Un tribunal literario” para entresacar aspectos que prefiguran la poética que identificamos en la novela de 1883. En *EdC*, obra cargada de elementos autobiográficos, encontramos a un par de personajes que representan sendas maneras de comprender la literatura: uno es Alejandro Miquis quien, aferrado a la idea de que el teatro es el camino para alcanzar el renacimiento de las letras nacionales, sigue modelos caducos —tanto literarios como vitales— que terminan por costarle la vida, en lo que constituye un claro repudio del arquetipo romántico; el otro es Ido del Sagrario, novelista por necesidad que, armado de los ingredientes del folletín, se dispone a fabricar “máquinas de sucesos” en serie (lo que eventualmente le permite prosperar, al menos de momento). No puede exagerarse la importancia del último capítulo de *EdC*: ante la posibilidad de ingresar al oficio, echa mano de sus alocadas y anacrónicas fantasías en lugar de aprovechar el material que la “realidad” le ofrece (y que nosotros acabamos de leer). Gracias a este juego metaficcional, nos enteramos de la poética de nuestro novelista: todo lo contrario a lo que propone José Ido, los temas que éste rechaza, el tratamiento que él desdeña, es lo Galdós nos ha dado (y seguirá dando en buena parte de las Novelas españolas contemporáneas que le siguieron):

ARISTO.- [...] Pues hombre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme, y yo lo cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura.

IDO.- [...] ¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad.

ARISTO.-Pues ponga todo eso de don Pedro Polo que, según dice, es tan bueno...

IDO.-No, hombre, no; yo no voy a escribir para que se duerman los lectores...

Cosas que han pasado, escritas según se van contando; cosas comunes, que están pasando todos los días; el caldo de la horrible verdad. He ahí la poética —expresada irónicamente, claro está— de las novelas de la “segunda manera”.

Luego tratamos lo relativo a los episodios dialogados. Comenzamos por rastrear la temprana vocación dramaturgica del joven Galdós; analizamos sus primeros —y fallidos— experimentos en el arte teatral, distinguiendo ya algunos elementos y rasgos que perdurarían en su narrativa posterior; luego, determinamos que el teatro es un tema principal de la novela bajo análisis (uno de los protagonistas es dramaturgo, así como uno de los personajes secundarios; sus respectivas producciones son contrastadas; se retratan aspectos del mundo teatral de la época; se consigna la diversidad de recepciones de una obra, etcétera); detectamos la utilización previa (en *La desheredada*) de episodios dialogados y luego ubicamos los que se encuentran en *EdC* y en las demás novelas de la trilogía (*Tormento*, *La de Bringas*). Tratamos de reconocer algún patrón que rigiera su uso, pero no lo hallamos: nuestro novelista emplea este recurso de manera más bien errática, aunque en algunos casos, como en el capítulo final de *EdC*, tiene objetivos determinados: respetar la intimidad de los dolientes, permitirles expresar sus ideas sin cortapisas, comenzar a caracterizar (en su doble aspecto de portavoz atípico de las ideas literarias de su creador y también como afligido de ataques de frenesí) a Ido del Sagrario, servir de vínculo con el comienzo de la siguiente obra (que comienza y termina con episodios dialogados). El uso de este recurso en las novelas de la trilogía, a pesar de no responder a una necesidad específica, es prueba del ánimo de experimentación formal, de su continuado interés por el género dramático y un paso más en el camino que eventualmente llevaría a Galdós a las novelas dialogadas y a su retorno al teatro.

