ANALES GALDOSIANOS

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE GALDOSISTAS

AÑO L 2015

ANALES GALDOSIANOS

AÑO L **2015**

Fundador: Rodolfo Cardona

Directores honorarios: Rodolfo Cardona y Peter Bly

Director: Alan E. Smith
Editor de Recensiones: Toni Dorca
Redactora Asistente: Wan SonyaTang
Asistente del Director: Paloma Pueyo Sahún

Consejo de Redacción

Yolanda Arencibia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

Jo Labanyi
New York University

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

Stephen Miller
Texas A & M University

Joan Oleza
Universidad de Valencia

Cristina Patiño Eirin
Universidade de Santiago de Compostela

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

John H. Sinnigen
University of Maryland-Baltimore County

Akiko Tsuchiya
Washington University-St. Louis

Harriet S. Turner
University of Nebraska

Diane F. Urey
Illinois State University

Noël Valis
Yale University

James Whiston
University of Dublin

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

ANALES
GALDOSIANOS

AÑO L **2015**

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

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

Favor de contactar para reseñas a:

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Individuos: US $35
Instituciones: US $40

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

ÍNDICE

ESTUDIOS

MEGAN L. KELLY. "Subir, subir siempre": Representing Death as Presentiment in *Fortunata y Jacinta*.....11

MIKEL LORENZO. La representación del sujeto popular en las *Historietas nacionales* de Pedro Antonio de Alarcón.....27

LINDA M. WILLEM. *Realidad, Doña Perfecta* and *Tormento* in Dialogue with the 21st century: Fernando Méndez-Leite's *Galdosiana*.....45

DOCUMENTOS

Mª DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ. Modesta Periu y "El Rey de España se va".....71

RESEÑAS

CRISTINA DELANO. *Literatura y comercio en España: las tiendas (1868-1952),* por Salvador Oropesa Márquez.....85

TONI DORCA. *La novela ideológica (1875-1880). La literatura de ideas en la España de la Restauración*, por Ignacio Javier López.....87

RAMÓN ESPEJO-SAAVEDRA. *El artículo de costumbres en España (1830-1850),* por Ana Peñas Ruiz.....90

FRANCISCO ESTÉVEZ. *Trata de blancas* (*novela social*), por Eugenio Antonio Flores, edición de Luis Álvarez Castro.....92

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA. *La tercera serie de los 'Episodios Nacionales' de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo,* por Ermitas Penas Varela.....94

MARÍA DEL PILAR GARCÍA PINACHO. *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. edición de Carmen Servén e Ivana Rota.....97

TRAVIS LANDRY. *Galdós and Medicine,* por Michael W. Stannard.....99

STEPHEN MILLER. *Las dos caras de Jano: la Guerra de la Independencia como materia novelable en Galdós*, por Toni Dorca.....101

MICHELLE M. SHARP. *Spanish Women Travelers at Home and Abroad, 1850-1920: From Tierra del Fuego to the Land of the Midnight Sun.* por Jennifer Jenkins Wood.....104

RESÚMENES/ABSTRACTS.....109

ESTUDIOS

"SUBIR, SUBIR SIEMPRE": REPRESENTING DEATH AS PRESENTIMENT IN *FORTUNATA Y JACINTA*

Megan L. Kelly

After Manuel Moreno-Isla dies in *Fortunata y Jacinta*, Aurora recounts how she learned of his death. On the street, she had met his British servant Tom and, as she later tells Fortunata: "El inglés entonces, con un terror que no puedo pintarte nos dijo: 'Señor muerto; señor como muerto'" (1002). While the reader has been directly informed of precisely how Moreno-Isla was stricken, the diegetic telling of his death is fraught with imprecision. The death is announced in poor Spanish, and above all it is unclear whether or not Moreno-Isla merely *appears* to be dead. The unspeakability of his death is also reflected by Aurora's inability to properly convey the details that surround it. Not only do words fail her in describing Tom, but she felt "un miedo que no te puedo ponderar" as she approached Moreno-Isla's bedroom and sees an image that she does not wish to recall: "No puedo pintarte el horror que me causó lo que vi," she tells Fortunata (1003). As this brief scene demonstrates, death disturbs the meaning-making associated with language. Like Aurora before the tongue-tied servant, the reader must assemble the broken signs to interpret the death scene that the writer struggles to portray.

Dying has a silencing function in *Fortunata y Jacinta*. Harriet Turner envisions Moreno-Isla's death as a suffocation of speech, as his incessant monologues regrettably accelerate the approach of death ("Strategies" 72). Stephen Gilman notes that the truncated speech that marks the novel's death scenes is an essential building block of Galdós's Realism. By highlighting "those areas or situations where speaking as such begins, ceases, or becomes inaudible," Galdós draws our attention to the liminality of narration, and thusly, the meta-fictitious nature of the novel (276). Certainly, the moment of death represents the boundary of existence, the liminal space between being alive and "being" dead, between the material and the ideal. In *Death Sentences*, Garrett Stewart addresses the impossibility of representing the nothingness that follows death. "Mimesis may itself seem inoperable," he claims, "[death] being all presentiment, never direct presentation" (55). If Spanish Realism features a "primary engagement with the things of this world" (Turner, "Realist" 81), death constitutes a representational impasse as it is the precise limitation and disintegration of materiality. Traces of death materialize in *Fortunata y Jacinta* in silent flashes of funeral processions that wind through the cityscape, like the one Fortunata watches from the Portillo de Gilimón, "[un] largo rosario de coches como culebra que avanzaba ondeando" (885). These "things"—funeral coaches and coffins—characterize the aftermath of death, while the moment of death, unknowable and ever-elusive, shrinks from the page.

And still, the nothingness of death lingers in this novel like "una telaraña, como una red que envolviera todas esas vidas, toda la vida" (Casalduero 92). For Noël Valis, in a Realist representation, the external and knowable extend outward from invisible bedrock, an underlying essence that, for all its intangibility, is conveyed palpably in the narration (256).

Unlike the distant, ritual vestiges of death, its approach hangs heavy in the narration like "rich psychological sediment" (Valis 258). Stewart claims that the only narratable experience of death is the anticipation that precedes it, a pre-feeling that stands in for death before it manifests and necessarily escapes narration. Unlike Aurora's second-hand, can't-put-my-finger-on-it tale of the discovery of a dead Moreno-Isla, the anticipation of his death is marked by representations firmly rooted in the body, undeniably *real*, that emulate the dynamic emotions of foreboding, fear and anxiety that prefigure it. Death in *Fortunata y Jacinta* is indeed "all presentiment," whereas its climax remains an unrelatable narrative event.

Stewart reminds us that as an empty interval in the narration, death provides meaning insofar as it bestows a sense of survival or rebirth upon the remaining characters (69). Death undoubtedly sends ripples throughout the overlapping social circles in *Fortunata y Jacinta*. The death of Fortunata is clearly pivotal in that the resolution of the plot hinges precisely upon the fact that she dies: the adoption of Juan Evaristo ensures that there is a secure heir to the Santa Cruz family, and Jacinta has the child she has longed for. Fortunata's death allows her to establish her own social position, proclaiming herself an angel in the final moments of her life (Cruz Martes 144). Likewise, Mauricia's character serves as "un marco para la unión de Fortunata y Jacinta" (Quispe-Agnoli 354). As Fortunata holds vigil at her deathbed, Jacinta appears with Adoración, Mauricia's daughter, so that she may bid farewell to her mother. Furthermore, the presence of the deceased persists in the narration. Once Moreno-Isla dies, his presence lingers in the text; it is after his death that Fortunata becomes convinced of Jacinta's loyalty to Santa Cruz, and later, Jacinta dreams of the life she could have had with the deceased (Sobejano 222-23). Likewise, when Fortunata eerily confuses Guillermina with the deceased Mauricia,[1] the reader is reminded that the dead continue to form part of the novel's reality.
While various deaths figure prominently in resolving the novel's plotting, death itself is not depicted as especially momentous. Despite her fundamental role in arranging the meeting of the novel's protagonists, Mauricia's memory dissipates shortly after her body is taken away to the cemetery: "Pronto desapareció el carro, y de Mauricia no quedó más que un recuerdo, todavía fresco, pero que se había de secar rápidamente" (856). Feijoo's unnarrated death is only acknowledged as Maxi and Ballester leave the same cemetery after visiting Fortunata's grave in the final pages of the novel: "Cuando salían del cementerio, entraba un entierro con bastante acompañamiento. Era el de don Evaristo Feijoo. Pero los dos farmacéuticos no fijaron su atención en él" (1178). Indeed, "[A los personajes] les llega el final de la vida dentro de la novela y queda anotado, nada más" (Casalduero 91). After Fortunata's funeral, Ballester ponders the image of Fortunata that he holds fresh in his mind: "vivirá en mí algún tiempo; pero se irá borrando, borrando, hasta que enteramente desaparezca" (1174). Like the "trabajo digestivo del espíritu" to which Ballester attributes the fading memories of the dead, the death of Manuel Moreno-Isla is unimportant, being that "[p]or aquí y por allá caían en el mismo instante hojas y más hojas inútiles, pero la mañana próxima había de alumbrar innumerables pimpollos frescos y nuevos" (994). Contrasted with this image of the enormous, regenerating tree of society, death and its aftermath are quite ordinary.

What is emphasized with great detail is the anticipation of death. The reader observes that in *Fortunata y Jacinta* the climactic, unnarratable event of death is de-emphasized and a

pervasive representation of anticipation comes to characterize its death scenes. In particular, this notion of foreboding is facilitated by the represented sensations of ascension, frustrated movement and rhythms, particularly in the scenes that precede the deaths of Moreno-Isla and Mauricia la Dura. In her examination of narrative focus in the death of Moreno-Isla, Turner interprets the "kinesthetic images" associated with death as products of narrative shift—a dynamic distancing of intimacy—that ultimately serves to heighten the impact of his death ("Strategies" 72-73). I envision this portrayed movement as the felt pre-experience of death, the palpable approach of what cannot be felt. This depiction provides insight into how movement is utilized to presage impending death and to underscore the impossibility of representing the climax of death.

On a visit to Madrid from London, the adopted home that he longs to return to, it seems that Moreno-Isla enters the plot only to leave it. As his existence is marked by unproductive movement—frustrated restlessness and repetitive, painstaking upward movement—we may not be convinced that Moreno-Isla will make it back, especially considering his nagging heart condition. The depiction of repetitive climbing, labored walking and bubbling interiority threaten his weak heart, but also indicate that movement constitutes a significant bearer of meaning in the novel's representation of what cannot be seen.

The lack of resolution associated with the presence of Moreno-Isla embodies the anticipation of death, a prolonged escalation of anxieties that, even in the scene of his narrated death, fail to reach a climax. Geoffrey Ribbans envisions Moreno-Isla's restlessness as a consequence of unrequited love: "His hopeless love for Jacinta causes the emotional turbulence which is at the root of his illness" (110). Sobejano also interprets Moreno-Isla's character as one who survives on hope, and he imagines death sweeping over Moreno-Isla like a much needed wave of sleep, quelling his fidgety insomnia: "Es la invasión del sueño de la muerte atajando la evasión del insomnio de la esperanza" (235). Moreno-Isla's failed courtship of Jacinta does correspond with his sudden death, as if his energies expire with his hope. Yet beyond that, the language that colors these scenes alludes to the challenges of representing death in literature; the death of Moreno-Isla speaks to the larger question of how the Realist novelist portrays the real but intangible, the most certain unknown in a fictional world of things.

For Stewart, in view of the inadequacy of language in a representation of death, "prose may shiver into ambivalent divisions where it can neither define nor with conviction divine" (56). The physically-rooted language that characterizes the scenes that anticipate Moreno-Isla's death seems to fill in the gap of knowledge surrounding death that Stewart laments. The notions of ascension, rhythm and climax bear what Eugene Gendlin refers to as "felt meaning"—a facet of language that adduces the experience of the body. Where linguistic signs falter, one is acutely aware of felt meaning as it "constitutes our experienced sense of meaningfulness" (Gendlin 71). This theory facilitates an understanding of the ways in which implicit meaning informs the narratability of the death experience. Mark Johnson elaborates on Gendlin's suggestion that the body implies and carries our situations forward, noting that implicit meaning is rooted in the corporeal. For Johnson, meaning "arises from our feeling of qualities, sensory patterns, movement, changes, and emotional contours" (70). Both

Gendlin and Johnson propose that meaning derives from these markers of experience that are dissociated from language. Such a theory provides a new means of illustrating an unrelatable experience like death. Through represented movement and pattern, Galdós portrays death as an absent climax, and in this way, the representation echoes the inadequacy of language with a physically-rooted dynamic that evaporates at its critical moment. By channeling the implicit meaning of the body, Realism can "[grasp] the real by seeing it as something more than simply 'real'" (Valis 256).

The language with which death is characterized in *Fortunata y Jacinta* certainly speaks to bodily experience, often through the trope of breaking loose from a greater organism, like a leaf from a tree. Just as Moreno-Isla "se desprendió de la humanidad," Maxi relishes the thought of dying and freeing himself from a world of suffering: "¡Morir, acabar de penar, desprenderse de todas estas miserias, de tantos dolores y de toda la inmundicia terrenal!" Fortunata echoes the same sentiment and wishes to dislodge herself from the social fabric: "desprenderse de las lacerías de este mundo" (1012). Notably, the hemorrhage that causes her death is described in a similar fashion; she observes that "se le desprendía algo en su interior" (1155). The repeated trope of dying as "coming loose" emphasizes the ways in which the social contours of the novel are influenced and social relationships reworked when a death occurs in the novel. Furthermore, the metaphor of death as a "desprendimiento" illustrates a representation of death as a *feeling*, not an emotion but a sensation of the body.

Like many of the secondary characters in *Fortunata y Jacinta*, Moreno-Isla, the nephew of Guillermina, is significant in that he relates to or in some way affects Fortunata and/or Jacinta. Yet, he is an unusual secondary character; his portrayed interiority elevates him to one with a more significant role (Sobejano 223). To be sure, the reader gains access to Moreno-Isla's thoughts as he walks the streets of Madrid, when he bemoans "estos endiablados pisos, en este repecho insoportable" (958). We bear witness to the bouts of insomnia in which he rehashes earlier disturbing events, such as a regretful encounter with a leprotic beggar (973), and contemplates the minutiae of his surroundings. A painting of St. Joseph, for example, retrieves a memory from his childhood in which he impulsively mounted a donkey that sped off through the city; it was unstoppable: "no fue que el burro se parara, sino que el jinete se cayó" (976). Like this uncontrolled, frustrated ride and his painstaking walk through Madrid, Moreno-Isla's presence is repeatedly characterized by movement and faltering.

It follows that his tenure in the novel is framed by a set of stairs. Moreno-Isla is first mentioned when Juanito meets Fortunata in mid-ascent to the seventh-floor apartment of Plácido Estupiñá, friend and former employee of the Santa Cruz family. The building forms part of the western side of the Plaza Mayor and has a tremendous staircase, given that the entrance on la Cava de San Miguel sits at a lower level than the Plaza. The narrator explains: "No existen en Madrid alturas mayores, y para vencer aquéllas era forzoso apechugar con ciento veinte escalones," unless one entered through the shoe store, or the poultry shop, on the Plaza (67). Juanito and the reader learn that this building is the property of Moreno-Isla and that he intends to charge Estupiñá with its administration the following year (72). Not only is Moreno-Isla associated with the fatiguing staircase, but his failure to continue managing the building alludes to a future absence, limiting his narrative presence from the very moment the

novel's plot is conceived.

Indeed, his death is imminent. Moreno-Isla suffers from what his doctor and cousin Moreno Rubio describes as "desórdenes en la circulación" (962), a condition that frequently renders him out of breath with a racing heartbeat. He himself views the condition not as a malady but an "impaciencia… hormiguilla…" connected to his unrequited love for Jacinta[2] (972). Even so, his presence in the novel is characterized by other markers of frustrated forward movement. When he first appears in the novel, a lively, playful back-and-forth with Guillermina is suddenly cut off by the announcement of the abdication of Amadeo: "No siguió este diálogo, que prometía dar mucho juego" (158). This disrupted exchange will echo throughout Moreno-Isla's promising, yet brief presence in the novel. His crescendo towards death is already in motion when he arrives at the home of Barbarita, literally entering the reader's view mid-ascent on another staircase: "Subía despacio y jadeante, a causa de la afección al corazón que padecía" (681). His labored ascent is punctuated both with exclamations of relief and breathlessness: "¡Oh, puerta del Paraíso! ¡Qué manos te abren!... Dispense usted… Me canso horriblemente" (681). At the sight of his secret love Jacinta,[3] Moreno-Isla makes a hyperbolic reference to Heaven, a metaphor signifying that the upward movement represents a journey towards death. In these brief scenes, one notices the dynamic swells and deflations that frame the trajectory of Moreno-Isla's character in the novel.

This rise and fall continues to permeate Moreno-Isla's existence, such as his constant references to an imminent return to England. Moreno-Isla comments "no veo la hora de volverme a marchar" the longer he stays in Spain (685). This sense of anticipation corresponds with Sobejano's evaluation of hope as being the central quality of Moreno-Isla's character. In his analysis of Moreno-Isla's solitary death, Sobejano ultimately claims that hope—particularly his hope for Jacinta's love—is portrayed as a constant battle with death: "La esperanza del hombre dura tanto como el latido de su corazón" (236). Although his character is constantly looking forward in expectation of the future, the notion of "future" is innately confused by the simultaneous sense of "return": he is, after all, looking "forward" to retracing his steps back to England. Yet the forward advances he craves are inhibited by the weakness of his flesh. The circulation of his blood echoes throughout the narration, a reminder of both the desires of his heart and its precarious condition. When his companions notice he feels ill, he claims: "No es nada. Nervios, quizá. Lo que más me molesta es el ruido de la circulación de la sangre. Por eso me gusta tanto viajar... Con el ruido del tren no oigo el mío" (685). Here the feeling of constant interior motion is contrasted with a journey, as if the forward motion of the train could blot out and override the unproductive commotion in his veins.

Moreno-Isla conceives of his heart as "un fuelle roto" (960) and as a result, climbing proves to be his most distressing challenge. He struggles back to his apartment from the Retiro: "Muy mal debe andar la máquina cuando a mitad de la calle de Alcalá ya estoy rendido," he thinks as he navigates the slight incline, "Ésta es la capital de las setecientas colinas" (958-9). Later, he says of the hill: "Gracias a Dios que he subido el repecho. Parece la subida al Calvario, y con esta cruz que llevo a cuestas" (959). He concludes that "es cosa de tomar un coche" but convinces himself to journey on, just as he notices a burial procession in the Puerta del Sol. "No, lo que es aquí no me he de morir yo," he grumbles to himself, "para que no me

lleven en esas horribles carrozas" (959). Not all the sights connote such an omen, yet they call attention to interrupted movement. His struggle down Alcalá is peppered with half dialogues that simulate the interactions that he has along the way, and they symbolize both the progress and stoppages of his journey. He notices Barbarita on a balcony and hides his fatigue:

> "Adiós, adiós… Vengo de dar mi paseíto… Estoy muy bien, hoy no me he cansado nada…" ¡Qué mentira tan grande he dicho! Me canso como nunca. Ahora, escalera de mi casa, sé benévola conmigo. Subamos… ¡Ay, qué corazón maldito fuelle! Despacito, tiempo hay de llegar arriba. Si no llego hoy, llegaré mañana. Seis escalones a la espalda. ¡Dios mío, lo que falta todavía! (960)

As his interior monologue demonstrates, the small advances up the stairs are nearly insurmountable, yet his arrival on the main floor is not portrayed as a grand achievement; the narrator simply states: "Cuando llegó al principal, su hermana le esperaba en la puerta" (960). Curiously, the feeling associated with the ascent surpasses the ascent itself: "La fatiga del paseo y de la escalera le duraba aún" (961). Even at what is portrayed as a physical climax, what prevails is the feeling associated with the climb, rather than the satisfaction connoted by the destination itself.

In this second scene in which the reader witnesses his painstaking ascent to the top of a staircase, the "climax" constitutes a second metaphor for death. While Jacinta represented Heaven, Moreno Rubio awaits him with a physical examination, a confirmation of his fatal condition. With a foreboding analogy, Moreno-Isla tells him that he will stretch out like a cadaver on a dissecting table (961). As the doctor listens to his chest, tension begins to mount again when he tells him that he hears something wrong; Rubio provides cryptic responses to Moreno-Isla's worried questions and stalls the final prognosis. With incongruous levity, Rubio offers that he suffers from lovesickness, and suggests that his circulation disorder requires "una tranquilidad absoluta" (962).

Impossibly restless, later that night Moreno-Isla lies awake, disturbed by his insomnia. In long paragraphs marked by stream of consciousness, he debates his return to England, his frustrated relations with Jacinta, and his desire to have a child with her. Suddenly at the height of his frustration, his heart stops the flow of anxious thoughts with remarkable weight: "La palpitación que sentía era tan fuerte que tuvo que sentarse. Se ahogaba. En la región cardiaca, o cerca de ella, más al centro, sentía el golpe de la sangre con duro y contundente compás. Era como si un herrero martillase junto al mismo corazón, remachando a fuego una pieza nueva que se acababa de echar" (972).

The throbbing rhythm of his body is a jolting reminder of mortality, and his observations recall images of speed, repetitive sound and movement. As he contemplates his surroundings, he sees "un lebrel que corre tras la caza" in a pile of papers, and hears the constant sound of running water from the fountain outside (974). Focused on the sound of coaches in the street, he remembers his coach in London "[que] corría como una exhalación" (974). This image of rushing air forcefully ushers in a decision to return to England: "Me ha entrado de repente y con un empuje… No veo la hora de que amanezca para mandarle a Tom que haga el equipaje" (974).

After a restless morning in church with Guillermina, perturbed as he walks aimlessly around the church during mass (980), Moreno-Isla now finds the ascent to his apartment strangely easy, "la palpitación adormecida" (983). The heart-pounding anticipation has dissipated, as if the finality of his decision to depart had finally extinguished his unproductive restlessness and eased the laborious climb, and he instructs Tom that they will leave the following day. The representation of this final decision to leave Madrid was originally followed by a different scene in the galley proofs (Willem). In it, Moreno-Isla has an internal debate over whether or not he should say goodbye to the Santa Cruz family before leaving for England. When he opts to visit them, we remarkably find an additional battle with a staircase; his ascent to the Santa Cruz home is as follows:

> Al subir la escalera de la casa, se cansaba otra vez horriblemente. Su mejoría era puramente ilusoria. "Es que en ninguna escalera me canso como en la de esta maldita casa... Siempre que la subo, parece que voy á echar el último aliento... Ya estoy arriba. Gracias á Dios". (qtd. in Willem 179)

Willem suggests that by ultimately condensing the idea into one line, in which Moreno-Isla decides he has time for goodbyes the next day, Galdós retains the irony while avoiding repetition (180). Yet, this additional reference to an arduous climb further indicates the mindful depiction of this character and the tension between his upward movement and his physical condition. The stairs are not eliminated entirely, because in the final version, Moreno-Isla meets Jacinta by chance after purchasing some Spanish mementos, and they ascend the stairs to his apartment together. After they reach the door, he asks her if she would like to go back down again "para volver a subir" (987). By wishing to extend his time with her, Moreno-Isla prolongs the anticipation of a climax— that of his long-awaited exit, of discovering if Jacinta will express regret at his departure, and of his death—through upward movement that ultimately achieves no goal but to postpone the inevitable.

Moreno-Isla's final attack literally stops him in such a trajectory. That night, as he contemplates his return to Spain the following April, Moreno-Isla rises from the table "y después de dar dos o tres paseos, volvió a sentarse junto a la mesa donde estaba la luz porque había sentido una opresión molestísima. Las pulsaciones, que un instante cesaron, volvieron con fuerza abrumadora, acompañadas de un sentimiento de plenitud torácica" (993). The language with which this fatal attack is described is imbued with imagery of movement—tightening, expansion, an overwhelming rush of beating after a brief respite—all of which provide meaning about what it may feel like to die. One notes the pervasive uses of metaphorical references to rising in the illuminating description of his final moments:

> Tuvo que ponerse rígido porque desde el centro del cuerpo *le subía* por el pecho un bulto inmenso, *una ola*, algo que le cortaba la respiración. Alargó el brazo como quien acompaña del gesto un vocablo, pero el vocablo, expresión de angustia tal vez o demanda de socorro, no pudo salir de sus labios. *La onda crecía*; la sintió pasar por la garganta y *subir, subir siempre*. Dejó de ver la luz. (emphasis added 993)

Here, dying is represented with images that connote unresolved feeling, of a rising wave that never crashes.[4] This sensation of unending rising embodies the approach of death, the epitome of anticipation. As Moreno-Isla traverses the gap between life and death, his consciousness recedes and is replaced by a third-person narrator, a shift that simulates how death overcomes him (Turner, "Strategies" 73). The narrator describes the final moments of his life from a distance: "Puso ambas manos sobre el borde de la mesa, e inclinando la cabeza, apoyó la frente en ellas exhalando un sordo gemido. Dejóse estar así, inmóvil, mudo. Y en aquella actitud de recogimiento y tristeza expiró aquel infeliz" (993-94). The narrator reveals the cause of Moreno-Isla's death: "La vida cesó en él a consecuencia del estallido y desbordamiento vascular, produciéndole conmoción instantánea, tan pronto iniciada como extinguida" (994). Finally, the sense of restlessness and ascent has reached its climax in what is fittingly described as a burst.

It is important to note that a lack of resolution is imbued in the text even after Moreno-Isla dies. As Aurora explains to Fortunata the following day, his body was found seated, leaning over the table, with its eyes open. Instead of laying him onto the floor or a bed, "Le habían incorporado en el asiento" (1003). Curiously, when Moreno-Isla had met with the doctor, he was very anxious to lie down so that Moreno Rubio could examine him more efficiently. That way, he comments, "me tienes como un muerto, con las manos cruzadas" (961). Moreno-Isla never achieves the peaceful repose of the dead, and instead is seated at a chair, covered in blood with a gaping mouth. Furthermore, unlike the other characters that die in the novel (Arnaiz el Gordo, Mauricia la Dura, Fortunata and Feijoo), Moreno-Isla's funeral procession is not narrated. Even the burial of the true *Pituso*, whose death occurs off-stage, is recounted when Juanito reveals his existence to Jacinta: "miré desaparecer por la calle de la Montera abajo el carro con la cajita azul" (298). For all the anticipation that accompanied this death, the achievement of that climax does not break the tension of the rising wave, Moreno-Isla's last conscious appraisal of physical experience. This swell of anticipation cannot crash at the pivotal moment of death, as it is a moment unknowable to the mind. By utilizing the physically-bound representation of movement to signal the approach of death, Galdós engages the reader's awareness of body to simulate the experience of dying.

Moreno-Isla's presence in the novel seems to sizzle with a sense of restlessness and forward movement that builds to the eventual climax, to the literal "burst" and dissipation of the character's being. The pervasive sense of mounting climax is also featured in the protracted death scene of Mauricia la Dura, particularly in the anticipation of her final Communion, an event whose every detail is orchestrated by Guillermina. Maurica's dying, death and funeral procession serve as the backdrop for perhaps the novel's most significant events that propel the rest of the novel. Quispe-Agnoli observes the theatrical suspense with which Mauricia's death is depicted: "El gradualismo que demuestra el narrador en su manejo de los preparativos también anuncia el ambiente de una posible culminación narrativa. Finalmente el espectáculo se presenta de manera semejante al suspenso teatral" (351). Curiously, like the case of Moreno-Isla, this is a spectacle of preparation, not of death itself.

The preparations for Mauricia's death connote anticipation in a way that mirrors the

constant references to Moreno-Isla's failing heart. While Moreno-Isla battles with endless inclines and staircases, one notes that the characterization of Mauricia is informed by rhythm and the notion of a cycle of anticipatory events that build towards a climax. When Fortunata first encounters Mauricia at the Micaelas convent, the reader learns of her periodic outbursts. Like the preparations for her death, Mauricia's tantrums are also referred to as performances: "Era un espectáculo imponente y aun divertido el que de tiempo en tiempo, comúnmente cada quince o veinte días, daba Mauricia a todo el personal del convento" (501). As the narrator indicates, not only does Mauricia "perform" an emotional outburst with regularity, but this cycle of outbursts has specific stages of crescendo. "Iniciábasele aquel trastorno a Mauricia como se inician las enfermedades, con síntomas leves, pero infalibles, los cuales se van acentuando y recorren después todo el proceso morboso" (502). This moment before an illness ("el período prodrómico") is characterized by warning signs that become increasingly prominent and more foreboding, signaling a future problem. Once the nuns have intervened in her confrontation with the other sisters, "Mauricia callaba al fin quedándose durante dos o tres horas taciturna, rebelde al trabajo, haciéndolo todo al revés de cómo se le mandaba […] A este período seguía por lo común una travesura ruidosa y carnavalesca" (502). These playful pranks escalate into an explosion of anger when the Mother Superior announces that Mauricia will be locked in a cell for insubordination: "Aquí fue el estallar la fiereza de aquella maldita mujer" (502). This reference to explosion recalls the description of Moreno-Isla's heart attack, and reflects the sense of climax that has been building. Later, the narrator enumerates the details of Mauricia's behavior:

> Después de cumplir una condena, lo que ocurría infaliblemente *una vez cada treinta o cuarenta días*, la mujer napoleónica estaba cohibida y como avergonzada entre sus compañeras, poniendo toda su atención en la obligaciones, demostrando un celo y obediencia que encantaban a las madres. *Durante cuatro o cinco días* desempeñaba sin embarazo ni fatiga la tarea de tres mujeres. *Pasadas dos semanas*, advertían que *se iba cansando*; ya no había en su trabajo aquella corrección y diligencia admirables; empezaban las omisiones, los olvidos, los descuidillos, y todo esto *iba en aumento* hasta que la repetición de las faltas anunciaba *la proximidad* de otro estallido. (emphasis added 509)

In this description of Mauricia's cyclical outbursts, one notes that otherwise erratic and unpredictable behavior yields to the notion of regularity, of consistent stages of crescendo, climax and decrescendo.

When Mauricia's health begins to decline, her physical symptoms do not retain a cyclical quality, but rather display a mounting climax that will not reach its breaking point: "de rato en rato le daban como ataques de asfixia, siendo su respiración muy difícil y quejándose de irresistible calor […] estuvo la Dura un ratito como quien desea romper a toser y no puede" (791). An unrelenting tension continues to build in the scene that precedes Mauricia's communion. As the moment Mauricia dies cannot be directly depicted, the representation shifts to the Viaticum—a representable, narratable event that precedes her death. Like the ascension that characterizes the death of Moreno-Isla, the sense of foreboding in this case is marked by a

sense of rhythm and frustrated climax.

