ANALES GALDOSIANOS

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE GALDOSISTAS

AÑO LI 2016

ANALES GALDOSIANOS

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE GALDOSISTAS

AÑO LI 2016

ANALES GALDOSIANOS

AÑO LI **2016**

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 LI **2016**

Fundada en 1966 por Rodolfo Cardona, Anales Galdosianos*, publicación de la Asociación Internacional de Galdosistas y una de las principales revistas internacionales de estudios ibéricos del siglo XIX, difunde anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la vida y las obras de Benito Pérez Galdós y sus contemporáneos a partir de una gran variedad de perspectivas críticas, además de acoger trabajos de índole interdisciplinaria, transnacional y/o comparatista relacionados con la literatura y cultura de la España del siglo XIX.*
Agradecemos el apoyo importante de Boston University, la Casa Museo Pérez Galdós y el Cabildo de Gran Canaria.

Los manuscritos deben ser enviados por correo electrónico, en Word, o por el formulario en nuestra página web: http://www.bu.edu/analesgaldosianos/envio-de-manuscritos-2/. 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

ADELA BORRALLO-SOLÍS. Monstruos y márgenes: reconsideración del capítulo final de *Marianela* de Benito Pérez Galdós 11
LUANNE BUCHANAN Y MICHAEL H. HOFFHEIMER. La traducción "hacia arriba" en *Dafnis y Cloe* de Juan Valera 25
MªCARMEN RAMÍREZ HERRERA. Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol 45
MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ. Aproximación biográfica a Concepción Ruth Morell Nicolao 63

DOCUMENTOS

BENITO PÉREZ GALDÓS. Carta a una corresponsal desconocida 81

RESEÑAS

LUIS ÁLVAREZ CASTRO. *Empire's End: Transnational Connections in the Hispanic World*, editado por Akiko Tsuchiya y William G. Acree Jr. 87
JEAN-FRANÇOIS BOTREL. *Correspondencia,* por Benito Pérez Galdós, edición, introducción y notas de Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask 89
JO LABANYI. *The Adulteress on the Spanish Stage: Gender and Modernity in 19th Century Romantic Drama*, por Tracie Amend 91
CARMEN PEREIRA-MURO. *Striking their Modern Pose. Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón*, por Dorota Heneghan 93
ALAN E. SMITH. *Halma*, por Benito Pérez Galdós, edición, introducción y notas de Álvaro Romero Marco 95
JENNIFER SMITH. *Cooking Up the Nation: Spanish Culinary Texts and Culinary Nationalization in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century*, por Lara Anderson 97
JOYCE TOLLIVER. *No hay nación para este sexo: La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, edición de Pura Fernannández 101
GARBIÑE VIDAL-TORREIRA. *Releyendo a Galdós, nuestro contemporáneo*, por Dolores Troncoso 103

RESÚMENES/ABSTRACTS 107

ESTUDIOS

MONSTRUOS Y MÁRGENES: RECONSIDERACIÓN DEL CAPÍTULO FINAL EN *MARIANELA* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Adela Borrallo-Solís

A pesar de su aparente sencillez, *Marianela* es una novela difícil de encasillar y bastante más compleja de lo que en un primer momento pueda parecer.[1] Como establecieron Harriet Turner y Brian Dendle, al enfrentarnos con la crítica surgida en torno a *Marianela* encontramos dos vertientes principales: por una parte están los artículos que subrayan la fe y optimismo en la novela por la creencia en la ciencia y el trabajo, la afirmación del cristianismo y el idealismo católico. Por otra parte están aquellos críticos que se decantan por resaltar el pesimismo y la amargura que impregna la narración debido a la incidencia en el egoísmo, la falta de caridad y la dilucidación de la psicología del suicidio.[2] En todas estas publicaciones el tema de la ceguera ha sido inevitablemente analizado, lo cual resulta ciertamente irónico ya que todavía permanece gran oscuridad en torno al juego literario propuesto en la última sección de la novela, capítulo que generalmente ha sido ignorado o estudiado de manera tangencial.[3] Este ensayo propone rellenar este vacío crítico explorando en detalle el capítulo final. Esta sección, moldeada a partir de disonancias narrativas o monstruosidad narrativa, según mi definición, es la última pieza de un rompecabezas textual que viene presentándose desde el comienzo de una novela donde se cuestiona no solo la naturaleza de la realidad sino también del realismo.

Al hacer una lectura rápida de la obra, el lector puede caer en la tentación de considerarla una ingenua novelita dotada de grandes dosis de melodramatismo donde todo se supedita a la emoción.[4] *Marianela* relata la historia de la homónima protagonista, joven huérfana, necesitada y físicamente deforme que sirve como amor y Lazarillo a Pablo Penáguilas durante su vida en las tinieblas hasta que por intervención del doctor Golfín recupera la vista. La regeneración de la visión provoca que Pablo ame a su bella prima Florentina en lugar de a la deforme Nela, a pesar de haber prometido a esta última amor eterno. Este cambio de parecer de Pablo origina involuntariamente la muerte de la joven. El tema de la novela con su incidencia en la virtud y la inocencia, al igual que el tono narrativo usado en ciertas partes del texto, que resulta en momentos excesivamente dulzones y sentimentales, evoca la narrativa melodramática. Por ello no es de extrañar que las páginas de este texto estén repletas de personajes que rozan la perfección. Pensemos por ejemplo en don Francisco Penáguilas, "un hombre más que bueno: era inmejorable, superiormente discreto, bondadoso, afable, honrado y magnánimo" (40-41).[5] Su hijo, Pablo Penáguilas, no solo heredó la inmaculada personalidad paternal sino que aun siendo ciego era: "estatua del más excelso barro humano . . . la cara parecía de marfil contorneada con exquisita finura; mas teniendo su tez la suavidad de la de una doncella, era varonil en gran manera, y no había en sus facciones parte alguna ni rasgo que no tuviese aquella perfección soberana con que fue expresado hace miles de años el pensamiento helénico" (39-40). Por su parte, Nela, a pesar de su imperfección física.[6] No tiene ningún defecto moral, como propone Pablo: "¿Cómo podría suceder que tu bondad, tu inocencia, tu candor, tu gracia, tu imaginación, tu alma celestial y cariñosa que ha sido capaz

de alegrar mis tristes días; cómo podría suceder, cómo, que no estuviese representada en la misma hermosura?" (51). El triángulo amoroso de la novela se completa con Florentina cuya inigualable belleza es abiertamente expuesta por el narrador al afirmar: "Florentina dirigió una mirada cariñosa a la infeliz criatura, que a su lado parecía hecha expresamente por la Naturaleza para hacer resaltar más la perfección y magistral belleza de algunas de sus obras" (97).

El comportamiento de todos estos seres sin tacha sigue los parámetros establecidos por las novelas melodramáticas, ya que en su mayoría las reacciones de los personajes principales de esta novela están cargadas de un intenso sentimentalismo que incluso resulta hiperbólico a los mismos seres que pueblan la novela. De esta manera cuando Pablo alude a la perfección celestial de su prima, Florentina no duda en exclamar:"¡Qué exageración!" (101) ante las palabras del joven. Pablo es todo exceso en el momento en el que recupera la visión, pues cada elemento que aparece ante sus ojos es adulado o rechazado inmediatamente. Así "un pedazo de lacre encarnado le agradó mucho y un pedazo de carbón le pareció horrible. Admiró la hermosura del cielo, y se estremeció con repugnancia al ver una rana. Todo lo que es bello le produce un entusiasmo que parece delirio; todo lo que es feo le causa horror y se pone a temblar como cuando tenemos mucho miedo" (111). El caso más claro de desproporcionada reacción en la obra sería la muerte de Nela pues como ni el narrador ni Golfín concretan la razón médica de su muerte, el lector acaba concluyendo que murió por amor al ver que sus sentimientos por Pablo ya no eran correspondidos.

Curiosamente, el fuerte melodramatismo que moldea el tema, tono y caracterización de los personajes en la novela se ve abruptamente interrumpido en la última sección que funciona a modo de epílogo. El patetismo usado en capítulos anteriores para expresar el decaimiento del amor entre los jóvenes y la muerte de Nela es radicalmente sustituido por unos últimos párrafos en los que se relata con un tono sorprendentemente jovial el entierro de la niña. Como veremos a continuación las últimas tres páginas del texto son un sorprendente laberinto textual marcado por la obsesión con la nominación, la adulteración lingüística y la autoreflexividad.

El último capítulo, con su particular título ("¡Adiós!"), comienza advirtiendo al lector sobre la relevancia y singularidad de esta sección ya que es el único episodio en el texto que aparece entre signos de exclamación. Esta exhortación desde los márgenes se contagia al cuerpo textual de esta sección, pues este episodio se inaugura con la exclamación "¡Cosa rara, inaudita!" (151) que emite el narrador al describir el lujoso entierro de Nela. No obstante, a medida que leemos nos damos cuenta de que el carácter inaudito no solo es aplicable al funeral de la joven sino también a la forma en la que el narrador relata esos hechos, pues la pesadumbre y emotividad que delinearon los capítulos anteriores son sustituidas por un tono mucho más desenfadado con el que se explorará no tanto los acontecimientos ocurridos después de la muerte de Nela, sino la naturaleza del lenguaje elegido para realizar tal exploración.

Ya desde los primeros renglones del texto se intenta reescribir la historia de Nela mediante juegos nominales, pues el objetivo de este epílogo no es volver a contar la historia de la joven, con la que el lector está muy familiarizado por haberla acabado de leer, sino

subrayar el protagonismo de la palabra en esta obra. En la nueva versión de la vida de la joven relatada en estos últimos párrafos, la pobreza de Nela se redefine en términos lingüísticos ya que se dice que por no tener no tuvo "ni siquiera nombre" (151). Por ello, las carencias sufridas en vida por la joven se intentan subsanar no solo a través de la opulencia de su entierro, sino también mediante la palabra, insertando en su lápida un nombre del todo desconocido para el lector: "María Manuela Téllez" (152). De esta manera, ya desde el comienzo el lector percibe un énfasis tanto en la autoridad de la palabra como en su volatilidad. Consecuentemente justo después de esta adulteración nominal ejercida sobre la joven al poner en su lápida un nombre inventado,[7] el narrador irónicamente enfatiza con más ahínco proclamas de veracidad al afirmar: "Guirnalda de flores primorosamente tallada en el mármol coronaba a la inscripción. Algunos meses después cuando ya Florentina y Pablo Penáguilas se habían casado, y cuando (dígase la verdad, porque la verdad es antes que todo)… cuando ya nadie en Aldeacorba de Suso se acordaba de la Nela, fueron viajando por aquellos países unos extranjeros" (152). Este inserto parentético, que altera en gran medida el ritmo de la lectura, ubicado justo después de la manipulación nominal ejercida en la lápida provoca en el lector dudas sobre la veracidad de todo lo expuesto en la novela.[8] Es decir, si en este caso es necesario interrumpir para recalcar que se está diciendo la verdad será porque en otras ocasiones no se ha hecho.

Después de esta enfática puntualización sobre la verdad, el narrador se adentra en la parte de la narración que más abiertamente desafía esa "veracidad" a través de la sorprendente y arbitraria inclusión de términos en inglés. Recordemos los últimos párrafos. Aparentemente años después del entierro de Nela unos turistas ingleses visitaron su tumba. Estos viajeros inspirados por la grandeza del monumento funerario crearon su propia versión folklórica de la vida de la niña que difiere totalmente con lo leído en los veinte capítulos anteriores, ya que se presenta a la joven como una chica adinerada y de noble familia. El texto escrito por los turistas se introduce entrecomillado por lo que el lector entiende que el narrador está transcribiendo literalmente las palabras publicadas por estos ingleses en el *Times*. Lo interesante de esta sección es un pequeño detalle que parece haber pasado totalmente desapercibido. Esto es, que la adulteración de la vida de Nela no solo es ejercida por estos viajeros al caracterizarla como joven noble y socialmente distinguida, sino también por el narrador a la hora de transcribir las palabras que la prensa inglesa publicó sobre la niña. Veamos cómo ocurre esto. El narrador, para respaldar la veracidad declamada anteriormente, decide transcribir el texto en cuestión al pie de la letra en lugar de parafrasear el contenido de este artículo. El problema con la cita incluida es que en lugar de estar escrita en inglés—lengua en la que imaginamos fue originalmente redactada por su título "Sketches from Cantabria" y lugar de publicación—está escrita en español. Uno podría especular que quizá el narrador se decantó por la traducción considerando que el posible lector de este texto podría no tener conocimiento de inglés. Sin embargo, esta hipótesis queda anulada cuando vemos que el narrador incluye nuevos paréntesis en esta cita insertando palabras inglesas que podrían permitir únicamente a un lector bilingüe apreciar los matices de la traducción realizada por este particular narrador, como ocurre al decir "La familia de Téllez Girón y de Trastámara. De un carácter espiritual, poético y algo caprichoso, tuvo el antojo (*take a fancy*) de andar por los caminos tocando la guitarra", (152) o al especificar "el abad de Villamojada lloraba hablándonos de los caprichos,

de las virtudes y de la belleza de la aristocrática ricahembra, la cual sabía presentarse en los saraos, fiestas y cañas de Madrid por el porte (*deportment*) más aristocrático" (153). De hecho, el uso de inglés, que en un principio está limitado a los paréntesis acaba contagiando todo el texto cuando el narrador sin previo aviso decide alternar términos en inglés y español al afirmar que "la turba de mendigos, buscones, trovadores, toreros, frailes, hidalgos, gitanos y muleteros, que en las *kermeses* forman esa abigarrada plebe española que subsiste y subsistirá siempre, independiente y pintoresca, a pesar de los *rails* y de los periódicos" (152- 53) y "Bastaba leer esto para comprender que los dignos *reporters* habían visto visiones" (153).[9] Estos insertos que enfatizan la verdad para después cuestionarla con el vaivén entre lenguas son guiños emitidos por un lúdico narrador invitándonos a que releamos el cuerpo textual. Estos paréntesis y paulatina invasión lingüística anglosajona hace al lector consciente de la adulteración narrativa ejercida en la obra, pues este último capítulo, en lugar de ser la conclusión cerrada convencional del melodrama a la historia de Nela y Pablo, abre las puertas a la reconsideración de la historia de los jóvenes por parte de un lector ahora insatisfecho y sospechoso de las técnicas narrativas sentimentales utilizadas en el cuerpo novelístico.

Esta última sección ha sido en gran medida interpretada como un ejemplo más de las discordancias entre el ser y el parecer. Sin embargo, propongo considerarla como una construcción narrativa monstruosa que cuestiona la naturaleza de las aseveraciones que conforman el cuerpo textual. La monstruosidad en este estudio no está concebida como una entidad asociada con la perversidad sino con la hibridez y su capacidad de adoctrinarnos sobre el mundo y el ser humano, como propuso Rogelio Miñana (22). La disparidad de elementos y tonos que se acumulan en esta última parte la convierten en una categoría única dentro de la novela que desestabiliza la concepción unívoca de lo presentado en los capítulos anteriores. En este sentido este capítulo sería un perfecto ejemplo del monstruo propuesto por Jeffrey Jerome Cohen porque "[The monster] is best understood as an embodiment of difference, a breaker of category and a resistant Other known only through process and movement, never though dissection-table analysis" (x). "Like a letter on a page, the monster signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again. These epistemological spaces between the monster's bones are Derrida's familiar charm of différance" (4). Por su monstruosidad este último capítulo funciona a modo de suplemento derridiano.[10] Es decir, es un añadido y sustituto que desde los márgenes nos hace cuestionar aquello que nos parecía central. Esta última parte logra dar protagonismo al personaje marginal de la novela— al monstruo como fue calificada por el padre de Pablo (144)—y nos anima a que releamos los veinte capítulos anteriores para ver cómo la acumulación de elementos disonantes crea una narrativa monstruosa mezcla de la estética melodramática y las fervientes ansias de objetividad/veracidad promovidas por el realismo. Con este capítulo se consigue manifestar el propósito central de esta novela, es decir, la exploración de la naturaleza ficticia y artificial de la creación literaria. De ahí que no sea de extrañar que *Marianela* sea el titulo para esta obra a pesar de parecer girar en torno a la recuperación de la vista de Pablo y su romance con Nela. El verdadero motor de la obra no es ni Pablo ni *Nela*; el título no es Nela, que es como se apela a la joven en la mayoría de los capítulos, sino *Marianela*: combinación

de todos los apelativos otorgados a la joven tanto en la primera parte como en el epilogo.[11]

Las inconsistencias narrativas que tan abiertamente se presentan al final de la novela son perceptibles, de manera más tenue y escudada, desde las primeras páginas de la narración. Desde el comienzo del relato el lector se encuentra con un peculiar texto en el que existe una estética narrativa donde los códigos románticos y realistas son yuxtapuestos constantemente. No hace falta más que leer el primer párrafo de la narración para percibir esta constante oscilación entre estas dos dialécticas:

> Se puso el sol. Tras el breve crepúsculo vino tranquila y oscura la noche, en cuyo negro seno murieron poco a poco los últimos rumores de la tierra soñolienta, y el viajero siguió adelante en su camino, apresurando su paso a medida que avanzaba el de la noche. Iba por angosta vereda, de esas que sobre el césped traza el constante pisar de hombres y brutos, y subía sin cansancio por un cerro, en cuyas vertientes se alzaban pintorescos grupos de guindos, hayas y robles. (Ya se ve que estamos en el Norte de España). (7)

En estas palabras es perceptible esa tensión entre la estética romántica, con la mención del crepúsculo y la angosta vereda, y los insertos de índole aparentemente realista como es el paréntesis que parece aludir a una voz narrativa con ganas de precisar, aunque en la mayoría de los casos más que precisar lo único que hace es alterar bruscamente el ritmo de la narración.[12] Estos intentos de concretar con exactitud son relegados a unos peculiares paréntesis que brotan intermitentemente en novela. Así por ejemplo cuando el narrador intenta dar las coordenadas temporales de uno de los eventos, afirma: "en cierta ocasión (no consta la fecha con exactitud)" (28), o cuando quiere precisar las cualidades de un día, dice: "Fue aquel día tempestuoso (y decimos aquel día, porque no sabemos qué día era: solo sabemos que era un día)" (137).[13] Este uso parentético evoca a los insertos introducidos en la traducción del texto en inglés del *Times* mencionados al cierre de la novela. Estos comentarios son lúdicos añadidos superfluos, cuyo objetivo es subrayar la manipulación y, por consiguiente, la reflexividad lingüística de la narración, tan ausente de veracidad como de intención de la misma. Este tipo de acotaciones que acompañan a las peculiares acciones que ocurren al comienzo de la narración ponen en guardia al lector desde su inicio, pues una novela que se inaugura con el cambio de papeles de los personajes, donde el hombre de ciencias se pierde (Golfín) y tiene que ser rescatado y guiado por un ciego (Pablo), alerta al lector sobre la inestabilidad de sus entidades.

Así mismo, las disonancias narrativas son utilizadas por el narrador cuando bipolariza los discursos de los personajes. Es decir, en numerosas ocasiones el narrador decide yuxtaponer lo que cree que un personaje debería pensar en tonos ciertamente melodramáticos con lo que posiblemente piense de manera mucho más mundana. Esto es perceptible en el capítulo diecisiete cuando el narrador afirma sobre el despecho de Marianela:

> Si Marianela usara ciertas voces, habría dicho:
> "Mi dignidad no me permite aceptar el atroz desaire que voy a recibir. Puesto que Dios quiere que sufra esta humillación; sea; pero no he de asistir a mi destronamiento. Dios bendiga a la que

> por ley natural ocupará mi puesto; pero no tengo valor para sentarla yo misma en él."
>
> No pudiendo hablar así, su rudeza expresaba la misma idea de este otro modo: "No vuelvo más a Aldeacorba…No consentiré que me vea…Huiré con Celipín, o me iré con mi madre. Ahora yo no sirvo para nada." (108)

La yuxtaposición de estos dos discursos contrapuestos subraya el carácter ficticio de ambos, al igual que ocurrió con la superposición de un epílogo totalmente inconsistente tanto por el tono como por el contenido con el cuerpo narrativo.

La apropiación discursiva por parte del narrador sobre los pensamientos de los personajes se intensifica a medida que avanza la obra. El lector es consciente de este fenómeno cuando observa que el narrador no solo noveliza los pensamientos de los individuos que pueblan el texto, sino que incluso aquéllos que no tienen capacidad de articulación lingüística también se expresan verbalmente. Pensemos en Lili, el pequeño terrier de Sofía, que según el narrador se muere por contestar a su molesta dueña cuando es salvado de los peligros de la Trascava por Nela:

> La Nela había emprendido la persecución de *Lili*, el cual, más travieso y calavera en aquel día que en ningún otro de su monótona existencia, huía de las manos de la chicuela. Gritábale la dama, exhortándole a ser juicioso y formal; pero él, poniendo en olvido las más vulgares nociones del deber, empezó a dar brincos y a mirar con descaro a su ama, como diciéndole: "Señora, ¿Quiere usted irse a paseo y dejarme en paz?. (66)

Este tipo de intervenciones no solo anuncia a gritos la desestimación de los preceptos de verosimilitud por parte de la voz narrativa, sino que en la mayoría de los casos por muy patéticas que sean las aseveraciones suelen causar risa en el lector.

Como propuso Baudelaire, la risa y el llanto son dos manifestaciones idénticas de origen demoníaco pues ambas se originan en los ojos y la boca, los dos órganos que provocaron la expulsión de Eva del paraíso.[14] Ambas denotan la falta de perfección humana. Quizá por ello no sea de extrañar que en esta novelita tan plagada de lágrimas, la risa poco a poco se infiltre en la narración para concluir la novela con la carcajada final que supone ser el último capítulo.[15] Ya hemos comentado como el desdoblamiento discursivo ejercido por el narrador al leer el pensamiento de numerosos personajes resulta cómico. Esta ambivalencia de tono se percibe en
toda la obra. Así por ejemplo, cuando se describe a la Trascava, imagen especular de toda la obra por su naturaleza laberíntica y ambigua, Pablo afirma:

> Algunas personas tienen miedo de acercarse; pero la Nela y yo nos sentamos allí muy a menudo a oír como resuena la voz del abismo. Y, efectivamente, señor, parece que nos hablan al oído. La Nela dice y jura que oye palabras que las distingue claramente. Yo, la verdad, nunca he oído palabras, pero sí un murmullo como soliloquio, que a veces parece triste, a veces alegre, tan pronto colérico como burlón. (17)

El vaivén entre la risa y las lágrimas recorre toda la novela. De esta manera no sorprende que cuando se describe la triste situación de los Centeno, se hace con tono hiperbólico, o cuando Felipín Centeno solloza al afirmar que no quiere a su madre—hay que notar que este sollozo se expresa en un paréntesis—el narrador pone en su boca uno de los palabros propios del joven causando la risa en el lector familiarizado con la novelística galdosiana posterior, pues nos hace recordar el particular habla del niño en *El Doctor Centeno*: ”les digo a mis padres que me saquen de aquí y me pongan a estudiar, y responden que son pobres y que yo tengo mucha *fantesía*” (31). Estos tenues vestigios de risa irán poco a poco acaparando la narración, apareciendo en los momentos más imprevistos. Pensemos por ejemplo que cuando Teodoro Golfín arenga en pro de la resolución social de la miseria y orfandad infantil, sus serias proclamas son acogidas con risa por su público. Igualmente, cuando Nela, herida por intentar salvar a Lili, es llevada en brazos por Golfín, Sofía aparece “muerta de risa” (72) por los acontecimientos. Como vemos, los momentos más patéticos van acompañados siempre de una risa amarga y cruel que acabará causando la muerte de la protagonista cuando Pablo ”riendo” (143) se quite la venda de los ojos y no reconozca a Nela hasta el momento en el que expira su vida.[16]

Esta conjunción de la risa y el llanto que marca toda la narración denota la hibridez, la monstruosidad narrativa que impregna a la obra. De hecho, las alusiones a monstruos parecen ser un leitmotif en *Marianela.* Así, cuando Golfín camina por La Terrible—la zona de la mina por donde se pierde al comienzo de la obra—el narrador asevera: “por el engañoso claroscuro de la noche, se elevaban figuras colosales, hombres disformes, monstruos volcados y patas arribas” (13). Posteriormente, la codicia del aldeano es calificada por el narrador como “monstruo” (32) y Nela es descrita como “fenómeno” (21) por el narrador y como “monstruo” (144) por el padre de Pablo. Estas alusiones denotan no tanto las características particulares de estos espacios o personajes, sino la calidad deforme del texto en sí. De hecho, en el caso de Nela, no solo es llamada por otros como monstruosa, sino que ella de manera continua se refiere a sí misma como un ser sin valor. Son innumerables los casos en los que la joven aparece aseverando “no sirvo para nada” (25) o que “no servía más que de estorbo” (27). De alguna manera el personaje se convierte en ese estorbo, en ese añadido reminiscente de los paréntesis de la novela, es decir, en ese suplemento que, bien no añadiendo nada nuevo, nos hace cuestionarnos la naturaleza del texto. Nela, al igual que el suplemento derridiano, con su misma existencia no sólo difiere de la norma, sino que hace diferir el significado de la novela en el tiempo, pues es únicamente hacia el cierre de la misma, en el capítulo final, que el lector es capaz de recapacitar sobre todo lo anteriormente narrado.

Nela es una entidad deformada y autorreflexiva como la novela a la que ha dado vida, de ahí que cuando la joven decide asomarse a un espejo se encuentra con un laberinto visual que necesita ser descifrado: “Miróse en él, mas por causa de la pequeñez del vidrio, érale forzoso mirarse por partes, sucesiva y gradualmente, primero un ojo, después la nariz. Alejándose podía abarcar todo el conjunto” (60). Esta imagen especular al igual que el juego novelístico que moldea sus páginas es únicamente perceptible uniendo todas sus disparidades y estableciendo la distancia que nos inspira el epílogo. La novela, así como su protagonista, intenta recoger con palabras todo aquello que se presenta ante los sentidos. El problema al que tanto el texto como

la protagonista se enfrentan es la imposibilidad de tal tarea, por ello es lógico que en la novela abunden las reflexiones en torno a las limitaciones de la lengua.[17]

Como muy convincentemente han argumentado numerosos críticos, las influencias románticas son palpables en toda la producción novelística galdosiana.[18] Así, por ejemplo en ciertas *Novelas contemporáneas* como *La desheredada*, *El Doctor Centeno o Tormento,* Galdós usa abiertamente la parodia de la novela por entregas para reconsiderar el problema de su propio novelar, como propusieron José Escobar y Anthony Percival. En *Marianela*, sin llegar a la abierta parodia de esta popular narrativa, ya nos encontramos con una voz dual, con una esquizofrenia estética, pero que solo es percibida prestando atención a los elementos marginales y recomponiendo el puzzle hermenéutico que supone ser la novela. Todas las disonancias narrativas encontradas en *Marianela* muestran la pugna entre el temperamento sentimental imaginativo del narrador y la necesidad de exactitud propia del cientifismo decimonónico. Teniendo en cuenta la arenga contra las novelas melodramáticas francesas que Galdós emitió en su ensayo sobre Charles Dickens en 1868, resulta un tanto llamativo el uso de un sentimentalismo evocador de dichos textos, aunque ciertamente sin los excesos folletinescos franceses. Es interesante notar que en ese mismo artículo Galdós asocia el *Times* con la seriedad y fiabilidad inglesa, publicación en la que irónicamente es publicada la vida adulterada de María Téllez por los turistas ingleses en la ficción galdosiana. Toda estas luchas discursivas ubicadas tanto en el texto como en sus márgenes, apuntan a que el propósito de esa novelita galdosiana no es tanto presentar la caída de lo sublime a lo trivial, sino cuestionar la suficiencia del lenguaje mismo para representarla, como propuso Harriet Turner, invitándonos así a reparar en la artificialidad de la creación literaria.

Shenandoah University

NOTAS

[1] Tanto José Montesinos (243) como Joaquín Casalduero ("Introducción" 18) ya mencionaron la complejidad del texto.

[2] Brian Dendle alude a Marcelino Menéndez Pelayo, Clarín, Francisco Blanco García, José Montesinos, Sherman H. Eoff, Cyril Jones, Marie Wellington, Mario Ruíz y Joaquín Casalduero en su *Vida y obra de Galdós* para establecer la trayectoria crítica que ha experimentado el texto. Harriet Turner basa su tipificación en los comentarios ofrecidos por algunos de los mismos críticos—Marcelino Menéndez y Pelayo, Brian Dendle, Joaquín Casalduero, Cyril Jones, Marie Wellington, Clarín, Mario Ruíz, Francisco Blanco García, Sherman Eoff–y a Jacques Beyrie y Serafín Alemán. A estas listas habría que añadir a Michael Gómez y Andrew Anderson que con sus relativamente recientes artículos han contribuido a enriquecer el caleidoscopio crítico sobre esta novela.

[3] Pocos son los críticos que mencionan el epílogo en sus estudios. María Paz Yáñez, Peter Bly, Harriet Turner, Marie E. Wellington y Brian Dendle coinciden en subrayar la fuerte carga irónica de esta sección. Andrew Anderson lo concibe como una parodia romantizada de la vida de Marianela. Geraldine Scanlon argumenta que "Galdós's case for realism is put most clearly and wittily in the final chapter" (80).

[4] Tanto Geraldine Scanlon como José F. Montesinos asociaron este melodramatismo con el romanticismo. Scanlon define la estética utilizada en la obra como "Romantic Realism" (60). Montesinos también alude a ese vaivén narrativo al afirmar "la historia de la Nela, muy realista en ocasiones, nos vuelve en otras al romanticismo de donde han salido tantas veces conflictos como los suyos" (243). María Dolores Lorenzo profundiza con tino en la relación galdosiana con el melodramatismo.

[5] Como ha establecido María Dolores Lorenzo, Galdós no era ningún extraño al melodrama. En su agudo estudio Lorenzo propone que Galdós usa el "metamelodrama," según su definición, con el objetivo de articular una forma melodramática caracterizada por una extremada sensibilidad a las nuevas condiciones sociales en que se desenvuelve la vida de la burguesía en ascenso (4-5). Por mi parte considero que la yuxtaposición de los códigos melodramáticos y realistas en esta novela tienen el propósito de analizar la naturaleza lingüística de la ficción. Algunas de las características que Lorenzo asocia al melodrama son la utilización de un tono de representación muy expresivo con marcados momentos de admiración y asombro (52), paso de lo banal a lo trágico y sublime constante (53), supeditación a la emoción (54), función catártica (50), tema centrado en la ruptura violenta de la normalidad (55), personajes poco desarrollados psicológicamente (57) y personajes divididos en dos tipos bien diferenciados: positivos, en el extremo de la virtud, y negativos, en el extremo opuesto (59).

[6] Como menciona Lorenzo, "en el melodrama parte importante de las connotaciones asociadas con los personajes se relaciona con su aspecto físico (presencia, gestualidad, habla), sean niños, adolescentes, mujeres débiles que no pueden defenderse, o personas con impedimentos físicos o psíquicos como pueden ser mudos, ciegos, simples, etc." (57).

[7] Suponemos que María Manuela Téllez es un nombre inventado porque durante toda la novela no aparece referencia alguna ni al apellido Téllez ni a Manuela. Por los datos genealógicos mencionados en el capítulo tercero, el lector supone que el nombre de este personaje sería una abreviación de María Canela pues su madre se llamaba María Canela y por eso a ella la llaman Nela, Marianela o La hija de la Canela.

[8] La inclusión de este paréntesis podría ser interpretada de una manera dual. Por una parte puede ser concebida como una llamada de atención por parte del narrador que pone en entredicho su propia fiabilidad. Esta es la manera en que se ha elegido interpretarla en este estudio. Por otro lado, también podría ser interpretada como una advocación sobre el carácter ficticio y superficial de los actos de caridad ejercidos en la novela.

Independientemente de cómo interpretemos este paréntesis, esta enfática alusión a la verdad, en una sección dedicada claramente a las apariencias, hace que el lector cuestione el contenido de dicha aseveración.

[9] En las ediciones de la novela de Cátedra y de Aguilar la palabra "*reporters*" aparece como "reporteros."

[10] Como menciona Jacques Derrida en "…That Dangerous Supplement…" de *Of Grammatology*: "The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the *fullest measure* of presence […] As substitute, it is not simply added to the positivity of a presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure of the mark of an emptiness" (144-145). Por ello el suplemento no es ausencia ni presencia sino una señal que difiere el significado en el tiempo (154).