Después nos ocupamos de la intertextualidad y la hipertextualidad tal como la detectamos en *EdC*. Partiendo de las definiciones de Genette a dichos conceptos, nos dedicamos a ubicar la presencia efectiva de las obras de diversos autores, españoles y del resto de Europa en la novela de 1883. De tal manera, encontramos un amplio catálogo literario que da idea de las múltiples fuentes de las que abrevó nuestro novelista: Quevedo, Calderón, Tirso de Molina, Fernández de Moratín, Balzac, Victor Hugo, entre otros. Pudimos comprobar las diversas formas en las que Galdós integra a estos autores y sus obras en su propia novela: citados, parafraseados, apropiados, mencionados como referente, usados como elemento caracterizador. Tenemos a Miquis declamando a Quevedo, a su anciana tía fosilizada en sus lecturas juveniles, al narrador evocando a Manrique, a Torquemada encarnando a un Gobseck a la española, al propio Galdós haciendo pasar versos de Calderón como propios de uno de sus personajes. A continuación, retomamos las afirmaciones de un par de críticos que detectaron —o creyeron detectar— la influencia o imitación de autores y obras específicas en *EdC*: *Le père Goriot* de Balzac y *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. En cada caso, comenzamos por determinar si Galdós conocía las obras y su estima por ellas; por lo que respecta a Balzac, hay una certeza de ello, no así con Flaubert, quien está ostensiblemente ausente de su obra. Después de anotar algunas semejanzas en las biografías de los tres autores, procedimos a desmenuzar las obras en busca de las pretendidas semejanzas, ya no materiales sino esenciales. En ambos casos, encontramos que el parecido es epidérmico y que no resiste un análisis riguroso; aún más: postulamos que las semejanzas halladas pueden explicarse por experiencias vitales similares (traslado de la provincia a la gran ciudad a edad temprana, estudios truncados, amores desafortunados, penurias económicas, interés por el teatro, entre otras) o por tratarse de temas comunes en la narrativa europea del siglo XIX. Para aumentar la certeza de nuestros hallazgos, agregamos una cuarta obra, una que Galdós no pudo haber conocido antes de redactar *EdC*: *La primera Educación sentimental*, escrita entre 1843 y 1845, pero publicada en 1910-1911. No nos sorprendió encontrar semejanzas, incluso algunas que podrían inducir a un investigador poco cuidadoso a denunciar un plagio, como la presencia de episodios dialogados en alguno de los capítulos. Nuestra experiencia sirve para advertir de los peligros —y de la dificultad— de la determinación de la hipertextualidad.

Por último, y como producto de nuestra investigación sobre las diversas modalidades de la experimentación galdosiana, nos interesamos por tratar de averiguar los orígenes de la “segunda manera”. Ya se refirió en la introducción la relativa ausencia de información específica sobre este periodo de la obra galdosiana. Partiendo de los conceptos de *campo*, *campo cultural* y *proyecto creador* de Bourdieu, nos dedicamos a explorar la interacción entre cuatro reconocidos agentes culturales de la España del último cuarto del siglo XIX: además de Galdós, el crítico y novelista Leopoldo Alas *Clarín*, el novelista José María de Pereda y el pedagogo krausista Francisco Giner de los Ríos. Acudimos primordialmente a su correspondencia personal y a reseñas periodísticas para intentar determinar su posible influencia en el proyecto creador del novelista canario, dando como resultado su abandono de las novelas tendenciosas y la concepción e implementación de la “segunda manera”. Encontramos evidencia que sugiere que las controversias (como la que sostuvieron Galdós y Pereda a propósito de *Gloria*), las críticas (las de Giner a *La familia de León Roch* o las diversas de *Clarín*), las alabanzas (las hiperbólicas de *Clarín* o las medidas de Giner), la experiencia creativa compartida (Galdós, Pereda y *Clarín* eran novelistas) e incluso el mero prestigio cultural (el de *Clarín* como crítico o el de Giner como educador), bien pudieron haber contribuido a la conformación de la nueva manera de novelar, a la “segunda manera”. Lo anterior no excluye, de ninguna manera, el carácter personalísimo e individual de la evolución de Galdós como creador, más allá de la intervención de terceras personas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas "Clarín", Leopoldo, *Galdós, novelista*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez, PPU, Barcelona, 1991.
- , *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, ed. y notas de Sergio Beser, Laia, Barcelona, 1972.
- , *Obras completas*, t. XII, Ediciones Nobel, Oviedo, 2009.
- Alvar López, Manuel, "Novela y teatro en Galdós", en *Estudios y ensayos de la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1971.
- Andueza, María, "Constelación de temas", en Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre el Maestre de Santiago, don Rodrigo Manrique*, UAM, México, 1996, pp. 37-45.
- Anónimo, "In memoriam. Galdós y Giner", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 718 (1920), pp. 28-30.
- Arencibia, Yolanda, "Introducción", en Benito Pérez Galdós, *Nazarín. Halma*, Biblioteca Nueva/Sociedad Menéndez Pelayo, Madrid, 2002, pp. 7-66.
- , "Bajo la impronta de Manuel Alvar. Notas sobre el juego de los géneros en Pérez Galdós", *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60.2 (2002-2004), pp. 1841-1854.
- Arencibia, Yolanda, "Pérez Galdós: La 'imagen de la vida (que) es la novela'", *Philologica Canariensis*, 4-5 (1998-1999), pp. 13-33.
- Armas Ayala, Alfonso, "Galdós, diputado por Puerto Rico", en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, t. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1980, pp. 103-111.
- Beltrán de Heredia, Pablo, "España en la muerte de Galdós", *Anales Galdosianos*, v, 1970, pp. 89-101.
- Benítez, Rubén, *Cervantes en Galdós (literatura e intertextualidad)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990.
- , *La literatura española en las obras de Galdós. Función y sentido de la intertextualidad*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- Berkowitz, H. Chonon, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: catálogo razonado, precedido de un estudio*, Ediciones El Museo Canario, Las Palmas, 1951.
- , *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, University of Wisconsin Press, Madison, 1948.