Near death, at the home of Severiana, Maurica awaits the arrival of her final communion on the second floor. It is important to note that the term "Viaticum" is closely related to the sense of movement—not only is it given to those that are approaching death, but it refers to the provisions necessary for a journey.[5] Severiana relishes in the details of the upcoming arrival of the host: "Mañana tenemos aquí gran fiesta… ¿Te parece? Viene a visitarte el que hizo los Cielos y la Tierra" (792). Nonetheless, these preparations, like Moreno-Isla's ascent up the stairs, are stalled and interrupted, moments that serve to increase the anticipation of the arrival. For example, Guillermina scolds the neighborhood boys for cluttering the entryway and the stairs that lead to Mauricia's room (798). The arrival of Father Nones interrupts her admonition: "A la cárcel van atados codo con codo si no se portan hoy como es debido, hoy que viene a honrar esta casa el…" (799). In this conversation with Father Nones, Guillermina explains her attention to cleanliness and is interrupted by a guitarist playing nearby: "Claro que no importa; pero ¿por qué no hemos de tener limpieza y decoro delante del Señor, siquiera por estimación de nosotros mismos? Se limpia la casa cuando viene el teniente alcalde y el médico del Ayuntamiento con sus bastones de borlas, y se ha de dejar sucia cuando viene el… Pero ¡cállese usted, hombre, por amor de Dios!" (799). The lack of completion of Guillermina's thought and the precise lack of climax— of revealing who will arrive—reflects the sense of anticipation that colors the scene, and underscores the absence of climax; indeed the unfinished "el…" leaves both interlocutor and reader in want of a resolution.

Furthermore, the interruptions of music are pitted against the regulating rhythm associated with the Viaticum. The arrival of the Viaticum procession and Mauricia's communion are referenced in the text with regularity. Both Chapters 6.2 and 6.3 begin in anticipation of the event; the first reference marks a specific time frame: "Dos horas antes de la señalada para que Mauricia recibiera a Dios" (796), and the second, the mounting anticipation: "Se acercaba la hora, y en el patio sonaba el rumor de emoción teatral que acompaña a las grandes solemnidades" (803). The excited sounds of the crowd that signal the heightening of anticipation diminish the actual arrival of the priest. The manner in which the procession is described is of utmost importance; the increasing anticipation is marked by a pace—both in sound and distance—that is perceived by those waiting with Mauricia:

> Llegó el momento hermoso y solemne. Oíase desde arriba el rumor popular, y luego, en el seno de aquel silencio, que cayó súbitamente sobre la casa como una nube, la campanilla vibrante marcó el paso de la comitiva del Sacramento […] El *tilín* sonaba cada vez más cerca; se le sentía subir la escalera entre un traqueteo de pasos; después llegaba a la puerta; vibraba más fuerte en el pasillo entre el muge-muge de los latines que venía murmurando el acólito. (804)

The sound of the tolling bell embodies the foreboding of death; each toll implicitly insinuates the following toll that will continue the pace. Significantly, the mounting anticipation is realized through an intangible, yet intense presence; the narrator focuses on the sounds of the atmosphere, rather than the sight of the approaching procession itself. The actual anticipated moment—Mauricia's communion—is itself omitted from the narration. Just as the bell had

signaled the arrival of the procession, the narrator describes its departure and cohesive descent down the stairs: "Poco después salió la comitiva, precedida de la campanilla, entre la calle formada por mujeres arrodilladas, con velas o sin ellas. Se sintió que bajaba, que salía y se alejaba por la calle" (805). The crescendo and decrescendo of sound that demarcate Mauricia's communion de-emphasize the experience of climax itself; as in the death of Moreno-Isla, the sense of building intensity is the way in which the reader gathers meaning about imminent death.

After all, Mauricia's communion is *in itself* a building block, another stage in the intensity that precedes her death. Her state worsens as her symptoms of paralysis become increasingly grave: "La parálisis agitante crecía de una manera aterradora" (823). To intensify the crescendo of her agony, a peculiar sound accompanies Mauricia's escalating condition. "'¿Oyen ustedes ese trombón que toca la marcha real?'" Guillermina asks, "En efecto, se oía bien clara, aunque lejana, la marcha real, tocada con verdadero frenesí por Leopardi, que en la repetición le ponía un lujo escandaloso de mordentes y apoyaturas" (823). The sound of Leopardi's trombone enhances the representation of Mauricia's agony in that its depiction of intensity and chaos embodies an aural climax. Although he plays a royal march, he includes frenetic trills and embellishments that intensify the repeated verse. Furthermore, these improvisations also insinuate a brief disturbance of time and pace that eventually resolves into harmony. The trill typifies repetition, a building of note upon note that implies a resolution. At the same time, the *appoggiatura* implies the infringement of one note upon another: it is an ornamental note that precedes another, temporarily displacing part of the second note's duration until it resolves into that note. These aspects of the distant music that accompanies the agony illustrate a movement towards resolution, an analogy of Mauricia's movement towards death.

For all its programmed pomp and pageantry, Mauricia's long-awaited death passes through the narration entirely unmentioned: "Guillermina y Severiana le acercaron un espejo a la cara y lo tuvieron un ratito… Después todos empezaron a hablar en alta voz. Ya estaba Mauricia en el otro mundo" (845). The ellipsis substitutes a narrated explanation of her passing; in this way, "narrative becomes the very vessel of death as an understood event" (Stewart 74). In fact, the ellipsis is an implied sign that substitutes the lack of breath on the mirror, and further removes the realization that death has occurred from the narration. Beyond that, the ellipsis embodies the interval that Stewart takes as the temporal representation of death. It is the hiccup of time, the glossed-over moment between the moment of death and consciousness of the fact. The narrator does not tell us that Mauricia has died, but that she had *already* passed into the other world. The rhythmic, ever-increasing events that led to this death scene seem to evaporate into nothingness as her much anticipated passing is omitted from the narration.

The trajectories that led to death for both Mauricia la Dura and Moreno-Isla are characterized by feelings rooted in the physical: waves, rising, ascension, tolling and rhythm. Such representations therefore depict the unknowable experience of death with physically-rooted meanings. Death in this novel is rarely portrayed directly, but comes to the reader through a second-hand narration, as in the death of Mauricia la Dura which is witnessed by Doña Lupe and recounted to Fortunata. Even the details surrounding Moreno-Isla's funeral

are virtual hearsay: "—Hoy ha sido el funeral," recounts Aurora, "¡Cosa estupenda, según me ha dicho Candelaria! El catafalco llegaba hasta el techo y la orquestra era magnífica" (1002). The first-hand narration of death, as "told" from the perspective of Moreno-Isla, is marked by the sensation of ascension that never reaches its climax. The final presence of his body in the narration seems to resolve that infinite rising with the materiality of death: if in dying his spirit rises limitlessly, Moreno-Isla's corpse reaches its physical peak at the ceiling of the church. Like the intricately wrought cenotaph of *La de Bringas*, the scaffolding beneath the casket of Moreno-Isla calls attention to the hyperbole of Aurora's statement and the inherent "above and beyond" that substitutes an impossible mimetic representation of death.

In this image of Moreno-Isla's body, hyperbole itself stands in for unnarratable transcendence of the material in that hyperbole itself connotes a sense of infinite movement. From the Greek *hyperballein* "to throw over and beyond," hyperbole connotes a limitless trajectory that reaches no peak. Therefore, the hyperbolic description of Moreno-Isla's elevated body demonstrates our limited resources for concretely representing the unknowable: like his corpse, representation is limited precisely because we cannot depict mimetically what remains a mystery. While the excessive rhetoric associated with hyperbole would seem to preclude the achievement of mimetic representation, its inherent sense of infinity implies the transcendence that is otherwise unrepresentable. The exaggerated description and extravagance of Moreno-Isla's funeral certainly reminds us of his ironic abhorrence of a *cursi* funeral procession. Yet, if we consider the implicit sense of heightening associated with hyperbolic rhetoric, we find not meaning in excess, but a glimpse of an "untranslatable" moment that lies just below the representable surface.

The primacy of materiality in *Fortunata y Jacinta* figures prominently in its intimately depicted death scenes. In fact, the inherent vulnerability of the body is precisely what destroys each of the three characters whose deaths we witness. Mauricia has poisoned her body with alcohol, while Moreno-Isla's fatal flaw is his weak heart. The birth of Juan Evaristo causes an internal rupture and hemorrhage in Fortunata, and her body surpasses its own boundaries through profuse bleeding. Like the overstuffed Torquemada, each of these characters experiences a death from within that destroys the fragile flesh of their bodies. Yet this materiality is flecked with atemporal qualities. In the case of Moreno-Isla, the delicate nature of materiality is rendered tragic because of the empathy forged by our direct access to his perspective; Turner qualifies his life an abortion, "so rich in potential, so desiccated and useless in the end" ("Strategies" 71). What drives that moral connection is the intimate representation of a fictional body, crumbling in our mind's eye, and the sweeping forces that usher it towards death. The images that connote anticipation—climbing, forward and backward movement, rhythmic repetition and the disturbances that affect it—are ultimately meaningful to the implied reader because such feelings begin in the body. The pervasive sense of irresolution, caused by allusions to forward movements that never reach culmination, illustrates the impossibility of capturing the moment of death in representation. Death is an ever-approximated narrative event that connotes an infinite advance. The inherent presence of continuity—the bells that implicitly herald the following tolls, the incessant climb up the staircase—serves to foreground a climax that itself never materializes.

Susquehanna University

NOTES

[1] At the vigil, Fortunata is taken aback: "Fortunata tuvo un estremecimiento nervioso, creyendo al pronto que era la propia Mauricia que aparecía. . . Pero no, era Guillermina" (848).

[2] As he contemplates his condition, Moreno-Isla notes "Si me quisiera, el corazón se me curaría" (972).

[3] Moreno-Isla's frustrated pursuit of Jacinta is also described in terms of movement. He remarks to himself: "Las pocas veces que la cojo sola, no adelanto nada" (965).

[4] Gilman notes that water imagery is frequently employed in the works of Galdós to express one's sense of the experience of time (242).

[5] The word "Viaticum" derives from the Latin *viaticus*, or belonging to a journey, and viare, to travel.

WORKS CITED

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Madrid: Editorial Gredos, 1974. Print.

Cruz Martes, Camille. "El espacio ambiguo de la muerte en *Fortunata y Jacinta*." *Pórtico: Revista de Estudios Hispánicos del Recinto Universitario de Mayaguez* 1 (2006): 141-73. Print.

Gendlin, Eugene. *Experiencing and the Creation of Meaning*. Evanston: Northwestern UP, 1997. Print.

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

Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: U of Chicago P, 2007. Print.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Print.

Quispe-Agnoli, Rocío. "De la mujer caída al ángel subvertido en Fortunata y Jacinta: Las funciones ambivalentes de Mauricia la Dura." *Bulletin of Hispanic Studies* 75.3 (1998): 337-54. *InformaWorld*. 28 June 2010. Web. 16 Nov. 2011.

Ribbans, Geoffrey. *Pérez Galdós: Fortunata y Jacinta*. London: Grant & Cutler, 1977. Critical Guides to Spanish Texts. Print.

Sobejano, Gonzalo. "Muerte del solitario (Benito Pérez Galdós: *Fortunata y Jacinta*, 4, II, 6)." *El comentario de textos, 3: La novela realista*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1979. 203-54. Print.

Stewart, Garrett. *Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984. Print.

Turner, Harriet S. "The Realist Novel." *The Cambridge Companion to the Spanish Novel from 1600 to the Present*. Ed. Harriet S. Turner and Adelaida López y Martínez. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 81-101. Print.

—. "Strategies in Narrative Point of View: On Meaning and Morality in the Galdós Novel." Ed. Benito Brancaforte, Edward R. Mulvihill, and Roberto G. Sánchez. *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna*. Madison: U of Wisconsin, 1981. 61-77. Print.

Valis, Noël. "On the Matter of Inner Realism: Clarín's *La Regenta* and Galdós' *Fortunata y Jacinta*." Ed. J.A. Garrido Ardila. *A History of the Spanish Novel*. Oxford: Oxford UP, 2015. 255-74. Print.

Willem, Linda M. "Moreno-Isla's Unpublished Scene from the *Fortunata y Jacinta* Galleys." *Anales Galdosianos* 27-28 (1992-1993): 179-83. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 22 Nov. 2011.

LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO POPULAR EN LAS *HISTORIETAS NACIONALES* DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN*

Mikel Lorenzo

La evolución ideológica de Pedro Antonio de Alarcón

En su libro reciente, *Pedro Antonio de Alarcón: Prensa, política, novela de tesis* (2008), Ignacio Javier López ofrece una amplia lectura de la trayectoria vital del escritor guadijeño apoyándose en el influjo de tres fechas determinantes en la historia contemporánea española: 1854, 1868, 1875. La revolución de 1854, *La Vicalvarada*, terminó con diez años de gobiernos moderados y supuso el desembarco del partido liberal en el poder, aprovechándose de la corrupción del último gobierno de Sartorius. A su vez, también conllevó la desaparición de la rebeldía romántica característica de muchos escritores de la época, entre ellos el propio Alarcón, y su integración dentro de una nueva formación política, la Unión Liberal del general moderado Leopoldo O'Donnell (1809-1867). Este nuevo partido rompió la dicotomía entre liberales y conservadores de la época anterior, ofreciendo una solución de unidad patriótica entre antiguos románticos liberales y conservadores. El patriotismo populista de esta nueva asociación política requirió un fuerte aparato propagandístico, por lo que muchos de estos escritores encontraron acomodo en periódicos afines a la Unión Liberal o en puestos administrativos en el gabinete del general (López 91). Pedro Antonio de Alarcón se ofrece como un ejemplo representativo de este nuevo papel del escritor post-romántico, convirtiéndose en el corresponsal de guerra del general durante la campaña contra los rifeños en la Guerra de Marruecos (1859-60). Los cambios sociales y políticos derivados del Sexenio Revolucionario (1868-1874) y el inicio del bipartidismo de la Restauración devinieron en el fracaso del proyecto patriótico de O'Donnell, y con ello la pérdida del mecenazgo político de muchos de estos escritores tardo románticos, entre ellos Alarcón. Sin embargo, en los últimos decenios del siglo XIX el escritor guadijeño se reafirma en un conservadurismo ultramontano crítico con la evolución de la política europea y española y que encuentra en las *Historietas nacionales* su exponente más claro.

Las *Historietas nacionales* y el antiliberalismo de Alarcón

Las *Historietas nacionales* (1881) se constituyen en una de las obras más representativas de este último periodo conservador del escritor guadijeño.[1] Algunos de estos relatos ensalzan el papel de la tradición como referente moral de la sociedad española frente a los cambios sociales y políticos de la modernidad, y reavivaron entre otras cosas el interés histórico por

* Desearía agradecer a los siguientes profesores sus sabios comentarios: Mercedes Juliá, Juan José Lanz, Lily Litvak y Gustavo Nanclares. Asimismo, desearía expresar mi agradecimiento a Alan Smith por su guía editorial y a dos revisores anónimos por sus muy acertados comentarios y sugerencias.

la Guerra de la Independencia como gesta colectiva del pueblo español, en un periodo de emergencia del colonialismo europeo en el continente africano.

Como contraste ilustrador, aduzcamos el ejemplo de Galdós. En las antípodas de Alarcón, el novelista canario había iniciado diez años antes la publicación de la primera serie de sus *Episodios nacionales* (1873-1875) dedicados a la Guerra de la Independencia. El escritor canario introduce ya en estos primeros episodios su reivindicación de la nación constitucional como garante del progreso del ser humano, en línea con el pensamiento de otros intelectuales progresistas europeos como Ernest Renan.[2] Si Alarcón reivindica la tradición como impulso cordial que llevó a los españoles a triunfar sobre las tropas napoleónicas, las novelas históricas de Galdós dedicadas al conflicto bélico enfatizan la importancia de los principios liberales (la fe en el progreso, la separación del poder civil y religioso, el compromiso civil de los ciudadanos con la nación). La Guerra de la Independencia fue para el escritor canario la génesis de un patriotismo liberal,[3] que se extiende a lo largo de los sucesivos episodios, como apunta Fernando Molina Aparicio:

> Los Episodios nacionales pretendían precisamente despertar al pueblo de esas utopías e insensateces que lo enfermaban. Frente a ellas alentaban la única pasión legítima que debía albergar: un patriotismo comprometido con la libertad y los derechos civiles, con la igualdad ciudadana y la soberanía nacional. Un sentimiento de identidad colectiva sustentado en el mito del pueblo soberano. (29)

El contraste entre la visión de la Guerra de la Independencia de Pedro Antonio de Alarcón y Benito Pérez Galdós dramatiza la intensidad del debate político sobre las distintas maneras de interpretar la historia española del siglo XIX. La primera serie de novelas históricas galdosianas —"Trafalgar", "Bailén", "Zaragoza", "Gerona" y "Cádiz"— representa a sus protagonistas como ciudadanos conscientes de su responsabilidad política respecto a la nación dentro de una perspectiva liberal de la historia española contemporánea. Por el contrario, Alarcón se distancia del optimismo liberal y considera que el triunfo frente al francés se debe a la dificultosa adhesión de las "clases populares" al nuevo proyecto constitucional. El término "clases populares" se refiere a una construcción súper-estructural, desde la perspectiva de una política tradicionalista y antimoderna, que no cree en el proyecto igualitario ilustrado.[4]

Este artículo analiza la representación literaria de las clases populares españolas en las *Historietas nacionales* y la manera en que Alarcón utiliza esta caracterización literaria del pueblo para manifestar su rechazo a los cambios políticos, sociales y culturales del liberalismo. Este "sujeto popular" español se opone al ciudadano característico del Estado nación-liberal y se inscribe dentro de un modelo político y social premoderno. De esta manera, mientras que los *Episodios nacionales* predican un patriotismo cívico y constitucional, las *Historietas nacionales* abogan por un sentimiento patriótico asentado sobre valores preexistentes al propio Estado-nación y anclados en el peso de la tradición.

Uno de los aspectos más relevantes de las *Historietas nacionales* tiene que ver con el protagonismo en sus relatos de hombres y mujeres que pertenecen a los estratos más humildes de la nación. Dicho protagonismo responde a un intento del escritor guadijeño de otorgar a

las clases populares un reconocimiento histórico que, a su parecer, les había sido negado. A su vez, las *Historietas nacionales* despliegan a lo largo de sus relatos una crítica al liberalismo como sistema económico, político y social apto para regir los destinos de la nación española. Las tres primeras historietas dedicadas a la Guerra de la Independencia (1808-14) —"El carbonero alcalde", "El ángel de la guarda" y "El afrancesado"—, que ocupan el análisis del primer apartado de este artículo, ensalzan la interconexión entre el patriotismo de estas clases populares y la iconografía católica presente en su vida cotidiana, de tal manera que la lucha contra el invasor francés se convierte en una especie de "cruzada religiosa". Alarcón niega cualquier influjo de los novedosos valores constitucionales sobre el pueblo, minimizando el influjo de la cultura liberal sobre el carácter español.

"El libro talonario" y "El último zegrí", que componen el segundo apartado de este análisis, son una crítica de los aspectos sociales y culturales del liberalismo. En "El libro talonario", un calabacero de Rota choca con una justicia excesivamente burocratizada tras denunciar ante el encargado de los mercados públicos en Cádiz el robo de una de sus calabazas. Este argumento ofrece a Alarcón la posibilidad de explorar los conflictos sociales de un personaje del medio rural con la nueva sociedad urbana. Por otro lado, "El último zegrí" plantea un debate en torno a la dificultosa asimilación de ciertas identidades étnicas dentro de la nueva noción de ciudadanía del liberalismo. Este relato cuestiona el horizonte europeísta y universalista del liberalismo a partir de las quejas de un aristócrata musulmán crítico de la evolución de la vida moderna. De esta forma, las *Historietas nacionales* cuestionan las novedades del liberalismo y ensalzan con nostalgia las formas de vida tradicionales del pueblo español.

Estas valoraciones "alarconianas" sobre el pueblo provienen de la intelectualidad contrarrevolucionaria que apeló a esta visión de las masas cada vez que los movimientos revolucionarios sacudieron los cimientos del Antiguo Régimen. Hirschman identifica tres grandes olas reaccionarias en Europa:

> En primer lugar, inmediatamente después de 1789, contra la igualdad ante la ley y los derechos del hombre; a continuación sobre todo después de 1848 contra la democracia y el sufragio universal; finalmente a partir del siglo XX contra el Estado providencia. (22)

Las *Historietas nacionales*, por tanto, se enmarcan dentro de la segunda de las grandes olas reaccionarias, ya que Alarcón se preocupa de las novedades liberales en materia civil, política y social. A su vez, el escritor guadijeño sitúa la mayoría de sus relatos en espacios rurales y elige como protagonistas a campesinos, jornaleros o individuos que se caracterizan por su falta de instrucción y brutalidad. El sujeto popular se identifica con el *homo feralis* (hombre primitivo) reivindicado por la intelectualidad contrailustrada en clara oposición al *homo social* (anticipo del ciudadano liberal) de los ilustrados.

Alarcón recurre al tradicional debate ilustrado sobre si era la naturaleza o la cultura la que ejerce una mayor influencia sobre el ser humano (Juaristi 351-53). Desde la perspectiva contrailustrada, las convenciones sociales habían corrompido al ser humano y de esta manera le habían alejado de su naturaleza original.[5] Este argumento conservador tuvo también una lectura política en cuanto a que los ideales ilustrados habían corrompido también el carácter castizo y

genuino de las naciones. En el caso español, modas como el majismo revelaron el afán de las élites tradicionales por recobrar el carácter nacional más auténtico.[6]

Alarcón se apoya en estas disquisiciones contrailustradas para identificar a las clases populares españolas como las depositarias del verdadero carácter nacional y, a su vez, presentarlas como incompatibles con el liberalismo y su antepasado histórico, los ideales ilustrados. Dentro de esta incompatibilidad del sujeto popular español con la cultura liberal, la religión se convierte en rasgo fundamental de su psicología.

Tres relatos de la Guerra de Independencia

"El carbonero alcalde", "El ángel de la guarda" y "El afrancesado" se ambientan en la Guerra de la Independencia y en la consiguiente atmósfera de tensión generada por la secularización de la política europea a causa de la expansión de las tropas napoleónicas. En este contexto, España aparece como el último vestigio del viejo orden europeo (Burleigh 23-48). Ya anticipa Alarcón esta importancia de la nación española como último bastión católico de Europa cuando alaba a los mártires de la patria en los prolegómenos de su relato "El ángel de la guarda":

> Todo era dar gracias a Dios por la victoria, conmemorar religiosamente a los difuntos, y restaurar ciudades o construirlas de nuevo, con la esperanza de alcanzar en ellas mejores y más dilatados días que los heroicos mártires de la patria. (*Historietas 61*)

La guerra contra las tropas napoleónicas se constituyó en un martirologio colectivo y la lucha antifrancesa se reviste de fuertes connotaciones patriótico-religiosas. El sacrificio de los protagonistas guarda estrecha semejanza con escenas del imaginario cultural católico. En "El ángel de la guarda", la imagen de la madre doliente contemplando el curso del río Francolí, donde sacrificó su bebé ante el asedio francés, bendecida por el sacerdote, recrea la imagen pictórica de la "Mater dolorosa": "Era una anciana de venerable porte, de severa, enjuta fisonomía, negrísimos ojos y blanca y poblada cabellera; una madre catalana, en fin, tan enérgica como dulce, tan cariñosa como soberbia" (*Historietas* 63). Un momento similar se reproduce en "El afrancesado" cuando el boticario muere en brazos de las mujeres, rodeado de cadáveres franceses, en una escena final que se convierte en un trasunto de la *Piedad* de Miguel Ángel: "Varias mujeres, sentadas en el suelo, sostenían en sus faldas y en sus brazos al expirante patriota, siendo las primeras en colmarle de caricias y bendiciones, como antes fueron las primeras en pedir su muerte" (*Historietas* 65). Por otro lado, la identificación del diablo con el carbonero alcalde, más habituado al mundo subterráneo, anticipa el infierno que los franceses vivirán entre los riscos del Mulhacén: "Y consistía esto en que el señor alcalde carbonero (o sea *ranchero de la sierra* según que ellos se llaman) había pasado toda su vida en medio de un incendio como las ánimas del Purgatorio" (*Historietas* 42). En definitiva, el patriotismo popular se configura a través de lo que Ozouf considera una transferencia de sacralidad de ciertas imágenes religiosas al ámbito del credo político (197-215).

Las clases populares acceden al sentimiento patriótico a través del contacto con la imagen religiosa en los términos definidos por el filósofo francés Jean Luc-Nancy: "Indeed, the image is not only visual: it is also musical, poetic, even tactile, olfactory or gustatory, kinesthetic, and so on" (6). El poder de la imagen determina la mentalidad popular, sobre todo, porque la falta de instrucción inhabilita el acceso del pueblo a otros discursos culturales más complejos. Las representaciones religiosas (sermones, música sacra, representaciones de los martirios de los santos…) se constituyen en una de las principales vías del pueblo para acceder a un ideal de nación española. A su vez, la defensa de su territorio se convierte en una causa religiosa y el pueblo combate mediatizado por las imágenes del infierno, los martirios de los santos, y la necesidad de ir contra aquellos que profanan los espacios sagrados. De hecho, en "El carbonero alcalde" se relata ya desde el inicio la hostilidad con la que los lapezeños acogen la profanación de iglesias y conventos por los franceses:

> Ya se dignaban oír misa, los domingos y fiestas de guardar, aquellos hijos de Voltaire y de Rousseau, bien que los generales y jefes superiores la oyesen, como ateos de más alta dignidad, arrellanados en los sillones del presbiterio y fumando en descomunales pipas: ya los frailes de San Agustín, San Diego, Santo Domingo y San Francisco habían consumido todas las hostias consagradas y evacuado por fuerza sus conventos para que sirviesen de cuarteles a los galos. (*Historietas* 39)

La brutal violencia con la que la aldea responde a estos hechos se manifiesta como un castigo divino por los diversos pecados capitales cometidos por las tropas napoleónicas. Los franceses habían profanado iglesias y conventos, pero también habían pecado de gula diezmando los ganados y provisiones del pueblo:

> ¡Vacas, bueyes, terneras, carneros, ovejas, cabras…! Todos los ganados del territorio habían sido ya devorados por aquellas *naciones*, con más todos los jamones, espaldillas, pavos, pollos, gallinas, palomas y conejos caseros de la ciudad, pues nunca se había visto a seres humanos comer tanta *carnaza* a todas horas". (*Historietas* 39)

Toda esta serie de crímenes convierten la comarca de Guadix en un infierno donde las huestes del general francés Godinot pagan por sus pecados, enfrentándose a una comunidad de individuos animalescos: "En cuanto a la *guarnición*, todos los coetáneos del hecho están de acuerdo en que constaría de unos doscientos *hombres*, a quienes solo se podía llamar así por exceso de filantropía, pues más que hombres parecían orangutanes" (*Historietas* 41).

Los lapezeños pertenecen al reino animal y por tanto viven insertos dentro de la naturaleza más que dentro de la historia. Su brutalidad se manifiesta como una fuerza primitiva que nace de un apego casi instintivo a sus referentes existenciales (religión, monarquía) y por consiguiente convierten la comarca de Guadix en un marco apocalíptico para el francés.

Alarcón se recrea en la descripción del martirio de los cuerpos franceses durante la primera incursión de las tropas napoleónicas. El estallido del cañón artesanal construido por los lapezeños genera una auténtica orgía de sangre: "Fue aquello, pues, un caos de humo, de polvo, de rugidos,

de lamentos, de relinchos, de llamas, de sangre; de cadáveres deshechos cuyos miembros volaban o todavía volvían a la tierra" (*Historietas* 49).

En la segunda incursión francesa, tras el fracaso de la primera, la naturaleza irrumpe como otro factor que acrecienta este carácter infernal de la comarca: "Las ásperas rocas, los verdes barrancos, los matorrales y los abismos quedaron sembrados de cadáveres…" (*Historietas* 52). La confluencia de naturaleza hostil y la brutalidad humana configuran un cuadro sangriento del que el escritor granadino extrae una serie de conclusiones de tipo moral. En primer lugar, la religiosidad del lapezeño se compone de imágenes tenebrosas del infierno, el pecado, el tormento, de tal manera que carece de cualquier tipo de racionalidad. Por consiguiente, su fervor religioso desencadena una violencia casi de naturaleza "sacramental" ya que cae sobre los franceses como un castigo divino por los oprobios cometidos a lo largo de toda Europa: "¡Apartemos los ojos de aquellas infamias muchas veces repetidas por los vencedores de Europa durante su odiosa dominación de España! ¡Maldición y vergüenza a los que emplean en el crimen la victoria!" (*Historietas* 51).

El escritor guadijeño otorga al fanatismo popular un valor casi moral al considerarlo como una manifestación legítima de su rechazo de los ideales liberales con los que el invasor francés quiere colonizarlo.

La violencia del pueblo español contra los franceses se carga de mayor legitimidad a partir de los dos sacrificios que tienen lugar al final del relato. La muerte de Manuel Atienza, el alcalde de Lapeza, saltando entre los peñascos del Mulhacén y arrojándose al vacío antes que entregarse al enemigo, despierta la admiración del propio general francés: "Entonces Godinot no puede menos de admirar la actitud verdaderamente antigua, clásica, espartana de aquellos montañeses" (*Historietas* 54).

Este acto contrasta con la brutalidad francesa cuando sacrifican a un niño como escarmiento por la revuelta de la aldea: "Diéronle, pues, libertad; y el pobre viejo salió de la plaza corriendo y tambaleándose…, y tomó el camino de su pueblo, donde murió de tristeza aquella misma noche. ¡El niño asesinado en Guadix… era su hijo!" (*Historietas* 55). Alarcón culmina con esta anagnórisis final del anciano la crítica moral al comportamiento de las tropas francesas que, a su entender, se comportan con mayor brutalidad que los aldeanos lapezeños.