[11] Harriet Turner ve en el nombre de la niña un ejemplo del espíritu dialéctico y continuo juego de contrarios que funda la novela pues Marianela es "derivado de dos íconos: la imagen de la Virgen, suprema Madre del Hijo, y la de la prostituta, alcohólica y suicida, suprema negación de la maternidad" (173).

[12] José F. Montesinos determina la elección de la luz de la luna al comienzo del libro como uno de los responsables de ese vaivén romántico-realista que moldea la novela. Según Montesinos este comienzo a la luz de la luna permite que Galdós sea realista y fantástico a la vez, transformando la prosaica realidad del paraje industrial en una visión poética (I: 243).

[13] Geraldine Scanlon interpreta este paréntesis como una manera de añadir dramatismo a la narración. En sus palabras: "This claim of ignorance is a means of creating dramatic effect since we know it was October 12" (64). Joaquín Casalduero, por su parte, ve en la ausencia de precisión temporal de este paréntesis una renuncia intencionada a fechar el triunfo de la ciencia pues "no se sabe cuándo la ciencia ha triunfado, cuando la ciencia ha logrado arrancar a la humanidad de las manos de la imaginación" (31).

[14] En palabras de Baudelaire:

> Laughter and grief express themselves through the organs that have the control and the knowledge of good and evil, the eyes and the mouth. . . . Neither laughter nor tears can show themselves in the paradise of bliss. They are equally the children of sorrow, and they came because enervated man lacked the bodily strength to control them. From the standpoint of my Christian philosopher, the laughter of his lips is a sign of as great a state of corruption as the tears in his eyes. God, who desired to multiply his own image, did not place lion's teeth in man's mouth—but man bites with his laughter; not did He place, in man's eyes, all the fascinating duplicity of the serpent—but man seduces with his tears. (143)

[15] Joaquín Casalduero también alude de manera tangencial a este humor en su edición de la novela (*Marianela*, 229).

[16] Como propone Jacky Bratton, el melodrama se ha considerado como un género a medio camino entre la tragedia y la comedia por su tendencia a añadir momentos de comicidad para bajar la tensión de la tragedia. Sin embargo, la inclusión de la risa en *Marianela* difiere de los parámetros establecidos por el melodrama, pues no solo no contribuye a bajar la tensión del drama sino que por su carácter incongruente y sombrío confunde al lector y a veces incluso añade tensión.

[17] Golfín es el primero en ofrecer este tipo de reflexiones cuando afirma "Estos palurdos no conocen el valor de las palabras" (8). La gradual intensificación de la naturaleza autorreflexiva del texto acompaña a la transformación que sufrirá Pablo. Así, cuando el joven recupera la vista el gran problema que encuentra es el de su limitación lingüística, como acusa el narrador al afirmar "pasaron por su mente ideas mil; mas no pudo expresar ninguna. Era preciso para ello que hubiera descubierto un nuevo lenguaje, así como había descubierto dos nuevos mundos: el de la luz y el del amor por la forma" (146). Por supuesto, esta alusión autorreflexiva solo cobra sentido cuando la consideramos a la luz de los juegos narrativos bruscamente insertados en el último episodio, como mencionamos al comienzo de este estudio.

[18] La lista de críticos que ha abordado la conexión entre el realismo y el romanticismo en Galdós es numerosa. Laureano Bonet y Walter Pattison exploraron el interés de Galdós en sus inicios por el romanticismo. Sainz de Robles y Denise Dupont trataron el romanticismo en los *Episodios Nacionales*. John Kronik reconsideró el realismo a la luz del romanticismo. Daria J. Montero-Paulson, Wadda C. Ríos-Font, Escobar y Percival, Andew Anderson, Geraldine Scanlon y Noël Valis también se adentran en esta exploración desde ángulos diferentes e iluminadores.

OBRAS CITADAS

Alemán, Serafín. *Juegos de vida y muerte: el suicidio en la novela galdosiana*. Ediciones Universal, 1978.

Anderson, Andrew. "Necessary Sacrifices: From Romanticism to Naturalism in Galdós' *Marianela*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, no. 6, 2015, pp. 907-29.

Baudelaire, Charles. "Of the Essence of Laughter, and Generally of the Comic in the Plastic Arts." *Selected Writings on Art and Artists*, traducido por P. E. Charvet, Cambridge UP, 1972, pp. 140-61.

Beyrie, Jacques. *Galdós et son mythe*. Vol. 3, Librairie Honore Champion, 1980.

Blanco García, Francisco. *La literatura española en el siglo XIX*. Vol. 2, Sáenz de Jubera, 1910.

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

Bonet, Laureano. *Ensayos de crítica literaria.* Península, 1999.

Bratton, Jacky. "Melodrama." *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, editado por Dennis Kennedy, Oxford UP, 2010.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843- 1920).* Gredos, 1961.

—. Introducción. *Marianela. Benito Pérez Galdós*, Cátedra, 1983, pp. 11-47.

Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory*. U of Minnesota P, 1996.

Dendle, Brian. "Marianela, el descubrimiento del nuevo mundo y las limitaciones de la ciencia." *Ínsula*, no. 561, 1993, pp. 29-30.

Derrida, Jacques. *Of Gramatology*. Traducido por Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins UP, 1997.

Dupont, Denise. *Realism as Resistance.* Bucknell UP, 2006.

Eoff, Sherman H. *The Novels of Pérez Galdós*. Washington UP, 1954.

Escobar, José y Anthony Percival. "Metaficción melodramática en Galdós." *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, editado por Garrido Gallardo, CSIC, 1986, pp. 363-70.

Gómez, Michael. "The Molyneux Problem in Galdós's *Marianela." Anales Galdosianos*, vol. 46, 2011, pp. 47-65.

Jones, Cyril A. "Galdós's *Marianela* and the Approach to Reality." *Modern Language Review*, vol. 56, 1961. pp. 515-519.

Kronik, John. "La retórica del realismo: Galdós y Clarín." *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, editado por Yvan Lissorgues, Anthropos, 1988, pp. 47-57.

Menéndez Pelayo, M. *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*. CSIC, 1956.

Miñana, Rogelio. *Monstruos que hablan: el discurso de la monstruosidad en Cervantes*. U of North Carolina P, 2007.

Montero-Paulson, Daria J. "Nombres, símbolos, personajes y textos literarios: una evocación del romanticismo en la obra de Benito Pérez Galdós." *Siglo diecinueve*, vol. 4, 1988, pp. 169-78.

Montesinos, José F. *Galdós*. Vol. 1, Castalia, 1968. Lorenzo, María Dolores. *Sensibilidad melodramática y metamelodrama en Galdós y Almodóvar*. Diss. University of Nebraska, Lincoln, 2007.

Pattison, Walter T. *Benito Pérez Galdós*. Twayne, 1975.

Pérez Galdós, Benito. *Marianela*. Losada, 1970.

—. *Marianela*. Editado por Joaquín Casalduero, Cátedra, 1983.

—. Marianela. *Obras completas*, editado por Federico Sainz de Robles, vol. IV, Aguilar, 1964, pp. 682-756.

Ríos-Font, Wadda C. *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain.* Bucknell UP, 2004.

Ruíz, Mario E. "El idealismo platónico en Marianela de Galdós." *Hispania*, vol. 53, 1970, pp. 870-80.

Sainz de Robles, Federico Carlos. Introducción. Benito Pérez Galdós. *Obras completas*, vol I, Aguilar, 1941, pp. 9- 173.

Scanlon, Geraldine M. *Marianela*. Artes Gráficas Soler, 1988.

Turner, Harriet. "Ciencia e ilusión: la doble dimensión de la metáfora en *Marianela*." *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX; idealismo, positivismo, Espiritualismo*, editado por Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 169-77.

Valis, Noël. "Romanticism, Realism and the Presence of the Word." *Media, Consciousness and Culture: Explorations of Walter Ong's Thought*, editado por Bruce Gronbeck, et al., Sage, 1991, pp. 90-102.

Wellington, Marie A. "Marianela: nuevas dimensiones." *Hispania*, vol. 51, 1968, pp. 38-48.

Yáñez, María Paz. "El dilema discursivo en *Marianela." Anales Galdosianos*, vol. 29-30, 1994-1995, pp. 51-61

LA TRADUCCIÓN "HACIA ARRIBA" EN *DAFINIS Y CLOE* DE JUAN VALERA

Luanne Buchanan y Michael H. Hoffheimer

Introducción

En 1880 Juan Valera publicó la primera edición en lengua castellana de *Dafnis y Cloe*, siglos después de su estreno en traducciones al francés, inglés e italiano. Los expertos han expresado perspectivas variadas en cuanto a los méritos de la traducción de Valera. Los que se enfocan en su supresión del deseo homoerótico y su indiferencia a una traducción exacta de la nomenclatura griega protestan que Valera fue censor y moralista como traductor, además de descuidado. Los que subrayan la elegancia de la prosa de Valera le quitan importancia a las revisiones e insisten en que el contexto cultural requería ciertas libertades con las fuentes.

Este artículo examina de nuevo la traducción de Valera y propone que su revisión de tres secciones y su elección de palabras anacrónicas expresan una estrategia de traducción muy deliberada que está clara en su presentación de instrumentos musicales (un tema comentado por Valera en las notas y su correspondencia). Refiriéndose al trabajo reciente de David Bellos, este artículo señala que la traducción valeriana revela características de "traducción hacia arriba" y que presenta el castellano como idioma culturalmente superior o dominante en comparación con el griego clásico. Lo que resulta es una visión de la traducción como un proceso literario activo, en el cual el criterio de validez no significa fidelidad al texto original sino la coherencia del texto traducido y su capacidad de comunicarse directamente con lectores contemporáneos. La traducción de Valera simultáneamente intenta promover el castellano como una lengua nacional erudita y fomentar una visión cosmopolita del español como idioma literario, libre de los coloquialismos de la lengua hablada y de variantes regionales. El epílogo sugiere que Valera demuestra la frontera permeable entre la traducción hacia arriba y la ficción original y creadora. Esto también plantea cuestiones acerca de la definición y los límites de la traducción.

Contexto

Atribuida por la tradición a Longo y supuestamente de una fecha de 200-500 E.C., la novela pastoral griega *Dafnis y Cloe* fue publicada por primera vez en 1559 por el obispo Jacques Amyot, en una traducción francesa. La traducción de Amyot ya era conocida en 1568 cuando se tradujeron, se revisaron y se interpolaron varios episodios en una novela de caballerías de menor fama que posiblemente data de 1568.[1] Las traducciones al francés, inglés, italiano y alemán proliferaban durante el siglo XVIII, y aún más después de 1810 cuando Paul Louis Courier descubrió un manuscrito griego más completo.[2] Pero la primera traducción a lengua castellana tardó en aparecer hasta 1880, cuando Valera creó la suya trabajando directamente con la versión griega y consultando la traducción francesa que él ya conocía. Publicada cinco veces durante la vida de Valera, su traducción fue la única en

español durante ochenta años, y hasta hoy es la base de versiones en español todavía muy leídas.

Parece que Valera leyó *Dafnis y Cloe* primero como hombre joven, y probablemente en una versión francesa contemporánea ilustrada. Seguramente ya lo había leído para 1857 cuando escribió una carta desde San Petersburgo en la que describe una experiencia amorosa cuando estuvo con una mujer por una hora sin llegar a tener relaciones sexuales: "Dafnis y Cloe, antes de saber el último fin del amor, no se abrazaron nunca tan prolongada o amorosamente" (Correspondencia, 1: 480). La carta indica comprensión por parte de Valera de los detalles de la historia y también una identificación con el argumento.

No es necesario ver la historia de Dafnis y Cloe como "modelo" para *Pepita Jiménez* (Sánchez Imizcoz 52-68) para vislumbrar huellas de la obra griega en la novela decimonónica. Valera mismo se referiría a esa influencia en su Introducción de *Dafnis y Cloe* (Valera, 1887, 389). El narrador de *Pepita Jiménez* hace dos referencias explícitas a *Dafnis y Cloe* que suponen que el lector conoce la historia. En la primera, el narrador compara positivamente a Cloe con las mujeres contemporáneas. Al describir el diálogo de Pepita Jiménez, el narrador observa que "No habló como hubiera hablado una dama de nuestros salones, con ciertas pleguerías y atenuaciones en la expresión, sino con la desnudez idílica con que Cloe hablaba a Dafnis y con la humildad y el abandono completo con que se ofreció a Booz la nuera de Noemí" (204).

En la segunda referencia, al fin de la novela, el narrador cuenta cómo Pepita y Luis llevaron a casa dos pinturas de su luna de miel en Europa: una que representa a Cupido y Psique y otra que "representa a Cloe, cuando la cigarra fugitiva se le mete en el pecho, donde creyéndose segura, y a tan grata sombra, se pone a cantar, mientras que Dafnis procura sacarla de allí" (277). James Whiston (63) propone que la imagen de Cupido y Psique se refería a una pintura concreta. A nuestro parecer, la imagen de Dafnis y Cloe también indica una obra concreta: el mejor conocido de los diseños de Prudhon[3] que se copiaba con mucha frecuencia, hasta en una serie muy popular creada por Lemerre en París en 1872.[4]

Cinco años después, en el otoño de 1879, Valera traducía la novela griega bajo circunstancias que reforzaban su identificación con su paisaje pastoril, viviendo en la hacienda familiar de Doña Mencía y dirigiendo la cosecha de uvas (*Correspondencia*, 3: 165). En una carta a Narciso Campillo, Valera insistió en que su razón para vivir en la hacienda no era traducir *Dafnis y Cloe* sino "visitar mis pobres terrones, que producen muy poco cuando el amo no los visita" (166). Para el 20 de octubre, sin embargo, Valera había traducido los dos libros primeros, y planeaba la introducción y las notas (167). Se puede creer que Valera dedicó mucho esfuerzo al proyecto, ya que había completado la traducción y mucho comentario crítico para leer las pruebas de su texto el 26 de diciembre de 1879. En ese momento Valera predijo, correctamente, que el texto se publicaría para comienzos de enero de 1880 (184).

Primor de lenguaje … anónimo

Valera estimaba mucho su propia traducción. La promovía activamente, mandándoles copias a los colegas y amigos y animando a Menéndez Pelayo a escribir una reseña positiva

en francés en una carta del 30 de marzo de 1880: "Esto importa para la venta" (194). Valera no estaba orgulloso principalmente de ser el primero en publicar una obra clásica popular, ni de su erudición crítica. Al contrario, vio la calidad literaria de la prosa en español como el valor principal de su traducción. Poco después de la publicación del texto, en febrero de 1880, le escribió a su hermana que "se vende bien. Todos la celebran por el estilo" (189). Dos meses después, le escribió otra vez, diciendo que "me le elogian como un primor de lenguaje. Aunque sea inmodestia, creo que tienen razón" (198).

Al mismo tiempo, la relación entre Valera y su trabajo era algo ambivalente. Aun después de modificar la trama para eliminar los elementos homoeróticos, Valera todavía veía la obra como "verdosa" y no se atrevió a publicarla bajo su propio nombre, según su carta a Narciso Campillo del 19 de octubre de 1879 (166). En las tres primeras ediciones de la obra valeriana no se indicó el nombre del traductor ni del editor. Y Valera se negó a mandarle un ejemplar a su hermana hasta que ella prometió no permitir que su hija lo leyera (189). A diferencia de la tradición editorial francesa, y distinto de la edición espléndidamente ilustrada del *Fausto* de Goethe para la que Valera escribió una introducción, ninguna edición de *Dafnis y Cloe* publicada durante la vida de Valera tenía ilustraciones.

La traducción de Valera fue un éxito editorial. Alabada por los críticos,[5] se imprimió seis veces durante la vida de Valera y en muchas ediciones después, quedando disponible en forma impresa en España y Latinoamérica hasta hoy,[6] y ejerciendo una influencia en muchos escritores españoles (Hualde Pascual 573).

A pesar de sus talentos con los idiomas, el traducir sería un paréntesis entre las principales actividades literarias y políticas de Valera. Al fin de la introducción de *Dafnis y Cloe*, Valera declaró que en el futuro quería traducir la novela en verso de Hero y Leandro, aunque este proyecto nunca se realizó. Posiblemente por razones económicas,[7] ya no participaría en otros proyectos de traducción. No obstante, Valera no dejó de ver *Dafnis y Cloe* como un elemento bastante importante de su producción literaria. Cuando se supo que sus Obras (1887) se limitarían a dos tomos, Valera se aseguró de que se incluyera *Dafnis y Cloe* en el segundo tomo, ocupando casi una tercera parte de las páginas dedicadas a sus obras de ficción más breves.

Censurar

Las ambiciones de erudición por parte de Valera se revelan en su afirmación de haber usado las ediciones más correctas de la época, inclusive versiones en griego, latín y francés (Valera, 1887, 491) , y también en su aparato crítico.[8] Aproximadamente la mitad de las 203 páginas de *Dafnis y Cloe* está dedicada a la introducción de Valera y las notas al fin—material que claramente defiende la traducción a la vez que crea una separación entre el lector y la historia. La introducción comienza con una defensa vigorosa de la literatura antigua, sugiriendo que esta obra se presentará íntegra: "Lejos de censurar, disculpo yo y hasta aplaudo la publicación de cualquier libro antiguo, por malo que sea" (367). Solo después Valera sugerirá que ha alterado el texto. Reconoce el realismo y la desenvoltura de la presentación de escenas amorosas pero insiste en que "no es en el fondo perverso". Sin embargo, matiza esta declaración agregando que "si algo de esto último hay en el original, lo hemos cambiado o

suprimido" (375). Pero hasta esta observación sugiere tan solo la posibilidad de cambios—"si algo".

La primera cita al fin revela mejor las modificaciones que Valera hizo al Libro IV (491). El autor declara que en los tres libros anteriores, "hemos procurado ser tan fieles al original cuanto es posible en una lengua moderna de Europa". De hecho, Valera declara que su traducción es más exacta que la de Courier (491). En contraste, describe que en el cuarto libro "nos hemos atrevido a hacer bastantes alteraciones: algo parecido a lo que llaman un arreglo". Valera también intenta reducir la cantidad del material que cambia, subrayando que "no quita que muchos párrafos (más de la mitad de dicho libro cuarto), estén también traducidos por nosotros con la mayor exactitud". Y explica los motivos de las modificaciones: "Solo hemos variado unos lances originados por cierta pasión repugnante para nuestras costumbres, sustituyéndolos con otros, fundados en más naturales sentimientos".

No se identifican las modificaciones en el texto, con el resultado de que los lectores de ediciones posteriores sin el aparato crítico de Valera no sabían que Valera había alterado el texto griego. Y el manejo del texto griego por parte de Valera por lo general no se notó hasta 1968, cuando Miralles protestó que "Longo [fue] traducido y maltratado" por Valera (67). En 1969 Fernández publicó traducciones de las secciones omitidas, preservando las innovaciones de Valera en citas al pie de la página (que se encuentran como citas al fin en la segunda edición de Fernández).

El "arreglo" de Valera consiste en reescribir tres pasajes, aproximadamente veinte por ciento del Libro IV. El primero describe cómo Gnatón, un compañero mayor y homosexual de Astilo, se enamora de Dafnis y pretende ganar su amor alabando sus cabras y prometiéndole su libertad. Una noche cuando Dafnis regresa con las cabras, Gnatón se acerca y lo besa. Cuando no puede persuadir a Dafnis a que hagan el amor, Gnatón lo agarra. Ya que Gnatón está borracho, Dafnis se libra de él fácilmente, se escapa, y evita a Gnatón en el futuro (Longo, 1969, 82-84).

Valera reemplaza este primer pasaje con otro, lo cual cambia el argumento. Gnatón se enamora de Cloe, intenta ganar su amor con piropos, y "por último, movido de una pasión que a los más cuerdos roba la prudencia, tomó a Cloe entre sus brazos y la besó repetidas veces, aunque ella se resistía" (469). Cloe no rechaza a Gnatón con su propia fuerza, sino que depende de Dafnis, quien "se interpuso entre ambos" y "rechazó a Gnatón con tremendo brío". De allí en adelante, Dafnis protege a Cloe de Gnatón (469-71).

En el segundo pasaje de la versión griega, Gnatón ruega que Astilo (el hijo del amo de Dafnis) entregue a Dafnis para que este sea su propiedad. Aunque Astilo promete pedirle a su padre que Dafnis sea propiedad de Gnatón, él también se burla del amor de Gnatón por un pastor poco limpio. Gnatón defiende su amor con gran elocuencia, observando que no hay nada que un hombre no pueda amar y que no sea bello para el amante. Compara su amor por un pastor con el amor de Venus por Anquises, el amor de Apolo por Branco, y el de Júpiter por Ganimedes (Longo, 1969, 89-90).

Valera cambia este pasaje por otro que modifica el argumento, con el resultado de que Gnatón suplica y consigue el regalo prometido de tener a Cloe como esclava. Y Valera también modifica el diálogo omitiendo referencias a mitos de amantes homosexuales y sustituyéndolos con otros mitos.

En el tercer pasaje de la versión griega, Gnatón, ahora caído en desgracia, se redime rescatando a Cloe de un secuestrador y llevándosela a Dafnis. Gnatón le pide perdón a Dafnis y lo recibe (Longo, 1969, 97-98). Valera cambia este pasaje para que Gnatón le avise a Dafnis que Cloe ha sido secuestrada, pero en este caso Dafnis participa en buscar al secuestrador (481-82).

Comentando la versión valeriana de los dos primeros pasajes, Botton-Burlá concluye que la omisión de Valera de la pasión homosexual expresa una falta de respeto por el texto griego original (141), y declara que su modificación de la historia transforma a Valera de traductor en censor (137). Botton-Burlá también indica cómo las modificaciones de Valera inyectan otros elementos ajenos a la versión griega, incluyendo la conciencia de clase o status que no aparece en el texto fuente (140).

La revisión de Valera tiene tres consecuencias generales. Primero, al eliminar al personaje homosexual también se elimina un episodio importante de la formación sexual de Dafnis. En el pasaje omitido, Gnatón propone coito anal, y Dafnis responde que no es natural y que él jamás ha visto chivos, carneros ni gallos participar en dicho acto.[9] Segundo, al sustituir a Dafnis por Cloe como objeto de la violación atentada, se destruye el equilibrio narrativo y el resultado es una repetición bastante torpe de recursos narrativos. El texto fuente establece dramas paralelos: después que Dafnis es secuestrado por los piratas (Libro 1), Cloe es secuestrada por un ejército que invade (Libro 2); en los dos instantes la libertad se asocia con la música. De modo parecido, Cloe rechaza a Dorcón a favor de Dafnis (Libro 1), y Dafnis rechaza a Gnatón (y, generalmente, la pasión homosexual) a favor de Cloe (Libro 4). Las modificaciones de Valera quitan el paralelismo y presentan una vez más el recurso del secuestro. En tercer lugar, como nota Botton-Burlá, los cambios de la trama cambian el personaje de Dafnis (140). En el texto griego, Dafnis parece dócil y pasivo. Las modificaciones de Valera establecen a Dafnis como agente central de la narración, cuando Dafnis rescata a Cloe dos veces y asalta a sus adversarios dos veces.

Botton-Burlá condena las modificaciones de Valera como censura moralista (141). Por otro lado, Fernández afirma que "El defecto principal no es achacable al autor-traductor, sino a su época" (Introducción, Longo, 1969, xix). Las dos perspectivas suponen que Valera era motivado por temor de la condena externa. Sin embargo, esta suposición es problemática. A fin de cuentas, la fuente griega ni presenta positivamente al personaje homosexual ni aboga por el amor homosexual. Además, había otras estrategias disponibles para eliminar o condenar la pasión por el mismo sexo; Valera tenía las opciones de eliminar detalles o exagerar la reacción de Dafnis. De hecho, las ediciones victorianas en inglés adoptaron ambas estrategias. Una edición omitió detalles y transformó la sugerencia de coito homosexual de Gnatón en una invitación a convivir con él en la ciudad (Longus, 1896, 139); otra convirtió "le repoussa rudement" ("le empujó con fuerza"), favorecido por Amyot y Courier, en "he dealt Gnatho so rough a blow that the parasite . . . fell prostrate to the ground, where he lay in sore need of someone to pick him up" (Longus, 1890, 130). Tampoco es inevitable que Valera transforme la pasión homosexual de Gnatón por Dafnis en lujuria por Cloe. La única traducción francesa que censura estos pasajes transforma la lujuria de Gnatón convirtiéndola en gula.[10]

Tampoco se puede explicar todos los cambios de Valera a base de la hostilidad hacia las pasiones homoeróticas. Por ejemplo, al cambiar este segundo pasaje, Valera omitió dos

alusiones a mitos homosexuales y los sustituyó por mitos heterosexuales. Sustituye la alusión original al amor de Júpiter y Ganimedes, por una alusión al amor de Júpiter por Maya (473-75). Omitir la referencia a la pasión de Júpiter por Ganimedes no es necesario, porque esta referencia no se ofrece para defender el amor homosexual sino para responder a las burlas de Astilo cuando habla de Dafnis como pastor apestoso. El reemplazo valeriano no sirve adecuadamente para dignificar la lujuria de un hombre libre por un pastor de cabras ya que Maya no es un ser humano apestoso sino una deidad pastoril menor, la hija de Atlas. Y no hay razón por la que la alusión a Júpiter y Ganimedes habría sido escandalosa. Ya en 1804 José Álvarez Cubero había mandado su escultura neoclásica de Ganimedes al Rey, quien la donó a la Academia Real en el mismo año.

Las insuficiencias de la teoría de censura quedan más claras respecto a la tercera modificación de Valera.[11] Ya que no se ha comentado este cambio hasta ahora, citamos el texto de Valera a continuación. Valera lo ubica en el momento de la historia cuando Gnatón se ha refugiado en el templo donde oye el lamento de Dafnis acerca del secuestro de Cloe por Lampis. Esperando redimirse, Gnatón persigue a Lampis y llega justamente cuando Lampis está arrastrando a Cloe a su casa. Los hombres de Gnatón rescatan a Cloe a la fuerza y luchan con los seguidores de Lampis, pero este se escapa. Gnatón regresa con Cloe para que ella se reúna con Dafnis en el jardín. Dafnis inmediatamente perdona a Gnatón.

Valera modifica la historia de esta forma:

> Gnatón, que estaba oculto en el templo de Bacco, oyó estas lamentaciones de Dafnis, y juzgando oportuna la ocasión de ganarse su voluntad y de conseguir que le perdonara, salió de su escondite y dijo a Dafnis que él era allí el amo y que podía disponer de los criados para cualquier empresa. Llamando entonces Dafnis a algunos de los que servían a Astilo, se fue con ellos y con Gnatón a casa de Lampis con tal diligencia y prontitud, que le sorprendió cuando acababa de llegar con Cloe, y la sacó por fuerza de entre sus manos, dando de palos a los rústicos que habían concurrido al robo queriendo llevar cautivo a Lampis, que logró fugarse.
>
> Dafnis perdonó á Gnatón. . . . (481-82)

El episodio modificado por Valera ni describe ni se refiere a la orientación sexual de Gnatón, así que no le hace falta a Valera quitar elementos por temor a la censura ni para hacer que el texto esté conforme con sus modificaciones anteriores. (Hasta la edición en francés que sustituía la lujuria por gula tenía los eventos básicos del tercer pasaje [Longus, 1785, 410-11].) Sin embargo, Valera cambió los eventos para darle a Dafnis un papel más activo en el rescate de Cloe. Repitiendo un recurso de la modificación del primer pasaje, Valera hace que Dafnis utilice la violencia física para destruir un obstáculo a su unión con Cloe. En ambas modificaciones, Dafnis protege a Cloe de los rivales sexuales. Las dos modificaciones o presentan o desarrollan el tema de la venganza.

Es posible vislumbrar los motivos de Valera en su respuesta a una carta de Francisco Asenjo Barbieri, quien le había preguntado si era necesario eliminar los pasajes donde el deseo homosexual no es correspondido y que no eran lo suficientemente ofensivos para que el obispo Amyot no los incluyera. Valera defendió con energía su decisión. Encontraba particularmente

ofensiva la tolerancia un poco cómica de la pasión de Gnatón por parte de Astilo. Rechazando la autoridad moral de Amyot, Valera sugirió que el traductor francés mismo compartía tendencias homosexuales en la cultura francesa: "Esto lo tradujo en Francia un Obispo, pero era un Obispo del tiempo de los Valois, alguno de los cuales gustaba también no solo de herir amorosamente por detrás, sino de ser herido" (*Correspondencia*, 3: 188).

La respuesta de Valera descubre motivos que van más allá de suprimir representaciones del deseo homoérotico en los personajes. Su repugnancia se refiere específicamente al narrador (que, para Valera, se asocia con Amyot como traductor), y sus modificaciones lo distancian de la perspectiva bisexual del narrador, cuya presentación de Gnatón, aunque cómica y negativa, deja lugar a la comprensión por parte del lector. Finalmente, al otorgarle un papel activo, hasta con características del machismo, a Dafnis, Valera revela cierta frustración con la pasividad de Dafnis en el texto griego. Valera simultáneamente elimina residuos andróginos e impone una estructura heroica y dramática que no existe en el texto original.

Los anacronismos

Valera insiste en que sus traducciones de los tres primeros libros eran "fieles". Botton-Burlá afirma que la traducción, excluyendo los pasajes modificados, da una versión bastante exacta del texto fuente. García Iglesias también acepta la exactitud del resto de la traducción, a la vez que minimiza las modificaciones, describiéndolas como algo que "retoca … como concesión a la época" (41-42) y "de escasa significación narrativa" (100). García Gual está de acuerdo, caracterizando los cambios de Valera como "breves retoques" y la traducción en total como "fiel, elegante" (17-18).

En contraste, Álvarez-García examina la selección de vocabulario para describir el calzado griego antiguo, y demuestra que Valera emplea anacronismos y palabras variadas e inconstantes, tratando una palabra griega como ambigua ("polisémica por contexto") cuando la griega es inequívoca (83-84). El crítico ve esas decisiones léxicas, junto con las modificaciones valerianas de la trama original, como errores causados por motivos ideológicos, y concluye que la traducción de Valera es "libre e idiosincrática"— el trabajo de un moralista, crítico y censor que corrige el texto griego (76).[12]

Álvarez-García demuestra que los métodos de traducir de Valera no se formaban a base de una supuesta necesidad de censurar textos "verdosos", pero no comenta cómo la selección léxica de Valera afecta la lectura en español de la historia; no ve el proceso de traducir de Valera como conforme con ninguna teoría ni sistema de valores. Al contrario, la exégesis de Álvarez-García supone que Valera como traductor es contradictorio y poco reflexivo.

Como contraste al estudio de Álvarez-García, nosotros proponemos que las prácticas de Valera como traductor promovían una estrategia literaria más coherente:

1. el evitar sustantivos posiblemente desconocidos

Valera se inclina a evitar completamente ciertos sustantivos griegos. (El texto griego podría haber indicado los sustantivos o con nombres o con verbos que exigían cierto sujeto.) Su motivación era evitar el problema de describir un objeto griego que no tuviera un equivalente fácilmente comprendido. Valera tampoco quería comunicar el significado del original usando

nomenclatura extraña o una frase para explicarlo.

Un ejemplo se encuentra al comienzo del Libro 3, cuando Dafnis y Cloe tienen que pasar separados el invierno, cada uno en su casa familiar. El narrador describe cómo se suscitan los recuerdos felices cuando los dos ven una παρήα de donde sacaban la comida compartida. El sustantivo griego define un objeto antiguo común, un tipo de bolsa (en inglés, "a leathern pouch for victuals, etc.", según Liddell, et al.), pero Valera intenta evitar un concepto esotérico o evocar una imagen desconocida, lo cual sería el resultado de describir el objeto con una circunlocución como "fiambrera" o "portacomidas de cuero".

Valera evita por completo la expresión, omitiendo el objeto y traduciendo directamente el recuerdo suscitado, "cómo merendaban juntos" (440). La eliminación del referente tiene consecuencias no positivas, ya que se escamotea el efecto "proustiano" con el que una impresión sensorial de un objeto específico suscita toda una cadena de recuerdos. La solución de Valera no es la única posible. Otros traductores, enfrentándose a la dificultad de encontrar equivalentes, han quedado con una variedad de términos que mantienen el objeto en el texto: "la panetière" (Amyot; Courier), "wallet" (Moore) y "scrip" (Thornley).

2. el uso de sustantivos alternativos

Más obvia es la práctica valeriana de adoptar sustantivos alternativos para describir un objeto arcaico. El uso de vocabulario anacrónico para el calzado griego antiguo es un ejemplo. Esta práctica puede crear obstáculos menos grandes para que los lectores comprendan el texto fuente, porque respeta la estructura lingüística del texto original aunque (por lo menos, a veces) el lector atento puede detectar el uso de referentes anacrónicos.