- , “*Un joven de provecho: An Unpublished Play by B. Pérez Galdós*”, *PMLA*, 50.3 (1935), pp. 828-898.
- Bernabé Pons, Luis F., *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*, Catarata, Madrid, 2009.
- Beser, Sergio, *Leopoldo Alas: crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica - II. Estudios y ensayos, 117).
- Bly, Peter, “Fantasy Novelist: José Ido del Sagrario”, en *The Wisdom of Eccentric Old Men: A Study of Type and Secondary Character in Galdós’s Social Novels, 1870-1897*, McGill Queens University Press, Montreal, 2004, pp. 95-112.
- , “Galdós, Golden Age Theatre and Krausism”, en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by His Colleagues and Pupils*, Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), Westfield College, Londres, pp. 39-48.
- Bonet, Laureano, “Introducción: Galdós, crítico literario”, en Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona, 1990, pp. 7-101.
- Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, sel. de Nara Araújo y Teresa Delgado, Anthropos / UAMI / Universidad de la Habana, Barcelona, 2010, pp. 157-183.
- Bravo-Villasante, Carmen, *Galdós*, Mondadori, Madrid, 1988.
- , *Galdós visto por sí mismo*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1970.
- , “Prólogo”, en Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Galdós (1889-1890)*, Turner, Madrid, 1978, pp. 1-12.
- , “Veintiocho cartas de Galdós a Pereda”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (1970-1971), pp. 9-51.
- Brown, Reginald P., “Una relación literaria y cordial: Benito Pérez Galdós y Ventura Ruiz Aguilera”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1, Maxime Chevalier et al. (eds.), Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos/Université de Bordeaux III, Burdeos, 1977, pp. 223-233.
- Cabañas, Pablo, “Moratín en la obra de Galdós”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 217-226.
- Cabezas, Juan Antonio, «*Clarín*», *el provinciano universal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936.
- Cabrejas, Gabriel, “Los niños de Galdós”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41.1 (1993), pp. 333-352.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedia famosa. Con quien vengo vengo*, Francisco Suriá y Burgada, Barcelona, 1750.
- , *El médico de su honra*, ed. de D.W. Cruickshank, Castalia, Madrid, 2001.
- , *La cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Castalia, Madrid, 2001.
- , *La vida es sueño*, ed. de José M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 2001.
- Cardona, Rodolfo, “Apostillas a *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, de Hans Hinterhäuser”, *Anales Galdosianos*, III (1968), pp. 119-142.
- Cardona, Rodolfo, “Nuevos enfoques críticos con referencia a la obra de Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (1970-1971), pp. 58-72.
- Caro Baroja, Julio, *Los moriscos del reino de Granada*, 5ª ed., Istmo, Madrid, 2000.

- Cardwell, R. A., "Galdós' early novels and the segunda manera: A case for a total view", *Renaissance and Modern Studies*, 15.1 (1971), pp. 44-62.
- Casalduero, Joaquín, "Galdós: de Morton a Almudena", *Modern Language Notes*, 79.2 (1964), pp. 181-187.
- , *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1961.
- Francisco Caudet, "El doctor Centeno: La 'educación sentimental' de Galdós", en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Dian Fox et al. (eds.), Juan de la Cuesta, Newark, 1989, pp. 41-66.
- , "Francia en las «Novelas Contemporáneas» de Galdós", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 165-174.
- , "The Eighth Annual Pérez Galdós Lecture: Cervantes in Galdós", <http://www.gep.group.shef.ac.uk/caudet.htm>.
- Cernuda, Luis, "Galdós", en *Poesía y literatura, I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 62-68.
- Chalmers, Herman J., "Galdós' Expressed Appreciation for 'Don Quijote'", *The Modern Language Journal*, 36.1 (1952), pp. 31-34.
- Chamberlin, Vernon A., "The *Muletilla*: An Important Facet of Galdós' Characterization Technique", *Hispanic Review*, 29 (1961), pp. 296-309.
- , "The Significance of the Name Almudena in Galdós' *Misericordia*", *Hispania*, 47.3 (1964), pp. 491-496.
- Close, Anthony, "Aproximación romántica al *Quijote* desde 1960 hasta ahora", *Ínsula*, 700-701 (2005), pp. 31-34.
- , *La concepción romántica del Quijote*, trad. de Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2005.
- Correa, Gustavo, "Calderón y la novela realista española", *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), pp. 15-23.
- , "Galdós y la picaresca", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1977, pp. 253-268.
- , "Pérez Galdós y la tradición calderoniana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (1970-71), pp. 221-241.
- , "Pérez Galdós y su concepción del novelar", *Thesavrus*, XIX.1 (1964), pp. 99-105.
- Cossío, Manuel Bartolomé, "In memoriam. Galdós y Giner. Una carta de Galdós", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 719 (1920), pp. 60-62.
- , "In memoriam. Su primer libro", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 15 (1919), pp. 313-320.
- Cruz Quintana, Sebastián y Enrique Ruiz de la Serna, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós: contribución a una biografía*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
- Dean-Thacker, Verónica P., *Galdós político*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- Dubatti, Jorge, "El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires, (1892-1920)", *Filología*, XXVIII.1-2 (1995), pp. 117-126.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1974.