El relato termina con una nueva evocación bíblica, ya que la muerte del niño y de su padre recuerda a la matanza de los inocentes relatada por el apóstol Mateo, cuando describe la orden de Herodes de matar a todos los niños nacidos en Belén el mismo día del nacimiento de Jesucristo. Estas muertes finales escenifican cómo el "sujeto popular" se somete a los designios divinos y de esta manera no piensa en su propia liberación, al contrario, llega al extremo de autoinmolarse en defensa de sus valores tradicionales. Dentro de este legado, se incluyen no solo la religión sino también la importancia del linaje, es decir, el respeto del pueblo por sus antepasados.

En el segundo de sus relatos dedicados a la Guerra de la Independencia —"El afrancesado"—, Alarcón narra cómo el boticario de la villa gallega de Padrón, García de Paredes, se hace pasar por un afrancesado para de esta forma envenenar durante una comilona a toda una comitiva de militares franceses. El clímax del relato sobreviene cuando el pueblo que asaltaba su casa con el fin de ejecutarlo como "afrancesado" acaba descubriendo cómo el

boticario se había envenenado junto al resto de la comitiva francesa y estaba a punto de morir: "Y cayó de rodillas. Sólo entonces comprendieron los vecinos de Padrón que el boticario estaba también envenenado. Vierais entonces un cuadro tan sublime como espantoso" (Historietas 65). El sacrificio del boticario adquiere connotaciones religiosas representándose como el martirio de un santo. Pedro Antonio de Alarcón pone en boca del boticario su imagen del pueblo español como una comunidad que no quiere ser rescatada de su fanatismo religioso:

> Vosotros, hijos de la Revolución, venís a sacar a España de su tradicional abatimiento, a despreocuparla, a disipar las tinieblas religiosas, a mejorar sus anticuadas costumbres, a enseñarnos esas utilísimas e inconclusas verdades "de que no hay Dios, de que no hay otra vida, de que la penitencia, de que el ayuno, la castidad y demás virtudes católicas son quijotescas locuras, impropias de un pueblo civilizado y de que Napoleón es el verdadero Mesías, el redentor de los pueblos, el amigo de la especie humana…". (Historietas 58).

García de Paredes no duda en inmolarse para preservar la integridad de su patria, sin embargo, su inmolación se explica también como una emulación del comportamiento de sus antepasados en circunstancias históricas similares. El boticario desarrolla todo este plan de ejecución de una comitiva francesa inspirado por uno de sus ilustres antepasados, Diego García de Paredes, caballero de Carlos V durante el siglo XVI y combatiente en la Batalla de Pavía (1525) donde participó en el apresamiento del rey Francisco I (1494-1547). Durante la comida con los militares franceses, el boticario se explaya sobre las virtudes de su ilustre antepasado: "—Un abuelo mío, un García de Paredes, un bárbaro, un Sansón, un Hércules, un Milón de Cretona, mató doscientos franceses en un día... Creo que fue en Italia" (*Historietas* 59).

El influjo de sus antepasados empuja al boticario al envenenamiento de este escuadrón francés por lo que García de Paredes rinde tributo a uno de los principales argumentos contrarrevolucionarios: la nación entendida como una mística unión de los muertos y los vivos (Margadant 145-190), sinonimia implícita en el nombre del protagonista. El boticario ofrece su vida por la patria en una atmósfera cargada de fuertes connotaciones religiosas:

> Y a cada suspiro de muerte que se oía, a cada francés que se venía a tierra, una sonrisa gloriosa iluminaba la faz de García de Paredes, el cual de allí a poco devolvió su espíritu al Cielo, bendecido por un ministro del Señor y llorando de sus hermanos en la Patria. (*Historietas* 66)

La religión, el respeto por sus antepasados, se constituyen en rasgos inherentes al sujeto popular. El guadijeño evoca nostálgicamente esta imagen de un pueblo servil en paralelo a la progresiva laicización de la sociedad europea finisecular. Según López, "Alarcón pinta el futuro europeo en términos apocalípticos, debido a que el imperio de la razón ha secado en el alma del pueblo bajo de Francia las fuentes del sentimiento (87). Los ideales de progreso del liberalismo amenazan el influjo de la religión sobre la mentalidad popular, poniendo en riesgo la civilización europea, tal y como la había conocido Alarcón hasta entonces.

En el último de los relatos dedicados a la Guerra de la Independencia, Alarcón narra los remordimientos de una madre que involuntariamente mata a su bebé ahogándolo contra

su pecho para no ser descubierta en su escondrijo por un escuadrón de las tropas francesas. "El ángel de la guarda" ofrece la simbólica imagen de la madre redimida de su culpa por un sacerdote, a la orilla del río Francolí, lugar donde ocurrió el sacrificio del niño pequeño: "¡Dios bendice el martirio que usted sufre, como yo bendigo al inocente niño que lo causó! ¡En el cielo encontrará usted a su hijo y con él la alegría del alma!" (*Historietas* 68).

El martirio de la madre lo relata su hija al cura como un *flashback* acaecido tres años antes de que terminase la Guerra de la Independencia. El cura redime a la madre por la muerte de su bebé el mismo día en que termina la Guerra de la Independencia, con lo cual la resurrección de la nación española coincide con el perdón para la madre. De esta manera, los destinos de la *mater dolorosa* se unen a los de la patria mancillada, ya que ambos resucitan simbólicamente en el mismo periodo de tiempo: "Nuestra desangrada y enflaquecida patria descansaba, pues, a la luz de aquel sol esplendoroso, como un convaleciente que abandona el lecho después de lidiar largo tiempo con la muerte" (*Historietas* 60).

A su vez, el renacer de la patria se identifica con el retorno de las masas al redil de sus tareas cotidianas bajo el tutelaje de la iglesia: "Las campanas volvían a llamar a los fieles a las incendiadas y saqueadas iglesias... El humo de los ensangrentados hogares volvía a elevarse al cielo por la serena atmósfera... Los antiguos cantos populares estremecían otra vez el viento" (*Historietas* 60). El final de la Guerra de Independencia devuelve al pueblo a su vida cotidiana, marcada por el influjo de sus instituciones religiosas y emergiendo solo a la historia cuando las élites políticas reclaman su sacrificio por la integridad de la patria. Alarcón demuestra de esta forma el carácter exclusivamente religioso del pueblo español y su total incompatibilidad con el laicismo liberal.

Fuera de la polis liberal

El "libro talonario", que Alarcón subtitula como una "Historieta rural", aborda este conflicto de los sujetos populares con el liberalismo desde una perspectiva socioeconómica. Para ello, explora la colisión entre el campo y la ciudad, propia de la modernidad, a través de un argumento tan simple como la descripción de los problemas que tiene un calabacero de Rota para denunciar ante la justicia el robo de sus calabazas. Ya desde los inicios del relato, Alarcón advierte cómo el argumento no gira en torno a ninguna figura ni espacio representativo del imaginario histórico de la nación, sino alrededor del oficio de un humilde calabacero: "Mas no se trata aquí de castillos ni de duques, sino de los célebres campos que rodean a Rota y de un humildísimo hortelano, a quién llamaremos el tío *Buscabeatas*, aunque no sea este su verdadero nombre" (*Historietas* 117).

Posteriormente, Alarcón dedica una serie de párrafos a la descripción de la actividad productora de la comarca de Rota, enfatizando la lucha de sus moradores contra el medio natural para obtener el cultivo de la calabaza: "Pero la ingratitud de la naturaleza está allí más que compensada por la constante laboriosidad del hombre. Yo no conozco ni creo que haya en el mundo labrador que trabaje tanto como el roteño" (*Historietas* 118). Más adelante, Alarcón describe la dependencia económica de Rota con el tráfico mercantil de Cádiz. El proyecto eminentemente urbano del Estado nación liberal subordina la producción económica de Rota

al tráfico mercantil que la ciudad gaditana revela exteriorizando de esta manera la sumisión del campo a la ciudad:

> Los campos de Rota (particularmente las huertas) son tan productivos que, además de tributar al Duque de Osuna muchos miles de fanegas de grano y de abastecer vino a toda la población, surten de frutas y legumbres a Cádiz y muchas veces a Huelva, y en ocasiones a la misma Sevilla sobre todo en los ramos de tomates y calabazas. (*Historietas* 117)

El hombre burgués subordina a este sujeto popular a trabajar para abastecer los florecientes espacios urbanos, algo que Alarcón ejemplifica en la figura de los calabaceros de Rota: "Y así se explica que los hortelanos viejos de aquella localidad lleguen a quedarse encorvados hasta tal punto que se dan con la rodilla en las barbas… ¡Es la postura en la que han pasado toda su noble y meritoria vida!" (*Historietas* 119). Este sacrificio del pueblo se extiende también a un ámbito social, más allá del económico, como cuando Alarcón relata las dificultades del campesino con las restricciones administrativas y burocráticas del mundo urbano.

Este relato ofrece un ejemplo de la manera en que el sujeto popular se enreda en las complejidades administrativas de la ciudad. De hecho, la trama del relato gira en torno al robo que sufre un horticultor de sus calabazas en vísperas de su venta en el mercado público de Cádiz. El labriego se propone partir a Cádiz para encontrar al culpable del hurto y denunciar el robo ante el juez del mercado público. En su declaración, el hortelano ensalza la relación afectiva que tenía con estas calabazas: "Conocíalas perfectamente el tío *Buscabeatas* por su grado de madurez y hasta de nombre, sobre todo a los cuarenta ejemplares más gordos y lucidos, que ya estaban diciendo *guisadme*, y pasábase los días mirándolos con ternura y exclamando melancólicamente: "−¡Pronto tendremos que separarnos!" (*Historietas* 120).

Este apego del calabacero hacia sus hortalizas manifiesta cómo la actividad de cultivarlas no es un trabajo, entendido este como una mera actividad para obtener el sustento o para adquirir un prestigio económico y social. En su libro *La condición humana* (1960), Hannah Arendt sugiere que el hombre burgués desarrolló un concepto del trabajo como una actividad no solo económica sino también de prestigio público (68). El amor del horticultor por sus calabazas critica los valores materialistas del mundo burgués, es decir, el afán por prosperar social y económicamente a la vez que reafirma la dimensión más espiritual del trabajo, como por ejemplo, el cariño del calabacero por sus calabazas.

Este conflicto de valores en torno al trabajo se extiende también al ámbito de la justicia y su funcionamiento administrativo. La "familiaridad" del calabacero con sus calabazas será uno de los puntos de desencuentro con el juez regidor. En el punto culminante del relato, cuando el calabacero ha reconocido al ladrón de sus calabazas vendiéndolas en el mercado, presenta esta "familiaridad" con sus calabazas como prueba de su propiedad: "¡Porque las conozco como usted conocerá a sus hijas, si las tiene! ¿No ve usted que las he criado? Mire usted; ésta, se llama *Rebonda*; ésta *cachigordeta*; ésta, *barrigona*; ésta, *coloradilla*; ésta, *Manuela*…, porque se parecía mucho a mi hija la menor…" (*Historietas* 123). Sin embargo, el juez exige otro tipo de indicios que verifiquen su propiedad jurídica de manera más contundente: "—Todo

eso está muy bien… —repuso el juez de abastos—; pero la ley no se contenta con que usted reconozca sus calabazas. Es menester que la autoridad se convenza al mismo tiempo de la preexistencia de la cosa y que usted la identifique con pruebas fehacientes" (*Historietas* 123). Sus lazos afectivos con el objeto de trabajo no sirven de prueba judicial. En cierta manera, el calabacero se ve atrapado en las trampas burocráticas al no comprender el funcionamiento de los procedimientos administrativos, una confusión que amenaza incluso con llevarlo a prisión tal y como le advierte el propio ladrón de sus calabazas: "—Usted es quien ha de ver lo que habla, porque si no prueba, y no podrá probar su denuncia, lo llevaré a la cárcel por calumniador" (Historietas 124).

Los conflictos del calabacero con la justicia revelan las dificultades del hombre de campo para integrarse dentro del marco administrativo del mundo urbano. Según Burke, esta dificultad se explica por una serie de factores vitales para el sujeto popular, como la relación afectiva con su objeto de trabajo, la importancia de la palabra frente al texto escrito o el derecho consuetudinario (*New Perspectives* 95). Sin embargo, el relato se resuelve cuando el calabacero termina haciendo una concesión al mundo urbano y es aquí donde entra en juego el libro del talonario, un objeto perteneciente al lenguaje administrativo de la sociedad urbana, un objeto al que el calabacero alude de manera imprecisa: "—¿Caballeros: no han pagado ustedes nunca contribución? ¿Y no han visto aquel libraco verde que tiene el recaudador, de donde va cortando recibos, dejando allí pegado un tocón o pezuelo, para que luego pueda comprobar si tal o cual recibo es falso o no lo es?" (124). El libro del talonario al que se refiere el calabacero, previa corrección terminológica del juez, se convierte en el objeto que resolverá el conflicto de propiedad. Sin embargo, no será por su correcto uso por parte del calabacero sino por la adaptación de dicho objeto a sus propias necesidades: "—Pues eso es lo que traigo yo aquí: *el libro talonario* de mi huerta, o sea, los cabos a que estaban unidas estas calabazas antes de que me las robasen. Y, si no, miren ustedes" (*Historietas* 124). El calabacero utiliza el ejemplo del libro talonario al guardar los rabos de calabaza, de tal manera que posteriormente puede verificar su propiedad adaptando cada rabo a la excavación de cada calabaza después de que haya sido extraída de la tierra.

Los rabos de calabaza cumplen una función múltiple para el sujeto popular: por un lado, son un signo de propiedad; por otro, son un recordatorio sentimental de su relación afectiva con el producto de su trabajo. El final feliz de la historia no implica que Alarcón prevea un conflicto entre los valores sociales de esta burguesía urbana y el hombre de campo. Sin embargo, lo que le interesa resaltar es esta dimensión afectiva del trabajo para el sujeto popular frente a la racionalidad productiva del liberalismo. El discurso conservador de Alarcón resalta este vínculo sentimental del hombre de campo con su producto en contraste con los valores materialistas de la burguesía urbana.

La importancia del mundo urbano para el liberalismo y su choque con las clases populares de la nación aparece también en el último relato que consideramos aquí. En este caso, Alarcón aborda la resistencia del sujeto popular al liberalismo desde una perspectiva cultural, no tanto socioeconómica como en el anterior. "El último zegrí" plantea un conflicto de este sujeto popular con su propia identidad nacional a partir del choque entre ciertos elementos étnicos indisolubles y la importancia de la noción de ciudadanía para el liberalismo. El protagonista

de este relato, Abel Abdul, se presenta a sí mismo como el *último zegrí*, un linaje nobiliario del sultanato y posterior al reino de Granada: "—Sí, yo soy africano; yo soy Aben Abdul, ¡el último de los zegríes! —continuó aquel ser novelesco. —Digo mal; yo soy tan español como tú; yo soy un granadino desterrado; yo soy de raza proscrita" (*Historietas*163).

El narrador de la historia mantiene una larga conversación con este personaje legendario en un espacio mítico como la Alhambra. El diálogo gira en torno a los cambios de la modernidad y la incomprensión que siente Abel Abdul ante esta nueva época que no reconoce su linaje aristocrático ni su condición de "rifeño". De esta manera, en un punto del diálogo, Abel Abdul muestra a las claras el conflicto que se le plantea con la identidad nacional generada por la nueva cultura constitucional.

Según Anthony Smith, las comunidades étnicas legitiman sus identidades a partir de un entramado de significados culturales de naturaleza étnica que denomina como "mito–motor" o "complejo mítico–simbólico" (196). Esta trama de significados culturales da sentido a las experiencias colectivas de la comunidad y, a la par, las dota de una identidad esencial. Abel Abdul, como sujeto popular perteneciente a una comunidad étnica, tiene también un discurso mítico-étnico que colisiona con la noción de ciudadanía del liberalismo y, sobre todo, con su carácter universal. Mejor dicho, las élites intelectuales y políticas del liberalismo no integran a esta comunidad étnica dentro del nuevo proyecto Estado nación porque contraviene su horizonte esencialmente europeísta: "Pues allí están, vuelvo a decir; allí están mis compatriotas sumidos en la miseria, en la ignorancia, en la ignominia; y vosotros aquí felices, opulentos, poderosos… ilustrados. Ahora bien, cristianos, filántropos, propagandistas, negrófilos; ¿qué habéis hecho por mis padres y mis hermanos?" (Alarcón, *Historietas* 164-65).

Este discurso reivindicativo contrasta con el carácter nostálgico con que Abel Abdul evoca el periodo histórico en el que su etnia sí participó activamente en el florecimiento de la nación histórica de la que ahora son desplazados: "Nosotros, al pasar por España, la mejoramos, la civilizamos, la sacamos de la barbarie. Médicos, poetas, botánicos, arquitectos, filósofos, industriales, agricultores, todo lo fuimos en vuestro país. El arte y la ciencia pueden estarnos agradecidos: la humanidad nos debe un voto de gracias" (*Historietas* 164).

Como apunta José Antonio González, el africanismo de Alarcón se nutre fundamentalmente de la Biblia y tiene su origen en el orientalismo pictórico francés de mediados del siglo XIX (19). Por este motivo, el africanismo alarconiano va unido al antisemitismo característico del romanticismo conservador, que ve en la raza arábiga un hermano más fraternal del catolicismo que el judío. De hecho, paralelamente al africanismo pictórico y literario que idealiza la figura del "moro", se produce también la caracterización del judío como agente del capitalismo de la Segunda Revolución Industrial (Álvarez Chillida 125). En el periódico que Alarcón saca a la luz en 1860, *El eco de Tetuán*, el guadijeño traza un paralelismo histórico entre su época, dominada por el materialismo burgués y los regateos de los comerciantes judíos durante los siglos XIV-XV, cuando las tres principales religiones monoteístas conviven pacíficamente en España (Álvarez Chillida 127). El africanismo de Alarcón mezcla por consiguiente sentimientos varios, como un antisemitismo característico del pensamiento conservador y una crítica al materialismo de la civilización burguesa. A través de este africanismo, manifiesta Alarcón su nostalgia por la pérdida de valores tradicionales en la vida europea.

La cultura liberal disuelve en su racionalidad materialista y burguesa estos valores tradicionales, tal y como narra el propio Abel Abdul, incapaz de encontrar un lugar donde asentarse: "Diez años hace que recorro el mundo: la fortuna me ha sido propicia en cuanto he intentado: guerrero en Crimea, comerciante en la India, cónsul en Jerusalén, marino en América, todo lo he sido, todo lo seré, menos rifeño" (Alarcón, *Historietas* 165). Alarcón traduce en la trayectoria de Abel Abdul un sometimiento de sus elementos étnicos (su africanidad, su condición de rifeño) a la racionalidad económica y política del mundo liberal. Sin embargo, su africanidad remite también a una forma de "españolidad" que Alarcón evoca en otros momentos de las *Historietas nacionales*.[7] La descripción que hace Abel Abdul de sí mismo como "español africano" se complementa con el énfasis de Alarcón en destacar los rasgos africanos de los lapezeños: "Las gentes del país, sobrias siempre a fuer de semiafricanas, seguían alimentándose con vegetales crudos, cocidos o fritos…" (*Historietas* 39). En definitiva, el africanismo se manifiesta como una vía para ensalzar un patriotismo español alejado del curso que toma la historia europea.

Este africanismo predica un patriotismo asentado sobre los valores del Antiguo Régimen (linaje, religión) y, por lo tanto, un conjunto de valores premodernos incompatibles con la civilización burguesa (Heredia Campos 169-70). Precisamente, en el *Diario de la Guerra de Marruecos* (1859) Alarcón ofrece una serie de argumentos históricos para justificar la imposibilidad de integrar el carácter español dentro de la civilización europea. Ya en la introducción sitúa a África como el horizonte político de la nación española durante el incipiente imperialismo europeo entre 1860 y 1870. Lo más relevante de este exordio se sitúa en su crítica del curso tomado por la historia española a raíz del casamiento de Juana I de Castilla con Felipe el Hermoso:

> Más tarde, cuando los movimientos de mi corazón y los delirios de mi fantasía se convirtieron en ideas; cuando mi afición a lo extraordinario y maravilloso se trocó en amor a la Patria, cifrándose en ardiente afán de su prosperidad y de su gloria; cuando más español y cristiano que poeta y amante de los moros, mis propensiones individuales principiaron a convertirse en aspiraciones colectivas y a dilatarse por el horizonte político, ya que no fue mero deseo de cumplir una peregrinación romántica lo que me llevó a soñar de nuevo con la cercana Morería; fue el convencimiento de que en África estaba el camino de aquella verdadera grandeza nacional que los españoles perdimos por resultas del descubrimiento de América y del casamiento de la hija de los Reyes Católicos con un príncipe de la Casa de Austria. (*Diario* 8)

Alarcón interpreta que este matrimonio ocasionó un cambio en la historia de España: el abandono de un horizonte religioso como el de los Reyes Católicos y la empresa evangelizadora de África, y su sustitución por fines más materialistas orientados hacia Europa y América. Los Habsburgo se dedicaron a un feroz acaparamiento de posesiones americanas y europeas, descuidando cualquier empresa de naturaleza más espiritual en su misión de liderar la historia de la nación española:

> De nada sirvieron las posesiones coloniales para impedir que España decayera miserablemente el día que a la expulsión de los judíos sucedió la de los moriscos; fue el ver tan claro como la luz

> del Sol que la política exterior de la nación española debía reducirse a una constante expansión material o moral, guerrera o política, comercial o religiosa, civilizadora en una palabra, hacia aquel Continente que se percibía desde nuestras costas y en el que teníamos asentada nuestra planta. (*Diario* 8).

La expansión del imperio español se guió exclusivamente por "intereses materiales" y eso supuso, desde el idealismo conservador de Alarcón, la destrucción de los elementos más esenciales de la identidad española (elementos étnicos y religiosos). El escritor guadijeño encuentra en el alejamiento histórico de España del continente africano una de las razones por las que la nación entró en una deriva histórica. En última instancia, la "herencia africana" del sujeto popular español integra dentro de sí los valores tradicionales del pueblo español (el influjo de las imágenes religiosas, el valor espiritual del trabajo) y es un elemento ideológico más de un patriotismo popular y antiliberal que se opone al constitucionalismo liberal y su horizonte europeo.

Conclusiones

Pedro Antonio de Alarcón traza en sus *Historietas nacionales* una crítica sistemática del liberalismo como corruptor de los rasgos más genuinos del carácter español. El escritor guadijeño se esfuerza en presentar al pueblo español como una comunidad anclada en su fe religiosa e incompatible con cualquier novedad política y social patrocinada por el liberalismo.

Este retrato inamovible del pueblo se manifiesta como un intento desesperado de detener el avance de la historia y mantener a la nación anclada en torno a valores tradicionales como la religión y la monarquía. A partir de 1875, la vida política española está huérfana de figuras políticas relevantes y, por consiguiente, el escritor guadijeño apela a intelectuales y políticos a que interpreten la tradición e historia española para guiar por el camino correcto al país (López 41).

Esta defensa a ultranza de la tradición no le permitió ni siquiera encontrar acomodo entre los sectores más integristas de la nación, bien por su antigua ascendencia liberal o también porque su discurso encubre, sobre todo, un rechazo radical a la modernidad. Sin embargo, sus *Historietas nacionales* se constituyeron en un texto paradigmático para los sectores más conservadores. Su coincidencia cronológica y con la primera serie galdosiana de *Episodios nacionales* posibilita entender las diferentes posturas ideológicas ante ciertos aspectos de la historia española contemporánea como, por ejemplo, la Guerra de la Independencia. Tanto Galdós como Alarcón tratan de despertar con sus obras una conciencia histórica en la burguesía de la Restauración. Sin embargo, ambos autores acabarán desengañándose con los valores de esta burguesía a la que desde diferentes perspectivas ideológicas, conservadora en el caso de Alarcón y liberal en el caso de Galdós, acabarán considerando poco comprometida con la vida política de la nación española.

Villanova University

NOTAS

[1] Algunos relatos aparecieron en el *Museo Universal* y *El Eco* entre 1853 y 1859: "La buenaventura" (*El Eco* 1853), "Viva el Papa" (*Museo Universal* 1857), "El afrancesado" (*Museo Universal* 1858), "El extranjero" (*Museo Universal* 1859) (*El Eco* 1854), "El carbonero alcalde" (*Museo Universal* 1859) y "El ángel de la guarda" (*Museo Universal* 1859). En 1881, Alarcón edita sus *Obras completas* y dentro de estas incluye tres series de *Novelas cortas*. Dentro de esta serie de relatos la segunda recibe el nombre de *Historietas nacionales*, ya que agrupa relatos de corte patriótico en el siguiente orden: "El carbonero alcalde", "El afrancesado", "Viva el Papa", "El extranjero", "El ángel de la guarda", "La buenaventura", "La corneta de llaves", "El asistente", "¡Buena pesca!", "Las dos glorias", "Dos retratos", "El rey se divierte", "Fin de una novela", "El libro talonario", "Una conversación en la Alhambra", "El año campesino", "Episodios de Nochebuena", "Mayo" y "Descubrimiento y paso de Buena Esperanza". Este orden se mantuvo invariable en la otra edición publicada en vida del autor—la de 1885—y en las numerosas ediciones publicadas tras su muerte. Para el objetivo de este estudio, he seleccionado cinco de los relatos presentes en esta edición de 1881 que manifiestan de manera más notoria el pensamiento antiliberal de Alarcón desde un punto de vista político, social y cultural.

[2] El filósofo y escritor francés Ernest Renan pronunció su famosa conferencia "¿Qué es la nación?" (1882) en la Sorbona parisina. A lo largo de su exposición, confiere a la raza y la lengua una importancia relativa en la formación histórica de una nación mientras que, por el contrario, destaca la voluntad de sus habitantes para construir un proyecto común como su principal acicate. De ahí proviene su afirmación de la nación como un "plebiscito cotidiano".

[3] Como lo fue en general para su momento; según Álvarez Junco, "[l]a Guerra de la Independencia se va a convertir en la piedra angular de la mitología con la que pretende aureolarse el naciente Estado-nación liberal español" (86).

[4] En su artículo "¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX", Eugenia Clara Lida explica cómo este concepto sociológico se popularizó durante la primera mitad del siglo XIX para referirse a la "gente común" en oposición a la burguesía y a la nobleza de rango. Posteriormente, la división política europea entre liberales y conservadores otorgó un sentido político añadido al término. Para los liberales, las clases populares eran los sectores letrados que se movilizaron por la lucha de los derechos ciudadanos, el acceso a los espacios políticos o la defensa de la propiedad privada. Sin embargo, la intelectualidad conservadora como Pedro Antonio de Alarcón utilizó el término "clases populares" para referirse a aquellos estratos más humildes e iletrados de la sociedad, y así utilizaremos nosotros el término en este estudio. La tradición se explicita para Alarcón como el apego del pueblo español por la monarquía y la religión católica que se constituyen en partes esenciales de su legado patriótico. Parte de este concepto de la tradición proviene de filósofos conservadores como Edmund Burke (1729-1797), entre otros. En su *Reflexión sobre la Revolución en Francia*, el filósofo británico define la tradición como los usos y costumbres del ser humano que la propia razón histórica han mantenido como constantes e inalterables. Dentro del término tradición se incluyen por lo tanto otras prácticas diversas de la vida cotidiana del pueblo español, como sus festividades, su derecho consuetudinario o aquellas costumbres reguladoras de su vida cotidiana.

[5] Recordemos que en su libro fundamental *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Javier Herrero realiza una cuantiosa recopilación de los primeros textos de la intelectualidad española (Padre Vélez, Padre Zeballos, Fornes, Hervás y Panduro) que reaccionó contra la Ilustración francesa. El autor resalta que el supuesto "tradicionalismo español" no es español y que deriva de la lectura e interpretación de textos extranjeros reaccionarios que popularizaron una serie de argumentos contrailustrados.

[6] A finales del siglo XVIII, el escritor Ramón de la Cruz popularizó el término *majismo* para referirse a la afición de la aristocracia española por imitar los hábitos de las clases más humildes de la nación española (toros, flamenco).

[7] El africanismo se conceptualizó como término político-cultural a mediados del siglo XIX con el fin de referirse al largo periodo de asentamiento histórico español en tierras del Norte de África (desde la conquista de las Islas Canarias por los Reyes Católicos en 1402). En plena emergencia del imperialismo, los "africanistas" justificarían desde diferentes perspectivas geológicas e históricas la expansión de España hacia el continente africano.

OBRAS CITADAS

Alarcón, Pedro Antonio. *Historietas nacionales*. Madrid: Biblioteca Anaya, 1973. Impreso.

—. *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, segunda serie. Historietas nacionales*. Madrid: Imprenta y Fundición de Tello, 1881. Impreso.

—. *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, segunda serie. Historietas nacionales*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1885. Impreso.

—. *Diario de un testigo de la Guerra de Marruecos*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar Roig, 1859. Impreso.

Álvarez Chillida, Gonzalo. *El antisemitismo en España*, Cuenca: U de Castilla La Mancha, 2007. Impreso.

Álvarez Junco, José María. "La invención de la Guerra de Independencia". *Studia Historica* 12 (1994): 75-101. Impreso.

—. *Mater dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001. Impreso.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.

Burke, Edmund. *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Impreso.

Burke, Peter. *Varieties of Cultural History*. New York: Cornell UP, 1997. Impreso.

—. *New Perspectives of Historical Writing*, Philadelphia: Pennsylvania State UP, 1991. Impreso.

Burleigh, Michael. *Poder terrenal: Religión y política, de la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Taurus, 2005. Impreso.

Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007. Impreso.

Fuentes, Juan Francisco. "La invención del pueblo español". *Claves de razón práctica* 103 (1999): 60-64. Impreso.

González Alcantud, José Antonio. *El orientalismo desde el Sur*. Barcelona: Antropos, 2006. Impreso.

Heredia Campos, María del Carmen. "La cultura española y el regeneracionismo liberal. El discurso de Antonio Alcalá Galiano en la Universidad de Londres de 1828". *Historia Contemporánea* 14 (2001): 169-228. Impreso.

Herrero, Javier. *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. Impreso.

Hirschman, Albert O. *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*. París: Fayard, 1991. Impreso.

Juaristi, Jon. "Las fuentes ocultas del romanticismo vasco". *Cuadernos de Alzate* 7 (1989): 86-103. Impreso.

Lida, Eugenia Clara. "¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX". *Historia Social* 27 (1989): 3-21. Impreso.

López, Javier Ignacio. *Pedro Antonio de Alarcón: Prensa, política, novela de tesis*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2008. Impreso.