Por ejemplo, Valera decide no usar una expresión disponible ("cratera") para κρατηρ – un recipiente grande para mezclar vino y agua—que aparece repetidas veces en el texto griego. A diferencia de Amyot y otros, Valera usa un sustantivo en estos pasajes, pero adopta palabras castellanas más comunes que describen objetos similares más conocidos: "jarra" (442, 444), "vaso" y "vasos" (485). Como con el calzado, Valera usa una variedad de términos para la misma palabra griega, lo que puede sugerir que como traductor es poco sistemático o que piensa más en el estilo y cómo evitar la repetición. Pero en todos los contextos su fin principal es evitar el griego arcaico.

Las sustituciones anacrónicas de Valera producen una prosa más accesible para los lectores españoles contemporáneos, pero a costa de perder la referencia exacta con su evocación de ritos griegos específicos que acompañan el mezclar del agua con el vino. Así se pierden las connotaciones religiosas del pasaje donde el padre de Dafnis sueña con revelar la evidencia de la identidad de Dafnis al preparar en su sueño la cratera para una fiesta, y después cuando el padre da esa fiesta y prepara la cratera delante de los invitados. Convertir la cratera en vaso también convierte una ceremonia casi religiosa en un mero brindis. El acercamiento de Valera no es el único posible; la traducción más reciente de Luz Prieto deja intacto el objeto griego con el uso de "cratera" (Longo, 1999, 63). Este término existía en los diccionarios decimonónicos disponibles para Valera. Thornley en 1657 ya usaba el cognado inglés ("crater"), y Courier había adoptado el cognado francés ("cratère").

3. los instrumentos musicales

Cómo Valera elige traducir los instrumentos musicales griegos revela aún más

claramente sus metas de traducción. Los instrumentos tienen un papel importante en la narrativa. No sabemos exactamente qué tipo de instrumentos se procuran describir en el texto fuente. Aun sabiendo las fechas y el origen geográfico de la fuente griega, no está claro si el texto griego trata de describir prácticas musicales contemporáneas, una música rústica idealizada o una música del pasado. No obstante, la raíz griega de casi todos los instrumentos descritos (συρ) indica que eran tipos de zampoña, formados de caña hueca. Vamos a describir este instrumento como siringa para evitar confusiones, pero la fuente misma distingue entre instrumentos grandes y pequeños, y esa distinción podría sugerir otros atributos como número, arreglo y sonido de las cañas.

En la cultura griega, la siringa se identifica con Pan. En el Libro I, Dafnis de niño inventa su propia siringa. En el Libro 2, Filetas cuenta el mito del origen del instrumento narrando la muerte de Siringa y cómo esta fue transformada en junco para escaparse de Pan, quien la convirtió en el instrumento (435). El episodio termina con la recreación del mito por Dafnis y Cloe y cuando Dafnis recibe la siringa más grande de Filetas. Cloe, cuando toca la siringa (σιριγγα) de Dorcon, causa que el ganado le dé vuelta a un barco, así salvando a Dafnis del secuestro en el Libro 1. Y Pan mismo se asocia con la siringa y los sonidos que llevan a los secuestradores de Cloe a liberarla en el Libro 2.

Valera comprendía que el instrumento de todos esos pasajes era siringa, pero eligió describirlo de dos formas diferentes: como flauta (394, 400, 401, 411, 412, 413, 416, 418, 428, 429, 431, 435, 436, 446, 448, 452, 484, 488) y, con menos frecuencia, como zampoña (397, 401, 406, 416,435, 441, 457, 464, 478. 479, 488). Es posible que Valera prefiriera seguir a Courier al traducir el instrumento de Dorcon como flauta (411), y con "la gran flauta" de Filetas (437) obviamente se repite "la grande flute" de Courier. Al contar este mito del origen del instrumento, Valera presenta el personaje de "Siringa", pero el instrumento al que se le dio ese mismo nombre ahora se presenta como "flauta" (437).

El sustantivo siringa también era posible para el instrumento, y Valera usaba ese término en su correspondencia. Pero también procuraba evitar vocabulario que llamara la atención al carácter exótico o arcaico de los instrumentos. El resultado es una prosa accesible para más lectores pero a costo de la precisión técnica y a costo de las asociaciones específicamente deíficas y míticas del instrumento. Además, la oscilación entre "flauta" y "zampoña" sugiere, incorrectamente, la presencia de dos instrumentos diferentes, porque el instrumento más asociado con la flauta no es la siringa. De hecho, la sustitución por los referentes más conocidos, una forma de flauta travesera o flauta dulce, es poco apta en términos históricos y musicológicos; modifica símbolos omnipresentes aunque inconscientes, reemplazando la imagen vaginal de la siringa con sus agujeros abiertos, asociada con Siringa y Cloe, por la imagen fálica asociada con la flauta cerrada que se asocia con Atenas y que está ausente del texto griego.

Después de completar su traducción, Valera explicó su selección de vocabulario en la nota VI que la acompaña. La palabra griega "siringa" "significa un instrumento inventado por Pan y compuesto de varios cañutos desiguales . . ." (495). Reconocía que, según autoridades musicales, la traducción correcta era zampoña o albogue. Pero defendió su traducción: "Yo pongo zampoña unas veces, y otras veces flauta, porque el uso ha hecho que se habla [sic] más, aunque menos exactamente, de la flauta de Pan que de la zampoña de Pan" (495). Sin

embargo, esta defensa no resuelve el problema que la exige. Si es cierto que "flauta de Pan" identificaría claramente el instrumento y lo distinguiría de una flauta, Valera en realidad no usó este término en la traducción, y solo en algunos pasajes hay contexto para aclarar que la flauta es siringa. La multiplicidad de palabras para evitar la repetición no se explica con la meta declarada de Valera, de conseguir la simplicidad estilística. Al contrario, expresa un deseo de variar los sonidos y los objetos asociados con esos sonidos.

La búsqueda por parte de Valera de equivalentes conocidos, y su falta de interés en identificar precisamente los instrumentos griegos antiguos, dio lugar a una decisión que Francisco Ansenjo Barbieri (1823-1894), el compositor más famoso de zarzuela, denunció como un error anacrónico, inmediatamente después de la publicación del texto. Ansenjo Barbieri cuestionó la traducción del pasaje al fin del Libro 4 cuando Filetas toca la siringa (descrita como zampoña) y Lampis el clarinete (Valera, *Correspondencia*, 3: 488). Ansenjo Barbieri sin duda sabría que "clarinete" era una traducción no aceptable de *aulos*, un instrumento posiblemente parecido a una flauta doble con una lengüeta, aunque el término se usaba para describir todo un género de instrumentos en épocas antiguas (Randel, 58i). "Clarinete" era el nombre de un grupo de instrumentos europeos inventados en el siglo XVII que no llegaron a su forma y usos actuales hasta el siglo XVIII. Para los músicos del siglo XIX, describir un instrumento antiguo como clarinete sería como traducir un instrumento de la época de Cervantes como un saxófono del siglo XX.

Solo existe la respuesta de Valera. Aunque escribía desde Madrid, Valera le dice a Ansenjo Barbieri que no puede consultar su propia traducción, pero cita el texto traduciendo y transcribiendo el pasaje aludido. Explica que era muy probable que él hubiera querido traducir *aulos* como "flauta", pero que también era necesario evitar la palabra "flauta" porque antes la había usado para significar "siringa":

> acudo al original a ver qué palabra me movió a poner en su lugar *clarinete, y veo que es donde dice: Filetas esurise zampoñeaba, Lampis aulade* [posible incomprensión de la ortografía de Valera al transcribir la carta; se supone que quiere decir "aulase"], *trompetaba*. . . . Sin duda, yo tuve la tentación de traducir el aulade [sic], por tocaba el clarinete, sin caer en el anacronismo. Ahora bien, el verbo aulizo, de donde aulade [sic] viene de alsos . . . y yo hubiera debido poner *flauta* en castellano; pero como ya había llamado tantas veces flauta a la sirinx, zampoña, por variar, puse clarinete, que trompeta hubiera sido mejor. (188)

Sin embargo, Valera acepta que su uso de "clarinete" y posiblemente otros términos no sea el más adecuado. Hasta sugiere que podría modificar el vocabulario musical en ediciones futuras: "Si de mi traducción llegare a hacerse edición nueva, enmendaría yo, con auxilio y consejo de Ud., el error en que puedo haber caído acerca de instrumentos músicos".

De hecho, aunque Valera tuvo oportunidad de modificar su traducción (ver apéndice acerca del texto fuente), jamás cambió su presentación de instrumentos musicales. No se puede negar lo que más le importaba a Valera. Era consciente de que a veces había elegido palabras problemáticas, malinterpretadas y anacrónicas, pero también estaba satisfecho

con tratarlas en una nota y aceptar un error reconocido con la promesa de enmendarlo en el futuro. [14]

"…lo que debe y puede ser"

Valera esperaba que su traducción tuviera mucho éxito. En su introducción, identifica cinco características del texto fuente que lo hacen apropiado para el *vulgo*: 1) la brevedad; 2) el aumento de interés después del descubrimiento de Courier de un texto fuente completo, y el respeto con que los franceses lo tratan; 3) la simplicidad del estilo; 4) la presentación vital de la naturaleza, algo que Valera asocia con la visión de filósofos naturales contemporáneos como Alexander von Humboldt; y 5) la economía de las descripciones (374-75). Tres características (brevedad, simplicidad, economía) son atractivas para un grupo variado de lectores, y tienen consecuencias estilísticas. Otra (naturalismo) capta una cualidad que en otro momento Valera atribuiría a culturas con una fuente aria en común (Torres-Pou 29-30).

Para promover estos valores, Valera adoptó un estilo que él mismo describía como imitación de "*fabla antiqua*…el castellano del sigo XIV o de siglo XV" (491, nota I). Aunque Valera no da más detalles, esto sugiere un ideal de prosa que su amigo Menéndez Pelayo después relacionaría con "la mejor escrita de todas las novelas pastoriles", *La Diana* de Jorge de Montemayor (Menéndez Pelayo 276). Menéndez Pelayo describe esta prosa como "tersa, suave, melódica, expresiva, más musical que pintoresca, sencilla y noble a un tiempo". Sobre todo, admira la dicción: "La dicción de Montemayor es purísima, sin rastros de provincialismo, sin que en parte alguna se trasluzca que el autor no hubiese tenido por lengua familiar la castellana desde la cuna". Aunque fuera artificial, para Menéndez Pelayo este estilo dio lugar a una lengua nacional auténtica que no era imitación de nada: "no está crudamente forjada sobre un tipo latino o italiano . . .".

En los pasajes de contenido bastante erótico, Valera ni elimina temas ni procura adornarlos, adoptando vocabulario más abiertamente sexual. Al contrario, sus selecciones sencillas y directas promueven la "fabla antiqua" que es su meta al traducir. En el famoso episodio del Libro I, cuando la cigarra se acerca a Cloe mientras ella duerme, Valera usa un léxico bastante sencillo para describir cómo la cigarra, huyendo de una golondrina, "vino a refugiarse en el seno de Cloe". En ese momento la cigarra "se puso a cantar entre los pechos", lo que asusta a Cloe. Entonces Dafnis toca "el seno" de Cloe para quitarle la cigarra, y Cloe, ahora más tranquila, "se la volvió a poner en el pecho, siempre cantando" (409). La versión de Valera sigue las de Amyot y Courier, en la que la cigarra se refugia en "le sein" de Cloe; la cigarra comienza a cantar "entre les tetins" de Cloe; Dafnis mete la mano "dans le sein" y Cloe "la remit chantant toujours dans son sein" (Longus, 1821, 36-37).[15]

En la escena del Libro III donde Lycenia seduce a Dafnis, Valera no abandona la descripción alusiva del autor griego para describir las relaciones sexuales. Cuando Lycenia ve que todo está "en alerta y en su punta", ella "se deslizó con suma destreza debajo de él, poniéndole en el camino por tanto tiempo buscado en balde. Después nada hubo fuera de lo que se usa. Naturaleza misma enseñó a Dafnis lo demás" (450). En este caso, como el anterior, Valera adopta un lenguaje similar al lenguaje usado por Courier: "se glissa sous lui, puis

elle le mit dans le chemin qu'il avoit jusque-là cherché, ou chose ne fit qui ne soit en tel cas accoutumée, nature elle-même du reste l'instruisant assez" (Longus, 1821, 118).[16]

En un nivel global, los ideales estilísticos de Valera establecen un enlace entre simplificar la prosa y llegar a un público más grande, construir un idioma nacional, y crear una literatura nacional. Su defensa detallada de la importancia literaria de la fuente griega apoya la inclusión de su traducción como parte de la literatura española. De todas las novelas de la literatura griega tardía, Valera afirma que *Dafnis y Cloe* es "la mejor de todas" (387). Alaba sus cualidades distintivas—la inocencia, el panteísmo y la representación de la agenda de fuerzas sobrenaturales —como "lo que debe y puede ser" y como algo "lindo" (389). Valera afirma que la obra no solo no está fuera de moda, sino que da un modelo para muchas novelas modernas, y ofrece una lista que termina con su propia creación, *Pepita Jiménez* (389). Las ambiciones más vastas que Valera tenía para esta traducción así anticipan una perspectiva que él vocearía años después cuando habla del patriotismo para justificar la traducción al castellano de autores extranjeros (Romero Tobar 376).

En otro nivel, los ideales de Valera tienen consecuencias para sus prácticas de traducción, motivando la reescritura de pasajes que él consideraba ofensivos o inadecuados, tanto como la selección de vocabulario. Como García Iglesias ha notado, Valera emplea un lenguaje moderno en sus referencias históricas; busca vocablos para objetos o realidades que sean "similares a los antiguos aludidos" (59), en vez de recrear en términos lingüísticos las prácticas antiguas o hacer accesibles los significados originales para los lectores modernos. La presentación de instrumentos musicales revela que esta práctica es, por lo menos a veces, bastante consciente.

Las prácticas de traducción de Valera ejemplifican lo que David Bellos denomina la traducción "hacia arriba". La teoría de Bellos revela claramente las conexiones entre esas prácticas y los ideales estilísticos y literarios de Valera. Bellos describe la traducción hacia arriba como "la que se realiza a una lengua de mayor prestigio que la lengua fuente" (186). Esto se contrasta con la traducción "hacia abajo", el proceso de traducir de una lengua privilegiada y dominante a otra con un público menos numeroso, o a una lengua "con menor prestigio cultural, económico o religioso, o que no se utiliza como lengua vehicular". Según Bellos,

> Lo que diferencia traducir hacia arriba de hacerlo hacia abajo es lo siguiente: las traducciones hacia la lengua más general y prestigiosa suelen ser muy adaptativas, borran la mayoría de las huellas del origen extranjerodel texto; mientras que las traducciones hacia abajo tienden a dejar un residuo visible de la fuente, porque en esas circunstancias los rasgos extranjeros son de por sí una marca de prestigio. (187)

Un ejemplo notable de la traducción hacia arriba se evidencia en la decisión de Valera de ubicar el episodio de la cigarra durante la "siesta" (408), un concepto ajeno a los griegos.

Valera altera la visión clásica del griego como idioma privilegiado. Al producir un trabajo independiente de prosa castellana sin huellas de su origen extranjero, reescribe pasajes para evitar referencias y elige vocabulario anacrónico—prácticas que los críticos han alabado y condenado a la vez. Al mismo tiempo, las modificaciones de Valera también apoyan las mismas

metas literarias y cuestionan los límites de la traducción hacia arriba—o, posiblemente, nos hacen preguntar hasta qué punto se puede modificar y todavía tener una traducción y no una obra diferente. Valera mismo relacionaba sus omisiones con la meta de producir una obra de literatura popular. En la introducción, el traductor se refiere a dos aspectos que para él limitaban la posible atracción popular: la desnudez y las escenas amorosas. Defendió la desnudez en la obra comparando el texto con las estatuas clásicas y contrastando su inocencia con la inmoralidad de los personajes completamente vestidos de la ficción europea contemporánea. En cuanto a las escenas amorosas, Valera opina que sí se presentan con una libertad que casi llega a ser licenciosa. Pero también afirma que estos momentos no son "perversos" —y, si lo son, que él los ha cambiado (375).

Epílogo

Como observa Romero Tobar (378), Valera emplea el término "arreglo" en 1873 al comentar una traducción de Shakespeare. En este escrito, Valera presenta los conceptos de arreglo y traducción como una dicotomía. Alaba el cuidado del traductor en cuanto al conservar las bellezas y las torpezas de la obra original, contrastándolo con la idea del arreglo que quita las partes ofensivas a costa de la precisión.

En cuanto a la traducción de *Dafnis y Cloe*, sin embargo, Valera suprimió las representaciones del deseo homosexual para producir un "arreglo" (181, 491, 514, nota xxxvii), insertando algo nuevo con su propia creación. Aunque dejó intactas ciertas descripciones de la desnudez junto con escenas amorosas heterosexuales, Valera vio este "arreglo" como una parte necesaria para producir una obra independiente de prosa castellana que pudiera atraer un público nacional numeroso. Más tarde, Valera relacionaría el concepto del arreglo con el proceso de limpiar, como cuando usó ese vocablo para describir una habitación en *El comendador Mendoza* (*Novelas,* I, 248). "Arreglar" es necesario para que la obra sea aceptable para sus contemporáneos. Como Valera le escribió a Asenjo Barbieri, para justificar la eliminación de la homosexualidad de Gnatón: "No se sufre en España…" (*Correspondencia,* 3: 188).

Las modificaciones de Valera así sirven como su vocabulario anacrónico y otras estrategias de traducir—para traducir "hacia arriba". Lejos de representar una dicotomía, para Valera la línea entre la obra ficticia original y una traducción fiel llega a ser permeable. En una carta del 5 de julio de 1885 a Menéndez Pelayo, Valera comenta su papel activo como traductor e indica que a veces parafraseaba, y a veces agregaba o quitaba texto (Romero Tobar 386). Si bien su "arreglo" cambió el argumento, los personajes o el diálogo, también añadió otros significados al eliminar vocablos como "cratera" o incluir "clarinete".

Al producir una traducción en lengua vernácula que fue leída por generaciones de lectores, Valera hace el papel de adaptador. Para Bellos, la adaptación no es la traducción—o lo es sólo en el sentido de que el ovillo de lana se transforma en suéter por el acto de tejer (341). Los críticos que rechazan el método valeriano de tratar los términos griegos podrían sugerir que se puede criticar de la misma forma todo tipo de traducción "hacia arriba".

Tal vez todos los críticos de Valera tengan razón. Él fue, al mismo tiempo, un traductor excelente y un traductor pésimo. Aunque *Dafnis y Cloe* sirve como un ejemplo de la teoría

de Bellos de la traducción "hacia arriba", el texto también desafía las exigencias prescriptivas de Bellos para las traducciones. Valera podría afirmar, sin ironía, que su *Dafnis y Cloe* era una "traducción directa del griego" en la portada y al mismo tiempo valorar tanto su prosa castellana que decidió incluir esta obra en el tomo dedicado a sus propios cuentos, diálogos y fantasías originales.

University of Mississippi

APÉNDICE

Ediciones de *Dafnis y Cloe* publicadas durante la vida de Valera

No existe ninguna edición crítica de *Dafnis y Cloe* de Valera, ni hay investigaciones que comparen las cinco ediciones publicadas durante la vida de Valera. Las tres primeras ediciones no llevan el nombre del traductor.

1880. *Dáfnis y Cloe, O Las pastorales de Longo. Traducción directa del griego, con introducción y notas, por un aprendiz de helenista.* Madrid, Librería de Fernando Fe/Sevilla, Librería de Hijos de Fe, [1880].

1883. _____. Segunda edición. Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, 1883. Compuesto nuevamente, fiel a la versión de 1880.

1886. _____. Tercera edición. Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, 1886. Impreso usando las mismas planchas de imprenta de 1883.

1887. Valera, Juan. *Dafnis y Cloe. Obras de Don Juan Valera*, tomo 2: *Cuentos, diálogos y fantasías*. Madrid, M[anuel] Tello, 1887.

1900. _____. *Dáfnis y Cloe, O Las pastorales de Longo. Traducción directa del griego, con introducción y notas, por un aprendiz de helenista*. Cuarta edición, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1900.

NOTAS

[1] Amyot todavía no era obispo, ni sacerdote posiblemente, cuando publicó su traducción anónima. Las cartas de Valera, citadas más adelante, indican que Valera ignoraba este dato. Tampoco sabía que la novela *Lidamarte de Armenia* [1568], atribuida a Damasio de Frías (y publicada después de su muerte y en forma anónima en 1593), revela la influencia innegable de la traducción de Amyot (Cozad 4). No se pueden confirmar las afirmaciones de Cozad de que el autor español usaba fuentes griegas. En todo caso, la afirmación de Javier Martínez de que *Dafnis y Cloe* no tuvo ninguna influencia en la literatura española antes de Valera (5) debe modificarse un poco, aunque con razón Martínez cuestiona la supuesta influencia de esta novela en escritores de la Edad de Oro solo a base de la repetición de temas pastoriles.

[2] Courier mismo publica una traducción de la obra en 1810.

[3] En 1878, A. J. Pons preguntó "Qui ne connaît la scène riante et chaste où la cigale se prend à chanter entre les tetins mêmes de la gente pastourelle, et où Daphnis, usant de l'loccasion, lui met la main bien avant dans le sein?" (210). La imagen se hizo más famosa a través de muchos grabados.

[4] La imagen se reprodujo como grabado en la edición de Lemerre de 1872, 1873, y 1878.

[5] Hualde Pascual describe la entusiasmada recepción de la traducción valeriana (549-57), y Martínez presenta citas que alaban la traducción por su elegancia y la belleza de la expresión (6-8).

[6] La edición poco conocida de Carmen de Burgos (1910) fue traducida del francés de Amyot; por eso, la edición de Valera era la única traducción del griego al español por mucho del siglo XX.

[7] El dinero siempre le preocupaba a Valera. En una carta a Enrique Domenech, del 23 de mayo [año no indicado], Valera afirmó que no podía traducir *Fausto* por menos de 6,000 reales por adelantado (*Correspondencia*, 3: 302). El año sugerido por los editores (1881) posiblemente refleje la desilusión de Valera en cuanto a los ingresos de *Dafnis y Cloe*. Pero parece más probable que esta carta date de antes de la publicación de *Fausto*, editado por Valera en 1878-79.

[8]Las citas corresponden a la edición de 1887, la última edición para la que hay evidencia de la participación editorial activa de Valera. Con esta edición Valera se identifica por primera vez como el traductor. La traducción iba a aparecer después en otro tomo, pero cuando la serie se redujo a dos tomos, Valera valoraba tanto su *Dafnis y Cloe* que decidió incluir la obra en el segundo tomo, dedicado a sus obras de ficción breves (*Correspondencia*, 4: 553, 577). Valera revisó el texto para la edición de 1887. Le preocupaban los errores que estaban en una edición temprana de su poesía (585), y es de suponer que Valera se ocuparía de evitar esta situación con las obras en prosa.

[9] Esta idea es curiosa, ya que Dafnis no aprende del coito heterosexual observando los animales.

[10]Una traducción francesa había modificado los episodios para que Gnatón tratara de convencerle a Dafnis a que este le robe comida (Longus, 1783). Se publicó esta traducción tres veces más, en 1785, 1795 y 1806. No hay evidencia de que Valera supiera de esta traducción imperfecta.

[11]Botton-Burlá no menciona el tercer pasaje, y posiblemente no sabía de su existencia. Tampoco cita las ediciones cubanas, las que han identificado todas las modificaciones de Valera.

[12]En la aparente hostilidad de Valera hacia los temas homoeróticos, Cull ve más evidencia de la ausencia de representaciones del deseo homosexual masculino en la tradición pastoril española (328).

[13]Para un catálogo del uso de estos términos, se puede consultar Longus, 1994, 100.

[14] Cinco años antes, Valera empleó la historia en su novela *Las ilusiones del doctor Faustino*, donde el personaje de don Juan Fresco copia la reinvención de la siringa por parte de Dafnis (Longus, 1875, 175). Valera describe cómo el joven don Juan inventa una siringa que es capaz de reproducir todo tipo de música contemporánea—un instrumento fantástico que habría exigido una afinación cromática y octavos múltiples. Lo llamó "flauta".

[15] En este pasaje Valera también sigue la interpretación (correcta) del insecto griego como cigarra, y la interpretación (problemática) del instrumento griego como flauta. Valera primero leyó la obra de Longo en una traducción francesa, y en los estudios sobre Valera se ha evitado la cuestión de cuánto consultaba Valera el texto francés durante el proceso de su propia traducción.

[16] El mismo Amyot abrevió este pasaje (Longus, 1559, folio 51). Sin embargo, para 1626 las traducciones francesas ya lo habían completado, y el texto de Courier repite palabra por palabra expresiones encontradas en 1731 y después (Longus, 1731, 23-24, 96)..

OBRAS CITADAS

Álvarez-García, Azucena. "Los 'zapatos' de Dafnis: una traducción 'perversa'." *Minerva: Revista de filología clásica*, vol. 20, 2007, pp. 75-92.

Bellos, David. *Un pez en la higuera: una historia fabulosa de la traducción*. Traducido por Vicente Campos, Ariel, 2012.

Botton-Burlá, Flora. "Traducción y censura: algunas notas." *Anuario de letras modernas*, vol. 6, 1993, pp. 135-42.

Courier, Paul Louis, traductor. *Les Pastorals de Longus*. Nouvelle èdition, París, Chez J. Merlin, 1821.

Cozad, Mary Lee. "Textual Translation/ Textual Transformation of a Greek Pastoral Romance: The First Appearance of Longus's *Daphnis and Chloe* in Golden-Age Spain." *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 20, no. 4, 2013, pp.127-35. *Springer Link*, http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs12138-013-0327-6. Accedido 30 oct 2015.

Cull, John T. "Androgyny in the Spanish Pastoral Novels." *Hispanic Review*, vol. 57, 1989, pp. 317-34.

Fernández, Ángel Luis. Introducción. *Dafnis y Cloe o Las Pastorales de Longo*, traducido por Juan Varela, Instituto del Libro, 1969, pp. vii-xix.

García Gual, Carlos. Introducción. *Dafnis y Cloe,* de Longo, traducido por Juan Valera, Cátedra, 2004, pp. 9-18.

García Iglesias, Luis. "Longo de Lesbos y Juan Valera." *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, vol. 19, 2011, pp. 35-104.

Hualde Pascual, Pilar. "Resurrección y recreación de *Dafnis y Cloe* en la edad de plata (1868-1936): moral, filología y espacio literario." *Revista de literatura*, vol. 73, jul-dic 2011, pp. 539-74.

Liddell, Henry George, et al. *A Greek-English Lexicon*. Nueva ed., Clarendon Press, 1940. Longo. *Dafnis y Cloe*. *Obras de Don Juan Valera*. Tomo 2: Cuentos, diálogos y fantasías, Madrid, M[anuel] Tello, 1887.

—. *Dafnis y Cloe o Las Pastorales de Longo*. Traducido por Juan Valera, Introducción de Ángel Luis Fernández, Instituto del Libro, 1969.

—. [y] Aquiles Tacio. *Dafnis y Cloe [y] Leucipa y Clitofonte*. Traducido por María Luz Prieto. Ediciones Akal, 1999.

—. *Amours de Daphnis et Chloé*; transl. anon. Paris: Bibliothèque universelle des dames, rue D'Anjou, 1785.

Longus. *Amours de Daphnis et Chloé*: traduction de 1782 [sic]. [Paris], Mithylène [sic], 1783.

—. *Les amours pastorals de Daphnis et Chloé*. Paris, 1731.

—. *Les amours pastorals de Daphnis et de Chloé*. [Traducido por Jacques Amyot], Paris, Vincent Sertenas, 1559.

—. *Daphnis and Chloe* Londres: H.S. Nichols, 1896.

—. *Daphnis and Chloe: A Pastorale Romance*. Traducción basada en la de Le Grice, 1803. Londres, Vizetelly & Co., [circa 1890].

—. *Daphnis et Chloe*. Editado por Michael D. Reeve, edición corregida, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1994.

—. *Les Pastorals de Longus*. Traducido por Paul Louis Courier, Nouvelle èdition, París, Chez J. Merlin, 1821.

Martínez García, Javier. "*Dafnis y Cloe* de Longo, en la traducción de Juan Valera, 1887". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37951. Accedido 30 oct 2015.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Editado por Enrique Sánchez Reyes, 1943. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcng549. Accedido 30 oct 2015.

Miralles, Carlos. *La novela en la antigüedad clásica*. Labor, 1968.

Pons, A. J. "Notice artistique." *Daphnis et Chloé*, de Longus, París, Quantin, 1878, pp. 210.

Randel, Don Michael, editor. *The New Harvard Dictionary of Music*. Harvard UP, 1986.

Sánchez Imizcoz, Ruth. "*Pepita Jiménez*: Una novela griega a la española." *Cuadernos de ALDEEU*, vol. 8, 1992, pp. 55-68.

Romero Tobar, Leonardo. "Valera, traductor y teórico de la traducción." *Traducción y traductores, de romanticismo al realismo,* editado por Francisco Lafrega y Luis Pegenaute, Peter Lang, 2006, pp. 369-90.

Torres-Pou, Joan. "Aspectos del orientalismo en la obra de Juan Valera." *Hispania*, vol. 90, mar. 2007, pp. 21-31.

Valera, Juan. *Correspondencia*. Castalia, 2004. 8 vols.

—, traductor. *Dafnis y Cloe* de Longo. *Obras de Don Juan Valera*, Tomo 2: Cuentos, diálogos y fantasías, Madrid, M[anuel] Tello, 1887.

—. *Novelas de D[on] Juan Valera*, tomo 1. Madrid: M. Tello, 1888.

Whiston, James [F.] "Nature and Culture in *Pepita Jiménez*." *Anales galdosianos*, vol. 47, 2012, pp. 55-69.

UNA FUENTE MÉDICA PARA *LA SOMBRA*: LA NOSOLOGÍA PSIQUIÁTRICA DE ESQUIROL

Mª Carmen Ramírez Herrera

En la novela breve *La sombra*, compuesta, según Montesinos hacia 1866-67 (1: 45), publicada por entregas a partir de noviembre de 1870 en la *Revista de España*, y en libro en 1871, Galdós presenta un protagonista que sufre una alienación mental. En este estudio proponemos una fuente médica en la que el joven novelista se inspirara para la elaboración de ese cuadro clínico, Jean Étienne Dominique Esquirol, considerado padre de la psiquiatría francesa junto con Phillipe Pinel, a cuyo pensamiento e investigaciones se adhirió en 1799, modificándolo y desarrollándolo.

La obra que aquí nos ocupa es protagonizada y narrada por Anselmo, personaje poseedor de una imaginación muy activa. Este rasgo, unido a su tendencia a la obsesión, le conduce a transformar el miedo a una posible infidelidad por parte de su esposa en una historia sobrenatural. Esta consiste en que Paris, figura representada en un cuadro que Anselmo poseía sobre el mito de Paris y Helena, ha salido del lienzo tomando forma en el mundo real con la pretensión de seducir a su cónyuge, también llamada Elena. Años después del suceso, Anselmo lo contará a un visitante que transcribirá la narración. La sorpresa de este oyente y transcriptor, como la del lector, es mayúscula cuando su interlocutor le hace saber que Paris no solo se había materializado fuera del cuadro, sino que además poseía el mismo aspecto físico que Alejandro, un amigo de la familia. A partir de ese momento se volverá aún más complicado discernir qué es real y qué no en el relato. Rodolfo Cardona observa en este diálogo que se establece entre el protagonista y su interlocutor un indicio del conocimiento que Galdós poseía sobre cómo los psiquiatras de su época trataban a sus pacientes, partiendo de sus síntomas para conocer la causa que los producía. Es más, considera que en *La sombra* Galdós llega de manera intuitiva a las mismas conclusiones que alcanzará y pondrá en práctica Freud posteriormente: "This novel is probably one of the earliest works anywhere in Europe to present a complete 'case history' aimed at explaining the delusions of a psychotic individual, thus making this a remarkably 'Freudian' novel long before Freud had even begun his investigations" (Cardona xix).