Durán López, Fernando, *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Ollero & Ramos Editores, Madrid, 1997.

Escobar, José y Anthony Percival, “Metaficción melodramática en Galdós” en *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, II, Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, pp. 363-370.

Escobar Bonilla, María del Prado, “El legado de Cervantes: presencia del *Quijote* en la narrativa galdosiana”, en *El Quijote (1605-2005): Actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 de marzo de 2005*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2006, pp. 103-120.

———, “Personajes infantiles en la novela galdosiana”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, II*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, pp. 57-69.

Estébanez Calderón, Demetrio, “Introducción”, en José María de Pereda, *Peñas arriba*, Plaza & Janés, Barcelona, 1984, pp. 9-80.

Feeny, Thomas, “The Evolution of Galdós’ Krausism: *La familia de León Roch* and *El doctor Centeno*”, *Revista Hispánica Moderna*, 42.2 (1989), pp. 111-114.

Fernández de Moratín, Leandro, *La comedia nueva*, ed. de John Dowling, Castalia, Madrid, 1975.

Finello, Dominick, “El *Quijote* entre los románticos y los neoclásicos”, *Ínsula*, 700-701 (2005), pp. 21-23.

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*, cronología y pref. de Jacques Suffel, Flammarion, París, 1969.

———, *Œuvres de jeunesse inédites. III. 1845-1846. L'Éducation sentimentale (version de 1845)*, Louis Conard, París, 1910.

Friedman, Edward H., “The Metafictional Imperative: Realism and the Case of *El amigo Manso*”, en *Cervantes in the Middle. Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 2006, pp. 107-176.

Fuentes, Víctor, *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*, Cabildo Insular de Gran Canaria/ Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

———, “Notas sobre el realismo en «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»”, *Anales Galdosianos*, x (1975), pp. 123-125.

García Castañeda, Salvador, “‘El cervantismo’ de Pereda y la crítica esotérica del *Quijote*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXI (2005), pp. 119-173.

García Pavón, Francisco, “Crítica literaria en la obra narrativa de «Clarín»”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 2 (1952), pp. 63-68.

Genette, Gérard, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (comp. y trad.), UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 53-62.

Gilman, Stephen, *Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Taurus, Madrid, 1985.

Giné Janer, Marta, “Les traductions de Flaubert en Espagne: esquisse d'un tableau”, *Flaubert. Revue critique et génétique*, 6 (2011), <http://flaubert.revues.org/1654>.