Margadant, Ted W. *Urban Rivalries in the French Revolution*. Princeton: Princeton UP, 1992. Impreso.

Molina Aparicio, Fernando. *La tierra del martirio español*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005. Impreso.

Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. New York: Fordham UP, 2005. Impreso.

Ozouf, Mona. *Festivals and the French Revolution*. Cambridge: Harvard UP, 1991. Impreso.

Pacheco, Juan Antonio. "Árabes, judíos y el mito de África: Pedro Antonio de Alarcón como pretexto". *Studi Ispanici* 32 (2007): 149-68. Impreso.

Puebla Isla, Consuelo. "Oriente para P. A. de Alarcón". *Oriente y occidente en la cultura hispánica*. Ed. R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez Magallón. Valladolid, España: Universitas Castellae (2005): 155-69. Impreso.

Renan, Ernest. *¿Qué es una nación?*. Buenos Aires: Hydra, 2010. Impreso.

Sánchez Guerra, Raquel. *La historia imaginada: La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid: CSIC, 2008. Impreso.

Smith, Anthony. *The Ethnic Origins of Nation*. Oxford: Blackwell, 1986. Impreso.

Villacorta Baños, Francisco. "Política, Cultura y sociabilidad intelectual". *Hispania* 214 (2003): 415-42. Impreso.

REALIDAD, DOÑA PERFECTA, AND *TORMENTO* IN DIALOGUE WITH THE 21ST CENTURY: FERNANDO MÉNDEZ-LEITE'S *GALDOSIANA*

Linda M. Willem

Galdosiana, the stage play written and directed by Spanish cinematographer and playwright Fernando Méndez-Leite for the Compañía Nueva Comedia, premiered at the Teatro Pérez Galdós in Las Palmas de Gran Canaria on December 11, 2009 and toured throughout Spain during the next two years, including performances at the prestigious Teatro Fernán Gómez in Madrid from October 11-31, 2011. *The Dossier de Prensa* that was circulated in conjunction with its appearance in Madrid explains that the play was commissioned as "un proyecto centrado en personajes femeninos de Galdós" with multiple roles for its two principal actresses, Cristina Higueras and Fiorella Faltoyano (5). Furthemore, it states that *Galdosiana* continues the Nueva Comedia's tradition of basing its plays on "textos de calidad" that are presented in "un formato ligero y dinámico, sin por ello traicionar el espíritu de la obra original y el rigor literario de sus diálogos." Nevertheless, *Galdosiana* is additionally described as "un nuevo reto" for the company because it is their first adaptation that is not based on a single work. Rather, its script draws on individual scenes from three non-related novels by Galdós: *Realidad, Doña Perfecta,* and *Tormento*. In so doing, the company indicates its intention to "aunar la tradición clásica española con una visión más libre del espectáculo teatral" (4). Méndez-Leite explains that "*Galdosiana* juega en el tiempo y el espacio para relacionar las criaturas literarias de Galdós con los espectadores de hoy," and he goes on to state that "me atrevería a calificar *Galdosiana* como un espectáculo teatral culto y popular a un mismo tiempo" (4-5). However, he also was sure to mention in an interview quoted by Julio Bravo that he approached his adaptation "desde el respeto y la afición a Galdós, un autor que siempre me ha gustado mucho."

These statements speak to the concept of adaptation as being both a product and a process, which Linda Hutcheon addresses in her book, *A Theory of Adaption*. As defined by Hutcheon, adaptations are "deliberate, announced, and extended revisitations of prior works," and each adaptation is the product of a process of interpretation and creation by the adapter (xiv). This process involves transcoding, transposing, or transcontextualizing, and it is by definition an intertextual endeavor. Hutcheon notes that "because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable" (xvi). This raises the issue of fidelity that has bedeviled adaptation studies since its origins in the 1950's. Because adaptations are based on source texts, comparisons between the two have traditionally been rooted in finding similarities and differences, with the common conclusion that the adaptation is a derivate and inferior version of its source material. Over the past two decades adaptation scholars have been reevaluating the concept of fidelity and redefining adaptations as artistic works in their own right (eg. Elliott, Cahir, Cardwell, Sanders, McFarlane, Stam, and Whelehan). Hutcheon joins these voices in exposing the "unproductive nature" of the "morally loaded rhetoric of fidelity and infidelity"

(31), which uses such terms as "betrayal," "deformation," "violation," "desecration," and "vulgarization" to refer to adaptations that have significantly reworked or transformed their source texts (85). Hutcheon challenges this hierarchical thinking, both in terms of its valuing of fidelity over creativity, and in terms of its ascribing secondary status to the adaptation. The fact that the source text precedes the adaptation chronologically does not mean that it is always received by the audience in that order. On the contrary, "our interest piqued, we may actually read or see that so-called original *after* we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically" (xiii). Furthermore, in the case where a work has been adapted more than once, it exists in "a continuum of fluid relationships" with its various revisitations (171).

Hutcheon speaks of adapters as either appropriators, whose goal is to "supplant the prior works" and "contest the aesthetic or political values of the adapted text," or salvagers who "pay homage" to their sources and can be "motivated by a desire to preserve stories that are worth knowing but will not necessarily speak to a new audience without creative 'reanimation' " (20, 8). Méndez-Leite clearly falls into the latter category. He takes three novels by Galdós and reanimates them through a process of transcontextualization in hopes that his "visión impresionista del mundo de Galdós" will entice his contemporary Spanish public to "volver a las páginas" of his work (*Dossier de Prensa* 5). Méndez-Leite not only transcontextualizes Galdós's novels by rendering them in a theatrical medium, but in other ways as well. He transcontextualizes their historical relationship with each other by placing them out of chronological order, beginning his play with the 1889 *Realidad*, then going to the 1876 *Doña Perfecta*, and ending with the 1884 *Tormento*. He also transcontextualizes the characters by having all of them performed by just three actresses and one actor, thereby linking together fictional characters from different novels through the same living people who physically incarnate each of them on stage. But the most important transcontextualization is achieved through Méndez-Leite's introduction of a 21st-century narrator who interacts with Galdós's 19th-century characters. Dressed in modern-day clothing, this narrator from the present era is physically distinguished from Galdós's characters in period costume. She is fictional, but she is an original creation of Méndez-Leite rather than of Galdós. Through her presence the 21st-century literally shares a stage with the 19th-century. *Galdosiana* is not an updating of Galdós's novels, but rather it is a reworking that puts them in dialogue with the social norms and values of today. By retaining the 19th-century setting, but introducing a 21st-century narrator as an active participant, Méndez-Leite establishes a framework for comparisons, both explicit and implicit, between the two eras. The *Dossier de Prensa* states that "los personajes de Galdós viven en circunstancias históricas y sociales muy distintas a los de hoy, pero son prototipos que traspasan el tiempo y por ello fácilmente reconocibles en nuestro entorno" (5). Both continuity and difference are at issue here, and Méndez-Leite plays out that dynamic by structuring his play around a single prototype from each novel: *Realidad's* Augusta, the eponymous Doña Perfecta, and *Tormento*'s Rosalía de Bringas.

Just as adaptation involves a process of creation by the adapter, it also involves a process of reception by the audience, and the intertextual nature of the adaptation draws on "our memory of other works that resonate through repetition with variation" (Hutcheon 8). But

Hutcheon stresses that in order to experience the adaptation *as an adaptation* the audience must recognize it as such and be familiar with its adapted text. Thus, she speaks of the "knowing audiences" for whom "there will be a constant oscillation" between the source text and the adaptation (120, xv). This is a form of "interpretive doubling, a conceptual flipping back and forth" which is not experienced by the "unknowing audiences" who simply receive the adaptation as they would any work (120, 139). In between are those who do not have personal knowledge of the source text, but "rely on a 'generally circulated cultural memory,' " as often happens with canonical literature (122). According to Hutcheon, "for an adaptation to be successful in its own right, it must be so for both knowing and unknowing audiences" (121). Addressing this concern, Cristina Higueras has stated:

> Yo definiría *Galdosiana* como una forma muy directa y muy interesante de acercar a Galdós al público de hoy y Fernando [Méndez-Leite] ha logrado conectar Galdós con el público del S. XXI. . . La gente que no había leído nada de Galdós sale del teatro con ganas de leerlo, y la gente que lo conocía ya descubre facetas diferentes que no había visto en una primera lectura. Ese era realmente el objetivo de *Galdosiana*: compaginar un espectáculo entretenido y con calidad que no solamente puede serlo, sino que realmente debe serlo.

Indeed, it is not necessary to know Galdós's *Realidad, Doña Perfecta*, and *Tormento* in order to enjoy *Galdosiana*, but for those who are familiar with one or more of the novels--either directly or by reputation--Méndez-Leite provides a layered experience commensurate with the individual viewer's level of knowledge. Each of the three novels in *Galdosiana* not only features a character prototype that persists into the modern day, but each novel also helped to shape Spanish literature as it is known today. As will be seen below, Méndez-Leite employs Galdós's novels to allow both knowing and unknowing audiences to compare and contrast attitudes and values from Galdós's era with those of their own. In addition, the continuum of fluid relationship between each novel and its various versions by Galdós and Méndez-Leite provides knowing audiences with new viewpoints from which to examine Galdós's aesthetic contribution to the development of Spanish Realism.

Realidad

The first prototype that Méndez-Leite presents to his viewers is the adulteress. In his novel *Realidad* Galdós explores the issue of adultery through the character of Augusta Cisneros. She is married to an intelligent and virtuous man, Tomás Orozco, whom she loves and who loves her but pays more attention to his charitable activities than attending to his wife's emotional and sexual needs. Childless, bored, and resigned to a sexless marriage, Augusta enters into an affair with Orozco's closest friend, Federico Viera. Mendez-Leite begins *Galdosiana* with two consecutive scenes from the "Primera Jornada" of Realidad.[1] We first see Augusta speaking privately with Federico during one of her *tertulias*, with the two quarrelling about a possible *rendevous* the next day in the secret apartment where they normally meet. This encounter is taken *verbatum* from scene six of *Realidad* and serves the same function as it did in the novel, namely to establish

the two characters as lovers. In the novel this is a crucial revelation because it answers the questions about Augusta's fidelity or lack of it that were posed by various characters throughout *La incógnita,* the novel that preceded it. Since *Realidad* is the sequel to *La incógnita* and was described as "la otra mitad" to that work, its 19th-century readers would have approached it with a desire to learn "la verdad profunda" and "la descripción interior del asunto" that it was promised to contain.

But Méndez-Leite delivers this scene from *Realidad* to the modern-day audience without the pre-context of *La incógnita*, and consequently, Augusta becomes the protagonist of her own story rather than the object of speculation from a previous one. Whereas Galdós divides the focus of *Realidad* among the three characters that compose the love triangle, Méndez-Leite solidly centers his story on Augusta, with Orozco and Federico becoming ancillary characters.

This is made explicit in the next scene when David Sentinella, the actor who plays Federico, makes a costume change on stage, and the 21st-century narrator addresses the audience to explain that he now will be portraying Orozco instead of Federico. She lays bare the artifice of dual casting by then saying: "El actor es el mismo, pero, fíjense en que ahora lleva gafas y un poblado mostacho." The dual casting of minor roles is common in theatrical productions, and the foregrounding of this practice for Federico and Orozco signals their secondary importance in relation to Augusta. Indeed, Méndez-Leite told José R. Díaz Sande in an interview that "los personajes masculinos de Galdós son muy inferiores a los femeninos."

This scene between Augusta and Orozco takes place in their bedroom. Both are unable to sleep, Augusta because of her conflicted feelings for the two men in her life, and Orozco because of his obsessive attention to his charities. When Orozco says that his conscience troubles him about not doing enough for others, Augusta's protestations to the contrary and her assertion that "todo tiene su límite, hasta la bondad" make him lament that she doesn't understand the system of ethics he has designed for himself. It is not based on societal norms and standards, but rather, it is Orozco's personal conception of "los fundamentos del bien y el mal" that has emerged from him sounding the depths of his heart and conscience. Although he repeatedly explains his ideas to Augusta, he is aware that she does not wish to make them her own.

"¡Ay, Augusta! ¡Qué lejos estás de mí, pero que lejos!" declares Orozco, and in the novel Galdós represents that distance by having the couple engage in long passages of internal reflection that they hide from each other. But Méndez-Leite visualizes this emotional distance by having the characters tell their problems to the audience. By breaking the fourth wall that separates the actors playing roles on the stage from the viewers watching them in the theater, Méndez-Leite incorporates the 21st-century audience into the marital situation of Galdós's 19th-century couple. But each character relates to the audience in a different way. Orozco stares out into the audience and says: "Ustedes me van a entender: solo dentro del círculo de mis pensamientos, consigo restablecer mi personalidad, me gozo en mi mismo, examino mis ideas y me recreo en este sistema... llamémosle religioso..., en este sistema que yo mismo he inventado, sin auxilio de nadie y sin abrir un libro." Although Orozco is formally talking with the audience, he really is talking *at* it, assuming that his listeners agree with him about the importance of his ideas and not soliciting any feedback. In this way Méndez-Leite reveals the

"insidious egoism" and "strong element of pride" that underlies Orozco's characterization in the novel (Penuel 416). Augusta, on the other hand, relates to the audience on a more personal level. Rather than addressing it as a group, she begins by speaking to just one of its members, asking "¿Usted cree que Dios se ocupa de nuestras pequeñeces?" and she listens to the answer "Sí" from an actress who has been placed in the front row to play the role of a spectator. Although this is a scripted interaction, it gives the impression of an actual conversation taking place between Augusta and the people attending the play. Augusta even answers questions posed to her by the actress in the audience concerning the nature of her relationship with Federico.

In addition, Augusta engages the audience through humor. When she is lying in bed unable to sleep due to her troubled thoughts, she says to the audience:

> Si estuviera en una situación real, yo podría pensar estas cosas sin que mi marido se enterara, pero como estamos en un teatro y están ustedes ahí, no me parece de buena educación ocultárselo a ustedes. Por eso lo digo en voz alta, en la convención de que Orozco no me oye, lo que contradice las leyes físicas de la acústica, porque si nos dejáramos llevar por la lógica geográfica, él se estaría enterando de todo. Así que quedamos en que él me cree dormida y que yo aprovecho la soledad para meterme en mí y que yo estoy pensando en silencio aunque ustedes me oigan perfectamente. Por otra parte, llegados a este acuerdo, no veo ninguna razón para permanecer en la cama, puesto que si hemos convenido que Orozco no me oye, estando ahí mismo, tampoco verá que me levanto.

The audience's laughter that follows this statement indicates that they are well aware of the theatrical convention of asides and soliloquies, but Augusta's foregrounding of this artifice serves to create a closer bond between her and the audience by sharing a joke with them about the conspiratorial nature of these theatrical features.

The characters' violation of the line that divides their fictional world from our real one is the key to Méndez-Leite's handling of Augusta's infidelity. Augusta tells the audience that "esta unión no satisface las necesidades de... mi alma, digámoslo así, y que otro cariño me salió al paso y lo tomé porque llena mi vida hasta los bordes," and she speaks of her affair as "la consecuencia lógica de las leyes de la naturaleza." But she also admits that her conscience at times bothers her and she says "casi, casi estoy tentada de contárselo todo a mi marido." At that point the 21st-century narrator suddenly enters the stage and says: "Uy, no se lo aconsejo, las infidelidades no deben airearse más de lo necesario." This narrator now becomes Augusta's on-stage interlocutor, complementing the function of the actress pretending to be a member of the audience.

When the narrator continues to dissuade Agusta from confessing by saying "Yo acabo de conocer a su marido, pero no me da la impresión de que sea capaz de comprender las sutilezas de su conciencia. Vamos, que yo me olvidaría," Augusta responds with:

> Digan lo que digan, estamos gobernados por leyes estúpidas, hechas para regular lo irregulable. . . . Si no estuviéramos atados por esos nudos del convencionalismo, yo podría seguir queriendo a ese santo varón y disfrutando de mis encuentros con el otro. ¿Qué inconveniente habría en que este hombre, al que miro como a mi hermano del alma, este hombre de entendimiento superior, supiera que yo tenga un amante y que lo oyera de mi propia boca?

This speech exemplifies how Augusta is being portrayed in *Galdosiana*. Méndez-Leite told Días Sande that in Galdós's *Realidad* "el personaje de Augusta resulta muy moderno y me he detenido en esa 'modernidad,'" and in the same interview Cristina Higueras elaborated on this idea by saying that Augusta is "sorprendentemente moderna. Lo que no le da su marido lo encuentra en otro y pacta con los dos. Algo inaudito en el siglo XIX. Pero en nuestro siglo siguen ocurriendo estas cosas." Furthermore, Fiorella Faltoyano is quoted by Bravo as saying that Galdós's characters can be "muy adelantados a su tiempo. La Augusta de *Realidad*, por ejemplo, se pregunta por qué no puede tener a dos hombres la vez, si uno solo no le satisface del todo. Es un planteamiento muy revolucionario para su época."

Indeed, Galdós did write against the traditionalism of his era through Augusta's views on adultery, but he did not word the references to her affair in quite such direct a manner. The vast majority of Augusta's statement is from the novel, but Méndez-Leite made two changes. He has her say "y disfrutando de mis encuentros con el otro" instead of Galdós's milder wording of "podría tener un gran consuelo," and he substitutes "supiera que yo tenga un amante" for Galdós's "supiera lo que me está pasando." Thus, in the original text the reader is required to interpret "un gran consuelo" and "lo que me está pasando" as allusions to her infidelity. This is an example of what Robyn Warhol calls "the antinarratable," which pertains to something that "shouldn't be told" because it transgresses social conventions or taboos, and therefore is implied rather than explicitly stated (224-25). Galdós's modernity resides in the *concepts* he has Augusta voice, and the indirect wording that he uses would have been understood by his contemporary readers as conveying those concepts while staying within the bounds of linguistic propriety. But today's audience both tolerates and expects more direct references to sexual activity. Consequently, Méndez-Leite's rewording clearly states what Galdós could not, and in so doing, he makes manifest to his modern-day audience the latent meaning in Galdós's 19th-century text. This rewording also reveals that the past/present dynamic between the two texts extends to the language in which they are written, with Méndez-Leite having more freedom to openly address sexual matters today than Galdós did in *fin de siglo* Spain.

The issue of language is further explored through the different ways that the 19th- and 21st-century characters speak. "Personalmente me preocupa nuestro idioma que está muy deteriorado" Méndez-Leite told Díaz Sande. "Cada vez hablamos peor. El castellano de Galdós es muy bueno y he dialogado con las construcciónes de Galdós. Es un castellano muy rico y divertido. En la narradora he recurrido a un lenguaje actual pero sin perder la calidad, y en personajes galdosianos me he ceñido más a Galdós. El contraste the ambos lenguajes funciona muy bien." Thus, while recuperating Galdós's characters for a modern audience, Méndez-Leite also is recuperating the language that they used. Although changes in Galdós's wording occasionally occur, as evidenced in the discussion above, the lines that the 19th-century characters speak throughout *Galdosiana* are overwhelmingly taken directly from the novels, and their interactions with the 21st-century narrator allow Méndez-Leite to contrast not only social norms but linguistic ones as well.

The conversation between Augusta and the narrator is cut short when Orozco awakes. He tells Augusta about a letter that he received from Federico's father, and she warns him to be wary of having any further dealings with the man who had taken advantage of him financially

two years previously. Orozco counters by saying "Debemos perdonar todas las ofensas." This statement, coming on the heels of Augusta's thoughts of confessing her affair to Orozco, prompts her to ask "Todas, ¿Crees tú que toda ofensa se debe perdonar?," and Orozco reiterates "Todas, y sin reserva de ninguna clase." But Augusta still persists, posing her question more personally this time as "¿Estarías tú dispuesto a perdonar cualquier ofensa que se te haga", and Orozco again confirms his position by saying "Sin género alguno de duda."

This dialogue foreshadows the end to Galdós's novel, where Orozco pardons Federico and offers forgiveness to Augusta if she confesses, and where her unwillingness to do so results in their moral divorce. But Méndez-Leite never reaches that end. The audience only sees Augusta during the first act of *Realidad*, while she is grappling with the very concept of confession. She rejects the idea of religious confession because it would be hypocritical to promise to end the affair when she has no intention to do so. In the novel, she longs for "un sacerdote extraordinario, ideal, superior a cuantos hombres andan por el mundo, de un saber tan grande y de una sensibilidad tan fina para tomar el pulso a las pasiones," and then she imagines the shadow of her husband becoming that confessor, listening to her explain her reasons for being unfaithful but then vanishing without saying a word. Méndez-Leite cuts this speech and has Augusta confess her infidelity to the narrator and the audience instead. It began, she says, when Federico declared his love for her, and she responded because "tener un secreto, burlar a la sociedad, que en todo quiere entrometerse, es un recreo esencial de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas." She concludes by saying "Aborrezco esa vida, muy legal, muy buena y muy santa para quien se pueda amoldar a ella, pero que no es para mí." When she asks the narrator if she is a sinner, the narrator responds by saying: "Te recuerdo que usted y yo estamos en tiempos distintos y que lo que en el siglo XIX se veía de una manera, en el XXI lo vemos de otra muy diferente. Ahora no hablamos de pecadores ni de confesores." In the novel, Augusta wishes to be judged by "la razón grande, el metro elástico" that does not measure behavior by "las reglas chiquitas" of her society, and in *Galdosiana* Méndez-Leite provides her with a "metro elástico" that extends all the way to the 21st-century. Méndez-Leite has placed Augusta's infidelity within the context of the more tolerant attitudes of present-day secularized Spain, allowing her confession to be heard by those who can understand it better than members of her contemporary society. Galdós used the corset–a clothing item common to his own age–as a metaphor for the oppression of 19th-century women, and when Méndez-Leite retains that image, the disuse of corsets in modern-day fashion clearly highlights the difference in situation for today's woman, who neither has her body oppressed by a corset nor her independence constrained by the unyielding societal norms that Augusta experienced more than a century before.

The modernity of the *Realidad* plot has long been recognized as resting on Galdós's decision to resolve the issue of adultery with forgiveness rather than following the traditional Calderonian honor code of revenge.[2] This ending makes Orozco the ultimate agent of societal change, and Augusta's refusal to confess to her husband places her in an inferior position to Orozco, who wished to raise her to his moral plane, and to Federico, whom Orozco recognizes as a kindred spirit who sacrificed his life in order to follow the dictates of his conscience. But Méndez-Leite shifts the focus away from Orozoco and makes Augusta the spokesperson for change instead. At the end of the novel Augusta refuses to confess to Orozco because he cannot fulfill both of her

requirements for a confessor: someone who has risen above the values and "reglas chiquitas" of *fin de siglo* society, and someone who can "tomar el pulso" of her passions. Orozco has succeeded in the former, but not in the latter. His personal doctrine of spiritual perfection does not allow him to understand her passions. But in *Galdosiana* Augusta is given the confessor she desires: the 21st-century narrator and the audience. Augusta's words in opposition to the constraints placed on her by society were penned by Galdós, but they resonate differently when spoken to listeners over 100 years in her future. This explicitly highlights the difference between 19th- and 21st-century attitudes, but it also implicitly shows that Galdós's handling of adultery in *Realidad* is modern not only because of Orozco's rejection of outmoded values of honor, but also because Augusta's views anticipate changes in attitude about female sexuality that are reflected in Spanish society today.

Méndez-Leite has stated that "El sentido de humor es una de las claves del espectáculo," but he does not use it to make fun of Galdós's work or the ideas contained in it (*Dossier de Prensa* 4). Rather, humor serves to create an intimacy between the characters and the audience, and to bring the audience's attention to the contrast between Galdós's era and our own. This can be done with simple references to objects that were not in existence in the 19th-century, as seen in the dialogue where Augusta asks the narrator's advice about the letter she is composing to Federico, and the narrator responds by saying "Tú sabrás. Este tipo de billetitos amorosos no los usamos ya. Mandamos mensajitos por el móvil." But more importantly, humorous contrasts also highlight differences in literary convention that distinguish Galdós's novel from Méndez-Leite's theatrical adaptation.

For example, in addition to serving as Augusta's confessor, the 21st-century narrator is used to make Augusta aware that her 19th-century story now is part of a larger three-part play that the modern-day audience is watching. So when Augusta continues to elaborate on her "antipatía por el orden perfecto" and her love for "lo que no es común" (12), the narrator interrupts her by saying "Querida, es el monólogo más largo que he oído desde el 'To be or not to be.' Podrías ir abreviando," and later she comments that "lo que me preocupa es que te estás alargando. ¿A ti te han dicho que Doña Perfecta, Tormento, y la de Bringas están entre cajas, esperando que tú acabes de contarnos tus cuitas con estos dos panolis?," to which Augusta replies "Pero si no he pasado del planteamiento." Together these comments function as a humorous device to bring the *Realidad* segment to a close, but they also constitute an in-joke aimed at those members of the audience who are familiar with Galdós's original text. *Realidad* is a dialogue novel, and as such it is written in the form of a play to be read rather than performed. Before being revived by Galdós in *Realidad,* this genre was little used in Spain beyond its famous example of *La Celestina*. However, it did enjoy popularity in England during the 18th- and 19th-centuries, where it was known as the closet drama. Catherine Burroughs states that "speech-making is *the* central action" of the closet drama, and as such, "monologues and soliloquies dominate," "interiority is privileged," and interactions among the characters typically work out "a philosophical problem" or "a moral position" (219). Consequently, both closet dramas and dialogue novels posit a reader who is prepared to patiently approach their complex concepts and lengthy discussions with "slow reflection" (226). The same is not true of performed theatricals. Indeed, the 21st-century narrator's

preoccupation with the amount of time that is being spent on Augusta's story highlights the practical concerns of staged plays, which are constrained by length in ways that dialogue novels are not.[3]

Burroughs stresses that authors of closet dramas did not need to deal with the demands of mounting a theatrical production nor did they have to "accommodate a paying audience" (222), and Galdós was well aware of the logistical difficulties of stage plays, as evidenced by the comments he made in his 1885 essay "Viejos y nuevos moldes":

> No hay arte en que la ficción de la naturaleza esté más cohibida que en el teatro. . . . La limitación prudencial de personajes, la tiranía del lugar de la escena, la corta duración de los actos, la falta del elemento descriptivo y episódico, la graduación forzosa del interés encierran la inspiración dramática en límites estrechos. . . . Mientras el teatro consista en presentar una acción viva, en plazo de dos o tres horas, ante un público congregado en locales *ad hoc*, no es fácil que el convencionalismo escénico varíe. Convenced al público para que soporte actos de más de cuarenta minutos hacedle comprender que debe prestar atención a un diálogo de carácter analítico, que no hay razón ninguna estética para que los actos terminen con una emoción viva; quitadle de la cabeza la preocupación de los *caracteres simpáticos*, y el teatro ganará en verdad. (152)

The generic conventions of the closet drama gave Galdós a way to circumvent these problems, allowing him to use dramaturgical elements outside of the traditional stage environment. For Borroughs, this is "theatre without consequence–without real people, without real bodies–and the result is a discrete form that pays homage to a theory of playwriting but not to a practice; to the idea of a staged play but not to its gritty reality" (222).

But Mendez-Leite *did* have to contend with real people–both on stage and in the audience–as well as their expectations that he remain within the typical 90 minute running time of modern theatrical performances, so for his *Realidad* segment he limited himself to just two acts from the original text and he streamlined the length of the monologues. But despite Mendez-Leite's pruning of Augusta's speech down from over 1,100 words in Galdós's novel to under 300 words in his own, it still seems too long for the decidedly unreflective 21st-century narrator, whose comment alludes to the difference between the performance-based medium of a play (where monologues are listened to in real time) and the dialogue novel genre (where they are read and pondered at one's own pace and can be reread if desired). Monologues that are written to be spoken must be shorter and easier to follow than those that are written to be read, and humor is used here to make this distinction between Galdós's novelistic medium (that looks like a play but isn't one) and Méndez-Leite's adaptation of it for the stage.

When Galdós published his *Realidad* novel, he did so without an explanatory prologue, but in the prologue to his dialogue novel *Casandra* Galdós refers to the genre as a hybrid form that is the "producto de cruzamiento de la Novela y el Teatro" (193), and in the prologue to his dialogue novel *El abuelo* he speaks of the "sistema dialogal" as combining the best of both worlds: when characters reveal themselves directly through their own words as in a play rather than through narration and description, the novelistic experience becomes less mediated by the author, and when monologues and dialogues can be read rather than performed, they can contain

greater depth and complexity than theatrical material typically exhibits (189). Galdós was undertaking an aesthetic revitalization of traditional genres, and he places that endeavour within an historical context by stating in the *Casandra* prologue that "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" (193). Thus, by recuperating the dialogue novel format that had been long dormant in Spain, Galdós was able to both enrich and confront the existing genres incorporated within it.

In the *Dossier de Prensa* Méndez-Leite makes a point of stating that for *Galdosiana* he drew upon Galdós's novels rather than his plays (5), and in the case of *Realidad* that decision gave him access to the full complexity of Augusta's psychological portrait and the depth of her arguments rather than being limited by the cuts made by Galdós when he adapted his own dialogue novel for the stage in 1892. Indeed, much of what Augusta says in the sixth scene of the novel's first jornada is omitted in the *Realidad* play, and her dissatisfaction with societal norms is simply paraphrased by Orozco rather than voiced by his wife. Méndez-Leite's reliance on Galdós's dialogue novel of *Realidad* allowed him to focus on Augusta instead of Orozco, and the lengthy speeches of that genre provided him with a wide array of Galdós's own words that he could select from and condense into the monologues and dialogues for his *Galdosiana* play. Furthermore, by just focusing on two scenes–the story's "planteamiento"–Méndez-Leite could transfer the psychologically rich characterization of the dialogue novel onto the stage while keeping within the practical time constraints required by a performance-based medium. Serving as the "patient salvager" described by Hutcheon (8), Méndez-Leite not only reanimates Augusta's story through her interactions with the 21st-century narrator and audience, but he also preserves for the stage what was omitted by Galdós himself in the transition between the novelistic and theatrical versions of *Realidad*.

Doña Perfecta

The second segment of *Galdosiana* deals with the novel *Doña Perfecta*. Méndez-Leite continues the device of the 21st-century narrator, but now that role is shared by both of the principal actresses. Dressed in pants and knit tops, they alternate in giving the audience background information about Pepe Rey, his relationship with Rosario, and Doña Perfecta's machinations to prevent their marriage. Doña Perfecta is the prototype of this segment, and she is characterized as "la personificación cristalina de aquello de que las apariencias engañan." We are told that she is "déspota, fría, intransigente, fanática en materia religiosa" as well as being a "maestra en el arte de dominar." As these opening remarks comes to a close, one of the actresses begins to dress on stage in a 19th-century costume, transforming herself into the Doña Perfecta character just in time to assume her role in the scene with Pepe Rey. This scene is based on chapter 19, entitled "Combate terrible.–Estrategia" and it portrays the first open confrontation between Pepe and Perfecta. Their dialogue closely follows the original text, but as the verbal battle between them gets more heated, a second Doña Perfecta–dressed identically to the original one–suddenly appears on stage and begins to alternate lines with

what she calls her "alter ego." Once again both of the principal actresses are playing the same part on the stage, but whereas earlier it was the role of the 21st-century narrator that had been doubled, now it is being done to the role of Doña Perfecta. With the addition of this second Doña Perfecta, Pepe Rey finds himself physically under attack from both sides, raising the emotional tenor of the scene to such a degree that at one point the actors break out of character to engage in a conversation about the aesthetic nature of the play they are performing. It starts with a question:

> Cristina Higueras: Oye, ¿no crees que esto es demasiado melodramático?
> Fiorella Faltoyano: Bueno, esto es lo que es: *Doña Perfecta*.
> Cristina Higueras: Pero es que el melodrama ahora....
> David Sentinella: Este es el lado melodramático, pero hay que saber ver el aspecto de crítica social y de costumbres. Cada texto tiene una segunda lectura.
> Fiorella Faltoyano: Mira, no te pongas pedante. Vamos a seguir que ya estamos acabando y dejaros de disquisiciones literarias.
> Cristina Higueras: Bueno, lo que tú digas, pero si estos (pointing to the audience) se largan....

Of course, this is a scripted portion of *Galdosiana* and the actors are only pretending to play themselves instead of their 19th-century characters, but this self-referential moment is important because it brings the audience's attention to the issue of melodrama as an evolving aesthetic genre, both in terms of its use and its reception.

Just as attitudes toward sexuality have shifted between Galdós's era and our own, as was seen in *Realidad*, so have attitudes concerning melodrama, and Galdós was instrumental in creating that shift through his novels, plays, and essays. The opening sentence to his 1870 "Observaciones sobre la novela contemporánea en España," written six years before his *Doña Perfecta* novel, states: "El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas, es haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los de la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia" (105). Also, in his essay "Espíritu de imitación," written 11 years before his 1896 *Doña Perfecta* theatrical adaptation, Galdós expresses a similar critique of the Spanish playwrights of his day, attributing the "esterilidad de sus concepciones" to their transplanting of foreign examples of political dramas to the Spanish stage "sin tenerse en cuenta que en ella se han de presentar los elementos, las luchas, los tipos de nuestra sociedad, y que todo lo extraño ha de aparecer aquí sin atractivo, sin carácter y sin interés que le presta el país que representa" (179, 181). In both cases, the problem lies in the dominant influence of French models, which had managed to "inundar la Península de una plaga desastrosa" that infected the novelistic and theatrical genres alike ("Observaciones" 108). This plague created a Spanish industry of translations and imitations that featured a constant supply of "traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con areola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio" for readers ("Observaciones" 107). In addition, it instilled in theatre audiences a taste for "efectos de la índole más grosera y vulgar," a morality "enteramente artificiosa y circunstancial" that existed no where except "de telón adentro," characters that have been reduced to "una tanda

de tres of cuatro figuras que se repiten siempre," action based on "media docena de asuntos, repetidos hasta la saciedad y aderezados con distinta salsa," and language which "es de los más pobres" in its vocabulary and range of expression ("Viejos" 154-156). This "peste nacida en Francia" is melodrama, and Galdós fought against it on two fronts: first to create "la novela nacional de pura observación," and later to reform the Spanish theatre "en decadencia" ("Observaciones" 107, "Viejos" 151).

The actor portraying Pepe is correct when he states that it is important to look beyond the melodramatic aspects of *Doña Perfecta* in order to see its critical component. Context is indeed the key to both how Galdós dealt with the issue of melodrama and how Méndez-Leite uses melodrama to support his past/present contrast between Galdós's era and our own. Although the origins of melodrama date back to the 18th-century, Guilbert de Pixérécort, known as the father of classic French melodrama, "established overnight the pattern of popular melodrama for the next hundred years" with his 1800 *Coelina, ou L'enfant du mystère* (Williams 196). According to Wadda Ríos-Font, performances of classic French melodrama in translation–including the Spanish debut of Pixérécort's *Celina o el mundo incógnito* in 1803–became the standard for melodrama in Spain throughout the century (26), the defining characteristics of which "had as much to do with a repertoire of specific plot and staging devices (family conflicts, mistaken identities, a fixed inventory of characters, spectacular chases and battles) as with the moral framework (an emotional clash between virtue and evil) that we now acknowledge as its basis" (50). It is this emotional clash between good and evil within a familial context that is "el lado melodramático" of the scene, but Galdós problematized that moral binary by having each of the combatants–Doña Perfecta and Pepe Rey–ascribe the role of "evil" to the other character and the role of "good" to her/himself. Furthermore, the battle that is being fought within this family dynamic echoes the military confrontations of the third Carlist war that are occurring during the historical time period of the novel. Unlike the serial novels translated or adapted from French texts, *Doña Perfecta* is politically and socially engaged with issues pertaining to the Spanish nation, and Galdós shows that the ideological differences between liberals and conservatives are too complex to simply assign guilt or innocence to any one side. This is "el aspecto de crítica social y de costumbres" that lies at the core of Galdós's vision of "la novela nacional de pura observación" that he outlined in his "Observaciones" essay.

As Sherman Eoff explains, from 1870 to 1880 there was "an increasing conviction that the novel should deal with important problems of contemporary society" (544). This type of ideologically engaged fiction was commonly called l*a novela de ideas or la novela de tesis or la novela tendenciosa*. Some of its authors preferred an overtly didactic approach, "teaching morality by praising virtue and condemning vice. This attitude is a continuation of the reactionary sentimentality of the preceding decades" (554). Other authors, like Galdós, provided an indirect lesson that flows reasonably from the plot and the psychological make-up of the characters "so that the reader may draw his own conclusion" (552), thereby avoiding what Ríos-Font calls "the obligatory moralizing" of melodrama (48). *Doña Perfecta* was Galdós's first thesis novel, and by choosing aesthetics over didacticism Galdós was able to contribute toward a reform of the novel genre in Spain by providing a counterexample to the

dominant melodramatic and foreign-based serialized literature of his day.

But in bringing Galdós novel *Doña Perfecta* to the 21st-century stage, Méndez-Leite chose to have his actors perform their scenes in the melodramatic fashion that was common to theatricals at the time of the novel's composition in 1876. This included "histrionic body language" and "radically inhibited or exaggerated expression" in which "sweeping gestures come to a point in the body's brief pose" and serve as "blatant incitements to audience reaction" (Williams 194-95). During the scene with Pepe Rey, both actresses portraying Doña Perfecta move their arms in broad gestures, pointing to the heavens with upraised arching arms that they momentarily hold aloft before lowering them. Sometimes these gestures are made facing the audience in an appeal to the viewers, and other times these outstretched arms encircle Pepe from both sides as if he were being caged. The melodramatic acting style continues into the next confrontation scene, this time between Doña Perfecta and her daughter, who has arranged to run away with Pepe that evening. Both of the principal actresses continue to play Doña Perfecta, with the addition of a third actress appearing on stage for the first time in the role of Rosario. This scene is taken from chapter 31 of the novel, in which Galdós specifically indicates Rosario's movements at two points: she runs to her mother and embraces her while crying "Áteme usted," and later she kneels and kisses her mother's feet while saying "Conozco que debo amarla... Me condenaré si no la amo." The emotional intensity of this scene rests on Rosario's conflicted feelings. Hers is not a simple choice between right and wrong, and Galdós uses her actions to show the degree to which her words are at odds with her desires. But Galdós does not allow this emotional excess to last. Doña Perfecta accepts Rosario's embrace, but with the command "Levántate" she quickly cuts short the other extremes to which Rosario is going. Mendez-Leite, on the contrary, accentuates the emotional excess of Rosario's actions, having her fall to her knees both times, the first to embrace her mother's skirt and the second to face the audience with her arms extended. Furthermore, following each of these outbursts of emotionality, Cristina Higueras, the actress who had stopped the action in the previous scene, breaks out of character again to make additional comments. Seeing Rosario on her knees the first time (and Doña Perfecta responding by placing the back of her hand on her upraised forehead in an exaggerated gesture of tragic despair) Cristina sarcastically says to the audience "Volvemos al melodrama," and later when Doña Perfecta tells Rosario to get up, Cristina exasperatedly says to the actress playing Rosario "Eso, Levántate, que está un poco pasada." These self-referential comments provoke audience laughter and reinforce the past/present contrast of acting styles, making the subsequent melodramatic gestures of the actresses even more evident. Consequently, when Cristina resumes her role as one of the two Doña Perfectas, no further commentary is needed. Without prompting, the audience chuckles when Doña Perfecta faces it and ostentatiously fans her face while exclaiming "¡Qué traición! ¡Qué infamia!" after the escape plan between Rosario and Pepe is revealed. Similarly the audience laughs when both of the Doña Perfectas walk across the stage with their arms aloft and their eyes to the heavens while one after the other exclaims "¡Este hombre aquí!" and "¡Este hombre en mi casa!" Melodramatic body movements also contribute to the visual sensationalism of the moment when Pepe is ordered to death. With a sweeping upward motion of the arm, as if charging into battle, one of the Doña Perfectas says "Caballuco, ¡Dispara! and the other one repeats the gesture saying ¡Mátale!" To add to what Ríos-Font calls "melodrama's aesthetics of

excess" (107), it is at this point, rather than earlier as in the novel, that Rosario faints. The scene ends with Rosario left in a prone position as the stage darkens and a spotlight shines on her inert body, thereby shifting audience attention away from the Realism of Pepe's unjust murder to the Romanticism of Amparo's emotional swoon.

The bodies of the actors are used not only for their movements but also for their ability to freeze position in a manner that evokes the tableau representations that were a mainstay of melodramatic performance. As Carolyn Williams explains, "static poses arrest the action, then dissolve into action again, then freeze into the next pose" (194). Twice during the *Doña Perfecta* segment Fiorella Faltoyano switches back to her role as the 21st-century narrator in order to relay additional background information from the novel. Each time the dramatic action stops as soon as she starts speaking, and the other characters retain their mid-action poses until she finishes talking to the audience and once again becomes the character of Doña Perfecta. The static nature of the tableau focuses the audience's attention on the bodies of the actors. Normally this was done in 19th-century melodramas for symbolic, thematic, or sensationalistic purposes, but here it accentuates the artificiality of the acting gestures contained in each frozen pose.

The visual conventions of melodramatic performance were acceptable at the time that the *Doña Perfecta* novel was written in 1876, but they are no longer acceptable today, and this contrast is made through the histrionic acting, the self-referential comments of the actors, and the moments of tableau stasis. But melodramatic techniques also were going out of fashion by the time that Galdós staged his own 1896 adaptation of *Doña Perfecta*, twenty years after his novelistic version. Indeed, as early as 1885 Galdós recognized the need for actors to adopt a more natural style because "han caído en descrédito los tradicionales estilos de nuestros actores. La declamación campanuda y cantada, las contorciones espasmódicas, la rigidez y los modales trágicos gustan menos cada vez" ("Echegaray" 140). His aim was greater realism in characterization and performance. According to David George and Jesús Rubio Jiménez, Galdós "took up the challenge of renovating the theatre by moving it closer to the novel" (279).

The two incarnations of the *Doña Perfecta* story played an important role in that reformist agenda. Just as its novelistic version countered the melodramatic extremes of the foreign-based serialized fiction that Galdós criticized in his "Observaciones" essay, so too did his theatrical version advance his cause to raise Spanish theatre from the "decadencia notoria" into which it had fallen ("Echegaray" 137). As David Gies has noted, Galdós's "characters tend to talk and think, react and contemplate, plan and absorb ideas rather than scream and shout, faint and gesture" (337). This is especially evident in how Galdós adapted chapter 31 of his *Doña Perfecta* novel for his final act of his *Doña Perfecta* play. Gone are Rosario's pleas to physically restrain her from leaving, as well as her subservient kissing of Doña Perfecta's feet. More importantly, instead of fainting, Rosario engages in a discussion about the political rebellion that Doña Perfecta has fomented and her "indigno espionaje" against Pepe. Thus, Galdós puts a damper on what the actor in *Galdosiana* called "el lado melodramático" of the novel while highlighting what he called "el aspecto de crítica social y de costumbres." This is an adaptation for the more restrained tastes and authentically Spanish themes of 1896 theatre.

In the fluid continuum of revisitations of *Doña Perfecta,* Galdós's own theatrical version exists as an historical presence between the *Doña Perfecta* novel and Méndez-Leite's adaptation of that novel in *Galdosiana*. By performing the *Doña Perfecta* segment of *Galdosiana* with the type of theatricality that was prevalent at the time that the novel was written, Méndez-Leite was able to explicitly contrast the melodramatic performance conventions of 1876 with the more natural and realistic portrayals that audiences had come to expect in 2009. But Galdós's 1896 theatrical adaptation was instrumental in causing that aesthetic change, and as such, it is an implicit reference point for those members of the audience who are familiar with Galdós's contribution to the development of the Spanish stage. For the unknowing audience there is just one level of comparison (between 1876 and 2009), but for the knowing audience there are two more (between 1876 and 1896, and between 1896 and 2009). Thus, *Galdosiana* provides a multi-layered theatrical experience that each individual viewer may access according to his or her previous knowledge of Galdós's works.

Tormento

The final segment of *Galdosiana* begins with the 21st-century narrator–played once again by just one actress–providing the audience with a biographical sketch of Rosalía de Bringas. Although Amparo is the protagonist of Galdós's *Tormento*, no mention is made of her in this introduction, and the action begins with the conversation between Rosalía and Cándida in chapter three of the novel rather than its dialogue between Ido del Sagrario and Felipe Centeno in chapter one. Much critical attention has been paid to how Galdós's *Tormento* simultaneously employs and subverts the foreign-based serialized novels he criticized in the "Observaciones" essay by mirroring their stale, formulaic plots and melodramatic emotions, and how the opening chapter of *Tormento* is instrumental in establishing a false parallelism between Amparo and the idealized romantic heroine of the *novela por entregas* that Ido is writing (eg. Percival, Andreu 21-29, Aldaraca 139-59, Sieburth 100-36, and Willem 113-29). But Méndez-Leite omits this first chapter and makes Rosalía rather than Amparo the prototype for this segment. The vain, manipulative, and deceptive Rosalía is indeed one of the "prototipos que traspasan el tiempo y por ello fácilmente reconocibles en nuestro entorno," but Amparo as the stigmatized "fallen woman" no longer is a viable prototype in the 21st-century. Knowing audiences are aware that Amparo's lost virginity and the "immoral" union between her and Agustín at the end of *Tormento* were used by Galdós to parody the heroine-based plots of serialized novels and to upend the melodramatic happy ending where virtue triumphs over evil. But for the unknowing audiences receiving Amparo's story from a 21st-century perspective on sexuality, a more modern impediment to the couple's marriage is needed, so by making Rosalía the prototype of this segment, Méndez-Leite allows his contemporary viewers to focus on Rosalía's attempts to manipulate the situation to her advantage rather than on Amparo's sexual history. Furthermore, there are no scenes in which either Pedro Polo or his sister Marcelina appear. Instead, the viewer is simply told about them by the 21st-century narrator and in asides that Rosalía directs at the audience. Thus, the multiple societal forces working against Amparo in the novel have been visually distilled into a single character: Rosalía. She is the only villain that the audience sees on stage, and it is through her

interactions with Amparo and Agustín that the complexity of Galdós's novel is pared down to a good vs. evil binary. Most importantly, by 21st-century standards the story has a happy ending: Rosalía's schemes have been foiled, and like many of today's couples, Agustín and Amparo have chosen to live together without being married.

Thus, due to the shift in social norms and values concerning pre-marital sex from Galdós's era to our own, for the unknowing audience Amparo's story seems to be a typical melodramatic romance rather than a parody of that genre, and that impression is reinforced through music. *Melos*–the Greek word for music–etymologically reveals the origins of melodrama as a mixed genre combining music and drama, songs and speech to create a form of audio-visual theatre. In *Galdosiana* music is used sparingly in *Realidad* and *Doña Perfecta*, appearing only twice for each segment, but in *Tormento* its frequency increases fourfold. Furthermore, it is only during the *Tormento* segment that a character sings on stage. It occurs when Agustín arrives at the Bringas home after returning from America, but rather than speaking about his time abroad, as he did in chapter 8 of the novel, he sings about it instead. The tune is based on Francisco Alonso's song, *Maitechu Mía*, about a man who leaves the woman he loves behind while he seeks his fortune, but when he returns with the wealth he had promised her, he learns that she had died of grief waiting for him. The final stanza ends with "el oro conseguí pero el amor perdí." This song, written in 1927, has retained its popularity in Spain through numerous recordings and performances by such luminaries as Plácido Domingo, José Carreras, and Alfredo Kraus, and the Spanish public's current familiarity with it is evidenced by postings on social media, including YouTube and Facebook. In *Galdosiana* Agustín begins the story of his own life with *Maitechu Mía*'s opening line–Buscando hacer fortuna como emigrante me fui a otras tierras–but the remaining lyrics are changed to recount his years of hard work, the death of his uncle, the company he established with his cousins, and his decision to return to Spain. Through the original lyrics of *Maitechu Mía* Agustín is implicitly equated with the role of a lover, except that in his case the woman with whom he will share his wealth is yet to be found. Amparo, of course, is that woman and the story of their romance will also be conveyed musically.

Speaking of how music functioned in 19th-century melodrama, Williams has noted that tunes played in the background of scenes served as "guides for the audience's affective response" (193). She goes on to say that

> melodramatic music, in other words, is mood music. It is blatantly thematic, as ostentatiously typified as the characters and situations it helps to characterize. But it is highly effective and has had an enormous influence–on Richard Wagner's development of the leitmotif, for example, and of course in the form of the cinematic soundtrack, where it still exerts a powerful emotional and aesthetic effect today. (214)

All three of the *Galdosiana* segments employ the sound of a piano playing various keyboard sonatas by Domenico Scarlatti as occasional accompaniment to speeches directed to the audience by the narrator or characters, but none of the sonatas is repeated.[4] It is only in Tormento that a single piece of recurring music is used to thematically link separate scenes.

This lushly orchestrated romantic melody is heard during three intimate conversations between Amparo and Agustín. The first is when Agustín visits Amparo for the first time while she is alone at the Bringas home (from chapters 8 and 9 of the novel), then when he proposes to her (from chapter 19), and finally during Amparo's confession to Agustín and their agreement to live together in Burdeos (from chapter 39). Thus, the romance between Amparo and Agustín is musically bracketed off from all other events in *Tormento*, with the same melody following the trajectory of their love story from the beginning to its successful resolution and guiding the audience's response along the way.

That response, however, differs according to which category of audiences each individual viewer belongs. For the unknowing audiences, the music validates their view of *Tormento* as a sentimental romance where the lovers ultimately find happiness together despite the villain's attempts to keep them apart. But for the knowing audiences, aware of the parodic nature of Galdós's source novel, the overall effect is ironic. In her book, *A Theory of Parody*, Hutcheon explains that "ironic inversion is characteristic of all parody" (6), and the knowing audiences of Méndez-Leite's *Tormento* are aware that what the unknowing audiences are taking at face value is actually an ironic inversion of the original ironic inversion of Galdós's parody. But the unknowing audiences are not mere dupes. Rather, they embody the aesthetic tastes of the 21st-century, and through their affective response to the love story between Amparo and Agustín, they are living proof of the fact that despite the success of Galdós's campaign to establish the Realist novel in Spain–in which his *Tormento* played an important part–public interest in melodrama still persists into the present day. As Williams notes, "melodrama has been a dominant shaping force of modernity for over two hundred and fifty years. We live, still, within its aesthetic regime in the twenty-first century." Due to the reforming efforts of realist writers, melodrama lost its prominence and became "ignored as bad drama until its rehabilitation began in the 1960's," but over the past several decades melodrama has slowly come to be viewed by modern critics as constituting a long-standing mode of aesthetic and social engagement that exists alongside the realist mode and finds expression in novels, plays, television programs, and films (193-94). Thus, Galdós's assessment of melodrama at the time he wrote *Tormento* in 1884 differs from how it is viewed today, and that is the essence of the past/present contrast that is being played out in the *Tormento* segment of *Galdosiana*. Whereas Galdós used his novel as a parody to turn 19th-century readers away from melodrama, Méndez-Leite exploits the on-going popularity and renewed critical appreciation of melodrama to make his adaptation of Galdós's novel attractive to the 21st-century audience.

Although the characterizations and plotlines of 19th-century melodramas continue to resonate with modern audiences, its histrionic acting does not, so a more natural performance style is used for the *Tormento* segment. Nevertheless, at two points Méndez-Leite strategically employs exaggerated gestures with Amparo. They occur in fast succession of each other at the beginning of the *Tormento* segment when Rosalía announces that Amparo should become a nun and subsequently decides that Agustín should provide the dowry. Each time that Rosalía says the word "monja," Amparo ostentatiously raises her arm, tilts her head upwards, and places the back of her hand on her forehead. Despite the grand manner in which these gestures are delivered, Rosalía does not see them. Rather, they are aimed at the audience. Following on the heels of

the highly melodramatic performances in the *Doña Perfecta* segment, these excessive gestures elicit laughter, but here Amparo is directing that laughter against Rosalía. Furthermore, these gestures signal Amparo's status as the heroine of this melodrama.

Soon afterwards the 21st-century narrator steps in, and calling herself Amparo's "ángel de la guardia," she encourages Amparo to rebel against Rosalía's despotic treatment of her. In the novel Amparo is alone and friendless in working through her dilemma, hiding her secret from the 19th-century society that would condemn her for it. But in *Galdosiana* the 21st-century narrator is her confidant, listening sympathetically to her problems and advising her to tell Agustín the truth. In keeping with the sexual attitudes of today, the major issue for the 21st-century narrator is not that Amparo has had a sexual relationship, but that she is hiding it from Agustín. So when Amparo does eventually confess her deception to Agustín, the couple can live happily together in a relationship built on truth and forgiveness.

Carrie Hughes has stated that "the predominant form of theater in the nineteenth century, melodrama has survived into the twenty-first, and its newest incarnations retain the energy and depth of emotion of the earlier work, while contributing a grace in writing and complexity often lacking in its ancestors." She also goes on to speak of modern melodrama exhibiting "a more nuanced twenty-first century view of character." Galdós's *Tormento* displays the emotional intensity of the 19th-century melodramas it parodies, but it also contains the complexity and nuanced characterizations of the realistic story it presents as a counterexample. Méndez-Leite draws on all of these qualities for his adaptation. Instead of simply staging Galdós's parody of 19th-century melodrama–which could have failed to resonate with today's social, sexual, and aesthetic values–Méndez-Leite delivers a modern melodrama in step with the attitudes and tastes of 21st-century sensibilities.

Conclusion

Doña Perfecta, Tomento, and *Realidad* each marked important gains in Galdós's campaign to reform the novel and theater of Spain. Through the clash between Pepe Rey and Doña Perfecta, Galdós gave national identity and ideological substance to a novelistic genre dominated by foreign models. Through the relationship between Amparo and Agustín, Galdós exposed the formulaic nature of serialized romantic fiction. Through the romantic triangle between Augusta, Orozco, and Fedrerico, Galdós redefined the manner in which the theme of adultery could be handled intelligently and realistically. Finally, through the theatricalizations of his own novels, Galdós brought a natural style of acting to the stage that still prevails today. Chronologically these stories display a continuity of purpose in Galdós's Realist agenda, but Méndez-Leite's "juego de tiempo y espacio" removes them from their chronological context, shuffles them together, and treats each one as an independent entity with its own unique relationship to the past and the present. "Yo, con un liberador descaro me enfrenté a los textos de Galdós" Méndez-Leite told Díaz Sande in their interview, and the result is not a three-part adaptation that links together three of those texts, but rather, it is a collection of three separate adaptations, with each story existing in a fluid relationship with *its* versions. In *Galdosiana*

Méndez-Leite creatively revisits each of the stories, bringing the past in contact with the present to provide fresh perspectives on Galdós's characters, language, and legacy for the 21st-century audience.

However, this "espectáculo teatral culto y popular a un mismo tiempo" complicates the concept of Hutcheon's knowing and unknowing audiences because at any point in its multiple text format, a portion of each audience may shift from one category to the other. An individual viewer may be acquainted with all, some, or none of the three novels, and the same applies to Galdós's own theatrical adaptations. To watch *Galdosiana* is to occupy one's own place in the various combinations of audience positions that it offers, accessing its layers for a personalized experience that is both enriching and entertaining.

Galdosiana falls within what Karen E. Klein has called the "transformation paradigm" of adaptation, wherein the novelistic source serves as "raw material" to be significantly reworked into "something new and different" that is "an artistic work in its own right" (72-73). Méndez-Leite has acknowledged the importance of that raw material, telling Díaz Sande that in his play "hay un 98% de Galdós y uno y pico por ciento mío." Galdós is indeed present throughout *Galdosiana,* not only in the words spoken by the actors and the plots lived by the characters, but also in the historical context to the stories and the reformist agenda with which they are infused. Méndez-Leite's contribution was to make that presence available in a new format for today's stage. "Cuando una novela es buena lo es para siempre," Méndez-Leite told Liz Perales in an interview, and in *Galdosiana* he allowed 21st-century audiences, both knowing and unknowing, to experience the lasting value of three key novels by one of Spain's greatest writers.

Butler University

NOTES

[1] I wish to thank Fernando Méndez-Leite for geneously giving me a copy of his preliminary script to Galdosiana and allowing me to digitally reproduce his DVD of a performance for my research purposes.

[2] In the 1970's several studies dealt with this issue. For example, Gustavo Correa examined how Orozco could "sobreponerse a las soluciones tradicionales del honor hispánico" through his approach to his wife's infidelity (237), and Joaquín Casalduero called Orozco "el hombre nuevo" who confronted the traditional honor code of Spain's historical and literary past with "el concepto del honor moderno" (101-02). Furthermore, Peter L. Podol focused on the profound effect that Orozco's non-traditional view of honor had on Spanish theater when Galdós's novel was adapted to the stage. According to Podol, by breaking with "conventional honor" and "violating its most sacred law: vengeance for adultery," Orozco represented "the beginning of a new line of heroes of Spanish honor plays," and as a result, "after the appearance of Realidad, it became apparent that a straightforward presentation of traditional honor could no longer constitute an acceptable motive for a play in the Spanish theater" (59).

[3] This study was conceived in conjunction with my particpation in the 2014 NEH Summer Seminar, "Performing Dickens," held at the University of California-Santa Cruz. I wish to thank its director, Sharon Aronofsky Weltman, for her readings and discussions on 19th-century theater in general, and on closet drama and melodrama in particular.

[4] I am grateful to Wayne C. Wentzel, Professor Emeritus of Jordan College of the Atrs at Butler University, for his help in identifying these keyboard sonatas.

WORKS CITED

Aldaraca, Bridget. A. *El Ángel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1991. Print.

Andreu, Alicia G. *Modelos dialógicos en Galdós*. Purdue UP. Amsterdam: John Benjamins, 1989. Print.

Burroughs, Catherine. "The Persistence of Closet Drama: Theory, History, Form." *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*. Eds. Tracy C. Davis and Peter Holland. New York: Palgrave Macmillan, 2007). 215-35. Print.

Cahir, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, NC and London: McFarland, 2006. Print.

Cardwell, Sarah. *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester and New York: Manchester UP, 2002. Print.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos, 1974. Print.

Correa, Gustavo. "Pérez Galdós y la tradición calderoniana." *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-52 (1970-71): 221-41. Print.

Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 2003. Print.

Eoff, Sherman H. "The Spanish Novel of 'Ideas': Critical Opinion" (1836-1880). PMLA 55 (1940): 531-58. Print.

Faltoyano, Fiorella. Review by Juan Bravo. "Méndez-Leite sumerge a Galdós en el siglo XXI." *ABC Madrid*. 13 ocubre 2010. Web. 10 Nov. 2013.

George, David and Jesús Rubio Jiménez. "Modernism and the avant-garde in *fin-de-siècle* Barcelona and Madrid." *A History of Theater in Spain*. Eds. Maria M. Delgado and David T. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 2012. 264-81. Print.

Gies, David Thatcher. *The theater in nineteenth-century Spain*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. Print.

Higueras, Cristina. "Entrevista a Cristina Higueras y Fiorella Faltoyano protagonistas de 'Galdosiana' en Madrid." *TodosalTeatro*. 20 octubre 2010. Web. 25 Feb. 2013.

—. Interview by José R. Díaz Sande. " 'Galdosiana': Recuperar personajes de Galdós con un lenguaje actual y provocador." *Madridteatro*. 12 octubre 2010. Web. 25 Feb. 2013.

Hughes, Carrie. "Modern Melodrama." *McCarter Theater Center*. 22 Mar. 2005. Web. 9 Aug. 2015.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routledge, 2006. Print.

—. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen, 1985. Print.

Klein, Karen E. "*The Accidental Tourist* on Page and On Screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation." *Literature/Film Quarterly* 24 (1996): 70-81. Print.

MacFarlane, Brian. *Novel into Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon P, 1996. Print.

Méndez-Leite, Fernando. *Dossier de Prensa: Galdosiana*. 8 octubre 2010. Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa. Web. 25 Feb. 2013.

—. Interview by José R. Díaz Sande. " 'Galdosiana': Recuperar personajes de Galdós con un lenguaje actual y provocador." *Madridteatro*. 12 octubre 2010. Web. 25 Feb. 2013.

—. Interview by Liz Perales. "Fernando Mendez-Leite: 'En 2010 sou tan pesimista como Galdós en el XIX.' " *El Mundo*. 8 octubre 2010. Web. 25 Feb. 2013.

—. Review by Juan Bravo. "Méndez-Leite sumerge a Galdós en el siglo XXI." *ABC Madrid*. 13 ocubre 2010. Web. 10 Nov. 2013.

Penuel, Arnold M. "The Ambiguity of Orozco's Virtue in Galdós's *La incógnita* and *Realidad*." *Hispania* (1970): 411-18. Print.

Percival, Anthony. "Melodramatic Metafiction in *Tormento*." *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984): 151-60. Print

Pérez Galdós, Benito. "Echegaray." *Nuestro Teatro*. Ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimiento, 1923. Print. 137-47. Print.

—. "Espíritu de imitación." *Nuestro Teatro*. Ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimiento, 1923. 179-90. Print.

—. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España." *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península/NeXos, 1990. 105-120. Print.

—. "Prólogo a *El abuelo*." *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península/NeXos, 1990. 189-91. Print.

—. "Prólogo a *Casandra*." Ensayos de crítica literaria. ED. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península/NeXos, 1990. 193-94. Print.

—. "Viejos y nuevos moldes." *Nuestro Teatro*. Ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimiento, 1923. 151-65. Print.

Podol, Peter L. "The Evolution of the Honor Theme in Modern Spanish Theater." *Hispanic Review* 40.1 (1972): 53-72. Print.

Ríos-Font, Wadda C. *Rewriting Melodrama: The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater.* Lewisburg: Bucknell UP, 1997. Print.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006. Print.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham: Duke UP, 1994. Print.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." Film Adaptation. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. Print.

Warhol, Robyn R. "Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 220-31. Print.

Whelehan, Imelda. "Adaptations: The contemporary dilemmas." *Adaptations: From text to screen, screen to text*. Eds. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. New York and London: Routledge, 1999. Print.

Willem, Linda M. *Galdós's* Segunda Manera: *Rhetorical Strategies and Affective Response*. Chapel Hill, North Carolina UP, 1998. Print.

Williams, Carolyn. "Melodrama." *The Cambridge History of Victorian Literature*. Ed. Kate Flint. Cambridge: Cambridge UP, 2012. 193-219. Print.

DOCUMENTOS

MODESTA PERIÚ Y *EL REY DE ESPAÑA SE VA*

María de los Ángeles Rodríguez Sánchez

A Miriam Domínguez Martín. *In memoriam*

Introducción

Entre agosto y octubre de 1910 Galdós escribe su Episodio, de la quinta y última serie, *Amadeo* I, donde recoge las vicisitudes del breve tiempo que este monarca, venido del extranjero, reinó en España, periodo que se encuadra entre enero de 1871 y febrero de 1873. En esta obra el autor buscaba nuevas fórmulas narrativas que supusieran una innovación creativa y así se lo explica a Teodosia Gandarias en algunas de sus cartas del verano de 1910; en la correspondiente al 12 de septiembre, le comenta que en este Episodio está indagando nuevos modos narrativos: "No sé qué tal resultará. He tenido que buscar nuevas formas de narración para evitar la monotonía. Hay que ver que es el tomo 43 de la serie" (Nuez 217). Pero en su novela el escritor no solo ensaya novedades creativas para interesar a sus lectores, sino que, en sus páginas, también descubrimos una evolución ideológica y personal, que permite observar que las ideas, expresadas en distintos foros, de un jovencísimo Galdós en 1871 habían cambiado y evolucionado en 1910; así ocurre por ejemplo con sus manifestaciones sobre el papel femenino en la sociedad y en la construcción de su tiempo.

En 1871 Galdós, publicaba un artículo, en *Las Españolas pintadas por los españoles,* titulado "La mujer del filósofo", en el que hablaba de este prototipo femenino, y no de la filósofa, porque según comentaba no había encontrado ninguna mujer que tuviera "un desmedido amor a los trabajos especulativos" (122). En este trabajo el escritor se refiere, aunque de pasada, a otro tipo de mujer que, en aquellos años y en vista de los numerosos artículos, estudios y publicaciones al respecto, preocupaba a sus contemporáneos y a la sociedad del momento y emite una dura opinión sobre la mujer socialista, e indirectamente sobre aquellas que participaban u opinaban de política: "Es cierto que hace poco ha aparecido una escrecencia informe, una aberración que se llama la mujer socialista; y puede ser que las fuerzas generadoras de la naturaleza hayan lanzado al mundo en este tipo un esbozo de la filosofante que ha de venir, cuando Dios se fuere servido de fustigar con nuevos azotes este tan apaleado linaje a que pertenecemos" (122).

En 1910 esta opinión debe haber variado, ya que al rememorar literariamente los hechos de la monarquía de Saboya hace referencia a dos mujeres progresistas y de fuertes convicciones ideológicas que participaron activamente en los acontecimientos del Sexenio, y a las que seguramente conoció. Estas dos mujeres eran Modesta Periú y Guillermina Rojas, muy activas políticamente en esos años, ya que las dos "coinciden en su rechazo del mundo en el que viven y en la esperanza de un futuro mejor, que vendrá a través de la revolución que cambiará la historia" (Rodríguez 61). Para conseguirlo ambas se enfrentaron a los modelos sociales imperantes, saliendo del ámbito privado del hogar para participar de la escena política, expresando públicamente sus opiniones y colaborando con sus ideas y sus actividades en los acontecimientos de este agitado periodo. En el Episodio, al hablar de alguno de los acontecimientos de los turbulentos momentos del reinado de Amadeo, se comenta que se produjo un *motincillo*

callejero"[1] que fue sofocado por el General Pavía y que produjo bastantes heridos y 35 detenidos que Tito Liviano, protagonista de la novela, afirma que fueron puestos en libertad al día siguiente y añade:

> A mi parecer produjeron aquel fugaz movimiento *Las Hojas Revolucionarias,* que a falta del periódico *Tribunal del Pueblo*, publicaban mis amigos de la calle de la Montera. Entre aquellas *Hojas* obtuvo enorme circulación la titulada *El Rey se va* escrita por la propagandista republicana Modesta Periú. No era ella la única hembra que valerosamente luchaba por la causa, pues otra, llamada Guillermina Rojas anduvo a tiros con las tropas de Pavía en la Plaza de Antón Martín. (327)

Aunque de momento no se pueda constatar que Guillermina Rojas participara en este motín de la calle Antón Martín, sí sabemos de sus actividades políticas y de su participación en diversos mítines a favor de la Internacional que el gobierno quería ilegalizar; esta labor política de importancia, aunque sepultada en el olvido durante años, hizo que la maestra internacionalista que trabajaba de costurera fuera muy criticada e incluso calumniada en periódicos de diverso tono político. Algunos de estos ataques se publicaron en *El Debate*, periódico que en aquel momento era dirigido por Galdós, y ella, ante la dureza y la falsedad de las calumnias, solicitó que se publicara en este diario una carta de rectificación que se editó parcialmente. En el caso de la proclama, pidiendo la marcha del Rey y la llegada de la República escrita por Modesta Periú, a la que se refiere D. Benito, y que como él apunta debió ser muy popular y divulgada en aquel Madrid de 1871 tendremos ocasión de conocer su contenido que transcribiremos a continuación, ya que he localizado un ejemplar de esta *Hoja revolucionaria* que se conserva en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

Modesta Periú. Aproximación a su figura.

La participación de la mujer en la escena política de la segunda mitad del siglo XIX contaba con grandes dificultades y con un rechazo total de la mayor parte de la sociedad, ya que estaba totalmente aceptado que la mujer no podía salir de la esfera de lo privado, centrando sus actividades únicamente en el ámbito del hogar, puesto que ni sus capacidades, ni sus intereses, le permitían otras dedicaciones, y aún menos la política, que era claramente incompatible con el destino femenino señalado.

Algunos escritores reflexionaban sobre la emancipación y la entidad femenina y analizaban, bajo diversos prismas, como había una incompatibilidad absoluta entre la política y la mujer, señalando, como motivo primordial, que las actividades públicas no se podían compaginar con la vida doméstica, y que, aun en el caso de poder hacerlo, la mujer perdería su encanto y pasaría a convertirse en un ser aborrecible. Como ejemplo del pensamiento generalizado sobre la significación de las actividades públicas femeninas pueden servirnos algunas de las opiniones emitidas por Manuel de la Revilla—escritor y pensador español, influido por las ideas krausistas, y más tarde por los neokantianos y los positivistas—que escribió un artículo titulado "La emancipación de la Mujer", que se publicó en dos partes en *La*

Revista Contemporánea en 1878-1879, y en el que, desde una perspectiva antifeminista, realiza una serie de reflexiones con las que pretende demostrar lo innecesario de la independencia femenina, así como de su intervención en los espacios públicos dedicados a los varones. Entre las numerosas razones que aducía para negar la independencia y autonomía de la mujer, así como su salida al espacio público, señalaba sus características intelectuales, personales y biológicas, que la imposibilitaban para cualquier trabajo fuera del ámbito de lo privado y que la relegaban a un perpetuo papel secundario. Según sus opiniones, la mujer tenía un único destino: "la vida en familia, el amor del esposo, el cuidado de los hijos, el gobierno del hogar. Para el hogar nació; en él están su principio y su fin; y de él no puede apartarse, so pena de faltar a la ley de su vida y convertirse en monstruo ridículo o repulsivo, torpe caricatura del varón" (454). En cuanto a la actividad política Revilla enunciaba algunas de las razones que impedían a la mujer dedicarse a ella:

> [La vida política] exterior, agitada y ruidosa, mal se aviene con los quehaceres del hogar y el cuidado de los hijos. Fecunda en violentas pasiones, ocasionada a sangrientos lances, exigiendo del que a ella se dedica actividad incesante, enérgico carácter y valor personal a toda prueba, no es la más propia de un ser pasivo, tímido y débil como la mujer. […] Alejada del hogar doméstico, apartada del cuidado de sus hijos, la mujer política invertiría en cábalas, intrigas, batallas parlamentarias y conspiraciones, el tiempo que debe dedicar a los goces del amor y la familia. En esta abrasada atmósfera de la vida pública desaparecerían su pudor y sus encantos; su alma se corrompería, su virtud correría gravísimos peligros y el ser ideal que hoy adoramos reemplazaría un ente monstruoso que sólo inspiraría aversión y desprecio. (163)

Hay que señalar que este trabajo de Revilla se publicó durante la restauración canovista, unos años después de que las actividades de Modesta Periú y otras muchas mujeres, conocidas o desconocidas aún, hubieran tenido lugar. Es muy posible que precisamente la intensa actividad pública de estas mujeres durante el Sexenio y su manifiesta valía, personal y política, que anulaba muchos de los razonamientos expuestos reiteradamente en la sociedad burguesa, dieran pie a escritos como el de Revilla, y seguramente recrudecieron los ataques de aquellos que las consideraban seres extraños y *aberraciones de la naturaleza*.

A pesar de estas opiniones, y otras muchas semejantes, que durante años llenaron con profusión los periódicos y revistas, así como las charlas de café, donde se comentaba y escribía —bajo diferentes perspectivas y generalmente por plumas masculinas—, sobre la condición femenina, su emancipación, sus derechos, sus necesidades, y cualquier otro tema que las afectara, muchas mujeres decidieron participar activamente en el espacio público y se enfrentaron a la sociedad de su tiempo para defender sus ideales y hacer oír su voz. De la mayoría de estas mujeres apenas conocemos poco más que su nombre y algunos sucintos datos repartidos en la prensa de la época. La omisión de las voces y las figuras femeninas en la Historia hace que ignoremos aún muchas circunstancias y datos de su vida, y que los que conocemos sean a través de semblanzas y noticias de algunas de sus amigas y correligionarias, así como por algunas mínimas referencias en la prensa.

La más completa referencia biográfica de Modesta Periú nos llega a través de la necrológica que Carolina Pérez, escritora republicana, publicó en *La Ilustración Republicano*

Federal y en la que se aportan datos fundamentales sobre Modesta Periú i Mulet[2] (Peñarrubia 70), librepensadora, republicana, propagandista y revolucionaria, y las actividades públicas y políticas a las que dedicó muy poco tiempo, debido a su pronta muerte. Modesta había nacido en Zaragoza, posiblemente hacia 1843, y había pasado los mejores años de su adolescencia en el castillo de la ciudad aragonesa, del que su padre era gobernador. Su educación fue escasa como era preceptivo en la época y recibiría la instrucción mínima que se daba a las niñas en aquellos años. Su amiga Carolina señalaba en su artículo que si se le hubiera dado "educación conveniente al desarrollo de sus facultades, hoy hubiera dejado una página a la historia de las revoluciones" (Pérez 233). La joven zaragozana en sus primeros años destacaba por su timidez, retraimiento que años más tarde se transformaría en activismo y talento revolucionario.

Su aparición en la escena política se produjo poco antes de la revolución de Septiembre de 1868 y, debido a su prematura muerte, su actividad en el ámbito público solo fue de tres años. En 1869, en Zaragoza, dirigió una barricada que ayudó a construir y desde la que llamaba a las masas a la revolución a favor de la República Federal. Según su biógrafa en esos momentos mostró un gran valor y un gran desprecio por su vida. Modesta le contó algunos de esos episodios a Carolina, y le decía que: "el olor de la pólvora me trastornaba, todos mis recuerdos se habían dormido, tenía ambición de muerte".[3] Parece ser que fue en ese tiempo cuando comenzó a llevar vestimenta masculina que usaba con soltura, hecho que la hizo aparecer como excéntrica entre sus contemporáneos.

Aunque hay diversos comentarios que hablan de que había sido una joven atractiva, su aspecto había cambiado en esos años de actividad revolucionaria:

> Desde esta época empezó a vestir el traje de hombre, que sabía llevar con admirable desenvoltura; era alta, delgada; llevaba cortados sus cabellos, rubios y lasos; sus ojos eran azules y melancólicos; y revelaban al fijarse una desesperación reconcentrada; su frente pequeña estaba surcada por una vena azul, que se inflamaba o se hacía imperceptible, según las transiciones por que pasara su imaginación. Había sido hermosa; a los veintiséis años solo conservaba de su hermosura su perfecta nariz, su boca pequeña y deprimida; borradas las huellas de su atractivo, perdidos los resplandores de su pasada belleza, odiaba los atavíos de la mujer, y hasta en su traje de hombre se advertía el más completo abandono. (Pérez 233)

Pasada la insurrección federal Modesta siguió haciendo, por medio de la prensa, propaganda revolucionaria, y pasaría a formar parte de la Jefatura de la Asociación *Tiro Nacional* de Zaragoza. Posiblemente hacia 1870 fijaría su residencia en Madrid, aunque ya venía enferma de tuberculosis, mal que acabaría con su vida poco tiempo después. En la capital a pesar de sus dificultades económicas, debidas a sus actividades políticas, Modesta "no desmayaba; consagrada a sus trabajos políticos, pasaba los días encerrada en su pequeño gabinete escribiendo artículos y proclamas en que siempre repetía a los zaragozanos su promesa de morir con ellos" (Pérez 233). Algunos de estos artículos y proclamas fueron publicados en la prensa de Madrid, Zaragoza y Mallorca. Pérez señala en su artículo que Periú, por su última proclama, fue conducida a la cárcel de mujeres. Es posible que el pasquín que la condujo a prisión fuese *El rey de España se va*, la difundida y popular *Hoja revolucionaria*, en la que pide el voto a sus conciudadanos y anuncia la llegada de la República, publicada en marzo de

1871, y a la que se refiere Pérez Galdós en *Amadeo I.*

En la *Casa Galera*, la cárcel de mujeres de Madrid, Modesta estuvo encerrada varios meses junto a mujeres "cuya educación y delitos eran bien diferentes" (Pérez 234) y en unas condiciones malísimas, sobre todo, si tenemos en cuenta su pésimo estado de salud. Por su escrito le pedían nueve años de prisión, aunque ella era consciente de que nunca llegaría a cumplir esa condena por lo avanzado de su enfermedad. Además de su frágil salud, su situación económica debía ser muy precaria, y en el mes de julio el diario *Gil Blas* informaba que Roberto Robert había entregado a la *infortunada* Modesta Periú ciento cincuenta reales, que se habían obtenido de la cuestación hecha por iniciativa de Fernando Garrido en un almuerzo republicano, en el que se habían recogido 450 reales, que se repartieron entre varios republicanos con problemas (*Gil Blas* 3).

Pérez comenta que, aunque tarde, llegó la amnistía, que debe ser la que Ruiz Zorrilla concedió el 30 de agosto de 1871. Esta amnistía absoluta, amplia y general, se otorgó para los delitos políticos de cualquier especie, incluidos los electorales, que se hubieran cometido hasta el 31 de julio de aquel año. Casi un mes después el indulto no se había llevado a efecto y en *La Ilustración Republicana Federal* del 24 de septiembre de 1871 se da la noticia de que todavía no se había cumplido el decreto de amnistía dado por el gobierno.

Pocos días después Modesta Periú fallecería en Zaragoza al lado de sus padres. Su defunción se debió producir en los primeros días de octubre de 1871, ya que a mediados de mes en *La Ilustración Republicano Federal*, se comunica la muerte de varios militantes federales entre los que se menciona a Periú. Por su parte Guillermina Rojas en un mitin dado el 15 de octubre en el Circo Price de Madrid, se refería al fallecimiento de la propagandista republicana, y se lamentaba del olvido de su amiga por parte de sus correligionarios, y de que a su entierro solo hubieran asistido un corto número de amigos.

Además de la proclama, que se presenta aquí, se conocen algunos escritos de Periú diseminados en la prensa, fundamentalmente republicana, de distintas ciudades como Zaragoza, Madrid y Mallorca, donde se reprodujeron algunos de sus textos en los que defendía la República Federal como hacedora de todos aquellos anhelos que pretendían las clases populares, pero donde también, al igual que sus correligionarias y seguidoras, pedía la libertad de cultos, combatía el fanatismo religioso, y preconizaba la igualdad de derechos entre hombres y mujeres así como la emancipación femenina. Magdalena Bonet, en un discurso dado en Mallorca, reprodujo algunos textos de Modesta como el siguiente: "Algunas pobres gentes que no creen que se pueda llegar a consumar el bienestar humano, no solo creen una locura la emancipación de la mujer, sino que la llenan de mil absurdas calumnias. Pero llegará un día no muy lejano, que comprenderán que es una necesidad" (ctd. en Ferrer 89). Su destacado activismo la convirtió en un ejemplo para jóvenes de ideas progresistas y algunas la dedicaron composiciones y elegías en la prensa, como la publicada en la revista *La Bocina* del 22 de octubre de 1871 (Peñarrubia 70)

He recogido, brevemente, algunos de los múltiples datos dispersos que permiten realizar una mínima semblanza de esta joven mujer de enérgico carácter, firmes convicciones e interesante personalidad, características que sin duda hacen que Galdós, a través de su personaje Tito, recuerde su figura de *brava heroína en Amadeo I.* A pesar de lo reducido de

esta aproximación a la figura de Modesta Periú, podemos observar cómo algunas mujeres, a pesar de las limitaciones impuestas, rompieron muchas de las trabas sociales e irrumpieron en su contexto histórico participando activamente en la sociedad de su tiempo y por ello pagaron un precio muy alto que, en el caso de Periú, fueron las penurias económicas, la cárcel y, sobre todo, el olvido de sus trabajos y de su figura en el tiempo presente. Omisión y alguna indiferencia que, en cierta medida, ya se hacía patente en su época como señalaba Guillermina Rojas, a los pocos días de producirse el fallecimiento de Modesta Periú, en el mitin dado en el Circo Price de Madrid el 15 de octubre de 1871, al que nos referíamos anteriormente y donde "se lamentó de que cuando se había acordado enviar telegramas a Pierrad y Joarizti, nadie se hubiera acordado de su querida amiga la ciudadana Modesta Periú, que tantos sacrificios había hecho por la causa de la libertad, y a cuyo entierro solo asistieron un corto número de amigos" (*El Imparcial* s. pag.)

***El Rey de España se va* de Modesta Periú**

La hoja revolucionaria *El rey de España se va*, datada el 2 de marzo de 1871 y firmada por Modesta Periú, que obtuvo gran difusión y popularidad en aquellos meses de tanta actividad política, como recuerda Galdós a través de Tito Liviano en *Amadeo I*, es la que posiblemente llevó a su autora a la *Casa Galera*, la prisión madrileña de mujeres. Esta proclama, que es una llamada a los ciudadanos para que asistan a votar a favor de la Republica liberadora e igualitaria, está motivada por las elecciones generales convocadas por el general Serrano, las segundas que se celebraban en España tras la Revolución de Septiembre, que destronó a Isabel II. Su formato es de una sola hoja tamaño "sábana", como los periódicos de la época, y está impresa a dos columnas y como se ha indicado está firmada y fechada. Hay que apuntar que el original, que se conserva en la Hemeroteca Municipal de Madrid, lleva por título *El Rey de España se va*, que presenta una mínima variación con el que el escritor canario recordaba, como vimos, años después, en su Episodio Nacional, en el que su personaje principal, Tito, contaba que, en uno de los motines callejeros que tuvieron lugar en aquellos días, tuvo una gran influencia una *Hoja revolucionaria* de gran circulación que había sido escrita por la *propagandista republicana* Modesta Periú y que se titulaba *El Rey se va*. Esta proclama, cuyo texto completo se presenta a continuación, y que, como se ha indicado, supuso la cárcel durante varios meses para su autora y una petición de encarcelamiento de nueve años, es una convocatoria a las urnas para participar en las elecciones generales.

Bajo el título *El Rey de España* se va la autora hace un llamamiento a participar en una batalla que influirá tanto en España como en Europa y que a través de las urnas llevará al triunfo de la república, a pesar de las rivalidades de los partidos, del voto censitario y de las objeciones represoras o políticas que no podrán evitar el sufragio: "Por esto el pueblo, a pesar de todas vuestras maquiavélicas intrigas y constantes provocaciones hijas de vuestro miedo, acude en tropel a depositar su voto como una esperanza de salud" (Periú s. pag.). Para que se cumplan los anhelos y esperanzas de un cambio institucional, la propagandista republicana pide reiteradamente a los electores que asistan a llevar su voto a las urnas, y apunta que: "De nuestros votos saldrá una esperanza para Francia, un deseo inmenso para Italia, y una simpatía

de apoyo para Portugal; y nosotros habremos arrojado una de las más odiosas dinastías, la dinastía extranjera" (s. pag.).

A continuación señala el rechazo del pueblo hacia un rey ajeno, que le ha sido impuesto pero que no ha sido aceptado, y sus diatribas hacia la figura de Amadeo, la monarquía y sus ministros, ponen de manifiesto el malestar general y la mala situación de las clases populares y más desfavorecidas, ya que "Los gritos del hambre vienen a estrellarse contra los fortalecidos estómagos de nuestros gobernantes" (s. pag.). Según Periú, las malas condiciones de vida, el descontento y la inquietud popular, provocan encontrados sentimientos que, de manera casi inevitable, producen situaciones frustrantes y muy conflictivas que, inexorablemente, llevan a insurrecciones e incluso a revoluciones. Tras un somero, aunque claro, análisis de la situación del paí —observaciones que sorprenden porque muchas de las situaciones presentadas perviven casi ciento cincuenta años después de ser descritas— finaliza su proclama con la ilusión de la libertad para los pueblos y con la esperanza de un mundo mejor para toda la tierra.

Tras la lectura y el análisis de esta hoja que, a pesar de no ser excesivamente radical, le costó a su autora pasar unos meses en la Casa Galera de la capital, surgen algunas reflexiones, como que la falta de derechos civiles y políticos de las mujeres no evitaban el "castigo penal" para aquellas que manifestaran ideas contrarias al régimen imperante, es decir, que la tan comentada *debilidad femenina* no impedía que este ser, considerado como menor de edad perpetuo, inerme e indefenso, fuera encarcelado. Asimismo no deja de llamar la atención que esta encendida llamada a las urnas venga de una voz y una pluma femenina que, debido a su condición de mujer, no podía ejercer el derecho al voto al que convocaba a los ciudadanos, para que por medio de las urnas se produjera el advenimiento de la ansiada República y las libertades para todos los pueblos. También llama la atención como determinados aspectos sociales y políticos perviven a través del tiempo, y observamos la actualidad de algunas de las situaciones expresadas por Periú en este escrito, como la falta de trabajo, el excesivo gasto público, la falta de crédito, etc.:

> Cuando el pueblo sufre, cuando el trabajo falta, cuando el comercio es nulo, cuando el crédito público está perdido, cuando el contribuyente resiste a pagar el impuesto por la penuria, cuando todo el plazo es un ¡ay! de angustia, porque el estado consume mucho dinero en gastos de ejecución, para recaudar la última miseria del pobre contribuyente, que las más de las veces la defiende con su sangre, … (s. pag.)

Conclusiones

Se presenta aquí la trascripción de la hoja propagandística de Modesta Periú, que Galdós inmortalizó al igual que a su autora en el Episodio Nacional dedicado a los sucesos que tuvieron lugar durante el reinado de Amadeo I. Esta reproducción permite conocer un documento original de la época, recogido por Galdós en su Episodio, así como la aproximación a un complejo momento histórico y sobre todo a la autora del mismo, y observar cómo hubo mujeres que, a pesar de las mayoritarias opiniones en contra, se enfrentaron abiertamente con su entorno y demostraron que tenían capacidad para seguir un camino profesional, y salir de la

esfera de lo privado para participar activamente en lo público. Mujeres como Modesta Periú y otras muchas, algunas conocidas, otras por descubrir, defendieron con valor, dignidad y entrega sus ideas y participaron en el acontecer histórico de su época, aunque esta actitud supusiera duras críticas de la sociedad y de sus contemporáneos, que, en muchos casos, en vez de discutir sus ideas atacaban su dignidad de persona, porque se habían atrevido a ocupar un espacio en lo público manteniendo su identidad femenina.

La presencia de mujeres en la escena revolucionaria y política de los años setenta del siglo XIX permite conocer cómo, a pesar de las opiniones contrarias y de las múltiples cortapisas, éstas participaron en la construcción de su tiempo preocupándose de los problemas que las rodeaban, y en sus intervenciones públicas y en sus escritos los pusieron de manifiesto, demandando soluciones a las dificultades de los más desfavorecidos y también a la problemática femenina. Su actividad pública la llevaron a cabo pese a las dificultades sociales impuestas y a juicios críticos como los de Manuel de la Revilla que apuntaba que: "No se hicieron para agenciar votos, seducir electores, amañar intrigas, forjar cabildeos, perorar en congresos y clubs, o empuñar el fusil revolucionario, las que nacieron para ser el encanto de la vida" (163), opiniones que ya habían sido rebatidas por la actividad pública de Modesta y sus correligionarias, ya que Revilla las escribió después de que la labor y la lucha de estas mujeres hubieran tenido lugar y ellas hubieran pagado un alto precio por las consecuencias legales y sociales de sus actos.

NOTAS

[1] Galdós, a través de Tito Liviano, se está refiriendo al motín de Antón Martín que tuvo lugar el 12 de diciembre de 1872. En esta fecha Modesta Periú, autora de la hoja revolucionaria que se menciona, ya había fallecido. Tampoco podemos constatar la participación de Guillermina Rojas en estos hechos; pero ambas estuvieron presentes en diversos acontecimientos públicos en los agitados años del reinado de Amadeo I.

[2] El segundo apellido de Modesta Periú lo menciona Isabel Peñarrubia en *Entre la ploma i la tribuna.*

[3] Estas palabras están entrecomilladas por Carolina Pérez en su necrológica.

OBRAS CITADAS

Ferrer Flórez, Miguel: "Aspectos del feminismo en Mallorca." *Memories de la Real Academia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heraldics i Histories*. 13 (2003): 77-92. Impreso.

Gil Blas (Madrid) 23 julio 1871. 3. Impreso.

La Ilustración Republicana Federal 24 septiembre 1871: 240. Impreso.

El Imparcial 16 octubre 1871. Sin página. Impreso.

Nuez Caballero, Sebastián de la. *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915)*. Santander: Librería Estvdio, 1993. Impreso.

Peñarrubia i Marques, Isabel. *Entre la ploma i la tribuna: Els origens del primer feminismo a Mallorca*. Barcelona: Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 2006. Impreso.

Pérez Galdós, Benito. *Amadeo I. Obras Completas. Episodios Nacionales*. Tomo V. Madrid: Aguilar, 1990. 233-337. Impreso.

—. "La mujer del filósofo." *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. Ed. Roberto Robert. Tomo I. Madrid: Fundación Largo Caballero, 2008. 121-29. Impreso.

Pérez, Carolina. "Modesta Periú." *La Ilustración Republicana Federal* 21 junio 1872: 233-34. Impreso.

Periú, Modesta. *El Rey de España se va*. Madrid: 1871. Impreso.

Rodríguez Sánchez, María Ángeles. "Transgresoras: Mujeres en la escena política española del siglo XIX." *Mulheres Más. Percepção e Representações da mulher Transgresora no Mundo Luso-Hispânico*. Ed. Ana Maria Costa Toscazo. Tomo II. Porto: U Fernando Pessoa, 2006. 59-77. Impreso.

Revilla, Manuel de la. "La emancipación de la mujer." *Revista Contemporánea* 30 diciembre 1878: 447-64. Impreso.

Revilla, Manuel de la. "La emancipación de la mujer." *Revista Contemporánea* 30 enero 1879: 162-81. Impreso.

Va a librarse una de esas grandes batallas que más han de influir en la suerte de nuestro infortunado país y en los destinos de Europa.
Esta batalla tiene la conciencia de llevar el triunfo de la república y la regeneración de la raza latina.
No se trata hoy de las enemistades de partido.
No se trata de horrores y calamidades. ¡Hartas lágrimas y sangre brotan ya del trono de Amadeo I, rey de España!
La batalla va a librarse en las urnas electorales.
De allí debe de sacarse incólume la honra nacional.
Para este fin, no hay más partido que el partido español.
¡Viva la coalición!
En vano es que pongáis una ametralladora en cada colegio. En vano es que las urnas estén erizadas de bayonetas. En vano es que os hayáis valido de la última infamia, poniendo una contribución al voto de cada ciudadano, tratando de este modo de ahogar el sufragio universal.
Allí está la dignidad de todos los partidos. Los derechos del pueblo, el porvenir de nuestros hijos. La mancha de la deshonra que ha caído a España con vuestro gobierno, hay que lavarla allí.
Por esto el pueblo, a pesar de todas vuestras maquiavélicas intrigas y constantes provocaciones hijas de vuestro miedo, acude en tropel a depositar su voto como una esperanza de salud.
Los indiferentes a esta situación, son nuestros mayores enemigos.
¡A las urnas, electores, a las urnas que nuestro triunfo es seguro!
De nuestros votos saldrá una esperanza para Francia, un deseo inmenso para Italia, y una simpatía de apoyo para Portugal; y nosotros habremos arrojado una de las más odiosas dinastías, la dinastía extranjera.
¡No tengáis más esperanzas mantenedoras de la deshonra de nuestra nación, porque ni con todo vuestro dinero, ni con todas vuestras intrigas, ni con la fuerza de vuestros estómagos, lograréis por más tiempo sostener a ese maniquí sobre ese montón de podridos escombros!
¡El plazo está cumplido!
¡La hora va a sonar!
¿No veis la república en las puertas sonriendo ante la desesperada agonía de los partidos viejos?
¿No veis la miseria que penetra ya en todas las clases sociales? Pues es el rey que está haciendo el equipaje para marcharse.
El rey Amadeo entró en España en medio del desprecio de un pueblo, que con su silencio demostraba claramente, que no estaba dispuesto por mucho tiempo a tolerar su nuevo amo.
Como no ha venido a llenar ninguna clase de aspiraciones, en vano es que haya perdido el tiempo en conquistarse simpatías. El plebiscito lo echa fuera en medio de un silbido universal.
Las monarquías constitucionales son el quijote del progreso moderno. Los partidos que ponen en ellas sus esperanzas: “Siembran vientos para coger tempestades”.
En todos esos poderes, hay una deformidad de bajeza correspondiente a la fealdad del tirano.
La villanía de los esclavos, es un producto directo del déspota.
El miasma que se exhala de la actual monarquía, proviene de que las conciencias que la sostiene son corrompidas, los poderes públicos inmundos, los corazones pequeños, y las almas como

de asquerosos insectos.
Las antipatías del país contra esta situación, se hacen cada día más evidentes.
La sombra del mal humor que se dibuja en todo los semblantes, prueban el horrible estado porque atraviesa nuestro desventurado país.
Los gritos del hambre vienen a estrellarse contra los fortalecidos estómagos de nuestros gobernantes.
El mal estar general excita los ánimos, agria los caracteres, despierta las pasiones, endurece los sentimientos, enfurece los instintos, pone las conciencias en terribles alternativas, llenando de desesperación y desconfianza, a las naturalezas más fuertes y a los espíritus más ardientes.
España se haya vagado por los profundos abismos de la bancarrota.
La revolución del hambre llama a las puertas. En vano es ya que el egoísmo de las conveniencias, las indecisiones, los temores, las inquietudes, la prudencia del miedo, quieran contener su violento empuje.
Los ánimos descontentos de su suerte, las ilusiones de conquista para un estado mejor, las grandes aspiraciones, las ingratitudes, las sombras de venganzas personales, los engaños, los odios, las envidias, las miserias, las ambiciones, las personalidades, y por último, el derecho que cada partido cree tener en la cosa pública, son los combustibles que se amontonan en la mina cuando ha de estallar el volcán.
La riqueza y la miseria, públicas, tienen un termómetro infalible.
Cuando el pueblo sufre, cuando el trabajo falta, cuando el comercio es nulo, cuando el crédito público está perdido, cuando el contribuyente resiste a pagar el impuesto por la penuria, cuando todo el plazo es un ¡ay! de angustia, porque el estado consume mucho dinero en gastos de ejecución, para recaudar la última miseria del pobre contribuyente, que las más de las veces la defiende con su sangre, en fin, cuando un país llega al estado que el nuestro, de verse amenazado si dura más esta situación, de terribles hecatombes, no tiene más remedio que pegar fuego a la mina, para que estalle el volcán.
¡Vengan esas brutalidades del progreso, de donde sale una caricia para el género humano! ¡Bendita sea la revolución que dé sus frutos para el porvenir!
Un ruido sordo llega a mis oídos, un grito de libertad, pronunciado sobre climas distantes, ha resonado en el mundo. A ese grito se levanta un murmullo secreto en los grandes pueblos contra toda opresión. Una inquietud saludable los alarma acerca de su estado presente, se interrogan sobre los que son, sobre los que deben ser, y sorprendidos de su debilidad, buscan solícitos cuales son sus derechos, cuales los medios, y examinan la conducta de los gobernantes… Hemos esperado un día una reflexión, y hemos visto nacer un movimiento inmenso, por donde aparece un siglo nuevo. Siglo de admiración para las almas vulgares, de sorpresa y de espanto para los tiranos, de libertad para los pueblos y de esperanzas para toda la tierra.

MODESTA PERIÚ

Madrid 2 de marzo de 1871

RESEÑAS

SALVADOR OROPESA MÁRQUEZ. *Literatura y comercio en España: las tiendas (1868-1952).* Málaga: Universidad de Málaga, 2014. 311 pp.

Cristina Delano

Salvador A. Oropesa Márquez's monograph *Literatura y comercio en España: las tiendas* (1868-1952) is an interdisciplinary study that examines the representation of stores in modern Spanish cultural production. Oropesa's monograph analyzes texts from different genres and ideological perspectives and presents the reader with an engaging history of Spanish literature and culture. His work emphasizes the inexorable links between shopping, modernity, and democracy –a connection that scholars have not always appreciated. As Oropesa explains in the introduction, shopping has an image problem. Long considered a frivolous, vacuous activity associated with pleasure and "feminine" spaces, shopping and stores have not always received serious critical attention. Oropesa's book is strongly influenced by the work of José Antonio Maravall and his emphasis on interdisciplinary historical studies and quotidian cultural practices. While he acknowledges the Frankfurt School's perspective of consumption as part of the manipulation of mass culture, Oropesa prefers the postmodern position that sees consumerism as a creative act. He cites Paco Underhill and James G. Carrier, who both view shopping as a manifestation of desire and identity. In the Spanish context, Maravall, Antonio Domínguez Ortiz, and Jaime Vicens Vives are among the few scholars to examine the history of shops in Spain, and their studies are limited to the Early Modern period. Thus Oropesa's book fills a notable gap in the scholarship on Spanish consumerism.

The first chapter explores an important foundational text in the representation of shopping, Émile Zola's 1883 *Au bonheur des dames*. This novel centers on a French department store, an emblematic commercial establishment that had not yet reached Spain. Department stores participate in the creation of a national "imagined community." By selling the same products throughout the country, they unite the populace through consumer goods. Oropesa then examines Galdos's *Fortunata y Jacinta*, which he claims is Spain's foundational novel of shops. He analyzes each of the merchant families mentioned in the novel, and shows how the stores in *Fortunata y Jacinta* serve as landmarks for the characters and for Madrid.

The second chapter studies two more novels by Galdós: *La desheredada* (1881) y *Lo prohibido* (1884-85). *La desheredada* presents issues of gender and social class inherent to shopping. Isidora's shopping habits are an essential component of her quest to establish her "true" identity. Oropesa also notes that *La desheredada* is the first Spanish novel that portrays a shopping spree. Lo prohibido presents the dangers of excessive consumption through José María's seduction of his cousins. Eloísa's fascination with luxury is tied to her forbidden passion for José María. Oropesa reads their incestuous relationship as a failure to participate in the open market.

Chapter three analyzes *Las tiendas* by Carlos Frontaura (1876) alongside Unamuno's 1897 *Paz en la guerra* in the context of the Third Carlist War. Frontaura's work is a *costumbrista* text that represents a myriad of stores, customers, and transactions in a realistic and often

humorous fashion. For Oropesa, the importance of *Las tiendas* lies in the representation of the subtle, everyday changes in Spanish commerce and shopping habits. In Unamuno's novel, the depiction of stores is a microcosm of the Carlist conflict. Carlist ideology supports an outdated style of commerce, and is thus not a sustainable political system for the modern age.

The fourth chapter examines the stores of the "teatro chico" of the early 1900s. First are two works by Carlos Arniches: *La gentuza* (1913) and *El último mono* (1926), which feature the ascendancy of the petty bourgeoisie and the proletariat through shopkeeping. Next Oropesa analyzes three plays by Pilar Millán Astray: *La Galana* (1926), *La casa de la bruja* (1932), and *La mercería de 'La dalia roja'* (1932). Her works espouse Catholic dogma and nostalgia for the *Antiguo Régimen* in the face of changing social and political mores.

Chapter five features *Madrid de corte a checa* by Agustín de Foxá (1938) and Miguel Delibes's 1949 *Aún es de día. Madrid de corte a checa* is a Falangist thesis novel that advocates for a world with clearly defined economic roles and decries social diversity. However, Foxá's novel ends up portraying the vibrant culture and stores of the Second Republic. Delibes's novel portrays Spain under the early years of Franco's regime. In *Aún es de día* the main store is a clothing store, and its changing fashions represent one of the few signs of modernity and progress available to Spaniards.

The final chapter of the book looks at Manuel Gutiérrez Aragón's film *Demonios en el jardín* (1982), Mercé Rodoreda's novel *La plaça del Diamant* (1962), and Luis García Berlanga's 1952 film *Bienvenido Mr. Marshall.* The anachronistic presentation of the texts allows Oropesa to stage his analysis in the order of the time period represented. *Demonios en el jardín* portrays the history of a family that runs a black market store from the first years of the dictatorship through the end of autarky in the 1950s. The family store serves as a metaphor for Spanish society still divided by the war and ideological beliefs. In *La plaça del Diamant* stores play a crucial role in the development and ultimate salvation of Natàlia, the protagonist. In *Bienvenido Mr. Marshall,* Spain's transition out of autarky and the normalizing of relations with the United States mean a new ability to acquire goods and signify an entry into modernity.

My only criticism of the book is that it ends rather abruptly, with no conclusion following the final chapter. This may have been due to space limitations, for the book clocks in at more than 300 pages. In the introduction, Oropesa invites his readers to "consumir lúdica y críticamente este libro." Oropesa does not commit the error of taking a pleasurable subject so seriously that it is robbed of all its enjoyment. *Literatura y comercio en España* is an entertaining read that provides provocative insights into the role stores and shopping play in the development and expression of modern Spanish culture, as well as the importance of consumption to political and personal freedom.

University of Mississippi

IGNACIO JAVIER LÓPEZ. *La novela ideológica (1875-1880). La literatura de ideas en la España de la Restauración.* Madrid: Ediciones de la Torre, 2014. 302 págs.

Toni Dorca

Según el autor de esta monografía, la novela ideológica que se cultiva en España entre 1875 y 1880 está estrechamente vinculada al fracaso de la revolución de 1868 y las guerras culturales que surgen tras la "institucionalización" (18) de la Restauración canovista. El profesor López niega asimismo que sea una especie de etapa preparatoria del Realismo moderno, debiendo estudiarse por el contrario como un género autónomo que depende "del contexto y de la situación histórica" (31). Los novelistas que lo cultivan se sitúan en dos polos opuestos: los afines al liberalismo aspiran a "alcanzar la redención social", mientras que los partidarios del Antiguo Régimen están alarmados ante "un futuro de amenazas revolucionarias" (17). Se reformula así el viejo debate entre las dos Españas que empezó tras el fin de la Guerra de la Independencia en 1814.

La primera parte del libro, "Poética e historia", consta de cuatro secciones. El capítulo 1, "La literatura y las ideas", examina el prestigio que la novela adquiere entre el público culto por ocuparse de cuestiones filosóficas que conciernen al momento presente. El relato se convierte así en un vehículo idóneo para reflexionar sobre la esencia de la nación española a partir de dos valoraciones de signo opuesto: la del joven culto de la ciudad, partidario del progreso; y la masa que habita en el campo, depositaria de los valores de la tradición.

En el capítulo 2, "Restauración frente a revolución", se analiza el trasfondo histórico que da origen a este tipo de novela. Un primer factor, de dimensión internacional, tiene que ver con la secularización de la sociedad; el segundo, de orden nacional, con el intento por parte de los ultraconservadores de erradicar la herencia revolucionaria que pervive tras el Sexenio. La religión ocupa un espacio primordial en estas obras, manifestándose bien en forma de "imposición dogmática" (85) que debe superarse a fin de completar el proceso de modernización de España, bien como producto de "la capacidad civilizadora de la iglesia" (85) que hay que mantener.

El capítulo 3, "El triunfo de la novela ideológica", hace hincapié en la trascendencia de la misma a la hora de expresar "significados de importancia filosófica" (105). La calidad de una obra no depende tanto de criterios estéticos, cuanto del alcance del pensamiento que en ella se propugna. No se trata, sin embargo, de "exponer ideas", sino de "oponer ideologías" (118).

El capítulo 4, "El fracaso del 'hombre nuevo'", explica cómo el énfasis pedagógico del krausismo se traslada a la novela ideológica. En *La novela de Luis*, obra de un autor desconocido que firma con el pseudónimo de S. de Villarminio, se insiste en la necesidad de formar un "hombre nuevo" que se comprometa en "el mejoramiento de la sociedad" y se dedique a "la realización del bien común" (135). En cuanto a *Doña Perfecta* de Galdós, el desenlace trágico se explica a partir de la incapacidad del protagonista, Pepe Rey, de seguir los principios racionales en que se educó.

La segunda parte, "Crítica", contiene asimismo cuatro secciones. El capítulo 5, "Alarcón: 'el divorcio del cielo y la tierra'", presenta la novela El escándalo como un alegato

contra la revolución liberal que Alarcón publica una vez que ve defraudadas las expectativas que depositó en ella. La obra se encuadra dentro de una concepción del arte "trascendente, normativo y decente" (171), tejido a base de alegorías. La tesis tiene que ver con la constatación de los males que aquejan al individuo que, siguiendo los preceptos de la razón y la crítica, se aparta de las enseñanzas de la religión.

En el capítulo 6, "*Gloria* o el desafío de la razón", el profesor López explica que Galdós termina la primera parte de *Gloria* en 1874, pero no la publica hasta enero de 1877. En la novela se reflexiona acerca de la libertad de cultos y la intransigencia del catolicismo. La cuestión judaica fue tema de discusión entre los intelectuales de tendencia liberal, por cuanto les permitía diseccionar la exclusión por parte de la iglesia de la disidencia y la diferencia. Morton simboliza, en este sentido, "la España alternativa" (214) que hasta el momento presente no ha sido posible construir.

El capítulo 7, "Una visión innovadora de la ética", se centra en la segunda parte de *Gloria* que ve la luz en mayo de 1877. En ella, la nueva ética del amor puro que propugnan Gloria y Daniel no resiste los ataques de una opinión pública frívola y dogmática. El fanatismo de Serafina Lantigua y Esther Spinoza es igualmente objeto de crítica, en la medida en que no contribuye a allanar los obstáculos que impiden la unión feliz de los amantes. Un final infausto se da también en *La familia de León Roch* (1879), donde se constata la falsedad del ideal armónico del krausismo por culpa de una religión que se impone a la libre expresión del sentimiento.

El extenso capítulo 8, "El mal: historia y naturaleza frente a razón", expone cómo la ruptura del ser con el mundo provoca la reacción de los escritores conservadores que denuncian los peligros de esta disociación del individuo de los valores sempiternos de la tradición. Por el contrario, la casona de Román Pérez de la Llosía en la novela de Pereda *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878) simboliza lo perdurable de la tradición. Lamentablemente, el estallido de la Revolución de 1868 resquebraja el inmovilismo de este idilio rural mediante la introducción de elementos disolventes como la política.

El realismo perediano se manifiesta en su oposición a toda forma de idealización en la descripción del paisaje y las gentes, lo cual lo lleva a la deformación humorística y la exaltación de lo feo. De todas formas, la adhesión del autor cántabro a dicha corriente se manifiesta en la descripción de una realidad que está en proceso continuo de cambio, si bien con una salvedad: se denuncian las aspiraciones sociales del individuo por considerarse "un elemento perturbador del orden" (264).

La novela ideológica se cierra con *El Niño de la Bola* (1880) de Alarcón, en la que se insiste en el desarraigo y la pérdida de identidad que afectan a aquellos que, como el protagonista, han abandonado la tierra natal para labrarse una fortuna en el extranjero. La novela responde a la ideología reaccionaria del autor, cuyo contacto con los círculos integristas lo obliga a no transigir ni un ápice en la defensa de la religión. El pesimismo de Alarcón se manifiesto en su negación de la posibilidad de redención del ser humano, a menos que recurra al auxilio de la fe cristiana. El dogmatismo de que hace gala el guadijeño resulta excesivo a la altura de 1880, de ahí que esta novela suponga "el final de trayecto" (274) de la novela ideológica en la España del XIX.

Dado el meticuloso examen de la novela ideológica que se lleva a cabo, es obvio que nos encontramos ante un estudio fundamental acerca de este subgénero histórico que tanto dio que hablar a la crítica en la segunda década de 1870 –y que tan lamentablemente ha caído en el olvido en nuestros días, aun entre los especialistas en narrativa decimonónica. Una aportación decisiva del profesor López es la conexión que tienen estos relatos con las guerras culturales de los primeros años de la Restauración, lo cual les confiere una autonomía propia que las aleja de su papel ancilar como antecedentes del Realismo moderno que se inicia con *La desheredada* (1881). Menos convincente resulta, sin embargo, la organización del material: hay casi dos capítulos dedicados a *Gloria*, solo tres páginas a *La familia de León Roch* y no más que una breve mención de la perediana *De tal palo, tal astilla*. Tal vez la división por autores en la parte crítica habría podido subsanar esta deficiencia estructural de una monografía por otra parte tan meritoria.

Macalester College

ANA PEÑAS RUIZ. *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014. 264 pp.

Ramón Espejo-Saavedra

A pesar de su aparente sencillez, el costumbrismo es una de las formas literarias más escurridizas para la crítica. Las valiosas aportaciones que todos conocemos sobre la relación entre el costumbrismo y la novela realista, el cuento, el ensayo y el periodismo a veces dejan la impresión de que el artículo de costumbres es una forma transicional, una etapa por la que tuvo que pasar la prosa española antes de que cuajaran algunos de los géneros más reconocidos. En la introducción al presente estudio, la profesora Peñas Ruiz se enfrenta a este problema al definir el costumbrismo como un "intergénero": "forma o molde que atraviesa tanto características propias de diversos géneros periodísticos como otras exclusivas de géneros literarios, acabando por erigirse, una vez institucionalizado en las prácticas culturales de la época, como un género autónomo por derecho propio" (14-15). Al tomar la multiplicidad de influencias y contextos como rasgo definitorio del costumbrismo, la autora consigue crear una visión de conjunto que hace justicia a la complejidad de una de las formas literarias más importantes de la primera mitad del siglo XIX.

Peñas Ruiz dice que su libro es "un acercamiento panorámico a la historia del artículo de costumbres en España durante la primera mitad del siglo XIX" (15). Por lo tanto, rehúye el análisis detallado de obras individuales para trazar la génesis, consolidación y posterior declive del género después de 1850. La estructura del libro sirve para confirmar a grandes rasgos lo que la crítica, en diversas obras y de manera dispersa, viene indicando acerca de las etapas de la evolución del costumbrismo, pero la claridad de exposición y, sobre todo, la labor minuciosa de investigación de la autora, añaden un gran número de detalles y matices importantes para la justa comprensión del tema. Buen ejemplo de ello es el primer capítulo, titulado "Prehistoria del artículo de costumbres (1750-1820)", en el que Peñas Ruiz afirma que "es en el siglo XVIII . . . donde hay que buscar los fundamentos éticos y estéticos del artículo de costumbres decimonónico" (27). En este capítulo, examina no sólo las ideas filosóficas que dieron lugar al creciente interés por las costumbres a lo largo del siglo ilustrado, sino también las múltiples formas literarias, tales como el epigrama, la máxima o la literatura de viajes, en las que se manifestaba ese interés. De particular importancia es la última sección del capítulo, dedicada a la prensa ilustrada —"amalgama de ensayo, literatura, miscelánea y crítica" (40)— y su manifestación más característica, el género del "espectador" inspirado en *The Spectator* de Addison y Steele.

Los siguientes capítulos analizan la evolución del género hasta 1850. Primero, Peñas Ruiz dedica unas páginas interesantísimas a los primeros *espectadores* españoles del siglo XIX: *Minerva* (1805, 1817) y *El Censor* (1820). La importancia de estas dos publicaciones, como demuestra ampliamente la autora, radica en su fusión de la tradición satírica del siglo anterior con la influencia del periodismo francés de la época, un paso decisivo para la creación del "artículo de costumbres" tal y como lo reconocerían los lectores de la década de 1830. Para completar el retrato de esta etapa inicial del género, Peñas Ruiz estudia las publicaciones

de los años veinte de autores que fueron decisivos para el desarrollo del costumbrismo: el *Pobrecito Holgazán* de Miñano, *Mis ratos perdidos* de Mesonero Romanos, y dos obras de Larra: *El duende satírico del día y el Pobrecito Hablador*. Pone énfasis en el hecho de que todas ellas "se sitúan en espacios discursivos híbridos, liminares entre el ensayo, la literatura y el periodismo"(77). Es decir, representan una primera etapa en la que las circunstancias políticas, económicas y literarias todavía no habían confluido para dar ocasión a la creación del "artículo de costumbres" en los periódicos de la época.

El momento de la "institucionalización del artículo de costumbres" llega entre 1828 y 1836. La autora explica de manera detallada la creación y evolución de las principales publicaciones en las que un grupo compacto de escritores estableció las características típicas del artículo de costumbres. Además de rastrear la participación de Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón en cada uno de estos periódicos, señala la importancia de escritores menos conocidos, como Mariano de Rementería y Ángel Iznardi, y destaca el papel clave del editor José María Carnerero en la formación del género. En el cuarto y último capítulo del libro examina la evolución del costumbrismo después de su triunfo en los periódicos de los años treinta. La autora revisa los varios formatos en los que se publicaron los artículos de costumbres, así como su relación con la ilustración gráfica y con el género de las *fisiologías literarias* que se pusieron de moda en los años cuarenta.

En conjunto, el estudio de Peñas Ruiz constituye una excelente introducción a la evolución del costumbrismo en España con el énfasis puesto en los múltiples contextos literarios y periodísticos en los que apareció y se desarrolló. Será muy útil para futuros investigadores a la hora de abordar la obra particular de los autores costumbristas, ya que demuestra la necesidad de estudiar el artículo de costumbres siempre como cruce de influencias estéticas.

Loyola University Maryland

EUGENIO ANTONIO FLORES. *Trata de blancas (novela social).* Edición, introducción y notas de Luis Álvarez Castro. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza, 2014. 390 pp.

Francisco Estévez

De un modo u otro, más ligero o deslenguado, la literatura ha tratado siempre de la vida. Coloca ante la misma un espejo con pretensión de regularidad al modo de Stendhal, con ínfulas deformantes como fue esa genial corrección y mejor hallazgo de Valle Inclán. Pero no abandona esa materia humana que al cabo la compone. La presente novela, *Trata de blancas,* aborda una temática aún con fuerte y preocupante vigencia en nuestro siglo XXI tan pretendidamente moderno en avances pero viejo en atropellos. Y de ahí proviene el interés de reeditar un texto que de otra forma quedaría tal vez como arqueología literaria. El título sensacionalista ya ofrece pistas del naturalismo radical que ejercía su autor, Eugenio Antonio Flores. La novela además nos es narrada en primera persona, lo cual aporta el patetismo directo de la prostituta que debió de incomodar a los lectores de la época en sus mullidos butacones. Los modos del naturalismo radical son aquí aliviados con un costumbrismo gustoso en la época y tamizado por notas folletinescas más típicas del melodrama.

En nuestra literatura los ejemplos se nos agolpan. *La Celestina* es un reflejo de la confrontación entre los nuevos códigos legislativos y la práctica de la prostitución en la sociedad española de finales del siglo XV. Y Juan Ruiz en su *Libro de buen amor* ya avisaba que:

> Como dice Aristóteles, cosa es verdadera,
> El mundo por dos cosas trabaja: la primera,
> Por aver mantenençia; la otra cosa era
> Por aver juntamiento con fenbra placentera.

La edición moderna de *Trata de blancas* es meritoria. La novela queda anotada con precisión. Vale decir, alejada de esa puntillosa e inútil exhibición de erudición tan común como estéril en nuestras tierras, pero no invisible a resolver las interrogantes que abonan la distancia del tiempo y el espacio que nos separan del texto. A una anotación equilibrada le precede una introducción bien documentada con una larga biografía del casi desconocido Eugenio Antonio Flores. El escritor anduvo siempre eclipsado por la figura literaria del padre, el romántico escritor de *Doce españoles de brocha gorda que, no pudiéndose pintar a sí mismos me han encargado a mí* . No consiguió levantar fama el hijo, a pesar de publicar en diversos periódicos como *La Época, La Nación antigua, La América, La Prensa* de la Habana, traducir obras de relieve, como la novela de Eugène Sue, *Los misterios de París*, o escribir un puñado de obras. También dio su aportación al cuadro de costumbres, donde antes había cultivado fama el padre. En tal género redactó los artículos "Un tipo universal", "El bailarín" y "El... del comercio" para el tomo *Los españoles de ogaño* (1872). Pero su obra de mayor reconocimiento fue *La guerra de Cuba* (1895) de intención polémica y política, más allá de la historiografía al uso. Su novela *¡Huérfana!* da buena cuenta desde su título del naturalismo cercano a la radicalidad y al burdo

empatar sin miramiento alguno, descarnado y descarado, con el lector. Pero, como bien aclara Luis Álvarez Castro en su estudio, tal novela es un coqueteo a caballo entre la narrativa erótica y la crítica social y política, con un fresco de la época nada despreciable.

Trata de blancas (1889) fue recibida con máximo silencio, cómplice siempre. Ya Galdós con tema cercano abrió puertas a la novela española con *La desheredada* (1881). Durante casi dos lustros el lector español había sido sacudido con multitud de lecturas, debates y polémicas sobre los grandes temas ocultos a una burguesía biempensante. De entre los diversos tabús de la época, Eugenio Antonio Flores escoge uno bien espinoso para su novela. Una joven se ve arrastrada a la prostitución en un dramático viaje desde Zaragoza hasta la Habana. Julián del Casal, con el pseudónimo "Hernani", reseñó con dureza la obra afeándola de "tonta, insípida y asquerosa". El texto cumple tópicos con tintes costumbristas, descripción detallada y carga las tintas en ciertos pasajes para escarnio del lector. Sin embargo, es retrato también de una sociedad mojigata como la de fin de siglo española. Y es obra que se adelanta a sus hermanas temáticas *Carne importada* (1891) de Eduardo López Bago o, con el mismo título de *Trata de Blancas (Mavi)* (1916) de Felipe Trigo.

El capítulo de la introducción de Álvarez Castro dedicado al tema de la prostitución en la España decimonónica y la hipocresía burguesa está redactado con exactitud y sincretismo, dotes de alabar en el editor. Se añaden al volumen la pertinente bibliografía; un valioso apéndice documental que consta a su vez de un "Reglamento sobre la policía de la prostitución pública en La Habana" (1877); y unas noticias de prensa de la época concernientes a la despreciable trata de mujeres. Todo ello proporciona un adecuado horizonte cultural de la época para comenzar la lectura sin pérdida ni determinismos históricos. El texto reproducido es el de la primera y única edición, acompañado a su vez de las láminas que decoraron tanto la portada como el interior. Solo un prurito de humildad, quizá excesivo, impide añadir en portada a su editor el rótulo de "Edición crítica". Vale.

UAM (México)-Universidad Carlos III (Madrid)

ERMITAS PENAS. *La tercera serie de los 'Episodios Nacionales' de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013. 194 págs.

Salvador García Castañeda

A la profesora Ermitas Penas Varela, conocida estudiosa del siglo XIX, y a cargo de la edición de los *Episodios Nacionales* de la Biblioteca Castro, debemos este nuevo y minucioso estudio de la Tercera Serie. Aunque en la actualidad existen valiosos trabajos y ediciones de los *Episodios*, éstos han merecido menos atención de la crítica que las novelas contemporáneas; quizá porque, como escribe Penas en su "Nota prologal", "la propia monumentalidad del proyecto galdosiano ha redundado en prejuicio de la valoración crítica de cada uno de los títulos que lo componen", y destaca la riqueza en episodios novelescos de esta tercera serie plena de espíritu quijotesco y romántico.

En el capítulo final de *Un faccioso más y algunos frailes menos*, el episodio con el que concluía la segunda serie, escribió Galdós que daba fin a su tarea de historiador, pues "Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros…". Sin embargo, en la presentación de *Zumalacárregui* advertía que decidió "quebrantar el voto" a ruego de sus lectores y amigos, aunque algunos críticos han aducido que se vio acosado por la urgente necesidad de dinero para saldar cuentas con su antiguo editor. Según Avalle-Arce, lo hizo impelido por la guerra con los Estados Unidos para desentrañar qué pasos habían llevado al desastre inminente. Para Ermitas Penas, Galdós debía tener ya concebida anteriormente esta serie, pues cuando comenzó a escribirla ya tenía pensados los títulos de cada episodio (15).

Los diez abarcan históricamente desde la primavera de 1835 hasta 1844 y fueron escritos en Madrid y en Santander entre abril y mayo de 1898, y septiembre y octubre de 1900; un periodo al que corresponden el apogeo del Romanticismo, la primera guerra carlista, las Regencias de María Cristina y del general Espartero y los comienzos del reinado de Isabel II. La acción dura doce años, distribuidos desigualmente en cada episodio, y parte de lo que ocurre en uno de ellos se produce simultáneamente en otro, en un lugar diferente y con otros personajes (33).

En este detallado trabajo, Penas estudia cada episodio teniendo siempre en cuenta los diversos juicios de los críticos que la han precedido, al tiempo que saca sus propias conclusiones críticas. Consta de una introducción general y de un estudio específico sobre cada una de estas novelas que Penas considera como partes de un conjunto, cuyo capítulo introductorio, a manera de prólogo, sería *Zumalacárregui*, que apenas guarda relación con el resto de la serie.

Los estudiosos de Galdós han discutido las fuentes que utilizó para escribir los *Episodios*. Algunos le acusaron de usar tan solo las librescas y de no haber visitado los lugares que describía, aunque se documentó muy bien, estuvo en muchos lugares de los que menciona, y contó con fuentes orales de carácter muy diverso, con obras históricas, memorias y prensa (16). Galdós establece una relación estrecha entre la historia oficial y pública, y la personal o desconocida, pero da "relevancia de veracidad a la 'historia anónima e 'interna'" (19).

La narración está en tercera persona y el narrador tiene "una omnisciencia autorial que no solo le permite conocerlo todo desde su ubicuidad, sino que despliega roles, además de narrativos y metanarrativos, descriptivos e ideológicos, mediante los múltiples comentarios y apreciaciones del autor implícito"(30). Y al igual que en episodios anteriores, vincula los grandes acontecimientos históricos con los menudos y ficticios, de modo que los primeros parecen influenciar los segundos y provocar paralelismos.

Galdós relaciona aquí la historia con la ficción y a los personajes históricos con los ficcionales y los hace intervenir en sucesos históricos, como en el caso de Fago en *Zumalacárregui*, o el de Calpena en varios episodios de esta serie. Como era habitual en él, crea personajes secundarios itinerantes que pasan de unos episodios a otros (35). La experiencia de las *novelas contemporáneas* influye muy positivamente en el tratamiento de la psicología de los personajes, un "sugestivo abanico de personalidades", en especial de los femeninos. Al igual que en las novelas y en los demás episodios, en especial los de esta serie, abundan los personajes perturbados, los que sueñan y tienen frecuentes pesadillas y visiones como Fago en *Zumalacárregui* o Doña Leandra en *Bodas reales* (35-36).

Don Benito había usado anteriormente el recurso literario de las cartas, que hacen olvidar al lector la presencia del narrador, pues ofrecen diversas perspectivas de un mismo asunto, y posiblemente vio en ellas una manera de romper la monotonía del relato en tercera persona. Aquí son de mano de diversos autores, atañen a sucesos novelescos e históricos, a personajes reales y a otros literarios. Las cartas tienen una destacada función, pues complementan la narración y están estrechamente enlazadas tanto con sucesos históricos como con los de ficción (31). Especialmente *La estafeta romántica*, que es un episodio diseñado en su totalidad como una novela epistolar y ofrece diversas perspectivas de la vida literaria en Madrid.

Fernando Calpena, el protagonista de esta serie, es un héroe "hasta cierto punto", que tiende a desaparecer en algunos episodios y está ausente de *Zumalacárregui* y de *Bodas reales,* prólogo y epílogo de la serie. Como en la novela y el drama históricos y en el folletín, es huérfano, de origen desconocido y alguien le protege, y su vida es un entramado de aventuras, peripecias, anagnórisis, equívocos, problemas ficticios o reales derivados de la guerra carlista y de las luchas políticas.

Al llegar a La Guardia algo comienza a cambiar en Calpena (*De Oñate a la Granja* 28), y algunos críticos han visto esta serie como un *Bildungsroman* en el que el protagonista evoluciona desde un liberalismo juvenil hasta asumir en su madurez valores de equilibrio krausista como la sensatez, la prudencia, el respeto y el pragmatismo. A lo largo de los diez episodios se van desvelando las incógnitas de su vida, y alcanza la madurez y la felicidad.

"El sustrato romántico actúa en la configuración tanto de distintos niveles interpretativos como en distintos aspectos del discurso, lo que enriquece la lectura de esta tercera serie" (38), y manifiesta su esplendor durante la guerra, su decadencia tras la paz y su extinción en la fecha de las bodas reales. El protagonista Calpena es gran lector y contemporáneo y amigo de los románticos, y en *La estafeta romántica* aparecen temas y motivos propios de la literatura de entonces como el adulterio, el hijo de origen desconocido, el matrimonio desgraciado y la anagnórisis. El amor transforma a Calpena, educado en los principios clásicos de la templanza,

la conducta reglada y el justo medio, en un personaje a merced de sus pasiones. Ricardo Gullón consideraba que Calpena acudía al norte tras su ilusión amorosa, guiado por el romanticismo al igual que Don Carlos en pos del trono. Y para Galdós, aquellas ideas plasmadas en dramas y poemas eran en "aquellas cabezas destornilladas lo que los libros de caballerías en la del pobre Don Quijote" (*De Oñate a la Granja*). El elemento romántico se conecta aquí con el quijotismo encarnado en personajes como Fago, Urdaneta, Nelet, Montes de Oca y Castro–Amézaga, que viven en ocasiones en "un mundo imaginativo que supera y suplanta la realidad de sus vidas" (38). Así, en *De Oñate a la Granja*, Castro Amézaga se dejó arrastrar por "la demencia política" producida por la lectura de publicaciones patrióticas, y Fernando Calpena se transforma en el paladín que salva a las hijas de aquel infortunado caballero.

Galdós trata a los personajes históricos con bastante ecuanimidad, pero no oculta sus simpatías. Aunque el general Zumalacárregui no es el verdadero protagonista en la novela de este nombre, su imagen es un "símbolo del carlismo" que designa una época y resume el carácter de ciertos acontecimientos. Don Benito ve irónicamente el carlismo, a don Carlos, a su camarilla, y a su corte, que era "un Estado de papel"; trata a Cabrera mejor de lo que merecería, y con piadosa simpatía al romántico Montes de Oca. Pero sus alabanzas son para Espartero, el gran soldado de quien escribía que "No ha existido en España popularidad semejante, tanto más hermosa cuanto eran más efectivos los méritos que la justificaban". Destaca su benévolo tratamiento de Isabel II, a quien tan malparada ha dejado la historia, pues la considera una víctima de su mala educación y de sus pésimos consejeros.

En los años 90, Galdós ya se había desengañado de la clase media en la que creía fervientemente cuando escribió la segunda serie de los *Episodios*.(20). La clase media, encarnada en la burguesía, consolida en la tercera su triunfo social. En ella muestra gran ternura por el pueblo, aunque todavía no creía en él como en el cuarto estado, como en el "Fulano colectivo" sin conciencia de sí mismo, como el agente transformador de la sociedad (23). No tiene una visión optimista de la historia del decenio que abarca esta serie ni la de aquellos años en los que la dio fin, y *Bodas reales* da inicio a una nueva era de desdichas. "No es casual que el héroe de la tercera serie, cuya personalidad ha sido construida con tanto esmero en su final deba exiliarse a Francia"(28).

El presente estudio constituye una sólida aportación a los estudios galdosianos y una valiosa fuente de referencia para los estudiosos de los *Episodios*, y revela la amplitud de conocimientos y la madurez de pensamiento de la profesora Ermitas Penas.

The Ohio State University

CARMEN SERVÉN e IVANA ROTA (eds.). *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Sevilla: Renacimiento, 2013. 372 pp

María del Pilar García Pinacho

Los trece trabajos que componen este volumen, bajo el título genérico de *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936),* sacan a la luz el acercamiento de diversas mujeres a la prensa española del último tercio del siglo XIX y del primer tercio del XX. La elección del orden alfabético de los autores para la inclusión de los capítulos dificulta la apreciación, aun así atisbable, de la fuerza sinergética que tiene el conjunto de la obra y que sin duda es un valor añadido al de cada uno de ellos.

Atendiendo al orden cronológico, por ejemplo, se puede vislumbrar una evolución en la participación de las mujeres en los papeles españoles. En los primeros años que abarca el estudio, sus escritos periodísticos son fundamentalmente creados por ellas para otras mujeres con el fin de posibilitar la conquista de un nuevo público lector de prensa, justo en coincidencia con el nacimiento y primeros pasos del periódico-empresa. Estos artículos aparecen en publicaciones con alta participación femenina en sus redacciones, incluso en la dirección, con temáticas tradicionalmente propias del género. Así lo trata María Victoria Sotomayor bajo el calificativo de"prensa especializada", aunque se centre en Carolina de Soto y Corro. En un segundo momento, en torno a la última década del XIX y primera del XX, estas mujeres son más profesionales por cuanto acometen la escritura de géneros informativos y opinativos, o en mixtos, como crónicas. Facilitan así al público no solo necesariamente femenino una visión diferente del mundo reflejado en los rotativos y que se aleja por vez primera de las citadas temáticas tan limitadoras. Los medios en los que sus textos ven la luz son las grandes cabeceras españolas finiseculares: en palabras de la propia Isabel Oyarzábal, recogidas en el trabajo de Amparo Quílez, "le debí nucho a mi propio trabajo, pues gracias a él, empecé a entender por primera vez lo que era España" (172). Un exponente de ello son los trabajos de Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal en *La España Moderna*, reseñados en la aportación de Rhian Davis, y que destacan por su compromiso por conseguir el progreso de España, codo a codo con sus colegas masculinos, como analizan asimismo Blas Sánchez Dueñas o Carmen Simón Palmer. También Dolores Thion aprecia estas cualidades tan periodísticas, por encima de su género, en los primeros trabajos periodísticos de doña Emilia, profesionalidad que es primordial en el texto de González Herrán. Por último, quizás una vez estando ya puestos los anclajes de algunas mujeres en la prensa y ya de lleno en el siglo pasado, se aprecia un cambio en la conciencia de las escritoras referenciadas hacia el compromiso por la consecución de los derechos de la mujer –no solo el conocido sufragio, sino el ineludible derecho a la educación, al trabajo, etcetera–. Estas reivindicaciones veían la luz en publicaciones femeninas y en otras de ideologías esencialmente muy progresistas y avanzadas, como se expone en las colaboraciones de Concepción Bados y María José Porro para este volumen, aunque esta conciencia y compromiso subyacen a lo largo de todo el trabajo en conjunto.

Por otro lado, cabe destacar desde el ámbito periodístico el trabajo de Ivana Roca acerca de *La Voz de la Mujer*, que aunque cronológica y temáticamente se encuadra en la etapa de

compromiso feminista, acomete de manera circunstancial la profesionalización de las mujeres a través de la formación de tipógrafas y periodistas. De la misma forma, se introducen en el desempeño específico de la profesión por parte de dos mujeres que además despuntaron en ella Carmen Servén, con las palabras que dedica a la periodista, directora de *La Vanguardia*, María Luz Morales; y Ángela Ena, con su acercamiento a Carmen de Burgos, *Colombine*, al frente de *Revista Crítica*.

Por el contrario, más anclado en la literatura que en el periodismo, es el trabajo de Margherita Bernard acerca de Magda Donato, aunque no es el único de los que componen la obra que puede haber quedado algo más alejado de la profesionalidad de estas, todas ellas periodistas interesadas en relatar, analizar y enjuiciar la realidad social, cultural, política y también, cómo no, literaria de su tiempo, objeto mismo de la prensa. Quedan diluidas en esta obra grandes cabeceras que acogieron sus plumas, como *El Imparcial, La Época, El Heraldo de Madrid, El Día, El País, La Correspondencia de España, La Vanguardia, El Sol o ABC*, que fueron las de mayor tirada durante las seis décadas (1868-1936) que abarca el estudio. La prensa fue durante esos años la única institución con cierto poder fáctico que facilitó y propició la visibilidad de la mujer en una sociedad en la que "los ángeles del hogar" pocas veces salían de su entorno privado. Y tanto estas mujeres como muchos hombres con los que compartían profesión abrieron sus artículos sin afección y muchas veces sin complicidades ñoñas y sexistas a otras mujeres, y crearon poco a poco una conciencia de dignidad basada en la justicia social más allá de la conciencia de género. Como se puede observar a lo largo de la lectura de esta obra, que trata de un número significativo de escritoras españolas, sus trayectorias vitales y profesionales, en cuanto al periodismo, no distan en exceso de las que conocieron los escritores españoles varones en los mismos medios de prensa y en el mismo periodo: comenzaron a menudo en medios locales y utilizaron la prensa como trampolín y escaparate de su obra literaria, ya que la tirada de cualquier periódico de difusión nacional multiplicaba con mucho la más numerosa edición de cualquier obra literaria. Ello les sirvió como medio de vida y para entablar y estrechar relaciones interesantes para sus carreras. Incluso algunos, aunque no todos, compaginaron a la perfección ambas facetas, pudiendo hoy ser reconocidos como lo que son: grandes escritores, grandes escritoras y grandes periodistas.

Universidad CEU-San Pablo (Madrid)

MICHAEL W. STANNARD. *Galdós and Medicine*. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2015. 230 pp.

Travis Landry

Few readers of Galdós will be surprised to learn that he had considerable knowledge of the medical profession. Yet, even the most devoted *galdosistas* may be awed by just how considerable this knowledge was. Such a thesis, at any rate, sustains Michael W. Stannard in his effort to showcase Galdós's lifelong affinity for doctors and their craft. The approach is straightforward. Stannard paints a panorama of the historical milieu as it relates to medicine, then accounts for a selection of diseases and other conditions that interested Galdós. We can gauge the degree of this interest according to how accurate, detailed, or prevalent descriptions of these diseases and conditions are in Galdós's novels. Consequently, Stannard takes pains to inform his readers of the medical players and treatment practices of the period. He then grafts this information onto examples of major and minor characters from selected novels that might confirm or, less frequently, complicate the "truly clinical" (163) eye behind Galdós's "documentary veracity" (182). In sum, though not a focal element of this study, Galdosian realism has much to do with "the reader's perception of real life" (181). Stannard fixes his gaze on the "fidelity" of the novel as mirror, in search of a "vivid picture" that might hold the "immediacy" attributable to what Galdós had "witnessed" firsthand (e.g. 66, 96-97, 157-60).

Thus, the pattern that emerges is one of identification and illustration. With each chapter, Stannard identifies problems of public health (epidemics, endemic diseases, alcoholism, madness, eye disease and blindness, childhood diseases) and illustrates their prominence with evidence from Galdós's biography and novels like *El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta, Lo prohibido, La familia de León Roch, La desheredada, Marianela*, and *Ángel Guerra*. Stannard navigates the medical subject matter as someone with a background in the field, and readers hopeful to learn more about the history and symptoms of the conditions he treats will not be disappointed. Moreover, social currents of the day—degeneration, evolutionary theory, alienism—find a place in his discussions and enhance what is said about a range of interrelated issues, such as sanitation, mortality rates, asylums, heredity, wet-nurses, prostitution, hygiene, and so forth. Stannard succeeds most notably when he deciphers proof of arcane medical knowledge on the part of Galdós. For example, we discover a description of *prosopagnosia*, or the inability to recognize faces (126), the use of *folie à deux,* "the phenomenon of a previously sane person acquiring the delusions of a mad individual" (130), and why and how a *lactoscopio* is used to measure the cream content of breast milk (172). These moments can deepen one's appreciation of the surgical precision with which Galdós wrote.

Where Stannard shows himself to be less adept, however, is in the interpretation of this material. It is hard to know when Galdós's medical mind ornaments his novels, and when it aims to be more than descriptive. There is thus a missed opportunity for binding *Galdós* and *Medicine* beyond the historical particularities and examples on display. As it stands, Stannard shows that Galdós "reveals his interest . . . He is aware . . . He recognizes . . . He is also able to identify," such that the writing in question, "reflects his [Galdós's] profound interest" in

the "medical and social contexts" (59). Or, similarly, "What is remarkable is that he [Galdós] was sufficiently interested in the clinical details to incorporate so many of them" (104). Or, by extension, Galdós has a "verbal debt" and follows "to the letter" those medical experts whom he read (112-13). Hence, under Stannard's direction, we discover "another instance of Galdós's unrecognized awareness of contemporary medicine" (131) or Galdós's "unusual talent for researching medical details and introducing many of them" (173). Alongside digressions, profuse footnotes, plot summaries, and scant dialogue with critics who problematize Galdós, the thesis—that is, Galdós's interest in medicine led him to write about it *and* because he wrote about medicine we know he was interested in it—limits the scope.

To be sure, the study provides a thoroughly historical resource on medicine during Galdós's lifetime, but a favoring of the literal over the literary on the part of Stannard signals a need for greater conceptual rigor and more scrupulous editing, as far as the artful nature of Galdós's fiction is concerned. We do find a tepid argument in chapter six, when Stannard concedes a "more symbolic account of medical matters" with respect to Pablo's blindness in *Marianela* (140). Yet, we also find the discussion at odds with itself. Within a few pages, Stannard proposes that Galdós disregards the medically plausible "in order to preserve the integrity of his story" (144), whereas with *La de Bringas*, the "medical repertoire" of Galdós serves "to enhance the authenticity of his story" (148). This tension should be foregrounded and used to develop a position about how medicine figures in Galdós's writing and why. Stannard tells us merely that it does. If the analysis were to have been oriented around points already embedded in his elaboration—like the author as doctor conflation or the realist novel as uncertain medicine for social ills or sickness as metaphor for the human condition—there might have been a more nuanced threading together of the different parts. Likewise, the robust field of literature and medicine studies with its theoretical underpinnings could have been tapped.

Stannard's "Conclusions," therefore, provoke more questions than answers. Sometimes, "medical detail" is "incidental" to Galdós's novels, and other times, it "seems to be telling us that disease is not a solitary experience but that it has powerful and unpredictable consequences for those who surround the sufferer" (175). But be it social or otherwise, the reach of medicine in Galdós's writing remains limited, since, for Stannard, the representation is not "even-handed" (177). Rather, given Galdós's love for medicine, an "idealization" characterizes the doctors portrayed in his fiction (176). Augusto Miquis from *La desheredada*, for example, embodies an "ideal model" of humanity because he represents Galdós's own values of "liberalism, hard work, concern for and kindness toward others, and receptivity to new ideas" (178). And, never mind all the uncertainties, suspicions, and ambiguities of medical science in view throughout Stannard's study, on the last page we learn that Galdós, in wanting to "diagnose" his characters, "may have found in disease a narrative that made them less 'mysterious and complex'" (183). A tough pill to swallow, such an ending to *Galdós and Medicine* left this particular reader in some discomfort.

Kenyon College

TONI DORCA. *Las dos caras de Jano: la Guerra de la Independencia como materia novelable en Galdós*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2015. 263 pp.

Stephen Miller

Toni Dorca has the magnificent idea to contextualize in a special way his study of the eleven Galdosian *episodios nacionales* wherein Don Benito retells the War of Independence with its prologue of naval combat and crushing defeat in *Trafalgar* through to its practical conclusion with the Battle of Vitoria in the first volume of the Second Series, *El equipaje del rey José*. This way is particular because of how it takes into account not only the episodios first published between 1873 and 1875, but also because of the care taken with relevant Galdosian articles and texts of speeches published in periodicals from 1870 through 1909. Together all these materials serve to frame Dorca's complex view of Galdós's working and reworking the political themes which vertebrate the eleven *episodios* in question. The contextualization also includes serious consideration of other Galdosian creative efforts. These include: *El audaz* (1871), *La Fontana de Oro* (1871), the ten volumes of the grand illustrated edition of the First and Second Series of *Episodios* Nacionales (1882-85), *Gerona. Drama lírico en cuatro actos y en prosa (1893), Zaragoza. Drama lírico en cuatro actos* (1908), and the illustrated volume *Episodios nacionales. Guerra de la Independencia, extractada para uso de los niños* (c. 1908). Dorca studies how this second body of creative work, in conjunction with coetaneous articles and speeches, demonstrates a Galdós refreshing his interpretation and fictionalization of Spanish social, historical and political evolution through the nineteenth and into the twentieth century. Moreover, the range of Dorca's exposition and analysis is further amplified by his taking as necessary intertexts to the eleven *episodios* the *sainetes* of Ramón de la Cruz for their portrayal of the common people of Madrid, and Goya's *Desastres de la guerra* for their rendering of the multilateral barbarism of the War.

Dorca's global thesis on Galdós's portrayal of the War of Independence is reiterated at various times throughout the book. An early iteration states that "A semejanza del dios Jano, nuestro autor enjuicia el alzamiento de sus compatriotas desde dos ópticas diferentes" (19). The obvious one is favorable "por cuanto salvaguarda la soberanía de España" (19). The other is more complex and, as Dorca shows, reveals more variants: "en contra, por cuanto provoca una escisión de la conciencia nacional que degenera en cainismo" (19). The first episode, *Trafalgar*, is the most positive, simplest portrayal of the positive "optic," whereas the eleventh, *El equipaje del rey José*, is the most negative as it portrays the rise of the two-Spains conflict through the mortal enmity between the *afrancesado* Salvador Monsalud and his half-brother, the monarchical Carlos Navarro. Then through the years, beginning with the illustrated edition of 1882-85 of the first twenty *episodios* and, depending on the extent events have influenced Galdós's interpretation of the Spanish homeland-political entity equation, Dorca analyses how Don Benito modifies in theatrical and young peoples' versions his original 1873-1875 vision and portrayal of the events and leaders of different phases of the War of Independence. The more negative, problematic vision dominates in *Gerona. Drama lírico en cuatro actos y en prosa*. But *Episodios nacionales. Guerra de la Independencia, extractada para uso de los*

niños presents an ultimately patriotic, positive retelling of the War, albeit in a greatly-abridged and in some ways new text.

A hallmark of Dorca's book is the pains it takes to compare and contrast in the most even-handed way the contrasting visions over the ideological spectrum and time of both "optics" on the War of Independence. For example, an important source of information for Galdós as he wrote was always Count Toreno's five-volume *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1835-37). Yet while the declaredly absolutist Count's view of the guerrilla movement against the French stipulated that it was the work of patriots dedicated to regaining national sovereignty, Galdós, along with many historians today, has a more complex and negative view (see the chapter "El sueño de la nación produce monstrous: la imagen de la guerrilla," 145-61). Hence, in *Juan Martín el Empecinado*, the second-to-last episodio of the First Series, the portrayal of those guerrillas and their leaders is ultimately of a brutal, undisciplined group whose personal egoism and interests regularly take precedence over the needs of a new Spain marked by the constitutionalism of Cadiz in 1812. That the guerrillas do much damage to the French is never in dispute, but how much they do to forward the purposes of democratically formulated national unity is another matter. And it is this kind of ambiguity concerning the big themes of the historiography of the War of Independence to which Dorca consistently draws attention; and, which he arbitrates as he traces Galdós's evolutions in treating of that period as well as its consequences and meaning for the Spain of the fifty years of his post-Canary Island life.

One shadow sometimes floats over *Las dos caras de Jano*. If the reader begins the book by studying the *Indice* (7), it seems as if it may present a diverse collection of essays covering "*La crisis*" and "*La Guerra*" treated in the early *Episodios nacionales* and which then has several "*Apéndices*." In fact, though, as the reader progresses to the "Introducción" (11-21) and beyond, it becomes clear that the essays of all sections are considered to be book chapters by the author, and by book's end the reader agrees. Since Dorca refers early on to the first of the two appendices as "*capítulo* 9" (18), the reader understands first conceptually, then experientially that the book consists indeed of a total of ten chapters when both appendices are counted as chapters, plus an introduction, conclusion, "*Obras citadas*," and "*Indice onamástsico*." Now one reason that chapters 9 and 10 are segregated from the other two sections of the book is that they have respectively thirteen and two pages of illustrations (206-18, 237-38). Those of chapter 9 are taken from the 1882-85 illustrated edition of the *Episodios* and those for 10 are taken from the c. 1908 edition for children. Nonetheless both chapters 9 and 10 are fully part of Dorca's book, albeit in ways different from his verbal referencing of works by Goya which illustrate points he makes about different aspects of the eleven *episodios* which are the center of his analyses.

In chapter 9, titled "Signos en dispersión: la Guerra de la Independencia como texto gráfico," Dorca does two things at least. He implicitly formulizes his conclusions from the previous eight chapters about Galdós's 1870 to 1908 views on the War of Independence and Spanish society, politics and history. And, he uses those conclusions to gauge the contribution of the illustrations to his reading of the *episodios*, or, in Dorca's own words: "examinar […] el funcionamiento del texto gráfico en relación con el significado o significados que hemos

asignado al texto léxico en los capítulos anteriores" (193). In practice this means that Dorca sets out to "calibrar el grado de divergencia del texto gráfico en relación con el texto léxico" (200). And he concludes that in many cases and at key textual moments from the viewpoint of his reading, that "la labor del ilustrador lleva consigo una exegesis personal que modifica siempre el sentido de la escritura, negando así la fusion de las dos artes" (205).

While the present reviewer would love to dialogue with Dorca on this question of illustrations, and other readers would presumably wish to do the same respecting diverse aspects of his reasoning and argumentation concerning Galdosian views of the War of Independence, what is important here is that *Las dos caras de Jano* is an always engaging study. No matter, I believe, the reader's particular ideological and Galdosian orientation, s/he will enjoy and profit greatly from "hir" reading of this noteworthy conversation which Dorca carries on with Galdós and with so many of those who have written or will write about him and his times.

Texas A&M University

JENNIFER JENKINS WOOD. *Spanish Women Travelers at Home and Abroad, 1850-1920: From Tierra del Fuego to the Land of the Midnight Sun*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2014. 413pp.

Michelle M. Sharp

Wood's *Spanish Women Travelers at Home and Abroad* is an important book for scholars and students interested in issues of gender, modernity, Spanish identity, and travel in theory and in practice. First, Wood continues the crucial work of several contemporary scholars to extend and expand our notion of what written works are classified as literature and which writers, beyond the classic canon, are worthy of consideration. While some of the women included in her study, most notably Carmen de Burgos, Sofía Casanova, Carolina Coronado and Emilia Pardo Bazán, have received more critical attention, their travel writings are an underappreciated and barely yet considered portion of their written legacies. Secondly, Wood takes on the important work of introducing other female voices of the late nineteenth and early twentieth centuries that have received scant attention including Princess María de la Paz de Borbón, Princess María Eulalia de Borbón, and the Conceptionist Sisters, who were the first Spanish missionary nuns in Africa. Third, travel writing, often presented in an epistolary format, tends to be neglected in favor of narrative forms. Wood adeptly explains throughout her text why overlooking any of these categories is done so in error.

The introductory chapters are particularly useful in providing an orientation of the development of feminist consciousness in Spain, an explanation of the reasons and justifications for travel at this time, a definition of Spanishness as a national identity (essential for explaining her framework for deciding which female writers were included), and how the motivations of female and male travel differed. The succeeding eleven chapters are organized in chronological order by birthdate of the writer in question.

In addition to the authors listed above, the book also includes chapters dedicated to Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), Emilia Serrano (Baronesa de Wilson), Rosario de Acuña y Villanueva, and Eva Canel. Each chapter offers a brief biographical sketch that situates the motivations and purposes of the documented travel and how the resulting documentation came into the public sphere. Wood includes in her consideration of the primary texts how female writers strategized the presentation of their narrative voice in order to be accepted by publishers and readers. Among the critical contexts explained are discussions of what it meant to be a traveler as opposed to a tourist, the role of Romanticism in travel writing, and the contradictory experience of the sublime. In addition, the text provides international political context surrounding the many documented trips. Her in-depth and precise applications of travel theory to the texts in question assist the reader in viewing the extensive excerpts in context and with a critical eye. This is especially useful for prolific writers like Burgos, Coronado, and Pardo Bazán as their travel writings are linked to their better-known essay, fictional, and/or poetic texts.

Wood's own stated goal in preparing this study is to introduce these women authors to a broader, English-speaking audience. The majority of the texts included have thus far been

unavailable in translation. Each chapter includes substantial excerpts from a representation of the author's various travel texts to give the reader a sense of each writer's voice. Those scholars and students who come to this text from the field of Hispanic studies may be disappointed not to find the excerpts included in the original Spanish in the volume. As many of these texts are rare and somewhat challenging to access, including the original Spanish would have been a great service to those looking to immediately include more female writers in their scholarship and teaching.

While the focus of the authors in question is a Spanish, often postcolonial, view this text holds great value for those interested in Caribbean and Latin American questions of identity also. Several of the writers traveled extensively throughout the Americas and offer a range of views on the relationship between Spain and her (former) colonies. Much like how women in their travel writing tend to focus on the "little stories" that don't make it into the history books, the opinions of Spanish women about Spain's role in its postcolonial era are a voice that has been little explored. The chapter on Princess María Eulalia highlights fascinating aspects of Spain's international role at the Chicago World's Fair in 1893 and the last ditch efforts to save the Cuban colony.

In Wood's most engaging chapters, the reader has a sense of traveling along with the author; first Wood and then the author herself guide us through the emotional and physical processes of the journey. It's a compelling read that expands the definition of Spanish feminism and the international role that some Spanish women played during this transitional time in Spanish history.

University of Saint Thomas

RESÚMENES/ABSTRACTS

MIKEL ALONSO

Título: "La representación del sujeto popular en las *Historietas nacionales* de Pedro Antonio de Alarcón".
Title: "The representation of the popular subject in Pedro Antonio de Alarcón´s *Historietas nacionales*".

Resumen: Este artículo explora la manera en que Pedro Antonio Alarcón representa los conflictos de las clases populares con la Modernidad.

Abstract: This article explores how Pedro Antonio de Alarcón represents the conflict of popular classes with Modernity.

Palabras clave: Modernidad- clases populares- Nacionalismo- Pedro Antonio de Alarcón.
Key words: Modernity- popular classes- Nationalism- Pedro Antonio de Alarcón.

MEGAN L. KELLY

Título: "Subir, subir siempre": La representación dela muerte como presentimiento en *Fortunata y Jacinta*.
Title: "Subir, subir siempre": Representing Death as Presentiment in *Fortunata y Jacinta.*

Resumen: Los movimientos infinitos o interrumpidos que anticipan el momento suprimido de la muerte enfatizan los desafíos de representar lo intangible en *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós.

Abstract: The vexed or infinite movements that preface the elided moment of death highlight the challenges of representing the intangible in Galdós's *Fortunata y Jacinta*.

Palabras clave: Galdós, *Fortunata y Jacinta*, muerte, representación.
Key words: Galdós, *Fortunata y Jacinta*, death, representation.

MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ.

Título: *Modesta Periu* y "El Rey de España se va".
Title: Modesta Periu and "El Rey de España se va."

Resumen: Presentación y trascripción del escrito propagandístico, "El Rey de España se va", escrito por Modesta Periu en 1871, documento que Benito Pérez Galdós menciona en su *Episodio Amadeo I*.

Abstract: Introduction and transcription of the political article, "El Rey de España se va," written by Modesta Periu in 1871, document that Benito Pérez Galdós mentions in his *Episodio Amadeo I*.

Palabras clave: Galdós, Periu, Hojas revolucionarias, *Amadeo I*.
Key words: Galdós, Periu, Political article, *Amadeo I*.

LINDA M. WILLEM

Título: *Realidad, Doña Perfecta,* y *Tormento* dialogando con el siglo veintiuno: *Galdosiana* de Fernando Méndez-Leite.
Title: *Realidad, Doña Perfecta*, and *Tormento* in Dialogue with the 21st century: Fernando Méndez-Leite's *Galdosiana.*

Resumen: La obra teatral *Galdosiana* pone en contacto personajes del pasado y del presente para ofrecer al público del siglo veintiuno nuevas perspectivas sobre el arte literaria de Galdós y su campaña para reformar la novela y el teatro de España.

Abstract: The stage play *Galdosiana* brings into contact characters from the past and the present to provide the 21st-century audience with fresh perspectives on Galdós's storytelling, language, and campaign to reform the novel and theater of Spain.

Palabras clave: adaptación, Galdós, novela dialogada, melodrama, Realismo.
Key Words: adaptation, Galdós, closet drama, melodrama, Realism.