Antes de comenzar su relación de los hechos, Anselmo insiste en la necesidad de describir primero la casa donde vivía con su esposa. Se trata de una construcción fuera de lo común pues sus pasillos y salas están lujosamente decorados con elementos arquitectónicos, pinturas y esculturas que recorren todo el Arte. Su palacio se asimila a un gabinete de maravillas o un museo que reserva una amplia habitación a una colección de cuadros. En ella se encuentra la pintura que Anselmo toma como origen de su historia:

> Entre estas pinturas había una que sobresalía y cautivaba la atención más que las otras; representaba a Paris y Elena reposando en una fresca gruta de la isla de Cranaé. Hermoso era el rostro de la mujer de Menelao; pero el del joven troyano era más hermoso aún: habíale dado tal animación el pincel, que parecía que hablaba y que infundía a Elena sus pérfidos pensamientos. Siempre creí ver algo de viviente en aquella figura, que a veces por una ilusión inexplicable parecía moverse y reír. A todos impresionaba, y especialmente a mí. (34)

No se sabe con seguridad qué cuadro pudo inspirar la descripción que hace Galdós de la pintura que está en el palacio de Anselmo. Sin embargo, al buscar el referente pictórico más probable, Eamonn Rodgers llega a la conclusión de que Galdós tuvo en cuenta la obra titulada *Les amours de Pâris et Hélène* de Jacques-Louis David. La proximidad de las dos figuras, sus brazos entrelazados y el espacio privado en que aparecen representados entroncan con la descripción hecha por Galdós. Tal y como sucede en el cuadro de Anselmo, Paris también parece infundir a Elena "sus pérfidos pensamientos" en la obra de David. Rodgers se sirve de la sensualidad que se desprende de esta pintura y de la fama de que gozaba en la época de Galdós para apoyar su afirmación:

> The best-known painting of Paris and Helen in Galdós's day was probably that by Jacques-Louis David, dating from 1788, but it shows Paris and Helen in a luxurious indoor setting, not a grotto. Like all of David's paintings of classical subjects, this painting is famous for its languid sensuality, and it is arguably the picture which Galdós had in mind when he makes Anselmo's young wife, significantly called Elena, comment on the beauty of the figure of Paris. (s.p.)

Es preciso recordar en este punto que *La sombra* se compuso hacia 1866-67 (Montesinos 1: 45). En 1867, Galdós realiza un viaje a París con la pretensión de ver la Exposición Universal. Pese a que sus expectativas sobre la misma no se vieron satisfechas, tuvo la oportunidad de conocer, observar y admirar la cultura y el arte reunidos en aquella ciudad: "Si he de decir la verdad, la Exposición me mareaba, me aturdía, y siempre salía de allí con dolor de cabeza. Me agradaba más admirar las joyas artísticas del Louvre, del Luxemburgo o las riquezas arqueológicas del Museo Cluny" (Pérez Galdós, *Memorias* 27-28). *Les amours de Pâris et Hélène* se había sumado a la colección de obras de Jacques-Louis David que poseía el museo Luxemburgo en 1820. Pero sería en el Louvre donde Galdós tendría la ocasión de contemplarla, donde fue expuesta a partir de la muerte de David, en enero de 1826 (Schnapper, et al. 184). Dados tres factores: la fama de David en vida de Galdós, que impulsaría a amantes del arte como él a observar sus cuadros en caso de tener la oportunidad, la presencia de *Les amours de Pâris et Hélène* en el Louvre el año en que el novelista viajó a Francia y el hecho de que visitara este museo, como manifiesta en *Memorias de un desmemoriado*, cabe afirmar que esta fue la pieza pictórica en que se inspiró para su descripción del retrato de Paris y Elena expuesta en *La sombra*.

Como indica Joaquín Gimeno Casalduero, Galdós "compara a menudo sus figuras con las que aparecen en cuadros o en grupos escultóricos famosos. De esa manera, al atribuir al personaje unos rasgos conocidos, se le individualiza y diferencia" (20). Mediante la descripción de la pintura que poseía Anselmo, Galdós recuerda a sus contemporáneos el popular cuadro de Jacques-Louis David. Al situar esta imagen en sus mentes, consigue que sus lectores comprendan el temor de Anselmo a que su esposa le sea infiel.

Por otra parte, desde el momento en que Anselmo asocia el cuadro con la idea constante que constituye su miedo a que su mujer le sea infiel, su locura encuentra una vía para manifestarse. Esta naturaleza plástica de su obsesión es consecuente con las observaciones de Jean-Étienne Dominique Esquirol, según las expone en su *Tratado completo de las enajenaciones mentales, consideradas bajo su aspecto médico, higiénico y médico-legal*,

publicado con este título en traducción al español en Madrid, en 1847[1]. Allí explica la actividad del cerebro enajenado del siguiente modo: "Las pretendidas sensaciones de los alucinados son imágenes, ideas reproducidas por la memoria, asociadas por la imaginación y personificadas por la costumbre. El hombre da entonces cuerpo a los productos de su entendimiento, sueña despierto" (73). Es posible enumerar cuáles son las "ideas reproducidas por la memoria" que asaltan constantemente a Anselmo. En primer lugar, se sitúa la intranquilidad que le produce la posibilidad de que su esposa se enamore de otro hombre. Esta preocupación se incrementa cuando Alejandro pasa a ser un amigo de la familia y Anselmo oye hablar a Elena sobre él. En segundo lugar, el lienzo sobre Paris y Helena donde Anselmo ve realizado su mayor temor y, por tanto, la imagen con que identifica su idea constante. Su imaginación asocia estos dos conceptos (su miedo y la representación pictórica de su miedo) dando lugar a esa personificación que es Paris: un ente sobrenatural que le confiesa su pretensión de seducir a su esposa y tiene el mismo aspecto físico que Alejandro.

Por tanto, el cuadro se convierte en un elemento indispensable en el desarrollo del relato. La mente proclive a las alucinaciones de Anselmo no habría obtenido material con que producirlas si la pieza versara sobre otro tema. En tal caso, es posible que otra idea fija hubiera acabado conquistando los pensamientos del protagonista y, al detenerse a observar un objeto relacionado con ella, hubiera dado lugar a una historia diferente.

Se conoce el interés que la medicina despertaba en el autor canario gracias al prólogo que compuso para *Niñerías*, una recopilación de cuentos escrita por un pediatra amigo suyo, Manuel Tolosa Latour, a quien se dirige del siguiente modo: "Tu amor a las letras no excede a la pasión que a mí me inspira la noble ciencia que ejerces, pasión silenciosa, resignada"[2] (Pérez Galdós, "Carta" 5). Pasión que le condujo a interesarse por los avances médicos de su época como demuestran algunos de los libros que conformaron su biblioteca privada. Al inventariar estas obras, H. Chonon Berkowitz acompañó su catálogo de unas interesantes tablas con las que trata de clasificarlas. La primera de ellas aporta información sobre el número de libros de cada materia, así como los que se hallan autografiados y los que se encuentran sin cortar. Sorprende que de las 28 obras de medicina tan solo seis no fueran cortadas. De modo similar, solo dos de los doce libros de psicología escaparon a las modificaciones realizadas por Galdós (Berkowitz 18-19). Este hecho podría indicar la curiosidad que le despertaba el asunto tratado en las obras cuyas páginas alteró.

Entre los libros de medicina que componen esta biblioteca, han sido citados por los críticos[3] el *Tratado de Patología Interna* de Jaccoud o las obras *Mimismo y Neurosis imitante y Estudios clínicos de Neuropatología* de José Armangué y Tuset, por los paralelismos existentes entre las descripciones de las enfermedades que plantean y los síntomas con que Galdós caracterizó a muchos de sus personajes. A estas lecturas deben sumarse las relaciones amistosas que mantuvo con numerosos médicos del momento, pues sus conversaciones pudieron aportarle un material nuevo y detallado que incluir en sus obras. La existencia de estas relaciones ha sido señalada, entre otros, por Harriet S. Turner en su artículo "Creación galdosiana en el marco de la medicina" cuando manifiesta que el biógrafo Pedro Ortiz Armengol "dedica varias páginas a la enorme presencia de los médicos en la vida y obra de Galdós" destacando "la figura de Manuel Tolosa Latour y la del doctor Gregorio Marañón". O también cuando, más adelante, recuerda el estudio de Mercedes López-Baralt[4] quien resaltó la

amistad de Galdós con Luis Simarro, José María Esquerdo y el ya mencionado Tolosa Latour (Turner 441-442). Michael W. Stannard considera a este último el contacto de Galdós con un grupo de prestigiosos especialistas de la medicina de Madrid del siglo XIX: Ángel Pulido, los alienistas José María Escuder, Jaime Vera, Victoriano Garrido y el antropólogo criminalista Rafael Salillas. Además, destaca la importancia que para Galdós tenía la medicina al declarar: "las ciencias médicas aparecen en una muestra significativa de los artículos periodísticos de Galdós con más frecuencia que cualquier otra ciencia" ("Bases" 225).

En el prólogo a *Niñerías* Galdós alaba la fuente de información sobre la realidad que esta ciencia proporciona. Al hablar de la labor de los médicos, se lamenta de que muchos no trasladen su saber y sus vivencias al arte mediante la composición de novelas:

> Los más viven siempre apartados de toda tentativa de este género . . . , archivando experiencias y casos que nos serían muy útiles a los que tenemos por oficio el pintar la vida y el dolor, y estudiamos nuestro asunto menos directamente que el médico, a mayor distancia de las verdaderas causas y fijándonos en la naturaleza moral antes que en la física. Creo que es más fácil llegar al conocimiento total de aquella por el de esta que dominar la moral sola y sin tener en cuenta para nada o para muy poco el proceso fisiológico. Por eso envidio tanto a los que poseen la ciencia hipocrática, que considero llave del mundo moral; por eso vivo en continua *flirtation* con la medicina . . . , porque tengo la certidumbre de que si lográramos conquistarla y nos revelara el secreto de los temperamentos y de los desórdenes funcionales, no sería tan misterioso y enrevesado para nosotros el diagnóstico de las pasiones. (Pérez Galdós, "Carta" 6)

Esa sabiduría que muchos médicos nunca llegan a difundir le parece valiosa y necesaria para alcanzar un mayor conocimiento del hombre y su comportamiento moral. Junto al deseo de indagar las causas que motivan las conductas de las personas, está muy presente en Galdós el anhelo por reflejar el mundo que ve y en el que vive. En este sentido, todos aquellos datos extraídos de situaciones reales—como son el testimonio de los médicos—dotan a la narración de mayor verosimilitud. Ambas razones parecen moverle a incluir en la mayoría de sus obras algún personaje caracterizado por una serie de síntomas que vienen a describir una enfermedad mental. De esta forma crea un mundo paralelo al de sus contemporáneos donde también hay dolor, sufrimiento y circunstancias que explican las acciones y la ética de los personajes.

No obstante, Margarita O'Byrne Curtis apunta a una motivación literaria más profunda por la que Galdós recurre de modo constante a fuentes médicas para la elaboración de sus obras. Tras analizar las teorías narratológicas de la Post-Modernidad, O'Byrne repara en que la locura ya no consiste en un "fenómeno evasivo que el lenguaje intenta describir, sintetizar o definir" sino que "se reconoce como un elemento constitutivo del lenguaje mismo". De manera que, ya no se cree que afecte únicamente al narrador o al personaje pues está arraigada en el propio medio de expresión. Por ello, la locura se manifiesta en las obras de dos modos: por un lado, se convierte en el tema central del discurso; por otro, el propio discurso "subvierte la tematización de la locura", constituye "la fuerza que causa la dispersión del significado, la desarticulación del mensaje explícito y la obstaculización de una interpretación unívoca, estable y definitiva" (15-16).

En *La sombra*, el narrador atribuye al protagonista el rasgo de la locura con la finalidad de que no nos fiemos de su palabra. No obstante, al analizar al narrador, José B. Monleón aprecia

cómo se contagia del espíritu de Anselmo, por lo que tampoco podemos confiar en su criterio. Sobre este personaje expone: "investido estructuralmente de las características del narrador fiable, falla constantemente en su papel y deja así de ser creíble. Su anormalidad consiste . . . en negar, a través del discurso, su función narrativa. Su racionalidad queda en entredicho" (11). En consecuencia, el discurso se muestra inestable y carece de una interpretación unívoca pese a que aparente consistir en la sólida exposición de las vivencias de un personaje enajenado. Para lograr esta subversión de la tematización de la locura es fundamental consolidar primero la imagen de enloquecido que caracteriza al personaje. Galdós se sirve de las fuentes médicas para producir esas figuras consistentes que, a continuación, pone en duda mediante mecanismos narrativos muy variados. Debido a esta confrontación entre lo que se busca transmitir y lo que realmente expresa el texto, O'Byrne ve en la obra galdosiana una lucha constante por plasmar la locura en tanto que elemento constitutivo del lenguaje: "Quizá lo que revela esa fascinación tan marcada de Galdós por el fenómeno de la locura . . . no sea simplemente su interés por un tema candente en los últimos años del siglo pasado, sino su dificultad para conseguir esa representación precisa y definitiva, su insatisfacción con cada uno de sus intentos" (29-30).

Ninguno de los libros sobre psiquiatría y psicología que poseía Galdós y que fueron catalogados por Berkowitz, como los tratados médicos de Jaccoud y Armangué y Tuset —publicados mucho después del momento en que se escribió *La sombra*[5]—, corresponde a la fecha y temática que aquí nos atañe. Por tanto, se debe buscar la base para la descripción de los síntomas de locura planteados en esta obra en la corriente de pensamiento científico anterior y/o inmediato al momento en que se compuso, es decir, entre los años 1866 y 1867. Un acercamiento a la historia de la psiquiatría hace reparar en la figura de Jean Étienne Dominique Esquirol. Esquirol, como antes hizo Pinel, rechaza la hipótesis de la posesión para explicar los síntomas de locura. Aunque continúa muchas de las propuestas planteadas por su maestro, también rechaza otras. En contraposición a las cuatro formas de psicosis expuestas por Pinel: manía, melancolía, demencia e idiocia; Esquirol propone cinco:

1º) Lipemanía: (melancolía de los antiguos) delirio sobre uno o un pequeño número de objetos, con predominio de una pasión depresiva o triste.

2º) Monomanía: delirio limitado a uno o un pequeño número de objetos, con excitación y predominio de una pasión alegre y expansiva.

3º) Manía: delirio acompañado de excitación referente a un número mayor o menor de objetos.

4º) Demencia: inhabilitación de los órganos del pensamiento, con pérdida de la energía y fuerza necesaria para el cumplimiento de sus funciones.

5º) Imbecilidad o idiotismo: mala conformación innata de los órganos del pensamiento, por consiguiente privación del raciocinio justo. (10)

Esta clasificación aparece en el *Tratado completo de las enajenaciones mentales, consideradas bajo su aspecto médico, higiénico y médico-legal*[6]. En esta obra recopiló todo el material médico que había desarrollado durante los cuarenta años de su profesión, contribuyendo a su divulgación dentro y fuera de Francia. Ackerknech reseña su importancia histórica:

> ... [S]us progresos no se limitaron al plano teórico, es decir, a la formulación de una nosología psiquiátrica, la recategorización de las formas de la locura o el uso del término monomanía para referir una de ellas; también ejerció una labor de capital importancia en el aspecto práctico de la psiquiatría pues consiguió reformar los centros destinados a tratar pacientes mentales. Como reformador, Esquirol no tuvo menos éxito que como estudioso. Fue obra suya el proyecto de ley promulgada en Francia en 1838 sobre el régimen de los asilos de alienados, la primera de alcance general (una ley parcial existía en Inglaterra desde 1828), que constituyó el modelo de otras similares en Suiza (1838), Inglaterra (1842) o Noruega (1848). Su sanatorio privado, en Ivry, y el establecimiento construido de acuerdo con un proyecto suyo en Charenton, a cuyo frente estuvo desde 1826, eran instituciones modelo. . . . A este respecto, debe señalarse que solo desde entonces se crearon, finalmente, establecimientos especiales para oligofrénicos, primero por J.E. Belhomme (1824), más tarde por Ferrus (1828), F. Voisin y E. Séguin (1839), quien desarrolló después de 1848 una actividad notablemente fructífera en los Estados Unidos. (69-70)

En la cita anterior se aprecia cómo los cambios que Esquirol propuso y consiguió en Francia tuvieron eco en otras partes del mundo. Su influjo llegó incluso a España, como queda demostrado por la empresa que desarrolló Luis Simarro entre 1877 y 1879 en el Manicomio Nacional de Leganés. Como indican Ana Moro y Olga Villasante sobre la labor de Simarro en dicho establecimiento: "La nosografía esquiroliana, con las variaciones propias de la época, parece el eje de los criterios diagnósticos utilizados por Simarro. Los cinco 'géneros' de alienación mental propuestos por Esquirol—lipemanía, monomanía, manía, demencia e idiocia— son manejados por el médico español" (104-05). Con estos ejemplos sobre la influencia de Esquirol es posible concluir que el radio de difusión de sus ideas fue amplio tanto en el ámbito espacial como temporal. Espacialmente, porque su influjo no conoció fronteras y llegó hasta Estados Unidos. En el segundo caso, porque sus nociones aún se ponían en práctica cuarenta años después de haber sido recopiladas y publicadas.

Por todo lo expuesto hasta aquí, hallo dos motivos para pensar que el *Tratado* de Esquirol constituye la raíz de las descripciones que hizo Galdós sobre los síntomas de locura de Anselmo. El primero consiste en que estando tan interesado en la medicina como declara en el prólogo a *Niñerías*, probablemente intentaba informarse sobre los conocimientos médicos más difundidos. El segundo es que los planteamientos defendidos por Esquirol tuvieron tanto alcance que, si no llegaron a Galdós de forma directa, pudieron hacerlo por vía de otro autor que siguiera su escuela o, incluso, a través de su círculo de amigos médicos, del que Simarro formaba parte. Pero hay aún una razón de mayor peso para creer que el *Tratado* es el sustrato médico de *La sombra*. Se trata de las constantes concomitancias existentes entre los términos y definiciones propuestos por Esquirol y las descripciones de los síntomas que delinean la enfermedad mental padecida por el protagonista de esta primeriza novela galdosiana.

La coincidencia más importante y más fácilmente perceptible tiene que ver con uno de los principales aportes que Esquirol hizo a la psiquiatría. Este consistió en poner en uso el término *monomanía* para denominar todos aquellos delirios que son fruto de una obsesión, ya sea esta con respecto a un objeto concreto o a una serie de ideas que giran en torno a un mismo tema. Dentro de la monomanía distinguió entre lipemanía, cuando los efectos del delirio conducen a la melancolía, y la monomanía propiamente dicha, en el caso de que las

manifestaciones del enfermo sean exaltadas. Esquirol explicó por qué escogió este término del siguiente modo:

> En todos tiempos y en todos lugares, ha sido observada y descrita la locura parcial por los poetas, los filósofos, los historiadores, los legistas y los médicos. La locura parcial se ha confundido con la manía o la demencia furiosa cuando conduce a actos de furor, y con la melancolía cuando está caracterizada por la tristeza, el fastidio y el temor. Hace 50 años que propuse llamar a la locura parcial monomanía. Esta palabra . . . conviene a todos los delirios parciales alegres o tristes, tranquilos o furiosos. Después de adoptada se ha convertido en término genérico. (349-50)

La denominación acuñada por Esquirol cincuenta años antes de escribir su tratado médico llegó hasta Galdós, pues, en *La sombra*, el Conde de Torbellinos afirmará: "Yo sé que no es locura; estos arrebatos que hoy te dan son antiguos en ti, si bien los agrava actualmente una monomanía, uno de esos estados pasajeros del alma que nos ponen a veces en tal disposición, que no parecemos tener pizca de sentido" (75).

Los enajenados que acusan esta forma de locura, según manifiesta Esquirol, "están dominados por un delirio parcial, por una *idea fija* [énfasis nuestro], por la exaltación de la sensibilidad, por el extravío de las pasiones, por el error del juicio: todos ellos . . . obedecen a una impulsión reflexiva y premeditada" (356). Nos encontramos aquí con otro paralelismo notable entre las nociones expresadas por el psiquiatra francés y las descripciones propuestas por el novelista canario. Galdós insiste en explicar los fenómenos experimentados por Anselmo señalando como detonante una "idea fija" que conquistó su pensamiento y acabó por subyugar su voluntad. La mayoría de las veces será la voz narrativa quien, al intentar arrojar un poco de luz sobre los hechos, mencione esta predisposición de la mente del protagonista: "Es indudable que ese caballero no era otra cosa que la personificación de una idea, de aquella idea constante, tenaz, que usted desde tiempo atrás, y principalmente desde su boda, tenía encajada en el cerebro" (55). Otras veces, en cambio, será Paris el que haga ver a Anselmo cómo su pensamiento obsesivo ha propiciado su aparición: "Yo soy lo que usted teme, lo que usted piensa. Esta idea fija que tiene usted en el entendimiento soy yo" (50). E incluso el protagonista confesará que no tenía motivos reales para dudar de su esposa:

> Yo no sé en qué fundaba mis sospechas: yo sé que las tenía. Entraron en mí como entran las ideas innatas; mejor dicho, estaban en mí, según creo, desde el nacer, ¡qué se yo!, desde el principio, desde más allá. Yo no sé qué espíritu diabólico es el que viene a decirnos ciertas cosas al oído cuando estamos entregados a la meditación; yo no sé quién forja esos raciocinios que entran en nuestro cerebro ya hechos . . . , con su lógica infernal y su evidencia terrible. (41)

El texto galdosiano no solo pone de manifiesto que la monomanía es la causante del estado psíquico de Anselmo, sino que la descripción que el narrador realiza sobre el protagonista al comenzar la obra se asimila a otro de los aspectos señalados por Esquirol en su *Tratado*. A continuación de su clasificación sobre los distintos tipos de enfermedades mentales, el psiquiatra francés expresa: "la locura puede afectar sucesiva y alternativamente todas estas formas: la manía, la monomanía y la demencia se reemplazan, se complican en el curso de una

misma enfermedad, de un mismo individuo" (10). Y esto es exactamente lo que vemos en el protagonista de *La sombra* tanto a lo largo de la obra como en ese primer apunte que sobre él hace la voz narrativa, en cuyos labios Galdós pone las siguientes palabras:

> Desde su primera edad se notó en él gran violencia de sentimientos, desbarajuste en la imaginación, mucha veleidad en su conducta, y alternativas de marasmo y actividad que le dieron fama de hombre destartalado y de poco seso. Cuentan que se pasaba semanas enteras retirado de las gentes, triste, aburrido como un santo, perdido en vanos éxtasis de que no salía ni aun solicitado por sus amigos; otras veces era tal su animación y alegría, que rayaba en delirio, siendo difícil sustraerse a sus travesuras. (19)

En obras posteriores, la manifestación de distintas formas de locura en un mismo personaje volverá a producirse. Un ejemplo de ello se da en *La desheredada*. Montesinos expone que en esta novela Galdós nos presenta al hermano de la protagonista, Mariano Rufete, "como un degenerado epiléptico . . . y al final casi imbecilizado". El mismo crítico llama la atención sobre el hecho de que el novelista no designe a Mariano "epiléptico", "imbécil" o "loco" directamente, e incluso considera "curioso que nada de ello se insinúe hasta muy avanzada la novela" (2: 11-12). Al analizar los casos de epilepsia en la obra galdosiana, María Carmen Rodríguez Acosta emite una opinión coincidente con Montesinos: "desde *La familia de León Roch* hasta *Fortunata y Jacinta* . . . este fenómeno aparecía interpretado por sus síntomas, convulsiones, pataletas, prescindiendo incluso, en algunos casos, del uso del término epilepsia para sustituirlo por sus manifestaciones" (303). Sin embargo, este no es el caso de *La sombra*, donde desde un comienzo se pone de relieve la tendencia obsesiva del protagonista y se hace mención explícita de su dolencia, la monomanía, en varias ocasiones.

La razón de esta diferencia podría hallarse en la pugna entre la tematización de la locura y la subversión del mensaje a través del discurso a la que se aludió anteriormente. En *La sombra*, la mención explícita del estado mental de Anselmo será rebatida a través del juego especular establecido entre los narradores. En cambio, en obras posteriores, no aclarar desde un comienzo que el personaje padece una enfermedad mental constituye un modo de crear esa ambigüedad con que desestabilizar la narración y obstaculizar una interpretación unívoca. En el caso de *La desheredada*, los síntomas que delatan la locura de Isidora, puesto que no se muestran con plenitud hasta los últimos capítulos de la novela, no sirven por sí mismos para alertar a los lectores acerca de su enfermedad. Para transmitirla, Galdós emprende un juego de perspectivas que colisionan. De ser Isidora quien sostuviera el peso de la narración, el lector solo dispondría de su punto de vista y, ante la falta de alternativa junto con la credibilidad que suele poseer el narrador, se inclinaría a asumir como verídica su postura. Sin embargo, como expone Germán Gullón, el narrador en *La desheredada* es un personaje figurado que conoce a los demás y actúa de mediador entre ellos y el lector. La consecuencia directa de esto es que «el narrador cede a los personajes la focalización, la perspectiva, sobre lo contado. Les concede la voz y encima les permite que ellos mismos vean y perspectivicen las incidencias narradas» (Gullón 37-38). Los personajes conciben a Isidora como una mujer que ha perdido el juicio. Sin embargo, esta no es la idea que la protagonista tiene de sí misma. Ambos puntos de vista se oponen confundiendo la narración y dificultando una interpretación estable.

La explicación acerca de qué provoca la monomanía constituye otro elemento que la primera novela compuesta por Galdós comparte con la nosología psiquiátrica de Esquirol. En su *Breve historia de la psiquiatría*, Ackerknecht sostiene que el alienista francés "tenía una comprensión profunda de las causas morales de la locura" (68). Esta opinión queda corroborada al consultar el *Tratado*, pues su autor sitúa el origen de las distintas formas de enajenación en las pasiones que dominan el ánimo de los enfermos: "Las afecciones morales provocan la locura: los síntomas que la caracterizan tienen el sello de las pasiones. Unos son coléricos, otros celosos . . . , se creen perdidos, temen ser víctimas de alguna conspiración y se horrorizan ante la idea de la muerte" (Esquirol 7). Al trasladar este razonamiento a *La sombra*, se descubre que el germen de la locura del protagonista está en los celos que siente hacia Alejandro. Inmediatamente después de casarse, nace en Anselmo el miedo a que su esposa no sea feliz con él ya que su desdicha puede conducirle a sentirse tentada por otro hombre y caer en el adulterio. Esta aprensión no es suficiente para desencadenar la visión de Paris. Sin embargo, cuando Alejandro llega a sus vidas y su trato se vuelve frecuente, surge una envidia arrolladora acompañada de una desconfianza creciente. Sabemos por las descripciones que el protagonista hace de Paris, cuyo aspecto físico es idéntico al de Alejandro, que este último posee un gran atractivo. Quizá su gallarda apariencia no habría bastado para que Anselmo lo considerase una amenaza de no haber escuchado hablar a Elena sobre él. Desde ese instante, el temor a una posible infidelidad de Elena se transforma en la sospecha, cada vez más arraigada y sólida, de que Alejandro ha venido a robarle su esposa. De esta forma emerge en la mente de Anselmo toda una trama tejida por su suspicacia. "En resumen" dirá al final de la obra "los celos que me inspiró ese hombre tomaron en mi cabeza aquella forma de visión que he referido a usted" (93).

La moral continuará formando parte de la locura de los personajes en las siguientes obras de Galdós. Montesinos repara en el notable parentesco entre Eloísa de *Lo prohibido* e Isidora *de La desheredada*. Manifiesta que el autor canario creó el carácter de Eloísa rehaciendo el de Isidora pero destaca una diferencia entre sus respectivas locuras. De Eloísa dice: "su monomanía no es ascender milagrosamente de rango, sino allegar cosas de valía, cosas bellas, a ser posible, únicas" (Montesinos 2: 168). Nuevamente, se trata de dos personajes cuyos desequilibrios psíquicos y físicos están marcados por un sentimiento desmesurado y negativo. Si bien sus ideas fijas difieren, no sucede así con la causa moral que las motiva pues en ambas consiste en la ambición: Isidora codicia una posición social más elevada mientras que el interés vehemente de Eloísa se centra en la posesión de objetos lujosos. Este personaje femenino de *Lo prohibido* no es una excepción dentro de la familia Bueno de Guzmán ya que todos sus miembros padecen algún trastorno neuropático producido por un mal moral. Montesinos señala que es el mundo en que estos personajes se mueven el que "les inocula un mal que no es sino consecuencia de la caquexia moral española" (2: 157). Teniendo en cuenta esta afirmación, se puede inferir que la moral como origen del estado mental de los personajes funciona de manera distinta en *La sombra* a como lo hace en *Lo prohibido*. En la primera, serviría al autor como detonante de una locura que le permite realizar un ensayo sobre los límites entre la realidad y la imaginación. En cambio, en *Lo prohibido*, constituye un elemento característico del ambiente en que se desenvuelven las figuras galdosianas y que influye notablemente en ellas. Por tanto,

su papel aquí será el de instrumento para analizar las causas y consecuencias del estado de la sociedad española a la que Galdós pretende dar representación.

No obstante, existe una diferencia mayor en el modo de tratar la causa de la enfermedad mental en *Lo prohibido* con respecto a *La sombra*. Esquirol anotó una serie de motivos físicos que actuaban como detonantes de la demencia en sus pacientes, ya fuera de forma aislada o relacionándose estrechamente con los males morales. En *La sombra*, hacia el final de la obra, se insinúan algunas causas fisiológicas de la locura de Anselmo, como la herencia genética o la dislocación encefálica, que conviven con la explicación moral pese a que no logran competir con esta. De manera que tanto la obra de Esquirol como la novela corta galdosiana se hermanan también en este punto. Sin embargo, en *Lo prohibido* las causas fisiológicas adquieren incluso mayor peso. Ejemplo de ello es la incapacidad para reconocer los rostros de sus primas que experimenta el protagonista, José María Bueno de Guzmán, tras sufrir un derrame cerebral. En tanto que parálisis de una facultad del pensamiento, Esquirol incluiría este fenómeno entre los síntomas de la demencia a la que caracteriza "por la abolición más o menos pronunciada de todas las facultades sensitivas, intelectuales y voluntarias" (78). El alienista francés sitúa la apoplejía entre las posibles causas físicas de la demencia sin dejar de resaltar que en la mayoría de los pacientes estas están vinculadas con motivos morales. No obstante, en su *Tratado* no se describe concretamente la situación de José María y catalogarla como mera parálisis resulta poco preciso. Por el contrario, psiquiatras contemporáneos de Galdós no solo se percataron de esta insuficiencia del pensamiento sino que la juzgaron como el producto de una alteración exclusivamente fisiológica, careciendo de antecedente moral. Al analizar el problema de José María, Stannard observa que Galdós está describiendo un caso de prosopagnosia y explica cómo pudo llegar este conocimiento médico hasta él:

> Those who have read the books of the late American neurologist Oliver Sacks will recognize this as an instance of face-blindness or *prosopagnosia*. While this rare condition is most commonly congenital, as in Dr Sacks' case, it occasionally follows a stroke. Two of the great neurologists of Galdós's day, Charcot in Paris and Hughlings Jackson in London, described acquired inability to recognize faces in association with failure to recognize other formerly familiar objects in 1883 and 1876 respectively. . . . While it seems unlikely that Galdós would have been aware of these sources, my guess is that he heard about or saw an example through his medical friends. The condition is so singular that it must have piqued his interest sufficiently for him to include it, quite appropriately, in his description of the ailing roué of *Lo prohibido.* (*Galdós and Medicine* 4)

Puesto que se descarta toda causa moral que explique la agnosia visual de José María, se puede concluir que en *Lo prohibido* hay mayor rigor científico que en *La sombra*. Pese a que la moral continúe teniendo su propio espacio dentro de las novelas galdosianas, las teorías médicas contemporáneas al autor se infiltran en sus páginas. O'Byrne observa que durante la segunda mitad del siglo XIX la actitud positivista condujo a abandonar la interpretación moral de la locura que habían desarrollado autores como Pinel, Daquin o Chiarugi. Estos subrayaban la capacidad del individuo para combatir sus pasiones mediante el control de sí mismos. Sin embargo, a mediados de siglo, estas explicaciones morales o éticas "se desplazan gradualmente . . . por las fisiológicas" (O'Byrne 55). La misma evolución se aprecia en

Galdós que, informado permanentemente de la actualidad médica, enriqueció con ese saber las descripciones sobre los síntomas y causas de la locura de sus personajes. Estos revelan cómo fue la concepción que Galdós tuvo de la enfermedad mental en cada una de sus etapas literarias. Por ello, resulta tan importante cotejar sus obras con las expresiones científicas que con mayor probabilidad le influenciaron.