- Giner de los Ríos, Francisco, *Ensayos y cartas*, FCE, México, 1965.
- , “Sobre *La familia de León Roch*”, en *Ensayos*, pról. de Juan López-Morillas, Alianza, Madrid, 1969, pp. 64-77.
- Goldman, Peter B., “Galdós and Cervantes: Two Articles and a Fragment”, *Anales Galdosianos*, VI (1971), pp. 99-106.
- Gómez-Martínez, José Luis, “Galdós y el krausismo español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII.1 (1983), pp. 55-79.
- Gullón, Germán, “Originalidad y sentido de *La desheredada*”, *Anales Galdosianos*, XVII (1982), pp. 39-49.
- , “Tres narradores en busca de un lector”, *Anales Galdosianos*, V (1970), pp. 75-79.
- , “Unidad de *El doctor Centeno*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52 (1970-1971), pp. 579-585.
- Gullón, Ricardo, “«Clarín», crítico literario”, en *Leopoldo Alas “Clarín”*, José María Martínez Cachero (coord.), Taurus, Madrid, 1978, pp. 115-146.
- , “Cuestiones galdosianas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 101 (1958), pp. 237-254.
- , *Galdós, novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1987 (Persiles, 13).
- Gutiérrez, Carlos M., “Cervantes, un proyecto de modernidad para el Fin del Siglo (1880-1905)”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.1 (1999), pp. 113-124.
- Hoddie, James H., “Reexamen de un enigmático texto galdosiano: *El doctor Centeno*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521 (1993), pp. 47-70.
- Holmberg, Arthur, “Balzac and Galdós: ‘Comment Aiment les Filles?’”, *Comparative Literature*, 29.2 (1977), pp. 109-123.
- Ibarra, Fernando, “Clarín-Galdós: una amistad”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 21 (1971), pp. 65-76.
- Icaza, Francisco A. de, “Examen de críticos” y “Doña Emilia Pardo Bazán”, en *Obras*, II, ed. y est. prelim. de Rafael Castillo, FCE, México, 1980, pp. 315-363 y 624-631.
- Jiménez, Juan Ramón, “Francisco Giner (1915)”, en *Espanoles de tres mundos*, ed. de Ricardo Gullón, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 105-106.
- Lacosta, Francisco C., “Galdós y Balzac”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 224-25 (1968), pp. 345-374.
- Larsen, Kevin S., “Ido del Sagrario’s Alimentary Madness”, en *Science, Literature, and Film in the Hispanic World*, ed. de Jerry Hoeg y Kevin S. Larsen, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2006, pp. 151-173.
- Lea, Henry Charles, *Los moriscos españoles: su conversión y expulsión*, 2ª ed., est. prelim. y notas de Rafael Benítez Sánchez-Blanco, trad. de Jaime Lorenzo Miralles, Universidad de Alicante, Alicante, 2007.
- Lida, Denah, “Sobre el «krausismo» de Galdós”, *Anales Galdosianos*, II (1967), pp. 1-29.
- Linde, Luis M., “Osuna en la literatura y en la historia”, en *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 2005 (Ensayos – Historia, 251), pp. 290-360.
- Lipp, Solomon, *Francisco Giner de los Ríos. A Spanish Socrates*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1985.

López, Ignacio Javier, “En torno a la recepción del naturalismo en España (José Ortega Munilla, Leopoldo Alas, Tomás Tuero, Luis Alfonso y las reseñas de *La desheredada* de Galdós)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxxix.2 (1991), pp. 1005-1023.

López-Morillas, Juan, *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, FCE, México, 1956.

———, “La revolución de septiembre y la novela española”, en *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 9-41.

———, “Prólogo”, en Francisco Giner de los Ríos, *Ensayos*, Alianza, Madrid, 1969, pp. 7-17.

López Fanego, Otilia, “En torno a la función de lo francés en *La Regenta*”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 155-164.

Lottman, Herbert, *Gustave Flaubert*, trad. de Emma Calatayud, Tusquets, Barcelona, 1991.

Lowe, Jennifer, “‘...Estos bosquejos de personas que llamamos niños’: Retratos infantiles en la obra de Pérez Galdós”, *Letras de Deusto*, 22.53 (1992), pp. 153-158.

Lustonó, Eduardo de “El primer drama de Galdós”, *Nuestro Tiempo. Revista Mensual Ilustrada*, 13.1 (1902), pp. 155-165.

Maestre y Alonso, Antonio, “Índice sistemático de materias y alfabético de autores”, *Revista de España*, 119, (1888).

Mancing, Howard, *The Cervantes Encyclopedia*, vol. 2, Greenwood Press, Westport, Conn., 2004.

Manrique, Jorge, *Poesía*, ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán, REI-México, México, 1992.

Mansfield, Katherine, *The Letters of Katherine Mansfield*, Vol. II, ed. de J. Middleton Murry, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1929.

Marañón, Gregorio, *Expulsión y diáspora de los moriscos españoles*, Madrid, Taurus, 2004.

Mejía González, Alma Leticia, “Relaciones entre Flaubert y Galdós: el caso de *La educación sentimental*”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. v, Moderna y Contemporánea, Laura Silvestri et al. (eds.), Bagatto Libri, Roma, 2012, pp. 86-91.

Menéndez Onrubia, Carmen, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, CSIC, Madrid, 1983.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. III, Imp. de F. Maroto e Hijos, Madrid, 1881.

Montero-Paulson, Daria J., “La mujer Quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós”, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1989, pp. 273-302.

Montesinos, José F., *Galdós*, I, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1968 (Estudios sobre la novela española del siglo XIX, VII).

———, *Galdós*, II, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1968 (Estudios sobre la novela española del siglo XIX, VIII).

———, “Galdós en busca de la novela”, en *Benito Pérez Galdós*, ed. de Douglass M. Rogers, Taurus, Madrid, 1979, pp. 113-120.

———, *Pereda o la novela idilio*, Castalia, Madrid, 1969 (Estudios sobre la novela española del siglo XIX, VI).

Mora Martínez, María Asunción, "La revista *Alma Española*: literatura y política en la Generación del 98", *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987), pp. 295-328.

Obaid, Antonio H., "Galdós y Cervantes", *Hispania*, 41.3 (1958), pp. 269-273.

Oleza, Joan, "Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis", en *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia, 1976, pp. 89-137.

Ollero, Carlos, "Galdós y Balzac", en *Benito Pérez Galdós*, Douglass M. Rogers (coord.), Taurus, Madrid, 1973, pp. 185-193.

Olmet, Luis Antón del y Arturo García Caraffa, "Benito Pérez Galdós, el canario más universal. Biografía contemporánea del gran escritor. 2", *Aguayro*, 162 (1985), pp. 23-27.

———, "Benito Pérez Galdós el canario más universal. 3", *Aguayro*, 163 (1986), pp. 27-29.

Ontañón de Lope, Paciencia, "Galdós y algunos escritores de su tiempo", *Bulletin Hispanique*, 106.2 (2004), pp. 687-697.

———, "Juan Valera y Galdós: historia de una enemistad", *Bulletin Hispanique*, 93.2 (1991), pp. 383-401.

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

Ortiz-Armengol, Pedro, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 2000 (Biblioteca de bolsillo, 35).

Osma, José M. de, "Estudios sobre Calderón de la Barca. Notas a la comedia *Con quien vengo, vengo*", *Hispania*, 11.3 (1928), pp. 221-226.

Palacios, Germán, "Introducción", en Gustave Flaubert, *La educación sentimental*, 7ª ed., Cátedra, Madrid, 2007, pp. 7-55.

Pardo Bazán, Emilia, "I. Ángel Guerra", en *Obras completas*, t. III, ed. de Harry L. Kirby Jr., Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1093-1105.

———, *Cartas a Galdós (1889-1890)*, pról. y ed. de Carmen Bravo-Villasante, Turner, Madrid, 1978.

———, "Don Francisco Giner", *La Lectura*, 171 (1915), pp. 269-274.

———, *La cuestión palpitante*, en *Obras completas*, t. III, ed. de Harry L. Kirby Jr., Aguilar, Madrid, 1973, pp. 574-1033.

———, *La literatura francesa moderna, III, El naturalismo, Renacimiento*, Madrid, 1911.

Pattison, Walter T., *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1954.

———, "La fontana de oro. Its early history", *Anales Galdosianos*, xv (1980), pp. 5-8.

Penas Varela, Ermitas, "«No engendres el dolor»: Clarín frente a *Fortunata y Jacinta*", *Archivum*, LII-LIII (2002-2003), pp. 384-404.

Percival, Anthony, "Galdós y lo autobiográfico: notas sobre *Memorias de un desmemoriado*", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, ed. de Giuseppe Bellini, Bulzoni Editore, Roma, 1982, pp. 807-815.

Pérez Galdós, Benito, "Cuarenta leguas por Cantabria", *Revista de España*, LIII (1876), pp. 198-211.

- , “Don Ramón de la Cruz y su época”, en *Obras completas*, vol. VI, notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 1453-1479.
- , *El amigo Manso*, ed. de Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, 2001 (Letras hispánicas, 513).
- , “El aniversario de Calderón”, en *Artículos y ensayos*, pról. de Juan Pedro Castañeda, Idea/Asociación Cultural Cabrera y Galdós, Santa Cruz de Tenerife, 2005, pp. 93-99.
- , *El doctor Centeno*, 3ª ed., La Guirnalda, Madrid, 1886.
- , *El doctor Centeno*, Viuda é Hijos de Tello, Madrid, 1905.
- , *El doctor Centeno*, en *Obras completas*, t. IV, 4ª ed., notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1960, pp. 1293-1452.
- , *El doctor Centeno*, ed. de José-Carlos Mainer, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- , *El doctor Centeno*, ed. de Isabel Román Román, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2008 (Textos Uex, 15).
- , *El doctor Centeno. Tormento. La de Bringas*, ed. de Yolanda Arencibia, pról. de Toni Montesinos, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2007 (Pérez Galdós. Arte, Naturaleza y Verdad, 9 – Epopeyas cotidianas).
- , *Ensayos de crítica literaria*, ed. de Laureano Bonet, Península, Barcelona, 1990.
- , *Fortunata y Jacinta*, 2 vols., ed. de James Whiston, Castalia, Madrid, 2010 (Clásicos Castalia, 304-305).
- , *Gloria*, en *Obras completas*, t. IV, 4ª ed., notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1960, pp. 503-682.
- , *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Cátedra, Madrid, 2007 (Letras hispánicas, 192).
- , *La desheredada*, 4ª ed., ed. de Germán Gullón, Cátedra, Madrid, 2007 (Letras hispánicas, 502).
- , *La familia de León Roch*, en *Obras completas*, t. IV, 4ª ed., notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1960, pp. 757-960.
- , *Las novelas de Torquemada*, ed. de Yolanda Arencibia, pról. de Jorge Rodríguez Padrón, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2008 (Pérez Galdós. Arte, Naturaleza y Verdad, 14 – El personaje en su quemadero).
- , *Lo prohibido*, ed. de José F. Montesinos, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Memorias de un desmemoriado*, en *Obras completas*, t. VI, 4ª ed., notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 1655-1698.
- , *Obras inéditas*, vol. V, *Nuestro teatro*, ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo, Renacimiento, Madrid, 1923.
- , “Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos*”, por D. Ventura Ruiz Aguilera”, *Revista de España*, XV (1870), pp. 162-172.
- , “Prólogo” a *Los condenados. Drama en tres actos, precedido de un prólogo*, en *Obras completas*, t. VI, notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 695-704.