En el caso de Anselmo, su razón se ha visto turbada por "una afección cerebral *ordinariamente* crónica, sin fiebre, caracterizada por los desórdenes de la sensibilidad, de la inteligencia y de la voluntad" en los términos de la obra de Esquirol (4). Cuando el autor del *Tratado* examina la modificación que se produce en la recepción sensorial, da preponderancia a los errores de la vista y el oído pues "sostienen por lo común el delirio de la mayoría de los enajenados. Hay locos que oyen voces que les hablan muy distintamente y con quienes siguen conversaciones muy sostenidas" (5).

Las primeras alteraciones en la percepción de las imágenes y de los sonidos que acontecen en la novela se caracterizan por su sutileza. Al narrar su historia, Anselmo señala que Elena pasaba delante suyo "dejando como un rastro de luz". También hace notar a su interlocutor que la alcoba de su esposa estaba "iluminada por misteriosa luz"; y son recurrentes sus referencias a una voz de hombre que procede de ese mismo lugar: "Cuando me acerqué a la habitación de Elena, creí sentir una voz de hombre que hablaba muy quedo allí dentro; la voz calló de pronto... Advertían mi llegada... Después me pareció sentir pasos precipitados, como quien huye, procurando hacer el menor ruido posible" (26, 37, 42). Aunque la vista y el oído son los sentidos que se ven afectados principalmente, en el texto podemos encontrar algunos ejemplos de perturbación en la percepción táctil. Uno de ellos se da cuando, después de perseguir la sombra de un hombre por su jardín y verla ocultarse en un pozo, Anselmo arroja piedras dentro de él hasta creer que la ha sepultado. Entonces, sentándose sobre el montón de escombros, le parecía como si un Titán levantara desde abajo las piedras.

Todos los ejemplos anteriores aluden a las modificaciones de un sentido a la vez: visual, auditivo o táctil. Pero habrá que esperar a la combinación de todos ellos o, al menos, de la vista y el oído para que la alucinación se complique y dé lugar a los fenómenos corpóreos que conducirán al protagonista a cuestionarse su realidad. Entonces la sombra dejará paso a Paris que se presentará con forma humana y mantendrá "conversaciones muy sostenidas" con Anselmo: "Figúrese usted, amigo, cuál sería mi estupor cuando vi entrar en mi aposento... ¿a quién cree usted? Al mismo Paris, la misma figura del cuadro, pero animado, vivo; un hombre, en fin, un semidiós, con levita, sombrero, guantes y bastón" (47). Todas estas citas permiten concluir que la sensibilidad de Anselmo "está exaltada o pervertida", de manera que "sus sensaciones dejan de estar en relación con las impresiones externas e internas" (Esquirol 4-5) dando lugar al delirio.

Desde el inicio de la narración, Galdós pone en tela de juicio la cordura de Anselmo al manifestar a través de la voz narrativa que no omitirá al describir al protagonista "la opinión de loco rematado de que gozaba entre todos los que le conocían" (11). Unas páginas después, ambos personajes iniciarán la conversación que será marco de la narración disertando sobre la facultad de imaginar. Mientras que la voz narrativa atribuye esta cualidad a Anselmo y considera que gracias a ella su interlocutor podría dar lugar a grandes obras artísticas; el protagonista afirma que en él es un defecto, pues le desborda, no puede controlarla ni canalizarla

para alcanzar un fin productivo. Su imaginación, como él afirma, "no es la potencia que crea . . . ; es una potencia frenética en continuo ejercicio, que está produciendo sin cesar visiones y más visiones" (11, 23). Si a los desórdenes de los sentidos que padece, y sus consecuentes alucinaciones, sumamos esta concepción negativa de su imaginación, que da indicio de la afluencia de pensamientos que acuden a su mente de forma descontrolada, y los cambios de ánimo que padecía desde joven, obtenemos un cuadro final que guarda una estrecha consonancia con las características que Esquirol atribuye a la locura:

> Si la locura se caracteriza por los errores de los sentidos y alucinaciones, no está menos por la multiplicidad de las sensaciones, la abundancia de las ideas y la versatilidad de los afectos que se desenvuelven atropelladamente, sin orden, sin fijeza y sin objeto. Esta exuberancia de pensamientos no permite al enajenado detenerse largo tiempo sobre cada sensación, cada idea, para separar las que no tienen relación con ellas: no puede apreciar las cualidades de las cosas, ni le es factible comparar y abstraer. (6)

Hacia el final de la novela, cuando la voz narrativa indaga qué hecho motivó los celos compulsivos de Anselmo y su obsesión, el protagonista reconoce: "He de advertir que, desde muy antes de ocurrir lo que he referido, mi cabeza se hallaba en un estado deplorable. Además de perder la memoria casi por completo, había tal extravío en mis juicios, que no acertaba a pensar con acierto ni a decir cosa alguna derechamente" (87). La imposibilidad que presenta su mente para fijar la atención y, por tanto, para distinguir lo real de lo ficticio le conduce al delirio que toma en él las dos formas expuestas por Esquirol. Por un lado, el lenguaje y las acciones participan de la actividad convulsa de su mente "tomando un carácter muy sublime el pensamiento" (Esquirol 6). De ahí que su interlocutor valore en Anselmo sus dotes narrativas pues "no perdonaba recurso alguno de elocuencia; describía los sitios del modo más minucioso y tan al vivo, que seducía su lenguaje" (26). Frente a esta expresión del pensamiento, Esquirol afirma: "en otras circunstancias la atención obra con tanta energía que versa exclusivamente sobre un objeto, ligada a él de un modo constante, nada puede distraerla" (6). Los ejemplos en que Anselmo es víctima de su idea fija se suceden en la obra, pero el que se cita a continuación permite advertir, además, uno de esos accesos de violencia señalados en el discurso de Esquirol como característicos de quien adolece monomanía:

> — ¿Dónde estaba? Atraído por una fuerza irresistible, por mis pensamientos, por mis celos, corrí al cuarto de mi esposa. Al acercarme sentí la misma voz que la noche anterior, los mismos pasos. No puedo describir mi furor. "Era cierto lo de anoche", pensé, y me arrojé hacia la puerta. "¡Oh, han cerrado!—exclamé, y golpeándola fuertemente, mejor dicho, arrojando sobre ella todo el peso de mi cuerpo, la abrí rompiéndola. Al entrar vi que la ventana que da al jardín estaba abierta, y que una sombra, un bulto, un hombre saltaba por ella. Esto fue tan rápido, que apenas lo vi; no vi más que su cabeza en el momento de desaparecer, sus manos en el instante de desasirse del antepecho. Corrí, me asomé y no vi nada; la noche era oscurísima. Sólo creí sentir el golpe de un cuerpo que cae. (44)

Esa "fuerza irresistible" que impulsa a Anselmo a actuar sin que sus acciones sean fruto de su deseo ni de su libre elección denota su carencia de voluntad. Es su obsesión, su idea fija, su temor a que su esposa le sea infiel lo que domina su pensamiento y gobierna su conducta.

De manera que, aunque ama a su esposa, desde el día en que nace en él la duda, su trato hacia ella se llena de violencia y los accesos de desconfianza e ira se suceden. En una de las ocasiones en que entra precipitadamente en la habitación de Elena, llega a afirmar: "la infeliz gemía. Creo que la maltraté" (67). Sus recuerdos son vagos, propios de un momento de exaltación en que se ha perdido la razón y el delirio orquesta sus movimientos.

El duelo al que Anselmo reta a Paris propicia una nueva ocasión para apreciar la falta de voluntad del protagonista. Al retar a Paris, Anselmo declara el odio que le profesa y afirma que la determinación de batirse es producto del estado en que se haya su espíritu. Su decisión no es fruto de una valoración fría según la cual la única vía para salvar su honor es el duelo, sino la consecuencia de una inteligencia nublada por la alucinación y el exceso de emoción. A continuación, ambos se trasladan en su coche hasta el lugar donde se batirán. Durante el trayecto, Anselmo reflexiona sobre sus circunstancias. Ve en la muerte el final a sus sufrimientos y eleva a Paris a la categoría de salvador. Este salto abismal de la aversión a la gratitud queda completado cuando la compasión entra en juego. La lástima le invade al ver a Paris herido y decide llevarlo a su casa para prestarle auxilio. Hasta este momento lo había considerado un ser despreciable que había venido a robarle su esposa. No existe, sin embargo, un cambio en la actitud de Paris que motive esta sucesión de impresiones tan dispares en Anselmo. Lo que ocurre es que sus afectos y sus antipatías discurren del mismo modo atropellado e ilógico que sus ideas.

Las palabras del protagonista están impregnadas con frecuencia de un tono amargo en el que se vislumbra el rechazo que siente hacia muchos de sus actos. Ya al principio de su conversación con la voz narrativa, al lamentarse de la facultad de imaginar que posee, Anselmo llega a considerar monstruosa esta mitad de su naturaleza. En la clasificación efectuada por el psiquiatra francés en su *Tratado*, el caso de Amselmo se incluiría entre aquellos que "aprecian el desorden de sus ideas, de sus afecciones y de sus actos; se afligen y se avergüenzan con horror, pero su voluntad es impotente, no pueden dominarla" (Esquirol 349).

Junto a todos estos desórdenes que actúan tanto en el plano de la sensibilidad como en el de la inteligencia y la voluntad, Esquirol pone de relieve otro síntoma propio de las personas afectadas de locura. Se trata de un aumento considerable de su vigor debido a que "la acción muscular adquiere una energía tanto más temible cuanto que la fuerza está unida a la audacia y el delirio les hace desconocer el peligro" (Esquirol 8). De igual modo, convencido por sus sentidos de que había alguien en el interior de la habitación de su esposa, Anselmo experimenta tal furia que su fuerza habitual se ve alterada: "No puedo dar idea del repentino furor que se apoderó de mí; me cegué, corrí, me abalancé a la puerta, la empujé fuertemente, la abrí de un golpe con tanto estrépito, que las paredes se estremecieron con esa convulsión intensa de los edificios cuando los combate la tempestad, o tiembla la tierra en que están cimentados". Pese a que la similitud entre las palabras de Anselmo y el texto de Esquirol es clara, la voz narrativa introduce una nota de ironía al responder: "—Terribles fuerzas tiene usted —dije irónicamente, reparando cuán poca semejanza había entre mi desdichado amigo y el tipo que de Sansón nos hemos figurado" (42). Esta percepción externa de la historia y, por tanto, dotada de mayor objetividad, conduce a cuestionar si el incremento de su fuerza fue real o si se trata de una distorsión del recuerdo y la percepción sensorial de Anselmo. A su vez, esta distorsión constituiría una licencia narrativa que serviría a Anselmo para volver grandilocuentes los

hechos. No obstante, tanto si esta alteración física se produjo realmente como si es un añadido fantástico a su narración, estaría provocada por el delirio y, en consecuencia, las palabras de Galdós se hacen eco una vez más de la nosología de Esquirol.

Los detalles concretos de las descripciones del estado mental de Anselmo y de su comportamiento permiten considerar que Galdós había emprendido una investigación preliminar sobre la locura, concretamente aquella que está causada por una idea fija. El empleo del término *monomanía*, que apareció por primera vez en el *Tratado*, y la coincidencia en la exposición de los síntomas que adolece el personaje con los descritos por Esquirol, sugieren que la obra del psiquiatra francés constituye la fuente de la cual Galdós tomó esta información. El interés de Galdós por el tema de la locura invita a analizar qué obras representativas de la psiquiatría le inspiraron en la composición de sus personajes enajenados. Esas fuentes, así como las distintas finalidades con que incluye en sus novelas los datos que extrae de ellas, permiten conocer cómo evolucionó la concepción de Galdós sobre la enfermedad mental durante su producción literaria. En el caso de *La sombra*, el reflejo explícito de los conocimientos reunidos por Esquirol parecen ayudar a componer una imagen sólida del loco Anselmo que será rebatida a través del juego especular producido entre los narradores. Al subvertir el mensaje inicial consistente en que Anselmo ha perdido la razón, la locura invade el propio texto.

Universidad de Málaga

NOTAS

[1] La obra se publicó por primera vez en París, en 1838, con el título *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, higiénique et médico-légal.*

[2] El prólogo que Galdós escribió a *Niñerías* fue publicado de manera independiente en *El Imparcial* bajo la denominación "Carta al doctor Fausto". La cita ha sido tomada de esta fuente.

[3] Véanse los artículos "Creación galdosiana en el marco de la medicina" de Turner y "Las enfermedades nerviosas en algunos personajes galdosianos" de Rodríguez Acosta.

[4] Turner explica cómo Mercedes López-Baralt defiende en su obra *La gestación* de Fortunata y Jacinta que los conocimientos de medicina apreciables en *Fortunata y Jacinta* no son fruto solamente de las lecturas de Galdós sino también, y en gran medida, de su amistad con varios médicos.

[5] Según constan en *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*: ARMANGUE Y TUSET, JOSE, *Estudios clínicos de neuropatología*, Barcelona, 1884; ARMANGUE Y TUSET, JOSE, *Mimicismo o neurosis imitante*, Barcelona, 1884; JACCOUD, S., *Tratado de patología interna* (traducción de Francisco Santana y Villanueva), (cuarta edición), 3 tomos, Madrid, 1885.

[6] En adelante se aludirá a esta obra con una síntesis del título como es *Tratado*.

OBRAS CITADAS

Ackerknecht, Erwin H. *Breve historia de la psiquiatría*. Seminari d'Estudis sobre la Ciència, 1993.

Berkowitz, H. Chonon. *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: catálogo razonado de un estudio*. El Museo Canario, 1951.

Cardona, Rodolfo. Introduction. *La sombra*, Norton, 1964, pp. ix-xxvi.

Esquirol, Jean-Étienne Dominique. *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. Paris, Bailliére, 1838.

—. *Tratado completo de las enajenaciones mentales, consideradas bajo su aspecto médico, higiénico y médico-legal*. Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1847.

Gimeno Casalduero, Joaquín. "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo." *Anales galdosianos,* vol. 7, 1972, pp. 19-25.

Gullón, Germán. Introducción. *La desheredada,* Cátedra, 2011.

López-Baralt, Mercedes. *La gestación de* Fortunata y Jacinta: *Galdós y la novela como* re-escritura. Ediciones Huracán, 1992.

Monleón, José B. *"La sombra* y la incertidumbre fantástica." *Anales galdosianos*, vol. 24, 1989, pp. 31-41.

Montesinos, José F. *Galdós*. Castalia, 1968-73. 3 vols.

Moro, Ana y Villasante, Olga. "La etapa de Luis Simarro en el Manicomio de Leganés." *Frenia*, vol. 1, 2001, pp. 97-120.

O'Byrne Curtis, Margarita. *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Cabildo Insular de las Palmas, 1996.

Pérez Galdós, Benito. "Carta al doctor Fausto." *El imparcial*, 10 Jun. 1889, pp. 5-6.

—. *Memorias de un desmemoriado*. Visor Libros, 2004.

—. *La sombra*. Miguel Castellote, 1972.

Rodgers, Eamonn. "Galdós and Myth." The Ninth Annual Pérez Galdós Lecture, U of Sheffield, 2 may. 2006, www.gep.group.shef.ac.uk/rodgers.htm.

Rodríguez Acosta, María Carmen. "Las enfermedades nerviosas en algunos personajes galdosianos." *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,* vol. 1, Cabildo Insular de Las Palmas, 1990, pp. 303-11.

Schnapper, Antoine, et al. *Jacques-Louis David, 1748-1825: Catalogue d'une exposition tenue au Musée du Louvre, Département des peintures, Paris et Musée national du château, Versailles, 26 octobre 1989-12 février 1990*. Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, 1989.

Stannard, Michael W. "Las bases científicas del saber médico de Galdós." *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo Insular de Las Palmas, 2013, pp. 225-34.

—. "Galdós and Medicine." *The Fifteenth Annual Pérez Galdós Lecture*, U of Sheffield, 1 Dic. 2015, www.gep.group.shef.ac.uk/stannard.html.

Turner, Harriet S. "Creación galdosiana en el marco de la medicina." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Florencio Sevilla y Carlos Alvar, vol, 2, Castalia, 2000, pp. 441-47.

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A CONCEPCIÓN RUTH MORELL NICOLAO

Mª de los Ángeles Rodríguez Sánchez

Introducción

Concepción Morell Nicolao es una de las mujeres con las que Galdós mantuvo una larga relación personal, que duró desde 1891 hasta 1900, aunque con algunas rupturas y reconciliaciones. A pesar de los diversos trabajos publicados sobre ella y el interés que siempre ha despertado su figura, todavía sigue siendo, en muchos sentidos, una desconocida con una personalidad atrapada en numerosos tópicos que se siguen repitiendo, olvidando los datos concretos de su vida, que son precisamente los que la dotan de singularidad e interés. En este trabajo nos aproximaremos, aunque de forma resumida, a los avatares que conformaron su vida y que marcaron su existencia, a algunos de sus escritos, y a sus cartas al escritor canario, que son, sin ninguna duda, una fuente inestimable para conocerla y para vislumbrar el amor de ella por el escritor que se convertirá en la personificación de su ideal.

Quisiera señalar, antes de hacer un breve repaso a la biografía de esta mujer tan peculiar y a la vez tan representativa de la época en la que vivió, que el interés por ella no es reciente, sino que, ya a finales del siglo XIX, su persona y algunos de los acontecimientos de su vida llamaron la atención de J. B. Sitges Grifoll,[1] Funcionario, Director de Aduanas muy interesado en los estudios hebraístas, que tras su jubilación fue historiador *amateur* de cierta reputación, y que conoció a Concha en 1897 y mantuvo correspondencia con ella durante algunos años según se deduce de sus palabras y se puede comprobar en algunas de las cartas que ella conservó. En marzo de 1902, Sitges enviará una extensa carta a Narcís Oller en la que, con gran discreción, hará un resumen de la vida de Concepción Morell, "una española judía que ha tenido durante muchos años amistad muy apretada con un distinguido y popular novelista que debe figurar en el número de los amigos de V." (citado en Lambert 33). Esta carta, bien documentada en general, será el punto de partida fundamental para conocer la vida de Concepción Ruth Morell. En etapas más recientes otros investigadores han ampliado las referencias sobre ella y la evolución de su biografía, como Benito Madariaga, que aportó testimonios de interés sobre su última etapa en Santander, Gilbert Smith, que analizó sus cartas y la relación de éstas con *Tristana*, Matilde Gómez Camus, que halló datos relativos a su fallecimiento, y mis propios los trabajos, que, a través de la localización de diversa documentación, fijaron su nacimiento en Córdoba y sus antecedentes familiares en esta ciudad; además pude hallar, analizar y publicar algunos de sus escritos. Desde diferentes perspectivas, los aquí mencionados nos hemos interesado por esta mujer tan compleja que ejerce su poder de seducción a lo largo del tiempo. El interés de su figura posiblemente radique en sus propias contradicciones, tan humanas, y en una trayectoria vital que llega a cautivarnos, como en un momento cautivó a uno de los grandes autores de nuestra literatura.

Córdoba: antecedentes familiares

Concepción Morell resultaba atractiva a los que la conocieron, porque a su elegancia, cultura y sensibilidad, unía belleza, una voz armoniosa y un gran sentido del humor, lo que daba como resultado un conjunto encantador. Su personalidad fue muy compleja y presenta algún brote de neurosis. Nerviosa—ella se define como histérica, en algunas de sus cartas—, hipersensible, culta, dulce, tierna, mimosa, divertida, infantil, apremiante, desconfiada, perfeccionista, variable, son algunas de las múltiples facetas que ofrece su personalidad. Fue una mujer inteligente, ingeniosa e instruida, a la que una cierta falta de sentido de la realidad incapacitó para la vida cotidiana, entendiendo esta no solo como la vida doméstica, sino como la lucha planteada por la propia subsistencia. Su vida fue un continuo cambio, que la llevó a mudarse, en diversas ocasiones, de casas, lugares e incluso de amistades. Este deambular constante tuvo origen en su carácter y en las peculiares connotaciones que fueron determinando su vida, por lo que un somero análisis de la misma nos permitirá comprenderla mejor.

En sus cartas son escasos los datos que aporta sobre su familia y su nacimiento. En un escrito a Galdós le dice que es su cumpleaños el día que le escribe, 13 de marzo, aunque, con una coquetería muy femenina, no indica los años que cumplía. Sitges, en su carta a Narcís Oller, señalaba que Concha había nacido en Córdoba, de donde era originaria su madre, sin especificar nada más sobre este hecho que facilitase una datación y localización concretas, pero estos datos inconexos señalaban que los orígenes de Concepción Morell Nicolao partían de la ciudad de Córdoba, donde localicé datos relativos a su nacimiento y a su familia materna.

Dolores Nicolao Redel, madre de Concha, cuyo carácter e historia personal tendrían gran influencia en el desarrollo de su hija, nació en Córdoba el 4 de febrero de 1826 y es hija de Don Salvador Nicolao de la Cruz y Doña Antonia Redel y Sánchez. Se sabe poco de la vida y de la personalidad de Dolores Nicolao Redel, de la que Concha heredaría algunos rasgos significativos de carácter. A los veinticinco años Dolores contraerá matrimonio con Manuel Morell Gómez, que no hacía mucho que había llegado a Córdoba, y que, según consta en la partida de matrimonio: tenía veintinueve años, estaba viudo, y era ebanista de profesión y valenciano de nacimiento. Poco tiempo después, y seguramente por problemas económicos, la pareja emigraría a América, donde recorrerían varios países durante trece años, transcurridos los cuales, Dolores regresó a Córdoba, sola y embarazada, y comenzaría a vivir con desahogo, sin que se conociera el origen de sus recursos. El 13 de marzo de 1864, nacía en la calle de San Roque número, 10—hoy Buen Pastor—, María de la Concepción Rafaela Morell Nicolao, que sería bautizada un día más tarde en la Parroquia del Sagrario de la Catedral de Córdoba, añadiéndosele a los nombres de la partida de nacimiento los de Francisca de Paula Antonia Rodriga. En esta Parroquia también había sido bautizada y había contraído matrimonio su madre, Dolores, así como otros miembros de la familia, todos muy relacionados con esta Iglesia. En toda la documentación consultada, Concha aparece como hija legitima del matrimonio, aunque nada sepamos del padre tras su viaje a América. Dos años después, según el padrón parroquial, Dolores y su hija viven en la calle del Duque, nº 15 —actualmente José Rey— y la madre figura como casada-separada, mientras que, en el padrón de 1864, cuando nace su hija, en su estado civil constaba como casada.

Poco antes del nacimiento de Concepción Morell, según cuenta Sitges, Dolores había

recibido, de forma anónima, una canastilla completa y dinero para el mantenimiento de la criatura. Este hecho, que Concha desconocía hasta que se lo refirió Sitges, colocó a Dolores en una situación delicada, y se fue centrando en ella, y en los acontecimientos de su vida, la murmuración y el rechazo de sus convecinos. Este sería, según el historiador, el motivo fundamental que la llevaría a abandonar Córdoba con su hija, después de haber vivido ambas algunos años en la ciudad andaluza. No se sabe con exactitud cuál fue su punto de destino, ni lo que sería más interesante, cómo la pequeña Concha se convertirá en una mujer con una educación esmerada, culta e instruida, con conocimientos que no son los más corrientes en la generalidad de las mujeres de la época.

Cuando Concepción cuenta dieciséis años, en 1880, regresan madre e hija a Córdoba. En este momento sería descrita como una joven encantadora, bonita, elegante y simpática (Lambert 34); pero, según Sitges, tal vez por problemas similares a los que originaron su marcha anterior, abandonarían de nuevo la ciudad. Concha no volverá nunca más a Córdoba.

Quisiera hacer un inciso para comentar las relaciones familiares de Dolores Nicolao Redel, que parecen basarse más en la familia Redel que en los Nicolao. Al carecer de datos concretos fundo esta apreciación en los documentos encontrados. En la partida de bautismo de Concha vemos que su madrina es Concepción Redel y Sánchez, hermana de su abuela, Antonia Redel, y el sacerdote que la bautiza es D. José Redel y Sánchez, primo hermano de su madre, como lo es Blas Redel, a cuya boda asiste Concha cuando tenía cinco o seis años, según cuenta a Galdós en una carta escrita hacia 1894:

> Yo no había visto más boda que la de Blas Redel un primo hermano de mi madre. Hace más de veinte años. Se casaron en casa del Marqués de la Motilla. Elvira estaba entonces muy bonita y el *niño de caoba* (como llamaba mi pobre madre al novio porque era muy moreno) era un hombre guapísimo. Los casó Ángel su hermano. Solo recuerdo todo esto y que después de leer (Ángel) en un libro pequeñito cosas que yo *por aquel entonces* no comprendía los abrazó y lloraban [...] Y hubo *un gran baile*, según cuentan las crónicas y una señorita bailando se torció un pie. Muchas flores, mucha música, muchos helados... todo lo recuerdo así como un sueño vago. (Morell, inédita)

La narración de esta boda es uno de los pocos hechos concretos que Concha comenta sobre su infancia, su familia y su vida en Córdoba, y permite confirmar algunas de sus relaciones familiares. En el año 1864, fecha del nacimiento de Concepción Morell, Blas Redel, según el padrón correspondiente, vivía en la calle Álamos, número 3, con su madre y sus hermanos. Uno de ellos, José Redel y Sánchez, será quien bautice a Concha y es posible que fuese el sacerdote al que se refiere Sitges en su carta, y al que acudirá Dolores en busca de ayuda, negándosela éste, al parecer, al final de su vida. Asimismo, este relato permite conocer el parentesco de Concepción Morell con Enrique Redel (1872-1909), poeta y escritor cordobés, hijo de Blas Redel, a cuya boda asistió Concha.

Pero volvamos a Dolores que, en 1881, al sentir cercana la muerte o presentir ésta, y antes de regresar a Córdoba, donde morirá, deja a su hija al cuidado de alguien—un hombre—, cuya identidad desconocemos, ya que cuando Concha se refiere a él en sus cartas a Galdós, le da diferentes apelativos—*papá*, Caballero de la Triste Figura…—según su humor o su estado de ánimo.[2] Tal vez esta situación, tan peculiar, que marcará su vida, diera lugar a una situación similar a la planteada en el inicio de la novela *Tristana*: Don Lope-Tristana (protector/seductor-pupila/seducida).

En compañía de esa persona viviría varios años, y será tras iniciarse su relación con Galdós, y posiblemente después de su trabajo con la compañía teatral de Vico, cuando Concha abandone este *hogar*, aunque a pesar de su marcha la figura de su protector aparecerá aún en el epistolario cruzado entre ambos, al menos hasta el año 1893-94. Si bien en este momento su dependencia del escritor es ya total, hay manifestaciones claras de los conflictos originados por aquella persona, incluso hay referencias a una posible difamación. A pesar de estos problemas es posible que Concha y su *protector* siguieran en contacto, al menos hasta 1900.

Actriz Teatral

Concepción Morell quería ser *libre e independiente,*[3] y en la búsqueda de ese ideal, que tomó diferentes formas, derrocharía su existencia, sin lograrlo nunca. Sabía que para ser independiente precisaba de unos medios económicos que no poseía, y en aquel momento, como Saturna dice en la novela *Tristana*, sólo había tres carreras para la mujer: el matrimonio, el teatro y aquella que no se nombra, pero que es fácilmente reconocible. Concha, por vocación, por personalidad y por situación social, optaría por el teatro. Por vocación, porque desde niña le había atraído la interpretación y porque en ella había un profundo sentido artístico y estético, que no llegaría a realizarse plenamente por falta de paciencia, de sentido práctico y de su exagerado afán de perfeccionismo. Por personalidad, porque tratándose de una persona hipersensible, nerviosa y variable, el teatro le permitía canalizar toda su fuerza y su versatilidad; y por situación social, porque, como individuo que pertenecía a la clase media española del siglo XIX, presenta rasgos de la mentalidad de este grupo social que estaba incapacitado para desarrollar determinados oficios y profesiones que se consideraba que correspondían a las clases populares, pero al que por situación económica le faltaban los medios necesarios para mantener el *status* deseado. Concha es un claro ejemplo de esta mentalidad. Buscaba en el trabajo su liberación, pero tenía que hacer *algo grande*, y aunque en varias ocasiones hace referencia a que debía haber aprendido un oficio, como *ribeteadora,*[4] en vez de dedicar el tiempo a aprender versos o a pintar cuadros; esto no pasó de ser más que una propuesta que nunca llevaría a cabo.

Por las cartas de Galdós a Concha es posible saber cuándo se inició su relación ya que el escritor comentó en diversas ocasiones ese momento inicial. En carta del ¿7? de junio de 1892 dirá: "Pronto, muy pronto, dentro de unos pocos días, hará un año que yendo yo por la puerta del Sol, encontré allí a una mujer, antigua conocida mía, la cual en aquel momento me pareció *la estatua del fastidio*. Dos días después, la busqué y le entregué un papelito. Ha pasado un año" (Pérez Galdós, carta 181, p. 240). Unos días después recordará de nuevo ese momento: "Estamos a 22 de junio, el aniversario del papelito. Tal día como hoy coqueteaste de lo lindo conmigo, a lo largo del tranvía. Paréceme que te estoy mirando con tu velito y tu trajecito color de aburrimiento. De aquel coqueteo han salido tantas cosas" (Pérez Galdós, carta 189, p. 252).

Esta relación amorosa pasaría por muy diversas fases, aunque para ella se convertiría en el eje principal de su vida, pasando a segundo lugar sus deseos de independencia, su afán de libertad y el mundo que hasta ese momento la había rodeado. En enero de 1892 se publica *Tristana*, novela en la que se refleja el inicio de la relación sentimental del escritor y la joven aspirante a actriz, (Horacio-Tristana), así como otras experiencias de su vida y rasgos de su personalidad. En sus cartas hay alguna referencia a la novela que estaba naciendo: "Tengo muchísimos deseos

de conocer el libro que ahora estás escribiendo, ese que dices que te he inspirado yo. Ven pronto para que lo leamos juntos" (Morell, inédita). A pesar de estos comentarios desconocemos la opinión de Concha en relación con la novela, ni con su protagonista, sobre todo porque, cuando se publica, ambos están en Madrid, Galdós preparando su primer estreno teatral y ella su debut en las tablas.

En marzo de ese mismo año y apoyada por el escritor, Concepción Morell consigue realizar uno de sus sueños. El 15 de marzo de 1892, en el Teatro de la Comedia, se estrena *Realidad,*[5] obra en la que interviene, interpretando a *Clotilde*, que es un papel hecho para ella, ya que este personaje, que apenas aparece en la novela dialogada, adquiere una mayor relevancia en la adaptación teatral, lo que sin duda permite un mayor lucimiento de la actriz novel.

Las críticas a la interpretación de Concha, en su primera actuación, son diversas: algunos periódicos no la mencionan, en otros su actuación es juzgada negativamente, y los hubo que elogiaron su labor interpretativa, como *El Globo*, en el que, el día 16 de marzo, podemos leer: "La señora Morell, que por primera vez se presentaba en escena y que fue desde luego bien acogida, parecía una actriz consumada y en el apogeo de su carrera artística"; o *El País*, de la misma fecha, que comentaba: "Los actores que en él [drama] tomaron parte: Cepillo, Thuiller, Mario, Balaguer, Montenegro, García Ortega y Calle y las señoritas Guerrero, Julia Martínez y Morell rayaron a grande altura arrancando siempre aplausos al público".

Concha dejará el Teatro de la Comedia, y tras la pausa de Semana Santa, a mediados de abril, iniciará con la compañía teatral de Antonio Vico una gira por diversas provincias de Galicia. Durante esta gira la correspondencia cruzada entre la joven actriz y el escritor es abundante, y por las cartas de ella conoceremos las distintas ciudades visitadas, sus interpretaciones teatrales, el cobro de su primer sueldo, así como sus coqueteos, sus celos, sus temores, sus enfermedades, sus ansias perfeccionistas, y sobre todo sus desilusiones al comprobar que no interpreta grandes papeles y que no era la gran actriz que ella había soñado. En este momento se insinúa un hecho, que no se confirma, y es un posible embarazo que no llegamos a determinar si es real o si se trata de una imaginación o temor de Concha. Esta etapa de su correspondencia es la más completa del epistolario cruzado entre ambos.

Unos meses más tarde, en febrero de 1893, y otra vez con la compañía de Antonio Vico, Concha subirá de nuevo a los escenarios y participará en el Teatro Español en el estreno de *Gerona*, interpretando a Amanda Rubau.[6] Esta obra, el tercer drama de Galdós, es un fracaso, y será rápidamente retirada de cartel y la señorita Morell será despedida del Teatro Español, aunque se desconozcan los motivos que determinaron y justificaron el cese.

Aun cuando en el teatro tendría una posibilidad de independencia, Concha lo rechazaría, y lo abandonará cuando sus expectativas no se cumplen, y es entonces cuando pasará a depender totalmente de Galdós. A partir de ese momento, y de una forma plenamente asumida por ella, su dependencia del escritor será absoluta, y este será uno de sus máximos errores. Ella acepta y conoce esta situación de dependencia, que justifica ante sí misma por su amor al escritor. En una ocasión le escribirá "por acer[car]me [sic] a ti, me sentí yo capaz hasta de … *soportar* la vida de familia, y no digo de sacrificar mi libertad, pues esta libertad mía es puramente nominal, y aunque fuera efectiva muy poco o nada me importaría perderla puesto que ni la quiero ni la necesito" (Morell, inédita parcialmente). Pero a pesar de estas afirmaciones y de su peculiar situación, seguirá buscando, de forma más o menos consciente, nuevos caminos y nuevas posibilidades.

Sólo en un momento parece tener interés en el matrimonio, y es en la última etapa de sus relaciones con Galdós, aunque según se deduce de sus cartas al escritor, anteriormente había tenido propuestas matrimoniales que ella había rechazado.

Conversión al judaísmo

Uno de los hechos más controvertidos en la vida de Concepción Morell es su conversión al judaísmo, que tendría lugar en marzo de 1897, en la ciudad francesa de Bayona. Las motivaciones que ella aduce para esta conversión son muy endebles. En una larga carta escrita a Galdós en los últimos años de su relación, entre otras cosas le dice: "Si he entrado en la sinagoga ha sido porque en un momento que te insultaron tanto amor y piedad *entrañable* sentí por *toda la raza* superior y desgraciada que desde entonces soy *perra* judía".[7] Esta afirmación coincide básicamente con los motivos aducidos por ella ante Sitges, unos meses después de su conversión en Bayona, al que contará que decidió buscar un ideal religioso después de leer un ataque de Nocedal contra Galdós, publicado en *El Siglo Futuro*, periódico portavoz de un catolicismo ultraconservador. Si tenemos en cuenta el carácter apasionado, entregado y poco analítico de Concha, es posible que esta fuera la razón que la lleva a convertirse a la religión judía, a pesar de la simplicidad del argumento, frente a otras hipótesis más complejas y que no son fácilmente demostrables.

Después de su conversión, en la que toma el nombre de Ruth, regresa a Madrid, donde estará unos meses, transcurridos los cuales y debido a problemas, posiblemente con el escritor, volverá a Bayona, donde residirá algún tiempo y donde, según Sitges Grifoll, la comunidad judía, para regularizar su situación, había querido casarla con un judío acomodado de esta ciudad, a lo que ella se negó. En la primavera de 1898 hará un viaje por Vascongadas y Navarra en compañía de Galdós, que buscaba material para iniciar la tercera serie de los *Episodios Nacionales*, que acomete acuciado por sus graves problemas económicos.

De este año a 1900, fecha en que se producirá la ruptura definitiva en la relación Concepción Morell-Pérez Galdós, hay muchos datos en la correspondencia de Concha. Su vida transcurre en Madrid, en casas de patronas, viviendo con gente extraña que, generalmente, no soporta, enferma y en una situación afectiva de abandono. Sus cartas permiten vislumbrar que el final de la relación está cerca y éste tiene lugar en 1900, según se trasluce por la correspondencia entre Galdós y algunos jóvenes amigos, como José de Cubas o Ángel Gómez Rodulfo, así como por los comentarios que, en relación con este hecho, hace Sitges (Lambert 37; Zulueta 61; Gómez Rodulfo, inéditas).

Tras la ruptura, la existencia de Concha pasa por momentos difíciles, siendo su mayor preocupación conseguir un trabajo que solucionase su precaria situación económica, y para conseguirlo buscará apoyos y recomendaciones que le permitan lograr un estanco, trabajar como actriz en el Teatro Español,[8] que estaba bajo la dirección de Balart, o un puesto como maestra de una escuela laica. "Decididamente quiero ser maestra …" (citado en Lambert 37), le diría a Sitges hacia finales de 1901, según le comenta el hebraista a Oller en su carta. Esta difícil situación la llevará al Convento de los Santos Ángeles Custodios, de donde parece que la echaron al no lograr su renuncia al judaísmo, y al Colegio Asilo de la Divina Pastora. Finalmente encontrará ayuda en el naturalista santanderino Augusto González Linares.[9]

En 1902 tendrá lugar un pequeño escándalo promovido por Luís Bonafoux, en el que se

verán involucrados Galdós y Concepción Morell. Bonafoux publica un artículo a primeros de abril de ese año en *El Heraldo de París*, titulado "El anticlericalismo de Galdós o la Concha Ruth Morell". Este ataque al escritor sería aprovechado por los periódicos carlistas. *El Correo Español*, de Madrid, diario tradicionalista, reproducirá en su primera página, el 8 de abril de 1902, el artículo de Bonafoux, "convenientemente expurgado y adecentado", añadiendo "que el hecho que el Sr. Bonafoux refiere lo conocíamos hace mucho tiempo y no habíamos querido publicarlo, a pesar de referirse al autor de *Electra*". Este artículo es un duro ataque por parte de Bonafoux contra Galdós, al que critica como literato, como político y como ser humano. La crítica personal se basa en las relaciones mantenidas con Concha, en la ruptura, en el posterior abandono y en la precaria situación de ella. No está claro cómo llegó a Bonafoux la información de estos hechos, que él dice conocer por un grupo de obreros santanderinos que se habían dirigido al *Heraldo*. Hay quien piensa que fue Concha quien proporcionó al periodista esta información, aunque esto no pueda confirmarse.

De todos modos este acontecimiento fue aprovechado por aquellos que detestaban *al autor de Electra*[10], y S. Aznar en *El Correo Español* del 10 de abril de 1902, al igual que dos días antes en su primera página, al hacer la crítica del estreno de *Alma y Vida*, de Galdós, comentaba lo siguiente:

> Algo debió influir también en aquel abatimiento el artículo de Bonafoux que *El correo español* reproducía anteayer. Apenas había en el teatro quien no lo hubiera leído. Los ejemplares de nuestro periódico y del *Heraldo de Paris* van circulando de mano en mano y ya se sabe en provincias. Algunos corresponsales lo han telegrafiado. Por caridad omito los comentarios que de Galdós se hacían...

En las cartas de Manuel Tolosa Latour, íntimo amigo de Galdós, hay, asimismo, una breve referencia a esta campaña de una determinada prensa. Estos hechos debieron molestar muchísimo a Galdós, sobre todo teniendo en cuenta su prudencia, reiterada en todas sus relaciones íntimas, en mantener en secreto los asuntos relativos a su vida privada.

Sus relaciones con los republicanos federales y sus últimos años en Santander

Aunque se desconoce aún cómo Concepción Ruth Morell entra en contacto con los republicanos federales, es a través de su relación con este grupo como encontraremos nuevas referencias sobre su persona dos años después del escándalo de Bonafoux. En 1904 su nombre vuelve a aparecer en la prensa, primero debido a la muerte de González Linares, que la había ayudado en esos años en Santander, y posteriormente como colaboradora ocasional de *La Voz Montañesa*, portavoz de los republicanos federales.

Al fallecer González Linares, los periódicos republicanos federales, de claro matiz anticlerical, comentarían que el naturalista al que aludían en sus artículos durante su enfermedad como correligionario, había dispuesto su entierro civil, y que había muerto como había vivido; fuera de la religión católica. El hecho de no haberse confesado antes de morir, haría que los sectores más reaccionarios de Santander le criticaran duramente. Esta polémica sería el motivo por el que Concepción Ruth, después de la muerte de González Linares, escriba una hoja contra la prensa clerical que se difunde por Santander y por la que se le impondrá una multa por blasfemia a la que ella recurrirá. Unos días antes de estos acontecimientos, el 3 de mayo, Concepción Ruth ya había

participado, con una pequeñísima cantidad, en la suscripción abierta por el diario *E*l *Cantábrico*, para ampliar un acuerdo del Ayuntamiento y edificar un mausoleo a González Linares. También se publicará un pequeño artículo, firmado por ella, en homenaje personal a su memoria: en él pide disculpas a la familia del erudito santanderino y se dirige a varias personas, entre las que hay que mencionar a Rosario Acuña y Concha Espina. Durante dos meses en *La Voz Montañesa* aparecen algunos trabajos dispersos de Ruth, y será a través de este diario como conoceremos su asistencia al mitin que tuvo lugar en junio de 1904, y en el que participó como oradora. De esta reunión política informaron diversos periódicos santanderinos, publicando, alguno de ellos, el discurso de Ruth Morell (*La Voz Montañesa*, 26 junio1904).

Sus colaboraciones en *La Voz Montañesa* finalizarían al dejar de editarse el periódico en el mes de agosto. Asimismo, en 1904 Concepción publica, en Santander, un relato breve titulado "¡Plafz! Cuento Azul", bajo el nombre de Ruth Morell, que es el que utiliza constantemente en esta época, aunque al nombre se le añaden otros apelativos, como *Virgen Roja*, que es el que le dan los republicanos federales, o el de *Centaura Linarensis,* con el que firma sus artículos de esa época.

En el discurso que ella pronunció en el mitin organizado por los republicanos federales santanderinos, el 22 de junio de 1904, que fue publicado por *La Voz Montañesa* unos días más tarde, el 26 de junio, encontramos algunas de sus reflexiones sobre diversos temas, como la situación política y social del momento, la cuestión femenina o ella misma. En este texto, mezcladas con las manifestaciones ideológicas de sus compañeros políticos, aparecen muchas de las ideas que Concha Morell había ido manifestando a lo largo de su vida, como la búsqueda incesante de un fin, su necesidad de saber dónde ser útil o su *manía de pensar,*[11] que no es otra cosa que una forma de ser. Igualmente expone en esa alocución sus críticas a la sociedad en que vive, a la Iglesia y a la religión, cuyo dominio opone a la necesidad de la enseñanza, sobre todo para la población femenina, y se confiesa anarquista por su rebeldía y *su aversión al principio de autoridad*. Su disertación, y por tanto el artículo, finaliza con estas palabras: "Ya que mi acción por el momento se reduce a expresar mis aspiraciones, termino pues, gritando: ¡¡Viva la República Federal, precursora de la Anarquía!!" (*La Voz Montañesa* 2)

Al menos entre 1904 y 1906, Concepción-Ruth Morell Nicolao ejerció como maestra laica[12] en diversos lugares de Santander. Falleció en Monte (Santander) el 22 de abril de 1906, parece ser que de tuberculosis. Según la partida de defunción, aportada por Matilde Gómez Camus, Concepción Ruth Morell recibió los auxilios espirituales y fue enterrada en el cementerio católico de Ciriego, debido a que el de Monte estaba clausurado, para construir uno nuevo, desde febrero de ese año.

Escritos de Concepción Morell

Como estamos viendo los intereses de Concepción Morell a lo largo del tiempo son variados y múltiples como su propia personalidad, y para tener un mejor conocimiento de la complejidad de su figura, hemos de referirnos a algunos de sus escritos, realizados en diferentes etapas de su vida. En la Casa Museo de Pérez Galdós en Las Palmas, aparte de su correspondencia, hay dos relatos, que debieron ser enviados—o entregados—a Galdós en el transcurso de sus relaciones. De ninguno de los dos escritos autógrafos se conoce fecha, aunque el monólogo, que ella llama

La Jorobada, debió ir con sus epístolas de la primera época. El segundo manuscrito titulado *La Del Tercero*, es un texto más interesante que el anterior y pudo ser enviado solo, aunque, por el momento, es imposible saber a qué etapa de sus relaciones corresponde.

El monólogo de *La Jorobada*, es un conjunto de ideas inconexas, sobre el cariño de la narradora a Juan, mientras entretiene la espera de su visita. Juan es el nombre que Concha le da a Galdós en su correspondencia, sobre todo en la primera etapa de su relación, y que él usará en distintos momentos de esta para firmar cartas o incluso algún telegrama. Literariamente este monólogo tiene escaso interés salvo por algunas referencias que se pueden considerar como detalles de su propia vida, y por un comentario sobre una proposición de matrimonio de Juan a la narradora que esta rechaza: "Vamos que quiero ser su mujer y he sido tan majadera que cuando me lo ha preguntado le he respondido que no" (Morell, inédito). Este hecho podría interpretarse como la plasmación literaria de una posible propuesta matrimonial por parte del escritor a Concha o como la materialización de un deseo personal de la autora.

La del Tercero es un texto manuscrito, que publiqué hace algunos años, cuyo original consta de 43 hojas numeradas, de tamaño un poco mayor que una cuartilla, escritas en tinta sepia y por una sola cara. El cuento está firmado *Ego sum*. La historia comienza con la conversación de dos conocidos, *Caborico y Vulgaris*, que caminan por la Calle Real de *Villaoscura*. Estos dos amigos, en su paseo, hablan de lo que les rodea, derivando su charla hacia el tema de la locura; uno de ellos propone visitar a una vecina, a la que, con la complicidad de su criada, verán a través de la rendija de un tragaluz. Desde su punto de observación, darán cuenta de los desatinos de la mujer, que presenta los rasgos de una histérica o de un ataque histérico: risa, llanto, gritos, bailes … Cuando la mujer comienza a cantar los amigos abandonan su rincón y tras unos comentarios de tono filosófico se despiden.

Esta narración, que se aprecia escrita con rapidez y sin rectificaciones, recoge una serie de ideas curiosas y tiene interés por ser uno de los primeros textos conocidos escritos por una mujer en el que se describe la sintomatología de la histeria. La autora proporciona la descripción de los síntomas de una histérica, y no sólo pone de manifiesto las generalidades que de este mal se conocían en la época, sino que, seguramente, describe momentos vividos por ella. El cuento plantea diversos puntos de reflexión ya que presenta al lector los actos y las manifestaciones de un personaje femenino que padece ese mal, que es contemplado y analizado por unos personajes masculinos que, a su vez, dan voz a algunas ideas de la autora, una mujer.

El conjunto está expuesto con una enorme teatralidad acentuada por su forma dialogada, que hace que se tenga la impresión de estar asistiendo a una representación dramática en la que la protagonista femenina adopta actitudes acusadamente histriónicas. Hay que destacar la teatralidad del conjunto de la obra, en vista de que, según hacía constar la literatura médica del siglo XIX, las histéricas nunca sufrían sus ataques en soledad, puesto que necesitaban unos espectadores, bien para tiranizarlos, bien para llamar la atención sobre sus problemas. Las actitudes teatrales manifestadas por la protagonista están relacionadas con la imagen que a finales de la centuria decimonónica se tenía de la histeria y de las histéricas, por las representaciones de Charcot en la Salpêtrière, así como por la teatralización de la enfermedad que este doctor realizó en ese Hospital entre 1862 y 1893; cuestión que posiblemente fuera conocida por Concepción Morell.[13]

Aunque desconocemos en qué fecha escribe Concepción Morell su cuento sobre una histérica, sí sabemos cuándo publica, con el nombre de Ruth Morell, su relato "¡Plafz! Cuento Azul", que se imprime en Santander en 1904. De esta breve narración hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional

de Madrid. Consta de 8 páginas en octavo, y en su última hoja figura el nombre de la autora y la fecha: Santander, 31 de julio de 1904. El precio del ejemplar era de 10 céntimos. Se editó en la Imprenta "La Ideal"—Rambla de Sotileza Santander—. En julio de 1905 Concepción Ruth Morell hizo gestiones para inscribir su obra en el Registro de la Propiedad Intelectual.

Una primera lectura de este breve relato, casi surrealista, nos presenta un texto complejo y metafórico, que plantea una alegoría política, un tanto confusa, aunque también se podría considerar como una narración en la que su autora manifiesta su constante búsqueda de una razón existencial y en la que, sin duda, hay rasgos autobiográficos y una extraña sensación premonitoria sobre su muerte, que tendría lugar poco tiempo después.

El cuento se puede dividir en dos partes. Los tres primeros apartados son una representación alegórica de la sociedad, política y socialmente, desde una mirada personal, seguramente influenciada por sus correligionarios políticos. El capítulo IV es una acotación en la que brevemente indica los cambios producidos por el progreso que traerá la industria y la desaparición de los lechuzos-clero, intento de materializar un deseo propio y de aquellos con los que se relaciona, ya que no hay que olvidar que los republicanos federales son fundamentalmente anticlericales. Y por último, el apartado V, que es en el que se manifiestan las experiencias vitales de la autora, reflejadas en referencias autobiográficas que debieron ser los acontecimientos que dejaron una huella más profunda en ella, como lo es su relación personal con Galdós.

Epistolario a Pérez Galdós

Aunque hay diferentes fuentes para conocer a Concepción Morell, una de las más interesantes es la correspondencia que mantuvo con Benito Pérez Galdós. Es muy difícil determinar el número de cartas que se escribieron, ya que, además de aquellas que no han llegado a nosotros, y de carecer de fechas la mayor parte de las que conocemos, hay que añadir que se utilizaba un sistema peculiar para su envío. Ella escribía sus impresiones—cómo pasaba el tiempo, lo que le ocurría, sus opiniones sobre la obra del escritor, o sus deseos de trabajar—y las enviaba un día previamente acordado por ambos, por tanto, hay muchas cartas que no llevan encabezamiento, ni fecha, son una continuación a aquello que estaba contando en una hoja anterior. Durante su relación Galdós le dejaba los sobres preparados y escritos de su propia letra. "Después de cerrada esta carta he visto que me falta uno de los sobres que me dejaste escritos" (Morell, inédita), le decía en una ocasión. Dada la extremada discreción del escritor, se puede observar que no quería que se conociera la procedencia de las cartas, como le deja patente en algunas de las escritas por él. En una ocasión Concha le enviará un telegrama, incidente que no gustó a Galdós, y que ella comentará así: "No espero que por ninguna circunstancia inesperada pueda ser alguna vez verdaderamente necesario que yo te diga algo en esa forma, pero si lo fuese no lo haría, no tengas miedo. Ya que recibir un telegrama puede costarte un disgusto no lo tendrás por mí" (Morell, inédita).

La colocación y datación de sus cartas al escritor es complicada, y hay que basarse en la referencia a las obras que Galdós está escribiendo, en los apelativos cariñosos o festivos que ella le dirige, en los diferentes nombres que utiliza al firmar—casi nunca es su nombre, salvo en una carta *oficial* o en referencias a acontecimientos concretos que permitan una ordenación y cronología correcta. En toda la correspondencia de Concepción Morell a Galdós tan solo hay dos cartas y una tarjeta en las que figura la fecha exacta en que fueron escritas. La importancia de este epistolario reside en las cartas mismas que permiten profundizar en la realidad del escritor español más impor-

tante del siglo XIX, así como analizar la vida de una mujer de esa época y su influencia en la labor creativa del novelista.

En esta larga correspondencia, en la que se observan diversas etapas, según el momento en que las cartas fueron escritas, el tono y el contenido varían, aunque hay una constante en todas ellas: la manifestación del amor, casi de la adoración de Concha por el escritor, que para ella supone la personificación de su ideal.

Brevemente me referiré a las diferentes fases de la relación por el contenido de la correspondencia, en este caso en sus cartas, ya que las del escritor a ella no siempre se corresponden. Es decir, las cartas de ambos coinciden en algunas etapas, pero faltan las correspondientes a otros momentos como el principio y el final de la relación.

- Un primer momento de las cartas de Concepción Morell a Galdós podría situarse en el año 1891. Estas cartas presentan un lenguaje propio: infantilismos, terminaciones mimosas, apelativos peculiares, todo ello manifestado con gran sentido del humor. Es en esta primera etapa de su correspondencia en la que parece evidente que Galdós se inspiró para crear a *Tristana*.
- Una segunda etapa—1892—que recogería las cartas escritas desde Galicia, mientras trabajaba en la compañía teatral de Antonio Vico, hecho que permite una datación más concreta. La gira se inicia a mediados de abril, tras la pausa de Semana Santa, y Concepción Morell permanece en la Compañía hasta mediados de julio y en Galicia hasta finales de ese mes. En estas cartas encontramos múltiples referencias al teatro del momento, a las obras que representa, a los actores de la compañía y a sus relaciones con ellos, e incluso incluye un extenso comentario sobre Echegaray, que asistió a una de las representaciones de Vico, en Pontevedra.
- La tercera fase de la correspondencia se puede encuadrar en el año 1893, y está relacionada con el estreno de *Gerona*, y en ella se nos informa de su amistad con algunos amigos de Galdós; de su despido del Teatro Español; de alguna posible disputa con el escritor, y de su aborrecimiento y abandono de su actividad como actriz.
- Hay otro pequeño grupo de cartas correspondientes al año 94, en que Concha está fuera de Madrid, al parecer en dos lugares distintos, en Ávila y en algunos pueblos de Santander, desde donde envía sus comentarios a Galdós sobre la vida que lleva en esos días.
- El último grupo del epistolario es el más extenso y el más triste, ya que en él se hace patente una clara sensación de soledad y de desamparo. Estas cartas están escritas entre 1898-1899 y su datación es posible por las referencias a los *Episodios* de la Tercera Serie que Galdós estaba escribiendo; él le enviaba pruebas de esas novelas y ella hace comentarios y preguntas sobre los personajes. Asimismo, a través de sus escritos, podemos conocer cómo se desarrolla la vida de Concepción Morell en Madrid, viviendo al menos con dos patronas. De una de ellas sólo conocemos el nombre, posiblemente se trate de un nombre ficticio dado por ellos; la segunda, Doña María Artigas de Roig, es la mujer de Roque Royo,[14] que aparece reiteradamente en esta fase de la correspondencia como intermediario de la misma. De María Artigas hay también una serie de varias cartas, unas once, en las que informa a Galdós de la evolución de una enfermedad que sufrió Concha, que en algunas ocasiones utiliza el nombre de Ruth, que era el que había adoptado tras su conversión al judaísmo.

En las cartas escritas en esos últimos años de la relación, las manifestaciones de amor se confunden con las quejas, pero la sensación más evidente es el sentimiento de abandono que las recorre. Hay que tener en cuenta que el escritor en este periodo se encontraba con múltiples dificultades económicas, sumergido en un trabajo creativo agotador, y un tanto decepcionado del reconocimiento que encuentra en España. A esta situación hay que añadir el rechazo que la familia del escritor manifiesta hacia Concepción Morell, al que ella se refiere en reiteradas ocasiones. A todo ello habría que sumar el cansancio del escritor, ante una relación que, en esos momentos, le causaba más problemas que satisfacciones, por lo que la ruptura se presenta como inevitable. La misma Concha, algún tiempo más tarde, le escribirá a Sitges: "*Él* estaba harto de mí, hacía todo lo posible para que yo lo comprendiese y lo dejara en paz. Yo lo comprendía; pero *Él* era para mí todo en el mundo. *Él* era para mí el único, le he entregado mi alma y vida. *Él* me abandona y me desprecia; qué tengo que hacer en este atómico (*sic*) mundo" (Lambert 37).

Hay que remarcar la privacidad de los textos epistolares, que siempre tienen un lenguaje propio y sobre todo que están escritos para una persona concreta con la que se comparte la intimidad y distintos momentos vitales:

> Siento no saber expresarme, pero hasta cierto punto vale más que no me entiendas. No quiero que entiendas más que una cosa, que te quiero y que me consuelo escribiéndote así, con el alma. Pero cuando estamos juntos y me hablas o quieres que te hable de cosas tristes, me sabe mal. Cada cosa para su cosa, juntos todo es y debe ser alegría, ausentes, ¿qué puede ser sino tristeza? Así pues, no te enfades si me pongo pesadita con mis lamentaciones. (Morell, inédita)

A pesar de su privacidad, estas cartas permiten que nos aproximemos a una persona real con sentimientos y contradicciones que la alejan de las heroínas literarias, que, en ocasiones, sirven de referentes para analizar el pasado.

Personalidad

Al hacer esta aproximación a la vida de Concepción Morell hemos compendiado aquellos hechos más significativos que determinan su biografía y que la presentan como un ser peculiar y con particularidades que la diferencian de la mayoría de sus contemporáneas, aunque, a la vez, ella sea representativa de su momento histórico y de la sociedad a la que pertenecía. Es evidente que era inteligente, aunque de carácter débil; culta pero educada en la sociedad burguesa que la impedía desarrollar un trabajo que le permitiese la subsistencia, y, algo más importante, la independencia que le habría posibilitado hacer efectiva su rebeldía interior. Su fuerte contradicción de personaje distinto y representativo a un tiempo, que en principio parece irreconciliable, no lo es, y tal vez sea la que explique la complejidad de este ser humano y sus múltiples contradicciones vitales que se manifiestan en su comportamiento, en sus actos y en sus escritos.

Concepción Ruth Morell no tiene una voluntad fuerte que la permita tomar decisiones que la lleven a cumplir sus sueños que, generalmente, se quedan en deseos incumplidos, insatisfacción que le produce una constante frustración. Hecho que no debe sorprendernos, ya que mujeres de fuerte personalidad, con gran capacidad intelectual y con un extraordinario y definido sentido artístico también se vieron frustradas y enfrentadas al desequilibrio psíquico por su falta de adaptación a la sociedad en la que se desenvolvían.

Quizá la más apropiada definición de Concepción Morell y de sus contradicciones la da ella misma, aunque expresada por uno de sus personajes masculinos, en su relato *La del tercero*,

> …soy un hombre que piensa y siente como cada quisque.[15] No he dedicado mi vida al estudio. Mi cabeza es como una madeja enredada. Si por acaso me ocurre alguna idea, cojo el hilo y [si] se rompe esto consiste tal vez en que mis ideas son débiles y escasa mi paciencia. No tengo facultades de expresión, y mientras más devano, más enredo el ovillo de mi imaginación y me confundo. (Rodríguez 282)

A pesar de estas palabras, hay que señalar que Concepción Morell fue una mujer con talento y con una preparación cultural superior a la generalidad de las mujeres de su época, como se hace evidente al analizar sus escritos. Pero estos rasgos positivos de su personalidad solo sirvieron para agudizar su frustración, ya que la hacen ser conocedora tanto de las limitaciones propias como de las sociales. Donde su complejidad de ser humano se hace más patente es en el epistolario enviado al escritor. En estas cartas hay varias referencias a sus pequeñas y grandes enfermedades, a sus estados nerviosos, e incluso a la neurosis, de la que dice:

> Calla hombre [...] no digas nada. Si acaso di conmigo ¡Maldita sea la neurosis! Dichosa enfermedad y cuántos nombres tiene... y cuántos anhelos, cuántos desmayos, cuántas alegrías falsas y cuántos pesares trae consigo. Creo que antiguamente a los que padecían este mal les llamaban endemoniados, y si no me engaño digo que tenían razón, porque si esto no es obra del diablo venga Dios y lo vea. (Morell, inédita)

Asimismo, encontramos de forma reiterada en su correspondencia y en sus manifestaciones públicas, su interés por encontrar un trabajo que le permita utilizar su energía en algo positivo, y a la vez se transforme en una forma de vida que la permita ser independiente, convirtiéndose este tema en una fuente de decepción y angustia, y por tanto de inseguridad:

> Cada instante que pasa comprendo más y más que necesito hacer algo en la vida, algo que baste a distraerme, y en que pueda gastar este capitalazo de vitalidad nerviosa que me hace tan feliz y tan desgraciada. Este algo es, debe ser el teatro. Allí imitando risas y llantos, fingiendo pasiones o sintiéndolas quizás en el momento, daré un empleo conveniente a mi capital. Derrocharé, y si consigo arruinarme, tal vez consiga ser en la vida real una mujer sesuda y discreta. ¿Quién sabe? (Morell, inédita).

Como sabemos por su biografía, tampoco el teatro le proporcionó la forma de vida y la independencia, que ella anhelaba y que buscó constantemente. Pasados los años en el mitin de 1904 en Santander, aún sigue insistiendo en esa búsqueda incesante de un fin con el que dar sentido a su existencia, como se hace patente en el comienzo de su discurso donde pide a sus compañeros que le marquen un camino, porque "...yo quiero, y debo, y necesito, afiliarme, adherirme a un grupo. En este mundo, todo y todos servimos para algo, y como es muy difícil conocerse a sí mismo, necesito saber a ciencia cierta, dónde puedo ser útil" (Morell, *La Voz Montañesa* 1).

Quizá Concepción Ruth Morell no llegó a saber a ciencia cierta donde podía ser útil, pero a nosotros, en la distancia impuesta por el tiempo, su trayectoria vital nos parece muy atrayente, y nos plantea multitud de preguntas no sólo en relación con su figura, sino acerca de tantas mujeres que, en el siglo XIX, y aún ahora mismo, se siguen preguntando sobre su identidad y buscando un camino que les permita ser ellas mismas.

NOTAS

[1] J.B. Sitges Grifoll (1842-1919). El original de la carta a Oller se encuentra en Barcelona, en el Archivo de Narcís Oller. Fue publicada por A. F. Lambert.

[2] Es posible que el *protector* de Concepción Morell fuese Leopoldo Vitin o Vittin. Nombre y apellido que se deduce de algunas cartas y telegramas, sobre todo de las relacionadas con una posible difamación contra la joven y Galdós hecha por esta persona.

[3] Deseo reiteradamente manifestado por Concepción Morell en sus cartas.

[4] Concha menciona este oficio en una de sus cartas a Galdós. Según María Moliner, *ribeteadora*: es la mujer que se dedicaba a ribetear el calzado.

[5] Hay que señalar que Galdós había finalizado la novela *Tristana* cuando Concha debuta en el Teatro. Es de interés remarcar este dato, puesto que se sigue insistiendo en la idea de que fue su fracaso teatral el que condicionó la frustración de la protagonista de *Tristana*. Por las fechas es evidente que cuando escribe la novela, Galdós desconocía cómo se iba a desarrollar la experiencia teatral de Concepción Morell, en la que por otra parte tanto empeño puso.

[6] Viuda pizpireta trasformada en heroica enfermera en el drama *Gerona*. Galdós creó este personaje para que Concepción Morell lo representase, según se puede deducir de los epistolarios.

[7] Esta cita y la anterior corresponden a una carta de la última etapa de las relaciones, posiblemente de 1898; carta muy extensa que fue parcialmente publicada por Gilbert Smith.

[8] José Cubas en su carta a Galdós del 1 de agosto de 1900, carta nº 33, comenta, "Concha tuvo el candor de decirme que la recomendase a usted para que le diese un papel en su próxima obra dramática..." (Zulueta 61)

[9] Augusto González Linares (1845-1904). Naturalista santanderino influido por el krausismo. Creador de la Institución Geográfica Republicana. Ayudará a Concepción Morell en sus años difíciles de asentamiento en Santander, después de su ruptura sentimental con Galdós. Según Pilar Faus en las vidas de Galdós y González Linares se entrecruzan, de forma casual, tres mujeres: Juanita Lund, Emilia Pardo Bazán y Concepción Morell (110, nota 69).

[10] Así es como se referían a Galdós los sectores más reaccionarios desde el estreno de esta obra. Incluso en las necrológicas sobre el escritor, publicadas en la prensa más conservadora, seguían llamándole así casi veinte años después.

[11] Palabras subrayadas en el artículo periodístico que reproduce la intervención de Ruth Morell.

[12] A pesar de la falta de títulos que la avalasen, no debe extrañarnos que Concepción Morell desempeñase ese puesto de trabajo, ya que, durante la segunda mitad del siglo XIX, había un elevado número de maestros/as que ejercían el magisterio, aunque no poseyeran título.

[13] Jean-Marie Charcot (1825-1923), realizó, en la segunda mitad del siglo XIX, diversos estudios sobre la histeria femenina. Los textos de Charcot gozaron de gran difusión en Francia y Europa, siendo muy seguidos al igual que las experiencias con enfermas histéricas realizadas en el Hospital de La Salpêtrière en París. (Corbin, Guerrand, Perrot 274-282).

[14] Roque Roig Baltasar, traspunte teatral, conocido como Roque Royo, que sirvió de intermediario en la relación entre Pérez Galdós y Concepción Morell.

[15] En su manuscrito Concepción Morell lo escribe así, la *e* final la añadió posteriormente.

OBRAS CITADAS

Corbin, A; Guerrand, R; Perrot M. *Historia de la vida privada*. Tomo 8. Taurus, 1989.

El Globo. Madrid, 16 marzo 1892. Realidad, s/p. El País. Madrid, 16 marzo 1892. "Los Estrenos – Comedia- Realidad", s/p.

El Correo Español. 8 abril 1902. "El clericalismo de Galdós o la Concha Ruth Morell" p.1

—. Madrid, 10 abril 1902. La crítica está firmada por S. Aznar. "En el *Español*. La gran papa", p.1.

Faus Sevilla, Pilar. *Semblanza de una amistad. Epistolario de Augusto G. de Linares a Francisco Giner de los Ríos (1869-1896)*. Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander, 1986.

Gómez Camus, Matilde. "Concha Morell y Nicolau, vivió y murió en el lugar de Monte (Santander)." *Actas del IV Congreso Galdosiano*, tomo II, pp. 383-96.

"Habla la ciudadana Ruth Morell." *La Voz Montañesa*. Santander, 26 junio 1904, pp. 1-2

Lambert, A.F. "Galdós and Concha Ruth Morell." *Anales Galdosianos*, vol. 8, 1973, pp. 33-49.

Madariaga, Benito. *Pérez Galdós. Biografía Santanderina*. Institución Cultural de Cantabria, 1979.

Morell Nicolao, Concepción. *La Jorobada*. Texto inédito.

Morell, Ruth. "¡Plafz! Cuento Azul." Santander, La Ideal, 1904.

Pérez Galdós. Benito. *Correspondencia*. Editado por Alan Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask, Cátedra, 2016.

—. *Tristana*, OC. Novelas Contemporáneas, Aguilar, 1982

Rodríguez Sánchez, Mª de los Ángeles. "Aproximación a Concepción Morell: Documentos y referencias inéditas." *Actas del IV Congreso Galdosiano*, tomo II, 1993, pp. 509-25.

—. "Un cuento desconocido de Concepción Morell: 'Plafz, Cuento azul'." *Actas del V Congreso Galdosiano*, tomo I, 1995, pp. 455-70.

—. "*La del tercero*. Aproximación a la histeria en un cuento escrito por una mujer." *Asclepio*, vol. XLVI, Fascículo 1, 1994, pp. 261-90.

—. "Aproximación al epistolario de Benito Pérez Galdós a Concepción Morell." *Encuentros con la Literatura y el Teatro del mundo hispano*, editado por J. Wilk-Racieska y J. Lyszcyna, Vol. III, 2010, pp. 153-66.

Smith, Gilbert. "Galdós, Tristana and letters from Concha Ruth Morell." *Anales Galdosianos*, vol. 10, 1975, pp. 91-120.

Zulueta, Carmen, ed. *Cartas sobre Teatro (1893-1912). Anales Galdosianos*, Anejo, 1982.

DOCUMENTOS

Nota del director:

A continuación publicamos una carta de Galdós a una corresponsal desconocida, que ha llegado a nosotros gracias a la generosidad de Andrés Trapiello, propietario de la misma y autor de la transcripción, a quien enviamos nuestro afectuoso agradecimiento. La carta indica un temprano propósito de publicar una traducción al francés de *Doña Perfecta*, a tan solo cuatro años después de su primera publicación en Madrid (1876), y más expedita sería la traducción de *Gloria*, publicada en 1877. Si se tratara de una traducción al francés, según podría indicar la enigmática condición que en la carta se estipula para la traducción que haría esta corresponsal, en esa lengua sólo se publicaría la primera traducción de *Doña Perfecta* en 1884, por un traductor masculino, Julien Lugol (Hernández Suárez 48), que confirma la suposición de Luis López Jiménez (159)[1]. Añade López Jiménez, que "llevaba don Benito desde el 1882 con el ánimo de hacerla traducir al francés después de haber leído en la *Nouvelle Revue* un artículo de Léo Quesnel sobre 'La literatura española contemporánea', donde el crítico contaba el asunto de la novela y decía que no había traducción de ella" (159). De manera que la carta aquí publicada sería una indicación de que ya, desde dos años antes de la fecha señalada, Galdós había empezado a ocuparse de la traducción al francés de una de las novelas suyas más traducidas a todos los idiomas. Al parecer, *Gloria* no se publicó en francés en vida de Galdós.[2] Pero cabe otra interpretación: que la traductora no haría una traducción necesariamente al *francés*, sino que simplemente la publicación de una traducción a esa lengua marcaría un espacio temporal respecto la que esta traductora se comprometiera a realizar. En tal caso, se podría pensar en Clara Bell, la traductora inglesa que, efectivamente, pronto realizaría la traducción de las dos novelas mencionadas en esta carta, al inglés: *Gloria*, publicada en Nueva York en 1882 (Hernández Suárez 62), y *Doña Perfecta*, publicada en la misma ciudad en 1883 (Hernández Suárez 45). En la carta Galdós también hace mención de las Rimas de Bécquer, que, al parecer interesaba a su posible traductora.

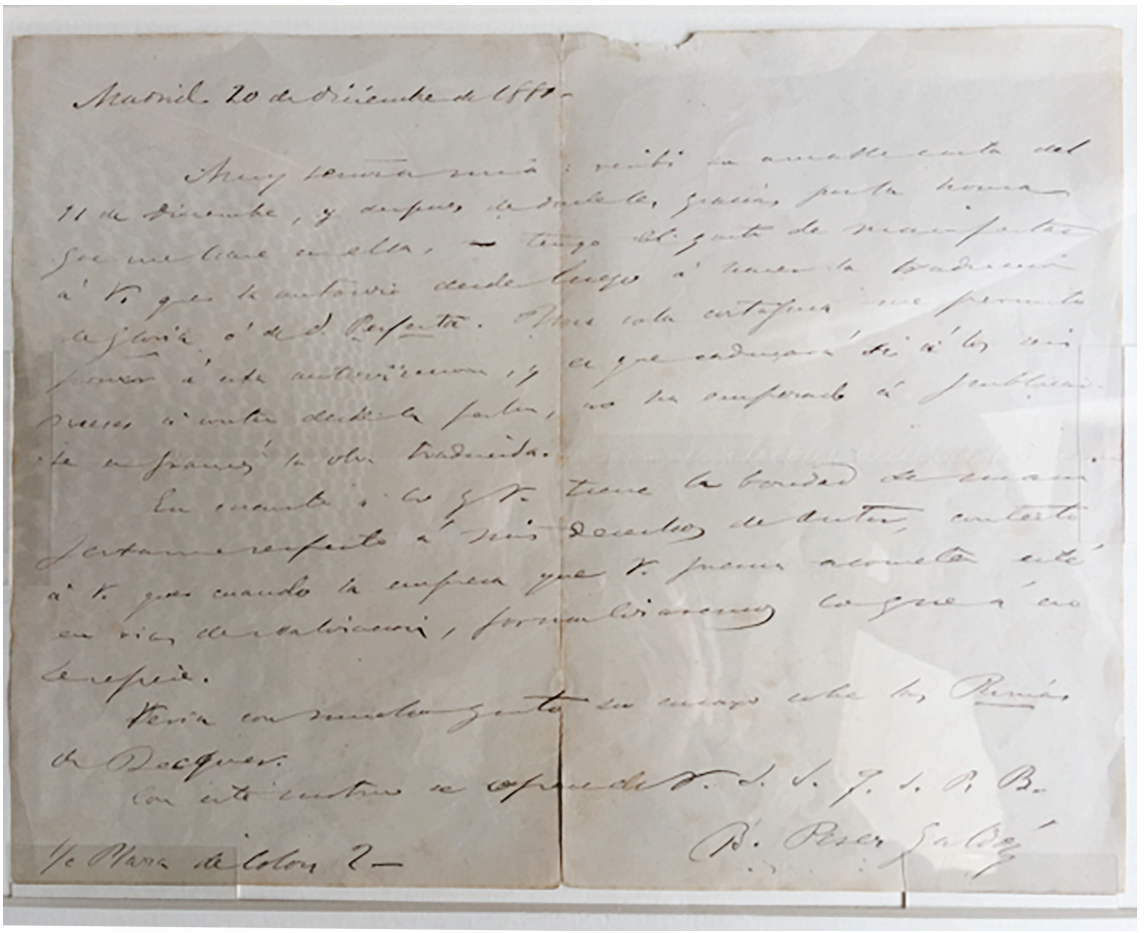
Transcripción de la carta:

Madrid 20 de diciembre de 1880

Muy señora mía: recibí su amable carta del 11 de diciembre, y después de darle las gracias por la honra que me hace en ella, tengo el gusto de manifestar a V. que la autorizo desde luego a hacer la traducción de *Gloria o* de *Dª. Perfecta*. Una sola cortapisa me permito poner a esta autorización, y es que caducará si a los seis meses a contar desde la fecha, no ha empezado a publicarse en francés la obra traducida.
En cuanto a lo que V. tiene la bondad de manifestarme respecto a mis derechos de autor, contesto a V. que cuando la empresa que V. quiere acometer esté en vías de realización, formalizaremos lo que a eso beneficie.
Vería con mucho gusto su encargo sobre las Rimas de Bécquer.
Con este motivo se ofrece de V. S. S. Q. S. P. B. [de Usted Seguro Servidor Que Sus Pies Besa]

B. Pérez Galdós
1/c Plaza de Colón 2.

Fotografía de la carta:



Madrid 20 de Diciembre de 1880.

Muy querido mío: recibí su amable carta del 11 de Diciembre, y después de darle las gracias por la honra que me hace en ella, — tengo el gusto de manifestar á V. que le autorizo desde luego á hacer la traducción de Gloria, ó de Doña Perfecta. Pero esta autorización me permito pedirle á este autorizacion, y en que cuidado de á los sus pruebas á mitad de la faltan, no ha empezado á publicarse. Se empezará la obra traducida.

En cuanto á los gastos tiene la bondad de arreglarse conforme respecto á mis derechos de autor, contesto á V. que cuando la empresa que V. piensa acometer esté en vía de realización, formularemos lo que á eso se refiere.

Veria con sumo gusto su ensayo sobre los Romanos de Bécquer.

Con esta ocasión se repite de V. S. S. y S. P. B.

B. Pérez Galdós

Sr. Mora de Colon 2 —

NOTAS

[1] Según Hernández Suárez, se publicaron dos ediciones en francés de *Doña Perfecta* en vida de Galdós: París, trad. de Julien Lugol, E. Giraud, 1885; París, trad. de Julien Lugol, Cosmopolis, 1904. Luis López Jiménez refiere en detalles los esfuerzos de Galdós por publicar su novela, y su relación con Julien Lugol.

[2] No consta ni en Hernández Suárez ni en López Jiménez.

OBRAS CITADAS

Hernández Suárez, Manuel. *Bibliografía de Galdós*. Ediciones del excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972.

López Jiménez, Luis. "Las traducciones de Pérez Galdós en francés." *La traducción: metodología, historia, literatura : ámbito hispanofrancés: [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFFUE)], Francisco Lafarga Maduell, Albert Rivas y Mercedes Tricás Preckler, coordinadores*. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1995, pp. 157-64.

RESEÑAS

AKIKO TSUCHIYA Y WILLIAM G. ACREE JR. (eds.). *Empire's End: Transnational Connections in the Hispanic World. Nashville*: Vanderbilt University Press, 2016. 230 págs.

Luis Álvarez Castro

Mientras los diputados doceañistas discutían en las cortes de Cádiz qué significaba ser español, la España imperial se deshacía; una disolución que habría de consumarse en 1898. Frente a esta visión convencional y a todas luces incompleta, el presente volumen problematiza la idea del fin del imperio español ampliando los límites históricos más allá de los hitos aislados que suponen la batalla de Ayacucho y las de Cavite y Santiago. Cronológicamente, ese fin del imperio se rastrea a lo largo de todo el largo siglo XIX (sin olvidar sus resonancias en el XX), y espacialmente se añade Norte América (dado el relevo geopolítico que se produce entre España y Estados Unidos), África (Marruecos, Guinea), Asia (Filipinas), y puertos internacionales como el de Liverpool a la imagen más tradicional del colonialismo español, limitada a las actuales repúblicas hispanoamericanas. En suma, tal como explica Akiko Tsuchiya en la Introducción, este volumen colectivo propone una aproximación al hispanismo decimonónico desde una doble perspectiva "imperial" y "transnacional" y enmarcada en la práctica de los estudios culturales.

La primera parte del libro, "Cartografías atlánticas", presenta dos interpretaciones complementarias sobre el valor espacial del Atlántico. La primera, de orden epistemológico, concibe el Atlántico como una posibilidad de enriquecer la disciplina académica del hispanismo más allá de las divisiones convencionales entre estudios peninsulares y latinoamericanos. Tomando como referente la *Historia de la literatura española* coordinada por Juan-Carlos Mainer, Sebastiaan Faber revela el sustrato imperialista de tal división y critica en especial la marginación que los segundos estudios reciben en el seno de los primeros, síntoma de lo que califica como "bancarrota intelectual del Hispanismo como paradigma humanístico" (p. 26). A manera de plasmación práctica de estas reflexiones, Kirsty Hooper plantea la incorporación de áreas no hispanas al concepto "transatlántico", así como la revaluación de lo tradicionalmente considerado central y periférico en su estudio del puerto de Liverpool como nudo esencial en la tupida red de relaciones iberoamericanas a lo largo del siglo XIX.

Los tres capítulos de la segunda parte, "Teoría racial: de creación imperial a celebración nostálgica", subrayan el componente biológico del concepto de "raza" tantas veces proclamado como fundamento de la hispanidad. Joshua Goode estudia cómo de la mano de antropólogos como Manuel Antón y Ferrandiz, las mismas teorías sobre el mestizaje racial con que se intentó justificar la debacle española del 98 se emplearon para autorizar la expansión colonial en el norte de África a comienzos del siglo XX, al tiempo que fueron adaptadas al discurso científico de las antiguas colonias americanas (caso del antropólogo cubano Fernando Ortiz, educado en la metrópoli). En términos similares, Alda Blanco demuestra cómo las nociones seudocientíficas de raza y mestizaje sirvieron de soporte ideológico tanto a las empresas imperiales españolas como a los discursos sociales de las nuevas repúblicas americanas una vez lograda su independencia. En concreto, compara las ideas expuestas en el Congreso Geográfico-Hispano-Portugués-Americano (Madrid, 1892) con los escritos coetáneos en torno al mestizaje del argentino Domingo F. Sarmiento y el mexicano Justo Sierra. Por último, Joyce Tolliver dirige su atención a la apenas conocida cultura colonial hispano-filipina para analizar

la compleja noción de raza que articuló la identidad nacional de los ilustrados filipinos (cuyo máxima figura fue José Rizal), la cual no hacía en última instancia sino reforzar el discurso racial (y racista) de la metrópoli.

La tercera parte, titulada "Esclavitud, imperio y el problema de la libertad", está muy ligada a la anterior dada la centralidad de la raza en las cuestiones que aborda, relativas a los derechos civiles (políticos) y humanos. Así como en capítulos previos se evidencia el uso paradójico de ideologías similares en los discursos legitimadores del control imperial de la metrópoli y la identidad nacional de sus colonias, Christopher Schmidt-Nowara (quien, trágicamente, falleció durante la edición de este libro) estudia en la literatura de cautiverio de principios del siglo XIX cómo el liberalismo español podía reclamar la independencia de Francia y la igualdad legal de sus ciudadanos, al tiempo que intentaba frenar militarmente el proceso emancipador americano y reforzaba su hegemonía en el Caribe mediante la esclavización masiva de africanos. El fin de esta hegemonía se analiza en el capítulo de William Luis en relación con el ascenso de una nueva potencia imperial: los Estados Unidos de América, a fin de determinar la influencia de ambas metrópolis—en un peculiar contexto a la vez poscolonial, colonial y neoimperialista—en el desarrollo de las cultura caribeña durante los siglos XIX y XX.

La cuarta y última parte, dedicada a los "Legados culturales del imperio", comienza con un capítulo de Michael Ugarte sobre la modernidad literaria y la sensibilidad poscolonial que alientan en los episodios nacionales de Pérez Galdós dedicados la Guerra de Marruecos (1859). Lisa Surwillo analiza a su vez el impacto cultural de los emigrantes conocidos como "indianos" no a través de su representación literaria, sino mediante su manifestación coetánea en la arquitectura de las "casonas" y contemporánea en la serie televisiva *La señora*. Por último, en un capítulo de índole metacrítica como el que abría el libro, Alejandro Mejías-López denuncia el imperialismo subyacente en la historiografía y crítica literaria hispánicas (incluso en su vertiente poscolonial) y plantea la necesidad de un nuevo paradigma académico que, basado en el potencial de los estudios transatlánticos, dé justa cuenta de las conexiones históricas entre las literaturas en español.

Para terminar, merece un comentario la elección de la imagen para la portada: *el Duelo a garrotazos* de Goya. Esta pintura, tantas veces interpretada como alegoría de las luchas fratricidas que jalonan la historia de España, viene a sugerir en el contexto de este libro el enfrentamiento entre metrópoli y colonia, o tal vez entre peninsularistas y latinoamericanistas, si atendemos a los diagnósticos de Faber y Mejías-López sobre las divisiones que aquejan al hispanismo. Sin embargo, la dicotomía de esa pintura está muy lejos de la compleja red de relaciones culturales que se exploran en el libro. En una época en que los encargados de evaluar la investigación universitaria a ambos lados del Atlántico se muestran cada vez más reacios a conceder méritos académicos a las actas de congresos (al menos en el ámbito de las humanidades), resulta alentador encontrarse con este volumen (fruto de un simposio organizado en la Washington University in St. Louis en 2012), donde no solo se ofrece un catálogo interdisciplinar de alternativas críticas para el cultivo del hispanismo sino que, a través de ese proceso, se indaga en el significado y el futuro de esta especialidad.

University of Florida

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Correspondencia*. Edición, introducción y notas de Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask. Madrid : Cátedra, 2016. 1179 pp.

Jean-François Botrel

Por su evidente interés biográfico y documental, es sabido que las cartas vienen a ser algo como el "antecedente" y los "bajos" de la obra literaria o periodística, como discurso verdadero, como depósito de intenciones, de querer decir, como explicación y clarificación de las opacidades de la obra, como acceso a la palabra original o a la expresión inmediata de lo vivido: son una como "trastienda del sentido" y pueden considerarse como parte íntegra de la obra de un escritor, una obra epistolar constitutiva e iluminadora de su Obra total.

Quien lo dude aún lea esta colección de 1.170 cartas expedidas por Galdós a 116 destinatarios distintos, pulcramente editadas y anotadas por tres galdosistas cuyo propósito ha sido "publicar todas las cartas ya editadas, en orden cronológico bajo una sola cubierta, incorporando también aquellas cartas que aún solo constaran como manuscritos, conocidas y por conocer y un diccionario-índice de nombres y títulos que pudiera ser de utilidad para los estudiosos de la vida y obra del maestro de la novela española moderna" (21).

¿Incluso las cartas de la intimidad —casi la mitad de la correspondencia ? Este problema de orden cuasi deontológico, se lo plantean los editores (12-13) en su escueta pero precisa introducción, dudando entre respetar la voluntad de Galdós de "guardar su vida íntima de la mirada pública" y cumplir su deseo de que su Epistolario se tuviera en cuenta lo mismo que sus obras. "Las cartas de amor no se enseñan", le escribía Galdós a su amante Concha Morell, pero sí pueden publicarse póstumamente, como un elemento más –y muy aclarador– de lo que fue la vida y obra del escritor. Excluirlas hubiera sido postular falazmente que la personalidad del escritor es una personalidad escindida, cuando la lectura seguida de las cartas al filo de los días y de los años muestra muy a las claras que todo está imbricado, que la pluma con que escribe los *Episodios* en seguida le sirve para comentar su propio quehacer de escritor, como cuando, el 28 de agosto de 1910, a propósito de *Amadeo I*, le comenta a su "adoradísima y sin igual Teo" (Teodosia Gandarias) (750) "la necesidad de variar los asuntos, los personajes y hasta el método descriptivo para que la obra total no se haga pesada", proponiéndose "hacer una obra parecida a las del género picaresco" (750).

Esta misma pluma le sirve para consultarle a Mesonero Romanos unos detalles de los *Episodios* que proyecta escribir, para construir, dialogando a distancia con Pereda o Clarín, el marco estético en que se desenvuelve su creación; o para enviar a su hija María alguna muestra del "vil metal" devengado por la actividad escritora —presente o futura— de este "trabajador de las letras" o "fabricante de cuartillas", permanentemente inmerso en un "oleaje de cuartillas" (p. 58).

El estatuto material y funcional de esta correspondencia es muy variopinto: desde los telegramas enviados a Concha Morell en 1888, con su lacónico y repetido "Sin novedad", hasta los tres pliegos que llena Galdós para defender a su *Gloria* ante José María de Pereda (49-51), pasando por los escuetos billetes despachados por mero compromiso. Para todo sirve la correspondencia.

En esta edición, mucho es de valorar el preciso y económico sistema de anotación (¡son más de 3750 notas de referencias y variantes!) que útilmente aclara pero no lastra la lectura, completado por un muy seguro Diccionario-Índice de nombres y títulos: quien se haya internado por la intricada selva del campo literario y político español de aquella época sabrá apreciar el esfuerzo realizado. Lástima que los editores que se cuidan de mejorar, cuando cabe y es posible, las transcripciones existentes, no hayan podido encontrar el paradero de las cartas a Pereda para mejorar la apolillada transcripción disponible, ya que la pulcra y modélica edición que de las cartas a Clarín han ofrecido Alan Smith y Jesús Rubio, en 2005-2006, es buena prueba de que la letra de Galdós, por muy fatal que la tuviera, sí se puede descifrar. ¿Que esta *Correspondencia* podrá ir enriqueciéndose puntualmente con más cartas (la a José Castillo y Soriano conservada en la Biblioteca Nacional de España u otras dos al director de *Madrid Cómico*, Sinesio Delgado, por ejemplo) y completarse con la esperada transcripción y digitalización bajo los auspicios de la Cátedra Pérez Galdós, de las cartas recibidas de personalidades españolas y extranjeras conservadas en la Casa Museo de Las Palmas ?; ¿qué duda cabe? Pero ya es base segura para que, algún día, dejándonos de una concepción restringida de la autoría, al reconocer el carácter fundamentalmente dialógico de una correspondencia solo aparentemente soliloquial, podamos disponer de una obra epistolar de autoría compartida (pongamos por ejemplo la correspondencia entre Galdós y Clarín), contexto o hipertexto de los respectivos textos literarios y demás.

Después de la edición del epistolario de Valera y de las cartas de Clarín, por citar lo más reciente, esta *Correspondencia* de Galdós ofrece al lector el placer transgresivo que suele asociarse con la curiosidad casi morbosa por entrar en la intimidad del autor, pero sobre todo es una como falsilla para todos los aspectos de la creación y del vivir galdosiano: una obra más, pero estratégica, entre las muchas de Galdós.

Université Rennes 2

TRACIE AMEND. *The Adulteress on the Spanish Stage: Gender and Modernity in 19th Century Romantic Drama*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015. 220 pp.

Jo Labanyi

Spanish theatre of the 19th century is seriously understudied by comparison with the novel; for that reason, this monograph is to be welcomed. It covers what it calls "Romantic drama" from 1801 to 1892, with excursions into the late 18th century and early 20th on the correct assumption that literary tendencies do not have a fixed beginning and end. The book's main merit is its coverage of a large number of plays, many of which are little known. Welcome attention is give to the early 19th century plays of María Rosa de Gálvez, for example—showing that the better known Romantic drama of the 1830s does not come from nowhere. It is also useful to pair Gálvez's plays with those of Quintana, to make the point that Romantic drama corresponds more to a sensibility than to formal textual properties –thus writers who formally adhere to neoclassicism can express sentiments that we associate with Romanticism. Similarly, the book ends by noting the revival of a romantic sensibility in early 20th century *modernista* drama.

While recognizing that Romanticism has no single definition, Amend associates it with a tragic, fractured subject, a rebellious spirit, and the notion of an "unbridled self" (21). However the "fractured subjects" analyzed in the book tend to be male, rather than the female characters accused of adultery. Amend notes the critical polemics that have alternatively associated Spanish Romanticism with liberalism and with a conservative interest in past Spanish history. Like the critics who have advocated the second position, she tends to assume that plays set in the national past are evoking past glories (in many cases one could argue that the past is used to critique the political instabilities of the present, especially given the stress on civil strife in the middle ages, rather than on the later period of imperial expansion).

Amend associates liberalism particularly with the reign of Isabel II (1833-1868); indeed, she tends to see the figure of the adulteress in drama of this period as a reference to the queen, whose contested ascension to the throne raised anxieties about women in power, not to mention her later history as a notorious adulteress. The tendency to assume that all the plays of female adultery analyzed are allegories of the nation, seeking to purge Spanish theatregoers of their anxieties about modernity, also seems too much of a generalization. It is assumed that throughout the 19th century Spaniards yearned for modernity while also wanting a return to "the traditional values of the 18th century or even the Baroque period" (137) –one would like to distinguish here between different groups of Spaniards, and between different historical moments.

The most questionable aspect of the book is its very odd definition of the sublime as any force that overwhelms the tragic subject. Thus, in Amend's definition, the sublime takes the form of "the immobility caused by Fernando VII's authoritarian rule" (29) or, with reference to the Restoration, "the vice and corruption of the period" (184). She does not pick up Burke's association of the sublime with the masculine and of the non-transcendental category of beauty with the feminine—surprisingly since the book is about plays of female adultery.

Female adultery is defined very loosely to include not only women suspected of adultery

(as in Golden Age drama) but also women who are subject to unwelcome sexual attentions; in the analysis of some plays, female adultery disappears from view. An interesting point made about the *alta comedia* of the 1850s and 60s is that male adultery increasingly comes to be seen as a greater problem than female adultery, with the female adulteress forgiven or subjected to penance rather than death. This perhaps helps us understand the husband's forgiveness of the adulteress in Clarín's *La Regenta* and Galdós's *Realidad*; in this sense, the dénouement of Luis de Eguilaz's 1861 play *La cruz del matrimonio* (analyzed in Chapter 5), in which the husband dies in a duel with the lover and the adulteress's punishment consists of bearing the guilt of his death, remarkably anticipates that of *La Regenta*.

In order to understand these historical shifts, it would have been useful to analyze changing concepts of the family in the course of the 19C, when it ceased to be seen as based on blood lineage and came to be seen as based on property-ownership. It is striking how many of the play titles discussed in the book contain the word "deuda."

A strength of the book is the attention paid throughout to practical issues such as the evolving history of theatre architecture, stage design and costume, though it is not clear what this has to do with female adultery.

There are unfortunately rather a lot of serious historical errors. The Napoleonic invasion is equated with reaction while the Spanish resistance to it is equated with freedom, forgetting that José Bonaparte was a modernizer and that much of the opposition to Napoleon was driven by supporters of absolutism. Regular use as a source of César Vidal and Federico Jiménez Losantos's *Historia de España* may account for some of the politically questionable historical interpretations. On a purely factual note, Fernando VII is called the brother of Carlos IV, while Quintana's *El Duque de Viseo* (1801) is interpreted as suggesting that "Spain might regain her honor and glory if Carlos IV manages to beat back foreign invaders" (75), when the French did not occupy Spain till six years after the play was written. With regard to the later 19th century, it is inaccurate to suppose that election rigging meant that the Restoration "prohibited free elections" (158). It is also inaccurate to state that, in this period, the home was a "place of production" (159), when what created the new divide between public and private spheres was precisely the fact that, in the mid century, production moved out of the home, which became limited to a place of consumption.

Gertrudis Gómez de Avellaneda is described as a "staunch, conservative Catholic" (111), forgetting her much more radical early work. Factual errors include describing the heroine Matilde of Ángel de Saavedra's early tragedy *Malek-Adhel* first as English and then as Castilian. Ángel Saavedra's *Don Álvaro o la fuerza del sino* is erroneously said to be set in the 16th century. There are several misspellings—Schlegal brothers; Al-Andaluz—and mistranslations—"pupila" translated as "pupil" instead of "ward"; "divorcio" translated as "divorce" when in the 19th century it meant legal separation; and, particularly unfortunate, the title of the novel *La Regenta* translated as *The Queen Regent.*

In summary, this book provides useful information about a large number of plays that have been largely forgotten. It does not, however, succeed in making 19th century Spanish drama any more interesting.

New York University

DOROTA HENEGHAN. *Striking their Modern Pose. Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón*. West Lafayette: Purdue University Press, 2015. 155 pp.

Carmen Pereira-Muro

En *Striking Their Modern Pose*, Dorota Heneghan lleva a cabo un excelente estudio semiótico y sociológico de la indumentaria de una serie de personajes de novelas del realismo español de las últimas décadas del XIX. Si bien se ha estudiado la importancia de la ropa y la moda como marcadores de clase, la autora propone a través de un análisis de la vestimenta de personajes femeninos y masculinos en obras de Galdós, Pardo Bazán y Picón que la representación textual de maneras de vestir implica especialmente una forma de expresar, reaccionar o proponer cambios en los roles de género. La producción en masa de artículos de vestir a fines del XIX impide la distinción clara de clases sociales antes establecida por el acceso restringido a productos de lujo por las clases superiores. A su vez, a fines de ese siglo aparecen nuevos modelos de hombre y mujer (el dandi, el hombre y la mujer "nuevos", los compradores compulsivos) que desafían el concepto tradicional y unificado de los géneros y que usan la moda para definirse y expresarse. Según la autora, puesto que la moda y la ropa se consideraban un aspecto frívolo o trivial, las descripciones de los atuendos de los personajes proporcionaron a los novelistas del XIX una plataforma desde la que realizar de forma resguardada un comentario social sobre estos nuevos modelos de género. Así, a través del análisis de la representación de la moda en *La desheredada, La de Bringas, Insolación* y *Dulce y sabrosa*, Heneghan estudia las negociaciones culturales en torno a la feminidad y la masculinidad en conexión con la modernidad que tienen lugar en la España de fines del XIX. En cada uno de los autores y los personajes estudiados existen matices diferentes en cuanto al significado que se le quiere dar a los detalles del vestuario, implicando ya críticas a unos cambios que se percibían como meramente estéticos, ansiedades frente a los cambios o deseos de cambio en los roles de género tradicionales. Basándose en una investigación concienzuda y una capacidad admirable de lectura minuciosa de los textos, Heneghan demuestra de forma convincente cómo los pequeños detalles en las descripciones de las vestimentas funcionan como un auténtico código semiótico con el que criticar el inmovilismo subyacente bajo una aparente modernización (caso de Galdós), aventurar posibles nuevos modelos de mujer y hombre (caso de Pardo en *Insolación*) o presentar de una forma menos amenazante (si bien limitada) a la "nueva mujer" (caso de *Dulce y sabrosa* de Picón).

El capítulo 1, "Fashioning Womanhood and Making Modernity in Galdós's *La desheredada*", estudia la conexión entre el consumismo de Isidora Rufete y la difícil aparición de nuevas posibilidades para la mujer en la España de la época. Su compra febril de ropas y atavíos, en contraposición a modelos tradicionales de feminidad doméstica, modesta y frugal, pero en consonancia con argumentos pro-consumistas del momento, supondría un deseo de autoexpresión y de pertenencia a una esfera pública en la que ser vista y admirada. La autora lee el fracaso de Isidora como una crítica a la superficialidad de la modernización social en España; el seguir la moda no es más que una ilusión de progreso en franca contradicción con la falta de iniciativas u oportunidades para romper con patrones de género establecidos.

En el capítulo 2, "What is a Man of Fashion? Manuel Pez and the Dandy in Galdós's *La de Bringas*", se analiza la representación de Manuel Pez como un hombre siempre atildado e impecable, con rasgos similares a los del dandi, pero no revolucionario como aquel, sino vacuo y artificial, partidario de la continuación del *status quo* de un funcionariado vano e improductivo. Contrapartida al análisis de Isidora, en el del "maniquí" Manuel Pez se ve la crítica a la importación de cambios superficiales, en la forma pero no en el fondo, en los roles de género masculinos.

En los capítulos 4 y 5 la autora estudia cómo la ropa, accesorios y *toilette* de Asís y Pacheco en *Insolación* de Pardo Bazán pretenden presentar alternativas a la rígida concepción de los comportamientos de género en las capas superiores de la sociedad, presentando los cambios introducidos a esos modelos como algo atractivo y deseable.

El capítulo 6 analiza la representación de la moda femenina en una obra mucho menos estudiada que las anteriores, *Dulce y sabrosa* de Octavio Picón. La protagonista, Cristeta Moreruela, presenta una serie de rasgos característicos de la "mujer nueva": iniciativa, independencia económica, educación y deseo de participación en la esfera pública a través de su trabajo como actriz. Pero a diferencia de la frecuente representación a fines de siglo de esta amenazadora "mujer nueva" como masculina y poco atractiva, a través de la minuciosa y erotizante descripción de sus deliciosos trajes y ropa interior, Picón la presenta como deseable y altamente femenina. Según Heneghan, esta construcción del personaje a través de sus ropas implica una llamada a la liberación sexual femenina, pero limitada a eso, a un disfrute de su cuerpo, no a la liberación económica (Cristeta renuncia a sus aspiraciones de ser actriz para unirse a su amado Don Juan, el hombre que la había seducido y al que ella reconquista con ayuda de sus suntuosas y sensuales galas).

Striking their Modern Pose supone sin duda una importante contribución al campo. La autora parte de unos conocimientos sólidos de la crítica que ha tratado cuestiones de género en la novela realista española, y les une fértilmente nuevos estudios sobre cultura material, con un resultado sólido, fresco, innovador. Su aguda lectura de datos culturales aparentemente secundarios, traídos a un primer plano de significado de forma magistral, nos recuerda la importancia de una lectura cuidadosa y un conocimiento íntimo de los textos. Se trata sin duda de un libro cuya lectura recomendaría a mis estudiantes de posgrado como un modelo de organización, de dominio crítico y de lectura atenta.

Texas Tech University

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Halma*. Edición, introducción y notas de Álvaro Romero Marco. Sevilla: Ediciones Alfar, 2015. 320 pp.

Alan E. Smith

Álvaro Romero Marco ha llevado a cabo una edición que puede servir de modelo de este género de trabajo editorial y crítico. La introducción demuestra un conocimiento profundo de Galdós, su mundo, y la trayectoria crítica que ha provocado esta obra tan importante como –quizás– desatendida del maestro canario. Las notas cumplen su propósito feliz de aclarar e informar, pero no interpretar, con gran provecho y lucidez. La bibliografía da fe de las ediciones de *Halma* y de la crítica más relevante y actual sobre esta obra. Contiene, además una sección de comentarios a dicha bibliografía que es muy de agradecer, un verdadero "estado de la cuestión" .

La introducción primero ubica a "Galdós en la última década del siglo XIX español" (9), una sustanciosa orientación general que en pocas palabras sitúa al lector en el mundo en que se escribió la obra y en el que se leyó por primera vez, pintando un panorama nacional en términos filosóficos, políticos y religiosos, y entrando, con toques certeros, en la interioridad artística y sentimental del autor. Uno de los aspectos más valiosos de esta introducción es, sin duda, la señalización de las dos cuestiones que más han merecido la atención crítica: la relación entre *Nazarín y Halma*, y la "categoría" en que cabría situar a ambas, o cada una: ¿es (son) novela(s)"espiritual(es)" o más bien combativa(s), en un tenor que recordara a las novelas de los años setenta? El autor aduce finalmente, a mi parecer privilegiándola, la opinión "contra-espiritualista", aduciendo, ya cerca de su conclusión, a aquellos críticos que "creen que estos protagonistas no responden a la nostalgia religiosa del autor, sino que, al contrario, son una crítica a la Iglesia y a los nuevos santurrones" (27-28). A nuestro parecer, este enfoque no tiene en cuenta que Galdós pudo expresar un profundo discurso religioso y además, o precisamente por ello mismo, criticar "la Iglesia y los nuevos santurrones". Quizás no sea ocioso al respecto recordar estas palabras de Galdós confiadas a Teodosia Gandarias en una carta fechada el 8 de septiembre de 1913:

> Respecto a la *cuestión religiosa* (sic), distinguimos entre el aspecto espiritual y el aspecto positivista que en dicha frase se encierran. Lo concerniente al puro ideal religioso es digno del mayor respeto; lo que atañe al clericalismo, que es un partido político inspirado en brutales egoísmos y en el ansia de dominación sobre las conciencias y aún más sobre los estómagos, no podemos menos de manifestar todos nuestros odios con tan ruin secta (*Correspondencia* 877).

Romero concluye: "La representación crítica de la sociedad está supeditada a la ideología del autor, irónico hacia lo eclesiástico; pero con una ironía que le permite mantener la esperanza en una regeneración social a través de la modernidad" (29).

Las notas, que con gran acierto prescinden de comentarios interpretativos (ya que la tradición interpretativa se ha tratado ágilmente en la introducción), toman en cuenta el manuscrito de *Halma*, custodiado en la Casa Museo Pérez Galdós, uno de los rasgos más atractivos –por útiles– de esta edición. De esa manera, aporta información sobre el proceso

creativo del novelista y el desarrollo de su concepto de los personajes, entre ellos la misma protagonista. Una nota transcribe la descripción física original, que luego fue descartada, de Catalina de Artal, condesa de Halma-Lautemberg. Dicha heroína, de la cual se dice en la versión final que "no era hermosa, por lo menos, según el estilo mundano de hermosura" (59), se representa en el texto del manuscrito con tan pocos atractivos que quizás hubieran rebajado su registro a fin de cuentas heroico en la novela tal como se publicara:

> Catalina no era Hermosa (sic), nunca lo fue, y con estragón de tantas desdichas había perdido lo que en ciertos casos y persona suple la belleza, y sin el aire de juventud. Sus veintiocho años engañaban al revés de lo común, o sea con aumento, en vez de la disminución que se consigue con los afeites y la gracia personal, quiero decir que representaban cuarenta, largos de talla. Tenía el pelo Bermejo, la nariz un poco gruesa, el labio inferior demasiado saliente, las mejilas fláccidas y unas granulaciones (Nota 26, p. 59).

También hay notas que explican vocablos ahora en desuso, así como otras que esclarecen alusiones literarias –a personajes de otras novelas gladosianas, por ejemplo– e históricas. Felicitamos al editor por una labor felicísima y de gran utilidad para los estudiosos de este extraordinario artista y ciudadano.

Obra citada:

Benito Pérez Galdós. *Correspondencia*. Edición de Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask. Madrid: Cátedra, 2016.

Boston University

LARA ANDERSON. *Cooking Up the Nation: Spanish Culinary Texts and Culinary Nationalization in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2013. 171 pp.

Jennifer Smith

Lara Anderson's Cooking up the Nation: *Spanish Culinary Texts and Culinary Nationalization in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century* analyzes the discourses involved in the culinary nationalization project in fin-de-siècle Spain. Central to this investigation are the tensions between preserving autochthonous Spanish dishes and modernizing Spanish cuisine through the incorporation of French recipes and customs. Also key to this discussion is the degree to which regional cuisines were included, without being subsumed, in the formation of a national culinary identity. Acknowledging the pivotal role of discourse in culinary nationalization, Anderson focuses on cookbooks by five fin-de-siècle Spanish authors: Dr. Thebussem and the King's Chef, Ángel Muro Goiri, Emilia Pardo Bazán, and Post-Thebussem. Chapter one introduces the theoretical questions related to the creation of a national cuisine as well as the history of its emergence in late nineteenth- and early twentieth-century Spain. Anderson agrees with those scholars who argue that the creation of national culinary identities began in the nineteenth century, not the early modern period. Focusing on France, the pioneer in matters related to food, Anderson argues that despite efforts in the early modern period to record traditional recipes, French cookbooks produced at the time were essentially compendiums of court cuisine. It was not until after the French revolution, and the creation of print technology, that cookery books were written to appeal to a wider audience. This meant that culinary nationalization, even in France, did not truly emerge until the nineteenth century.

Turning the focus of the first chapter specifically to Spain, Anderson asserts that Spanish culinary nationalization emerged as a topic in the 1870s, at a time in which the Spanish elite –who remained the dominant class– consumed primarily French dishes. It was precisely the relative weakness of the Spanish middle class that explains Spain's inability to revolutionize its cuisine by creating an autochthonous *haute cuisine* as had been done in France. Accepting the hegemony of French cuisine at the time as a cultural reality, Anderson seeks to correct Spanish culinary histories that have tended to disregard Spanish cookbook authors who continued to create works that included primarily French recipes. She argues that it is essential to give these works equal attention as they testify to middle- and upper-class Spaniards' continued preference for French food as well as the tensions created by attempts to simultaneously preserve national traditions and to modernize. Nevertheless, Anderson does show how Spain's culinary nationalization project deviated from that of France in its embrace of regional recipes. In other words, while Parisian food became synonymous with French food in France, in Spain regional diversity was embraced in Spanish cookbooks; Spaniards preferred to speak of national Spanish cuisines in the plural.

Dr. Thebussem and the King's Chef's *La mesa moderna* (1888) is the subject of chapter two. *La mesa moderna* was initially published as a series of 12 letters between Mariano Pardo de Figueroa, aka Dr. Thebussem (1828-1926), and José Castro y Serrano, aka *Un Cocinero de*

Su Majestad (1829-1926) in *La Ilustración Española y Americana*. In these letters, they debate various issues related to Spanish cuisine. Dr. Thebussem generally champions Spanish cuisine and criticizes French influence, such as the fact that court menus were all written in French. The King's chef, on the other hand, defends culinary modernity and French influence. This explains why Dr. Thebussem has been remembered as a culinary nationalist while the King's Chef has not. Nevertheless, this overlooks the fact that both Dr. Thebussem and the King's Chef were invented personae employed as a rhetorical strategy for exposing the differing views on the state of Spanish cuisine, and that, as the work progresses, they come closer together in their views. Furthermore, both of these authors concurred in their support of giving equal status to regional cuisines. Anderson also shows the way in which Dr. Thebussem engages questions of Spanish nationalism through discourses on literature (such as his praise of Cervantes) and nation building (such as his call for a centralized postal service). As a whole, *La mesa moderna* criticizes the nation's rulers for failing to employ nation-building strategies, one of which would be the creation of a national cuisine and the rejection of French assimilationist practices.

In chapter three, Anderson gives attention to the frequently ignored Ángel Muro Goiri (1839-97). Muro's highly popular cookbook, *El practicón: tratado completo de cocina al alcance de todos y aprovechamiento de sobras* (1894), written six years after *La mesa moderna*, went through 34 editions and is often considered Spain's first culinary bestseller. As Muro wrote out of economic necessity, he had to give his readership the types of recipes and information they sought, which at the time were French recipes and advice on domestic organization and cleaning. Muro, nevertheless, aligns himself with Spanish culinary nationalization through his praise of Dr. Thebussem and the King's Chef, his democratization of cuisine by making upper-class dishes economically available to the middle class, his praise of regional diversity, his inclusion of a colonial dish (the *cazuela chilena*, which he renamed the *sopa Colón*), and the creation of culinary others (such as Italians and the English) whose recipes were said to be wanting. Despite the book's success at the time, *El practicón* is usually not discussed in histories of Spanish national cuisine because of its reliance on French gastronomy. Anderson argues, however, that rather than ignoring Muro's highly influential text, it makes more sense to study his work as emblematic of the culinary practices of the time.

Similar tensions between preserving traditional Spanish fare and incorporating modern French cuisine are explored in Emilia Pardo Bazán's *La cocina española antigua* (1914) and *La cocina española moderna* (1917), the subject of chapter four. Anderson criticizes those scholars who have studied one of Pardo Bazán culinary texts independently of the other. By failing to study the two works together, culinary historians have tended to portray the Galician author as either a staunch culinary traditionalist or an unquestioning supporter of French hegemony in matters of food. The reality, however, is that by creating two volumes of unique focus, Pardo Bazán attempts to reconcile in her own way the continuing debates surrounding the preservation of autochthonous recipes and the incorporation of foreign dishes and practices. Anderson makes a point of showing how this meshes with Pardo Bazán's other writings on national concerns, most notably the way in which she justifies the incorporation of French literary trends (realism and naturalism) while simultaneously claiming their indigenous Spanish roots and their unique Spanish features. The first cookbook, which focuses largely on

Galician dishes, documents the culinary history of her own family and region, and has therefore been tied to her interest in Galician folklore. Nevertheless, Anderson argues that Pardo Bazán's aims in this book are more national than regional in that she discusses cuisine in a more general sense and as important part of national identity. A nationalist before a regionalist, Pardo Bazán writes in most detail about dishes that had transcended their regional origins to become national, such as gazpacho. Also testimony to her interest in culinary nationalization was Pardo Bazán's insistence that cookbooks be written in Spanish. Her second cookbook, however, seeks to introduce middle-class Spanish women to the dictates of modern French cuisine. In this work Pardo Bazán criticizes Spanish food for its rustic appearance and abundance. She argues that the French have taught Spaniards how to eat with all of their senses and have introduced refinements such as moderation, harmonization of flavors, and exquisite dining settings. By so doing, Pardo Bazán argues, the French have lifted eating from a purely corporeal act to one that engages the intellect and spirit. This message caused Pardo Bazán to be criticized for being overly Frenchified in her tastes in food. Anderson argues, however, that this misrepresents Pardo Bazán's views. Not only do we detect examples of Pardo Bazán's concern for culinary nationalism in *La cocina española moderna*, but by viewing the Galician author's two volumes as one food treatise, we get a more accurate vision of the way in which she negotiated the tensions between traditional Spanish dishes and modern French cuisine.

The fifth and final chapter looks at Post-Thebussem's *Guía del buen comer español* (1929), *Naranjas: el arte de prepararlas y comerlas* (1930), and *La cocina clásica española* (posthumous 1936). Using the pseudonym 'Post-Thebussem,' Dionisio Pérez (1872-1935) defends Spanish cuisine against French influence, even arguing at times that certain well-known French dishes were actually taken from Spain either after times of military conflict or as a result of marriages between monarchs of the two countries. Despite the questionable historical reality of some of the examples he gives to defend such assertions, the public embraced his arguments because of his impassioned defense of Spanish food. His *Guía del buen comer español* was the most detailed and optimistic compendium of Spain's regional cuisines at the time. His first two texts were actually commissioned by the Primo de Rivera dictatorship with the specific aims of promoting Spain's rich culinary heritage, improving the nation's general image, encouraging tourism to Spain, and growing the economy through increased consumption of Spanish foodstuffs at home and abroad. Thus, ironically, while Post-Thebussem rejected the influence of French cuisine, he did turn to France as an example of how to use cuisine for a national agenda, thereby revealing the seeming impossibility of modernizing Spanish cuisine without turning to France as some sort of model. Moreover, in his attempt to increase the consumption of Spanish agricultural products, Post-Thebussem created works that included numerous foreign recipes. *Naranjas: el arte de prepararlas y comerlas*, for example, sought to address Spain's surplus of oranges by encouraging their consumption through a cookbook whose recipes are mostly foreign in origin. In this way as well then, Post-Thebussem's celebration of Spanish cuisines and foodstuffs was not entirely free of foreign influence.

Cooking up the Nation is an outstanding piece of scholarship and a much needed contribution to fin-de-siècle Peninsular studies. Providing a useful and inclusive history of the culinary landscape of late nineteenth- and early twentieth-century Spain, Anderson's book

is sure to give food studies –a field that has been largely ignored until now– a deservedly more prominent place in the field. In her book, Anderson puts forth and defends a novel thesis: Spanish culinary nationalization was a process that necessarily included those authors who catered to Spaniards' preferences for French dishes and practices. In other words, any discussion of the creation of a national cuisine in Spain must take into account the way in which prominent cookbook authors negotiated the tension between French hegemony and Spanish tradition. Indeed, Anderson astutely ties this seeming contradiction to similar discourses on Spanish national identity where the struggle was often framed as one of either modernizing by adopting aspects of French and English culture or retaining Spanish tradition, but remaining stuck in the past. The challenge, therefore, both on the culinary front and on the much broader national front, was to find a balance between both positions. In this way *Cooking up the Nation* rectifies a lacuna in studies on the discourses of Spanish national identity at the turn of the century. Not only does Anderson bring to light works by understudied authors (Muro) but also the way in which discourses on food were central to the debate on national identity. Equally important is Anderson's emphasis on the fact that Spain broke entirely new ground by giving equal weight to its unique regional cuisines rather than merely subsuming them in one national cuisine that resembled that of the nation's capital. In this regard, Spain showed itself to be independent from the French who put Paris center-stage in the creation of unified national cuisine. In short, *Cooking up the Nation* is a well-written, thoroughly researched, and novel investigation of Spanish cuisine and its role in broader questions of national identity. It is a pleasurable and informative read that is sure to inspire more studies on food as a manifestation of the cultural realities of fin-de-siècle Spain.

Southern Illinois University

PURA FERNÁNDEZ (ed.). *No hay nación para este sexo: La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas* (*1824-1936*). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 396 pp.

Joyce Tolliver

Se podría concebir la antología editada por Pura Fernández, *No hay nación para este sexo*, como una continuación de *La mujer de letras o la letraherida*, editada por la misma autora en colaboración con Marie-Linda Ortega (Madrid: CSIC, 2008). Si bien en el tomo de 2008 la mayoría de los trabajos analizaban el posicionamiento de escritoras españolas individuales, y con el marco histórico del siglo XIX, siete años después la misma investigadora nos ofrece una colección de estudios que ahora consideran a las "mujeres de letras" como comunidad transatlántica, y a través de un período que se extiende al posimperio y hasta el fin de la Segunda República. El tomo de 2008 tardó poco en pasar a ser una referencia obligatoria para los interesados en la producción cultural decimonónica, y esta nueva antología promete alcanzar o superar el mismo grado de éxito.

La diferencia entre los dos tomos no se limita al enfoque más amplio en cuanto a geografía y tiempo del más reciente. Los estudios reunidos en *No hay nación para este sexo* reflejan cambios importantes en nuestras aproximaciones al estudio de la producción cultural, que actualmente rechaza las limitaciones de las fronteras políticas, y que se interesa por la maquinaria del sistema no solamente de la formación del canon sino de los procesos de la publicación misma. Los ensayos recogidos en este tomo reflejan una práctica crítica que cuestiona los binarismos de espacio privado versus espacio público o de comunidad femenina y comunidad masculina; y que reconoce e investiga las limitaciones de cualquier conclusión tajante. Frente a la casi utópica "hermandad lírica" romántica tan magistralmente analizada por Susan Kirkpatrick en el clásico *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (1989), vemos en estos ensayos una exploración de una "hermandad que no excluye las rivalidades ni el afán por la preeminencia literaria, pero que se erige en unas prácticas fundadas en las alusiones cruzadas a las obras de las escritoras" (19). En este sentido, es significativo que Fernández haya escogido para su título una cita de Carolina Coronado que expresa una sensibilidad más orientada hacia las relaciones de poder al nivel nacional o global, en contraste con su metáfora de las flores de agua que sugiere que los enlaces entre escritoras románticas son "horizontales" (o "rizomáticas", como sugiere Ana Peluffo en este tomo).

El tomo consta de 17 capítulos, todos merecedores de una lectura cuidadosa. Cada uno de ellos sitúa los ensayos incluidos en el contexto de su país de origen o del país que hospedaba las actividades de las escritoras, que incluyen España (seis estudios), Argentina y el Río de Plata (cinco estudios) y Perú (dos estudios). En su conjunto, estos estudios establecen sin duda el carácter transnacional de las labores literarias e ideológicas de las adalides femeninas en este período. Vemos cómo las labores de apoyo mutuo o de autopromoción en el espacio literario se efectuaban en la prensa, en las editoriales, y mediante el desarrollo de nuevos medios de difusión como las colecciones de novela corta o de cuentos. En cuanto a los avances ideológicos, hay abundante evidencia del papel fundamental del asociacionismo,

tema estudiado en varias de las aportaciones, sea con un enfoque transatlántico (incluyendo los Estados Unidos, como demuestran los ensayos de Noël Valis y de Akiko Tsuchiya), o sea con una mirada puesta en un solo lado del Atlántico. Tanto en el caso de la promoción literaria como en el caso de las obras benéficas y de justicia social, los estudios aquí recogidos destacan las condiciones materiales y económicas en que se efectuaban las labores de las mujeres. El enfoque del tomo no se limita al estudio de las publicaciones, las relaciones interpersonales, o las asociaciones, ya que se incluye, por ejemplo, un estudio de William Acree sobre la fabricación casera de las divisas o cintas decorativas que usaban los soldados en las guerras rioplatenses entre conservadores y liberales a principios del siglo XIX; o ensayos que iluminan el carácter transnacional de los salones o las tertulias, como el de María Nelly Goswitz, que estudia las "Veladas Literarias" en Lima organizadas por la argentina Juana Manuela Gorriti.

Si hubiera una limitación de este tomo, más que defecto, sería la relativa falta de discusión de otros ámbitos transnacionales, que también formaban parte de la "Re(d)pública de las Letras" en esta época: la extensión de la mirada transatlántica a Filipinas, obviamente; pero también la consideración más detenida de la importancia del Caribe, por ejemplo. Esta limitación seguramente se debe más a consideraciones prácticas del tipo examinado en estos artículos, que a la falta de interés de la editora.

Es imposible, en tan breve reseña, discutir dignamente cada uno de los estudios de esta colección. Sin embargo, es imprescindible destacar la importancia histórica, crítica y teórica del ensayo que abre el tomo, "*No hay nación para este sexo*: Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas [1824-1936]," escrita por la misma editora. Este ensayo aborda detalladamente cada uno de los temas ya señalados y que recurren en el resto del volumen. Sitúa la problemática conexión entre mujer y nación expresada en el poema epónimo de Coronado dentro de un marco que sugiere nuevas definiciones de comunidad y de nación, las cuales incluirían, por ejemplo, la comunidad afectiva como factor esencial de la comunidad de letras o del asociacionismo. Este ensayo, conjuntamente con los otros dieciséis incluidos en el tomo, sugiere la posibilidad de una doble lectura del verso de Coronado, "No hay nación para este sexo." Sin duda, el ideal nacional liberal al que alude la poeta soslayaba a las mujeres como ciudadanas; pero, por otra parte, la "nación" de "este sexo" transcendía las fronteras nacionales. Esta última lectura forma el anclaje de esta valiosísima contribución a nuestra red transnacional de estudiosos.

University of Illinois, Urbana-Champaign

DOLORES TRONCOSO. *Releyendo a Galdós, nuestro contemporáneo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2015. 225 pp.

Garbiñe Vidal-Torreira

La obra de Galdós, que evidencia el amanecer de lo moderno, sigue siendo relevante en la literatura contemporánea. Esta es la idea principal que sirve de hilo conductor en el libro de Troncoso constituido por una compilación de artículos que se puede dividir en tres grandes secciones. Primeramente, un estudio sobre aspectos teóricos generales –con especial énfasis en la crítica que hace Torrente Ballester de la obra galdosiana– y un análisis de la relectura de textos galdosianos durante la Guerra Civil Española. En segundo lugar, una colección de ensayos sobre los *Episodios nacionales* y, finalmente, una sección con artículos críticos sobre varias novelas galdosianas y sobre su cuento "El pórtico de la gloria" (1896).

La autora dedica el primer capítulo al estudio del cambio de opinión de Torrente Ballester, quien primeramente no acepta a Galdós como escritor claramente contemporáneo pero con el tiempo reconoce su importancia e influencia en la literatura del siglo XX. Este cambio lo atribuye Troncoso a la evolución de la perspectiva de Torrente Ballester, que resulta de su desarrollo personal como crítico, ampliando y modificando su opinión con el paso de los años. También lo vincula a la contraposición de sus diferentes facetas como novelista, dramaturgo, ensayista, profesor e historiador de literatura que motivan a Torrente Ballester a ver el asunto desde distintos puntos de vista. A través de la óptica única de Torrente Ballester se examinan el teatro de Galdós y su novela; su influencia quijotesca e inglesa; y su lugar en el panorama literario europeo. El examen de estos aspectos permite ver cómo la perspectiva que tiene Torrente Ballester de Galdós cambia y cómo, con el tiempo, le atribuye una importancia mayor en la literatura contemporánea.

El segundo capítulo enlaza la literatura de Galdós con la Guerra Civil Española. Así, en octubre de 1936, tras el anuncio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de publicar en los periódicos literatura con intención patriótica que animase al pueblo a la lucha, aparecen varios *Episodios nacionales* de Galdós en los que se hace referencia al levantamiento del 2 de mayo de 1808. Con un prólogo que aclara que el fracaso de entonces no será repetido, se marcan paralelos entre ambos conflictos. Troncoso cita el "propósito de marcar huella" de Galdós, quien asegura querer utilizar la literatura como arma didáctica y para dar ejemplo. Concluye la crítica con la idea de que esta intención continuó viva años después de su muerte y su patriotismo siguió patente.

A continuación, se estudian los *Episodios nacionales* comenzando con un resumen y contextualización de sus cinco series, elogiando al autor por su destreza a la hora de saber despertar el interés de sus contemporáneos en la historia de España. Además, se destacan las técnicas narrativas y la labor didáctica del autor al poner a disposición del lector momentos históricos reales narrados desde el punto de vista de personajes corrientes. Troncoso hace hincapié en la importancia de los términos *patria* y *nación* en los *Episodios*, concluyendo que Galdós apunta en ellos a la falta de un proyecto común para España, lo que le imposibilita ser un estado moderno. En este apartado se analiza *Trafalgar* y los rasgos que ya en esta temprana obra aluden a un escritor maduro. Entre ellos destacan la influencia de *El Quijote*, la picaresca

o Moratín, así como la evocación del ambiente de la época y la creación de personajes opuestos. También destaca la capacidad galdosiana de crear un protagonista de a pie que aprende según progresa la novela y con el que el lector se identifica más que con los grandes héroes. Además, se avanza la idea, que aparecerá a modo de moraleja constante en *Episodios*, de que unida y en paz España puede lograr más que dividida. Todas estas son ideas que el autor continuará desarrollando en sus obras futuras. Se critica de *Trafalgar* el tono retórico del narrador, las observaciones lingüísticas que hace el narrador sobre los personajes, y que los personajes se cuenten unos a otros sucesos del pasado histórico reciente. De *La Corte de Carlos IV* se destaca su función de fomentar la objetividad del autor y los múltiples recursos que emplea Galdós para dar voz a sus personajes por medio de una novela dialogada, en la que el narrador no compromete su postura. A continuación, se hace un breve resumen y comentario de los cinco últimos episodios de la Tercera serie de los *Episodios* en los que se destaca la fusión entre historia y novela, los diferentes modos de relatar y la celeridad con la que Galdós escribe tras la pérdida de las últimas colonias. Troncoso termina el apartado creando puentes de unión entre los hechos históricos y socioculturales que aparecen en *Episodios* y los de la actualidad política y social de España, alegando que los primeros son en repetidas ocasiones el germen de los segundos.

En la sección final del libro se estudian las técnicas narrativas y literarias de las tardías novelas galdosianas: *Ángel Guerra* (1891), *Tristana* (1892), *Nazarín* (1895), *Halma* (1895) y *Misericordia* (1897), enmarcando su producción en la vida personal de su autor. Posteriormente se examina cómo la película de José Luis Garci *El abuelo* (1997) consigue transmitir la intención y el tono literario de la obra original homónima escrita por Galdós como novela en 1897 y como obra teatral en 1904. Finalmente, se analizan los rasgos que hacen del cuento "El pórtico de la gloria" (1896) un ejemplo de literatura de fin de siglo conectando la literatura galdosiana con el principio del siglo XX.

En suma, Troncoso demuestra un gran conocimiento de la historia de España que combina con un riguroso análisis de los textos galdosianos. A través de una selección de textos tal vez un tanto aleatoria, la autora destaca con claridad las conexiones entre la España moderna de Galdós y la contemporánea, creando un fuerte argumento para la relectura de los textos galdosianos desde la perspectiva contemporánea.

Hendrix College

RESÚMENES/ABSTRACTS

ADELA BORRALLO-SOLÍS

Título: Monstruos y márgenes: reconsideración del capítulo final en *Marianela* de Benito Pérez Galdós.

Title: Monsters and Margins: Reconsidering the Final Chapter of *Marianela*, by Benito Pérez Galdós .

Resumen: : Este trabajo analiza la adulteración lingüística que aparece en el último capítulo de *Marianela* para así articular una nueva lectura de la obra en la que a través de la disección de las disonancias narrativas aparecidas en la novela se cuestiona no solo qué es la realidad sino también la naturaleza del realismo literario.

Abstract: This article analyzes the linguistic adulterations that appear in the last chapter of *Marianela* so as to articulate a new reading of the novel in which the narrative discordances that appear in the work question not only the nature of reality but also of literary realism itself.

Palabras clave: realismo, adulteración lingüística, melodrama.

Key words: realism, linguistic adulteration, melodrama.

LUANNE BUCHANAN Y MICHAEL H. HOFFHEIMER

Titulo: La traducción "hacia arriba" en *Dafnis y Cloe* de Juan Valera.

Title: "Translating Up" in *Dafnis y Cloe* by Juan Valera.

Resumen: El novelista Juan Valera valoró el proceso de traducir la literatura, y también participó en varios proyectos de traducción literaria. Este estudio describe sus teorías de la traducción e investiga sus métodos tal como se presentan en su traducción de *Dafnis y Cloe*, la novela griega pastoril atribuida a Longo. Una lectura cuidadosa de la traducción en su contexto sugiere que Valera elige cuidadosamente su vocabulario y modifica episodios, así revelando el compromiso del traductor con lo que David Bellos describe como traducción "hacia arriba", en la que el idioma de la traducción se considera superior al de la fuente original. Las revisiones más extremadas son motivadas por un esfuerzo por sumprimir elementos homoeróticos que Valera consideraba no apropiados para el texto en español.

Abstract: Spanish novelist Juan Valera valued the process of literary translation, and he himself engaged in translation projects. This study describes Valera's theories of literary translation and investigates his methods in the first Spanish-language translation of *Daphnis and Chloe*, an ancient Greek pastoral romance attributed

to Longus. Close reading of Valera's translation in context indicates that Valera creatively deploys word choice and revises episodes, revealing the translator's commitment to what David Bellos describes as "translation up," in which the target language of the translation is regarded as culturally superior to that of the original source. Valera's most active revisions were motivated by deliberate efforts to suppress homoerotic elements that he deemed inappropriate for the Spanish text.

Palabras clave: Juan Valera, Longo, Dafnis y Cloe, traducción "hacia arriba", literatura y homosexualidad.

Key words: Juan Valera, Longus, Dafnis y Cloe, translation up," literature and homosexuality.

Mª CARMEN RAMÍREZ HERRERA

Título: Una fuente médica para *La sombra*: la nosología psiquiátrica de Esquirol.

Title: A Medical Source for *La sombra*: the Psychiatric Nosology of Esquirol.

Resumen: El presente trabajo pretende demostrar la posible relación existente entre el texto médico del psiquiatra francés Esquirol y la novela primeriza de Benito Pérez Galdós, *La sombra*. Se analizan y ponen de relieve cuáles son las similitudes entre ambos textos, en cuanto al tipo de locura manifestada, qué la causa y qué desórdenes de la sensibilidad, la inteligencia y la voluntad provoca. Asimismo se trata de fijar la función tematizadora de la locura que desempeña el texto científico como base para las descripciones del estado mental del protagonista, Anselmo.

Abstract: This paper aims to demonstrate the possible relationship between the medical text of the French psychiatrist Esquirol and the novel of Benito Pérez Galdós, *La sombra*. The similarities in both texts of the type of insanity manifested are analyzed and highlighted, as are the causes and disorders of sensitivity, intelligence and will which it effects. It is also an effort to determine the thematizing function of madness that the scientific text plays as a base for the descriptions of the mental state of the protagonist, Anselmo.

Palabras clave: Galdós, *La sombra*, Esquirol, locura, monomanía.

Key words: Galdós, *La sombra*, Esquirol, madness, monomania.

MARÍA ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

Título: Aproximación biográfica a Concepción Ruth Morell Nicolao.

Title: A Biographical Study of Concepción Ruth Morell Nicolao.

Resumen: Concepción Morell Nicolao (1864-1906) fue una de las mujeres que mantuvo una intensa y profunda relación con Benito Pérez Galdós, de la que ha quedado constancia, sobre todo, por el interesante epistolario cruzado entre ambos. Aunque sobre ella se han publicado diversos trabajos, aún sigue siendo prácticamente una desconocida de la que se siguen repitiendo numerosos tópicos que oscurecen su compleja personalidad. En esta aproximación biográfica presentamos, aunque de forma resumida, su vida y algunos de los momentos que determinaron su existencia y como esta se entrecruzó con la de uno de los mejores escritores españoles.

Abstract: Concepción Morell Nicolao (1864-1906) was one of the women who maintained an intense and profound relationship with Benito Pérez Galdós, which is reflected, especially, in their interesting epistolary exchanges. Even though there are various studies of her life, she is still practically unknown, a figure about whom clichés continue to be repeated, which obscure her complex personality. In our biographical study, though summary, we highlight her life, and some of the moments that determined her existence, and how her life encountered that of one of the most significant Spanish authors of her time.

Palabras clave: Morell, Galdós, Córdoba, actriz, epistolarios, judaísmo.

Key words: Morell, Galdós, Córdoba, actress, correspondence, Jewish culture.