- , “Prólogo del autor” a *Casandra*, en *Obras completas*, t. VI, notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 116-117.
- , “Prólogo del autor” a *El abuelo. Novela en cinco jornadas*, en *Obras completas*, t. VI, notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 10-11.
- , *Teatro 4. Sor Simona. El tacaño Salomón. Santa Juana de Castilla. Antón Caballero. Zaragoza. Obras juveniles. Apéndices*, dir. y coord. de Yolanda Arencibia, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- , *Teatro completo*, ed. de Rosa Amor del Olmo, Cátedra, Madrid, 2009.
- , *Tormento*, ed. de Francisco Caudet, Akal, Madrid, 2002.
- , *Tormento*, ed. de Antonio Porras Moreno, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Tormento*, ed. Teresa Barjau y Joaquim Parellada, Crítica, Barcelona, 2007.
- , *Un joven de provecho*, en *Obras completas*, t. VI, notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 1367-1408.
- , “Un tribunal literario”, en *Obras completas*, t. VI, notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 455-470.
- , “Un tribunal literario”, *Revista de España*, xxviii (1872), pp. 242-266.
- Pérez Vidal, José, “En aquella casa”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1990, pp. 53-63.
- , “Las pensiones madrileñas del estudiante Benito Pérez Galdós (Años de aprendizaje)”, en *Philologica Hispaniensi in Honorem Manuel Alvar*, vol. IV, Gredos, Madrid, 1983, pp. 323-335.
- , “Pérez Galdós y la noche de San Daniel”, *Revista Hispánica Moderna*, 17.1-4 (1951), pp. 94-110.
- Quevedo, Francisco de, *El buscón*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Obra poética I. Parte II*, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Obra poética II. Parte I*, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 2001.
- Rall, Dietrich, *La literatura española a la luz de la crítica francesa. 1898-1928*, trad. de Marcos Romano, UNAM, México, 1983.
- Ramírez López, Marco Antonio, “Ecos picarescos y cervantinos en *El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós”, tesis inédita, UAM-I, México, 2008.
- Rey, Antonio, “Introducción”, en José María de Pereda, *Peñas arriba*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1999, pp. 9-107.
- Reyes, Alfonso, “Giner de los Ríos”, en *Obras completas*, vol. II, FCE, México, 1976, pp. 88-90.
- Ribbans, Geoffrey, “‘Amparando/Desamparando a Amparo.’ Some Reflections on *El doctor Centeno* and *Tormento*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17.3 (1993), pp. 495-524.
- , “Pérez Galdós: *Fortunata y Jacinta*”, en Geoffrey Ribbans y J.E. Varey, *Dos novelas de Galdós. Doña Perfecta y Fortunata y Jacinta (Guía de lectura)*, Castalia, Madrid, 1988.

———, “*La desheredada*, novela por entregas: apuntes sobre su primera publicación”, *Anales Galdosianos*, xxvii-xxviii (1992-1993), pp. 69-75.

———, “Los altibajos de la crítica galdosiana”, en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), Universitat, Barcelona, 2002, pp. 355-362.

Ricard, Robert, “Cartas a Galdós y cartas de Galdós”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 11 (1965), pp. 163-191.

———, “Galdós ante Flaubert y Alphonse Daudet”, en *Benito Pérez Galdós*, ed. de Douglass M. Rogers, Taurus, Madrid, 1979, pp. 195-208.

Riley, E.C., *Introducción al «Quijote»*, 2ª ed., trad. de Enrique Torner Montoya, Crítica, Barcelona, 2004.

Risley, William R., “*La desheredada*: el «nuevo» Galdós y el comienzo de la gran novela española de la década de 1880”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), pp. 197-212.

Rodríguez, Alfredo, “Ido del Sagrario: notas sobre el otro novelista en Galdós”, en *Estudios sobre la novela de Galdós*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1978, pp. 87-103.

Rodríguez Chicharro, César, “La huella del *Quijote* en las novelas de Galdós”, *La Palabra y el Hombre*, 2 (1966), pp. 171-212.

Rubio Jiménez, Jesús y Alan E. Smith (eds.), “*Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín*”, *Anales Galdosianos*, 40-41 (2005-2006), pp. 87-197.

Rubio Jiménez, Jesús y Antonio Deaño Gamallo, “Francisco Giner de los Ríos y Leopoldo Alas, *Clarín*. Nuevas cartas inéditas”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, xxxv (2009), pp. 265-292.

Saavedra, Luis, *Clarín, una interpretación*, Taurus, Madrid, 1987.

Sainz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un censo de los personajes galdosianos comprendidos en los “Episodios Nacionales”*, en Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, t. III, notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 1379-1831.

———, *Ensayo de un censo de los personajes galdosianos comprendidos en novelas, cuentos y teatro*, en Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, t. VI, 4ª ed., notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 1699-2078.

——— “Introducción”, en Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, t. I, 3ª ed., notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1950, pp. 7-191.

Sánchez García, Raquel, *La historia imaginada: la Guerra de la Independencia en la literatura española*, CSIS/Doce Calles, Madrid, 2008.

Schmidt, Ruth, *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1969.

Schnepf, Michael A., “x-Rated Galdós: Manuscript Nudes”, *Anales Galdosianos*, 37 (2002), pp. 137-139.

Schraibman, José, “El ecumenismo de Galdós”, *Hispania*, 53.4 (1970), pp. 881-886.

Schücking, Levin L., *El gusto literario*, trad. de Margit Frenk Alatorre, FCE, México, 1969 (Breviarios, 24).

Shaw, D.L., *Historia de la literatura española 5. El siglo XIX*, 8ª ed., trad. de Helena Calsamiglia, Ariel, Barcelona, 1983.

- Shoemaker, William H., "El doctor Centeno (1883)", en *The Novelistic Art of Galdós*, III, Albatros/Hispanófila, Valencia, 1980, pp. 182-206.
- , "Galdós' Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario", *Hispanic Review*, 19.3 (1951), pp. 204-237.
- , "Sol y sombra de Giner en Galdós", en *Estudios sobre Galdós. Homenaje ofrecido a William H. Shoemaker por sus colegas del Departamento de Español, Italiano y Portugués de la Universidad de Illinois, Urbana*, Castalia, Valencia, 1970, pp. 259-275.
- Smith, Alan E., "Galdós y Flaubert", *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), pp. 25-35.
- Sopeña Ibáñez, Federico, "Aspectos de la moral sexual en Galdós", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 374 (1981), pp. 294-316.
- Sotelo Vázquez, Adolfo, "Introducción", en Leopoldo Alas «Clarín», *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 9-96.
- Suffel, Jacques, *Gustave Flaubert*, trad. de Juan José Utrilla, FCE, México, 1980 (Breviarios, 129).
- Swartz, David, *Culture & Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- Tintoré, María José, "Cinco cartas de Galdós a Clarín", en *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, Lumen, Barcelona, 1987, pp. 309-321.
- Toledano García, M^a Cruz, "Presencia de Flaubert en Leopoldo Alas «Clarín»", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 389-397.
- Torre, Guillermo de, *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969 (BRH – VII. Campo Abierto, 22).
- Torres Bodet, Jaime, *Balzac*, FCE, México, 1969 (Breviarios, 149).
- , "Pérez Galdós", en *Tres inventores de realidad*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 167-247.
- Varela Cabezas, Rodrigo, "La educación en *El doctor Centeno*", *Bulletin of Spanish Studies*, 82.6 (2005), pp. 773-792.
- Warshaw, J., "Errors in Biographies of Galdós", *Hispania*, 11.6 (1928), pp. 485-499.
- , "Galdós's Apprenticeship in the Drama", *Modern Language Notes*, 44.7 (1929), pp. 459-463.
- , "Galdós' Indebtedness to Cervantes", *Hispania*, 16.2 (1933), pp. 127-142.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York, 2001.
- Willem, Linda M., *Galdós's segunda manera: rhetorical strategies and affective response*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00188

Matrícula: 210382391

EXPERIMENTACION FORMAL Y TEMATICA EN EL DOCTOR CENTENO DE BENITO PEREZ GALDOS, SEGUIDO DE UNA APORTACION AL ESTUDIO DE LA 'SEGUNDA MANERA'

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día 17 del mes de enero del año 2013 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ
MTRA. CRISTINA MUGICA RODRIGUEZ
DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARCO ANTONIO RAMIREZ LOPEZ



MARCO ANTONIO RAMIREZ LOPEZ
ALUMNO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ

VOCAL

MTRA. CRISTINA MUGICA RODRIGUEZ

SECRETARIO

DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO