NELA Y *MARIANELA:* EN TORNO A UNA ADAPTACIÓN GRÁFICA

R. Mauricio del Olmo Colin
Marco A. Ramírez López

Planteamiento

En febrero de 2013, la editorial bilbaína Astiberri —especializada en la edición de cómics— publicó *Nela*, adaptación gráfica de *Marianela* de Benito Pérez Galdós; su autor, Rayco Pulido Rodríguez, es historietista canario. El objetivo del presente trabajo es doble: reseñar la adaptación de Pulido y extender algunos comentarios sobre el procedimiento técnico que se observa en esta intersección de cómic y literatura.

El amor por *Marianela*; el amor por la ilustración

Marianela apareció en enero de 1878; su popularidad está evidenciada por las 56 entradas en la *Bibliografía de Galdós* de Hernández Suárez (56-77), correspondientes a ediciones tanto españolas como extranjeras; Enrique Rubio Cremades lista un total de 42 ediciones (355-356) y, en los años transcurridos desde la publicación de su *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, podríamos agregar casi una docena más.[1] El propio Galdós tenía una alta estima por su creación: cuenta Hyman C. Berkowitz que en 1916, durante uno de los ensayos previos al estreno de la versión teatral de *Marianela*:

> Galdós sat between the Quinteros[2] near the footlights on the stage of the Teatro Princesa . . . As the actors began their lines, tears came to his eyes, and he sobbed loudly as Nela appeared. When the Quinteros, somewhat worried, inquired how he felt, he could not speak. His trembling hands clasped theirs and held them throughout the first act; with every important scene he sighed, and his body shook. The first emotional crisis came with the appearance of Celipín. At the sound of the plucky ragamuffin, Galdós shivered with nervousness, stretched out his arms, and exclaimed: "Celipín! Celipín!" (440-41)[3]

Además de la adaptación teatral ya mencionada, *Marianela* ha sido trasladada al menos tres veces al cine (Sinnigen 83-88; Navarrete 51-64, 106-120) y dos a telenovela.[4] Por otra parte, la afición de Galdós por el dibujo es un hecho bien documentado por sus biógrafos: desde edad temprana, el joven Benito pasaba horas dibujando, al grado que en algún momento se pensó que tal sería su vocación. Se poseen testimonios y se conservan ejemplos de la habilidad pictórica de su época escolar, pasatiempo que mantuvo en su madurez, ya radicado en Madrid y dedicado a la literatura.[5] La publicación de una edición ilustrada de los *Episodios Nacionales* nos permite deducir que Galdós pensaba que el arte gráfico aportaba valor a su producción novelística; publicada entre 1881 y 1885, consistió en 20 volúmenes. De particular interés para el presente estudio es el primer párrafo del prólogo escrito por Galdós en 1881:

> Amigo y dueño: Antes de ser realidad estas veinte novelas; cuando no estaba escrita, ni aún bien pensada, la primera de ellas, y todo este trabajo de siete mil páginas era simplemente una ilusión de artista, consideré y resolví que los *Episodios Nacionales* debía ser, tarde ó temprano, una obra ilustrada. La muchedumbre y variedad de tipos; lo pintoresco de los lugares; los accidentes sin

> número de la acción, compartida entre lo histórico y lo familiar; las escenas, ya verídicas ya imaginadas, que en todo el discurso de la obra habían de sucederse, eran grande motivo para que yo desconfiase de salir adelante con el pensamiento de esta dilatada narración, si no venían en mi auxilio lápices hábiles que dieran al libro todo el vigor, todo el acento y el alma toda que para cumplir el supremo objeto de agradarte necesitaba. Hay obras á las cuales la ilustración, por buena que sea, no añade nada. Esta, por el contrario, es de aquellas que, amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad no hallarías seguramente en la simple lectura. (Prólogo 52)

Nos interesa destacar aquí la vocación pictórica de nuestro novelista, que no sólo se expresó en sus caricaturas, bocetos y garabatos, sino en las descripciones literarias, que abundan en aspectos plásticos, y, derivado de lo anterior, el reconocimiento —por parte de Galdós— de las posibilidades gráficas de sus textos, posibilidad actualizada en la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*.[6]

Cómic, historieta, novela gráfica (precisión terminológica)

Dice la portada de *Nela* que se trata de "una adaptación gráfica de la novela *Marianela* de Benito Pérez Galdós"; en la contraportada se afirma que "*Marianela*, la obra de Benito Pérez Galdós más adaptada a otros formatos: teatro, cine, ópera, serie de televisión, telenovela, libros infantiles ilustrados, seriales radiofónicos..., tiene en *Nela* su paso al lenguaje de la historieta". ¿Es *Nela* una adaptación gráfica, una historieta o, dado la yuxtaposición de lenguajes, una novela gráfica? Determinar este aspecto nos permitirá precisar su apego (o, en su caso, desapego) a las convenciones de uno u otro género, nos indicará el público al que está dirigida, nos sugerirá cuál podría ser el objetivo de su creador y de la editorial al publicarlo en el momento actual.

Existen tres formas elementales de lo que, sinonímicamente, se conoce con el término *cómic* en la actualidad; categorías medianamente aceptadas entre los creadores y los lectores:[7] las tiras cómicas (*daily strips, comic strips*, tebeos) son chistes breves o anécdotas no muy extensas que se relatan en el menor número de viñetas posibles, pues su formato de publicación (las páginas de los diarios, las gacetas, algunas revistas y ahora algunas páginas web) así lo exige; las aventuras pueden tener cierta continuidad, pero si en algún momento se ve interrumpida, la tira cómica funciona con normalidad, ya que los relatos se sostienen de manera independiente de los otros, en gran medida gracias a su brevedad. Aunque de manera posterior se recopilen en uno o varios libros, la designación no cambia, pues se considera la intención inicial de publicación.[8]

La siguiente categoría es historieta (*comic-book o comic, manga*, pepines), y se refiere a aquellas historias por entrega que tienen una estructura iterativa y funcionan como pequeños episodios de un mega-relato que bien puede estar centrado en un mundo, un tema o un(os) personaje(s); las historietas no tienen una duración determinada pues, al igual que las tiras cómicas, dependen de su éxito comercial para continuar; en este formato el cómic se consolidó como medio masivo de entretenimiento y sirvió de plataforma para la experimentación que vino posteriormente.

Una de las principales características de la novela gráfica (*graphic novel*) —la última categoría— es su priorización del aspecto estético antes que el industrial. El formato está pensado para consolidar una sola obra que puede reunirse en un libro,[9] siempre con un arco narrativo único y conclusivo que permite, incluso provoca, la experimentación con los elementos estructurales, temáticos y las consideraciones estéticas del cómic, en dependencia del objetivo artístico del autor (único, en muchas ocasiones), y medianamente mayor autonomía respecto a su éxito económico inmediato.[10]

Entonces, por cómic (*comic, bande desineé*)[11] entendemos un medio tan amplio y tan diverso que marca una distinción estética con cualquier otro producto de entretenimiento o cualquier otra expresión artística, dados sus elementos estructurales básicos. El término, bajo este argumento, será el análogo a aquel usado cuando existe la referencia a algo llamado "literatura", "teatro" o "cine". Para mayor especificidad, *Nela*, de Rayco Pulido, pertenece bajo nuestro panorama a la novela gráfica.

Nela

El volumen consta de 168 páginas en las que predominan las viñetas en blanco y negro, con unas cuantas que incorporan un color dorado antiguo.[12] El estilo de dibujo tiene una caracterización intermedia entre el realismo y el *cartoon*, con momentos en que uno u otro polo resaltan.

La *Nela* de Rayco Pulido sigue muy de cerca a la *Marianela* de Pérez Galdós. Se mantiene la división en 22 capítulos, con variaciones mínimas en los títulos y la ubicación: el capítulo 2 en Galdós, "Guiado", se convierte en "Encontrado" en la adaptación; los capítulos 9 y 10 de la novela, "Los Golfines" e "Historia de dos hijos del pueblo", intercambian lugares en el trabajo de Pulido; el capítulo 14 de la adaptación lleva por nombre "De cómo la Virgen María se le apareció a la Nela", en el original, Galdós no utilizó "le"; el capítulo 18 lleva por título "Nela se decide a partir", se eliminó el artículo "la" que aparece en la obra de Galdós.

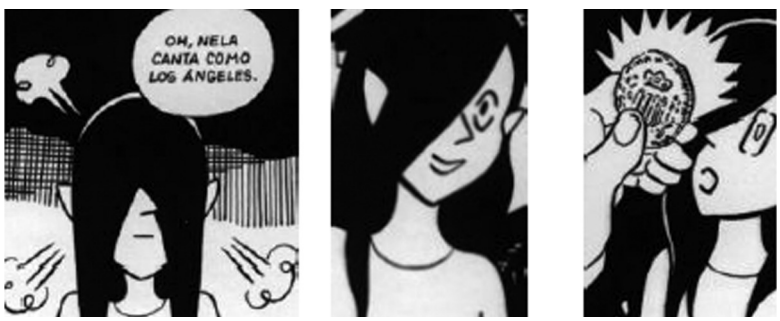
Resalta la total ausencia del capítulo 5 ("Trabajo. Paisaje. Figura") en la adaptación de Pulido, que pasa del capítulo 4 al 6; esta ausencia conlleva la desaparición —entre otras cosas— de una magnífica descripción de Socartes y la hiperbólica presentación de Pablo Penáguilas; como consecuencia, el lector padece una violenta transición de Nela y Felipe Centeno en nocturno diálogo a Nela y Pablo en pleno paseo por el campo.

Pulido secciona el último capítulo de la novela, de manera que lo sucedido después de la descripción de la tumba de Marianela se coloca en un epílogo y los últimos tres párrafos de la obra (desde "Despidámonos para siempre de esta tumba…") se los hace decir a un Pérez Galdós caricaturizado. Resulta necesario destacar aquí un desvío del original: el narrador de la novela es muy cuidadoso en no datar con exactitud los acontecimientos; específicamente, al consignar los datos de la lápida de Marianela dice: "R.I.P. MARÍA MANUELA TÉLLEZ RECLAMÓLA EL CIELO EN 12 DE OCTUBRE DE 186..." (231)[13]. Por alguna razón que no acertamos a definir, Pulido subsana la voluntaria reticencia del original galdosiano y fecha el deceso en 1868.[14]

Cierra el volumen un prólogo "fuera de sitio", al que nos referiremos en un apartado posterior.

***Nela*: aciertos y desaciertos**

1. Comencemos con la traducción de un lenguaje a otro. Una de las más notorias modificaciones es la materialidad de los personajes; mientras en la novela de Galdós la "belleza" de Marianela no está determinada, en la novela gráfica se le presenta con una graciosa "fealdad" desde el inicio; además, el estilo de dibujo con el que se le representa, al igual que a Celipín, es un poco más *cartoon* y difiere del realismo de los personajes "serios". En la novela, el descubrimiento de la apariencia de Nela es uno de los momentos de tensión más conmovedores, mientras que en esta adaptación está resuelto desde el inicio.



Algo similar sucede con el médico Golfín: su caracterización en la novela es la de un personaje afable, duro y cariñoso; en el cómic el trazo en el ceño lo retrata como alguien mal encarado o de mal humor durante toda la historia lo que, sin duda, afecta la perspectiva del receptor.

2. Es notable la decisión de dibujar a Pablo sin ojos durante todo el tiempo que es ciego; también se destacan —a través del dibujo— pasajes narrativos que, en la novela, a veces se pierden, dada la extensión, la poca claridad o la intensidad de otros aspectos relatados en la misma escena; por ejemplo, en la novela gráfica se explicita la geografía de los sitios descritos por Galdós, con relieves altos y bajos y puntos de interés específicos en un espacio determinado —como las minas—. Es decir, la traducción de lenguajes da certeza a algunas insinuaciones de Galdós: a veces esto va en detrimento del efecto de la narración, otras, a su favor.

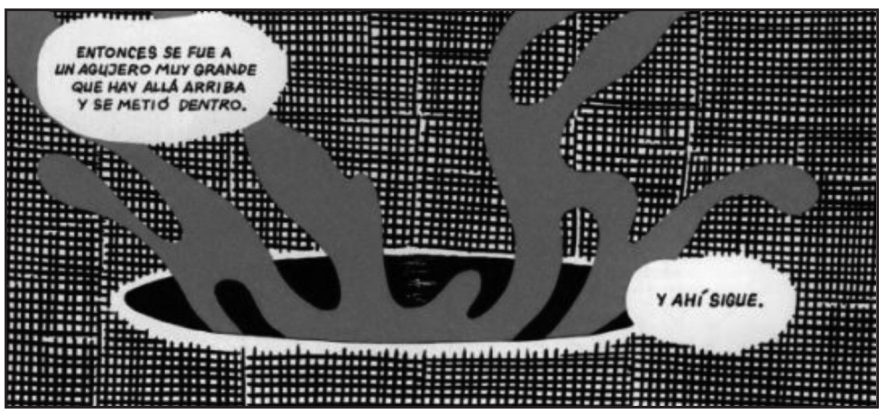
Respecto al estilo de dibujo, casi todas las viñetas se encuentran en un punto medio de realismo —según la pirámide de Scott McCloud—, excepto en breves momentos de la narración y con dos personajes en particular: Nela y Celipín.[15]

3. Rayco Pulido decidió respetar casi íntegro el estilo lingüístico de Galdós y la mayoría de los pasajes depositados en la novela gráfica fueron directamente extraídos de su pariente literario. Esto tiene como consecuencia dos fenómenos: el primero, que la técnica realista en las representaciones del habla utilizadas por Galdós no correspondan con el estilo elegido para la narrativa visual —al menos en el contrato de lectura inicial—; se genera un extrañamiento, una anomalía estilística que en ocasiones aleja al receptor y en otras lo acerca. El segundo fenómeno es que los diálogos quedan desprovistos de las reflexiones narrativas del autor implícito, de las indicaciones de aquello que él desea destacar —como las analépsis y las divagaciones teológicas o filosóficas— y de sus percepciones sobre el mundo que, en gran medida, le dan tesitura al relato; salvo las voces de Nela y del menor de los Centeno, las demás parecen bastante homogéneas, lo que va en menoscabo de la construcción de personajes.

4. Una gran iniciativa técnica de Pulido es la decisión de incorporar aquellos elementos no materiales —metafísicos, religiosos, probables— en un color dorado antiguo que, en la

impresión, rompe con el esquema de la escala de grises; los momentos más vistosos son tres: sobre el espacio vacío que dejó Pulido en el rostro de Pablo para evidenciar su ceguera, y ante la promesa de un avance científico que le permitirá ver, se dibujan unos "probables" ojos, delineados con una línea gruesa, como si la solidez del trazo prometiera su existencia.

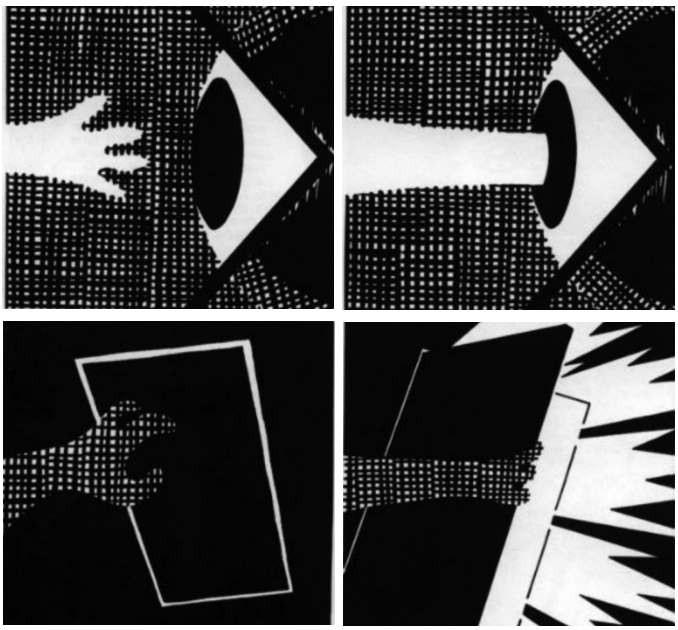
Los invisibles lazos que unen a Marianela con su madre son exhalados de la cueva donde ésta terminó con su vida y muestran una unión entre ambas bastante más estrecha que aquella que, al menos algunos lectores, somos capaces de percibir sin la ayuda visual.[16]



Por último, uno de los momentos mejor logrados técnicamente es cuando la Virgen se convierte en Florentina, pues el uso invertido del color dorado para despojar al personaje de su manto divino devela, sin convertirlo en obviedad, el juego entre color y significado para toda la obra.

5. Pulido presenta todas las viñetas y todas las escenas desde una perspectiva "en tercera persona", es decir, siempre colocando el foco fuera de los personajes de manera estandarizada. Cuando modifica esta forma e intenta algunos experimentos, la narrativa de las secuencias se enriquece mucho; como la secuencia en la que se realiza un acercamiento que va del rostro de una vaca a sus ojos, a una mosca parada sobre ellos, a las alas del insecto; la secuencia se detiene y comienza un alejamiento en el que las mismas líneas usadas para las alas se convierten en el primer trazo de las huellas dactilares del padre de Pablo, lo cual acentúa las manos callosas del hacendado trabajador que no tendrá a quien heredar su labor si la operación no funciona.

La riqueza de esta experimentación también es notoria cuando Pablo recuerda el sueño que tuvo: una mano llena de luz —esta afirmación la explica el contraste de negro y blanco usado en la página— toca el ojo de Pablo, quien estira su mano hacia la puerta de la habitación obscura donde se encuentra —la ceguera— y puede abrirla de golpe para que se ilumine.



Acaso, sería de lamentar el poco uso de este tipo de escenas que, frente a la abundancia de la perspectiva externa, podría volver más dinámica la narración visual.

6. Según McCloud, "Los colores pueden expresar una disposición de ánimo. Los tonos y el modelado pueden conferir profundidad. Escenas enteras pueden ser protagonizadas por el color. El color como sensación, en color como ambiente". Más adelante agrega: "Las diferencias entre el cómic en blanco y negro y el de color son muchos y afectan a todos los niveles de lectura.... Con colores más expresivos, el cómic puede convertirse en un ambiente embriagador en sensaciones, que sólo el color puede dar", y finaliza con "no vivimos en un mundo en blanco y negro, sino en un mundo de colores. Los tebeos a color siempre parecerán más reales a primera vista" (*Entender* 190-192). Considérese ahora el siguiente fragmento de *Marianela*:

> El cielo estaba despejado; el sol derramaba libremente sus rayos, y la vasta pertenencia de Socartes resplandecía con súbito tono rojo. Rojas eran las peñas esculturales; rojo el precioso mineral; roja la tierra inútil acumulada en los largos taludes, semejantes a babilónicas murallas; rojo el suelo;

> rojos los carriles y los vagones; roja toda la maquinaria; roja el agua; rojos los hombres y mujeres que trabajaban en toda la extensión de Socartes. El color subido de ladrillo era uniforme, con ligeros cambiantes, y general en todo: en la tierra y las casas, en el hierro y en los vestidos. Las mujeres ocupadas en lavar parecían una pléyade de equívocas ninfas de barro ferruginoso crudo. Por la cañada abajo, en dirección al río, corría un arroyo de agua encarnada. Creeríase que era el sudor de aquel gran trabajo de hombres y máquinas, del hierro y de los músculos.
>
> La Nela salió de su casa. También ella, sin trabajar en las minas, estaba teñida ligeramente de rojo, porque el polvo de la tierra calaminífera no perdona a nadie. (90)

No sabemos si la decisión de Pulido de relatar esta historia en blanco y negro tuvo motivos artísticos o editoriales; en todo caso lamentamos que se haya desaprovechado la paleta cromática que ofrece Galdós en *Marianela*. No se entienda en esto necesariamente una crítica, sino un deseo insatisfecho de que, al traducir el lenguaje de la novela, se hubieran percibido elementos como el color que cubre a las personas y las cosas en Socartes, la amalgama entre la tierra de las minas y sus habitantes. En el aspecto técnico, McCloud afirma que el color propicia la percepción del realismo, lo cual empataría con los rasgos estructurales de la forma de narración galdosiana en este texto (*Entender* 189, 192).

7. Se desaprovechan las metáforas propuestas y los abundantes fragmentos de rica expresividad plástica en la novela que parecen pertinentes para realzar diversos momentos en la narrativa gráfica (según algunas técnicas modernas). Para ejemplificar, proponemos dos pasajes representativos de las posibilidades que enmarcan escenas completas:

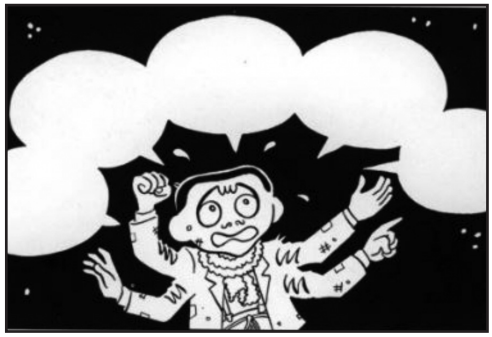
> —¡Oh!, sí, lo entiendo…; como que todos los tenemos dentro. El sol, las hierbas, la luna y el cielo grande y azul, lleno siempre de estrellas…, todo, todo lo tenemos dentro; quiero decir que, además de las divinas que hay fuera, nosotros llevamos otras dentro. Y nada más… Aquí tienes una flor, otra, otra, seis: todas son distintas. ¿A que no sabes tú lo que son las flores?
>
> —Pues las flores —dijo el ciego, algo confundido, acercándolas a su rostro— son… unas como sonrisillas que echa la tierra… La verdad, no sé mucho del reino vegetal.
>
> —¡Madre divinísima, que poca ciencia! —exclamó María, acariciando las manos de su amigo—. Las flores son las estrellas de la Tierra.
>
> —Vaya un disparate. Y las estrellas, ¿qué son?
>
> —Las estrellas son las miradas de los que se han ido al Cielo.
>
> —Entonces las flores…
>
> —Son las miradas de los que se han muerto y no han ido todavía al Cielo —afirmó la Nela con entera convicción—. (98)

Este fragmento ilustra las posibilidades de representación gráfica que podrían concordar con cierto tono elegido de narración visual, pero que en la novela gráfica se les representa solamente como un acto de habla. Se pierden así discusiones importantes que propone la novela para quien desee plantearlas, como el misterioso origen de la belleza natural: como virtud divina —tal como lo plantea Nela— o como construcción social —postura en la que todos los personajes participan y que comparte Pablo al adquirir la vista—. Parece que la belleza, sólo por nombrarse, es; ¿cómo puede saber Pablo que Florentina es hermosa si no tiene referentes?, ¿se ha integrado al constructo social de los demás sólo por escuchar los comentarios? Nela comparte esta postura al respecto de su figura cuando Pablo pueda observarla; además, los referentes a su fealdad se intensifican si se ponen a contraluz de aquellos sobre la belleza de Florentina:

> —Me dijo que no podría vivir sin mí, y que aunque tuviera vista me querría siempre mucho. Yo estaba contenta, y mi fealdad, mi pequeñez y mi facha ridícula no me importaban, porque él no podía verme, y allá en sus tinieblas me tenía por bonita. Pero después...
>
> —Después... —murmuró Golfín, traspasado de compasión—. Ya veo que yo tengo la culpa de todo.
>
> —La culpa no...; porque usted ha hecho una buena obra. Usted es muy bueno... Es un bien que él haya sanado de sus ojos... Yo me digo a mí misma que es un bien... pero después de esto yo debo quitarme de en medio..., porque él verá a la señorita Florentina y la comparará conmigo... y la señorita Florentina es como los ángeles, porque yo... Compararme con ella es como si un pedazo de espejo roto se comparara con el Sol… (198)

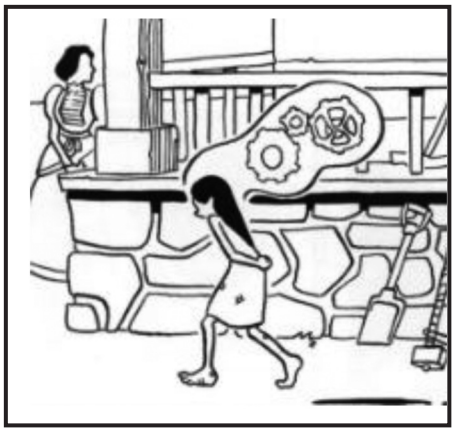
Los rasgos de identificación de la lazarillo se mantienen ambiguos hasta el final en la novela, pues se opina de diversos modos al respecto; sin embargo, en la novela gráfica además de la certeza ya mencionada, la posibilidad de discusión sobre estos temas está ausente, y no es cosa menor, pues se desarrolla en un formato acorde para exponerla, aunque la dificultad técnica también presupone un problema.

8. Uno de los diferenciadores del cómic de las demás expresiones artísticas o de entretenimiento es el uso de los globos.[17] Rayco Pulido es bastante conservador en el manejo de esta herramienta, pero realiza tres juegos que enriquecen mucho la historia. El primero son los globos en blanco: una representación del acto de habla sin ninguna expresión verbal distintiva, una en boca de Golfín, otra en boca de Felipe; se le podría atribuir a una errata editorial —en el primer caso—, o a una representación de la poca relevancia que tiene lo expresado, aunque sí sea importante el hecho de que "algo" se expresa —en el caso del no-diálogo de Celipín—.



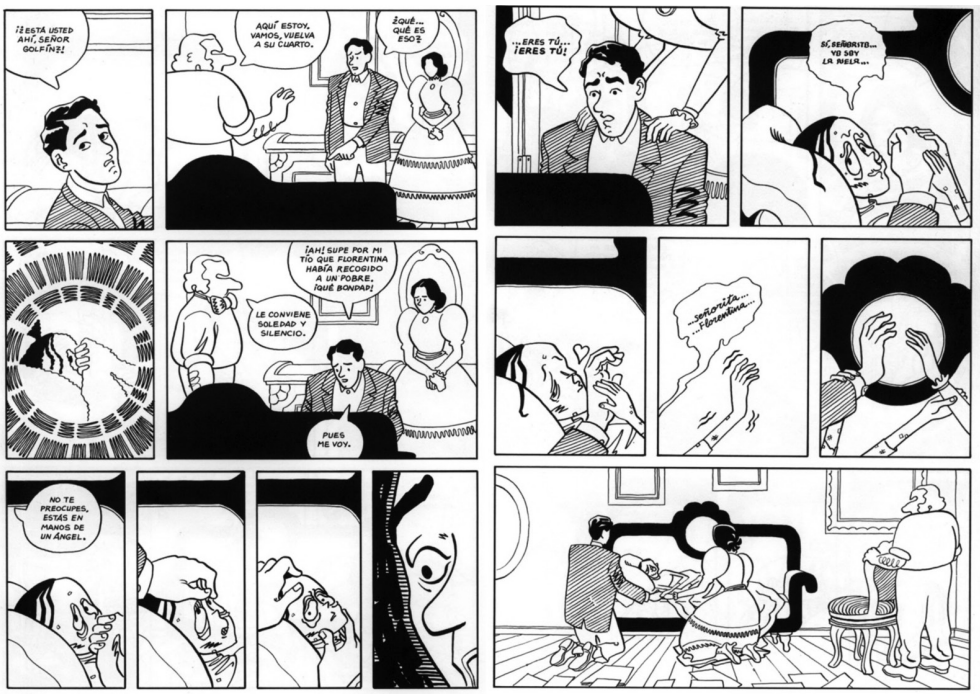
Otro juego es aprovechar la costumbre de que el contorno de los globos o la tipografía usada en ellos sean representativos de lo expresado en relación con el contenido; Pulido utiliza este recurso repetidamente para signar los gestos de llanto, con letras que se "escurren" por todo el globo como las lágrimas (o, con un tono más cómico, los mocos) por el rostro.

Por último, uno de los momentos que funciona mejor es cuando se muestra la importancia de la reflexión de Nela y el esfuerzo que le toma realizarla con el dibujo de unos engranajes funcionando. Si retomamos el tema de la articulación de estilos, el tipo *cartoon* de Nela va muy acorde con estos recursos y deja la sensación de estar bien logrado, aunque sólo aparezca una vez.



9. Uno de los mayores aciertos, si no el que más, de esta novela gráfica es la secuencia de rostros que observa Pablo, en primera persona, cuando obtiene la visión; el trazo no sólo está bien logrado, sino que resulta verdaderamente conmovedor "ponerse en los zapatos" de un ciego que deja de serlo. Además, es posible notar la distinción en el estilo de dibujo que expresa una percepción distinta entre la de este personaje, el narrador (en este caso, el narrador gráfico) y los demás personajes; entonces, ¿la "fealdad" de Nela está naturalizada o es una convención?

En contraparte, el que parece el mayor desacierto es la secuencia en que Pablo por fin puede ver a Nela. Al margen del texto de Galdós (pues nos parece que sería un error establecer una identidad equivalente entre ambos textos, dado que son de naturaleza distinta), éste es el momento climático del relato; desafortunadamente, la dinámica visual es monótona y floja, pues los planos elegidos no proponen ninguna tensión aparte de aquella que se encuentra en los diálogos y, como ya comentamos, en ocasiones no es suficiente, pues se evidencia su desequilibrio con los demás recursos; además, en esta secuencia, el estilo en el que está dibujada Nela le quita "seriedad" —quizá el término correcto sea *verosimilitud*—, lo que desestima el tono trágico y rompe con el contrato lector.



Pensamos que, en este cómic, recursos como la desambiguación de algunas características podrían ser un fallo —por ejemplo, precisar la fecha de muerte de Marianela—, mientras que la exploración de otras posibilidades temporales narrativas —como el epílogo situado 150 años después de ocurridos los hechos— podría ser un acierto.

El estilo gráfico de Rayco Pulido es agradable y no parece ser técnicamente limitado, pues su ejercicio insinúa un muy buen dibujante; sospechamos que los problemas en la ejecución de esta novela gráfica se dan por problemas de lectura y traducción: utilizó los recursos del cómic para destacar aspectos más o menos irrelevantes del texto; su narrativa visual es homogénea; y hay una evidente desarticulación de estilos. Se observa que Pulido quiso traducir lo más literalmente posible el trabajo de Galdós a un nuevo formato e intentó respetar muchas directrices observables en la novela; dicho de otra manera, no se apropió de *Marianela* para la transformación. En su favor, comprendemos que la selección de recursos y la forma de operarlos es una decisión individual y que no puede juzgarse un trabajo por "lo que no fue".

El prólogo fuera de sitio

Una vez terminado el cómic en sí, se encuentra un *post scriptum* titulado "Un prólogo fuera de sitio: Cinco notas sobre Galdós, 'Marianela' y su adaptación", en el que Pulido abunda sobre algunos aspectos de su trabajo.[18] Vale la pena aclarar que éste ya no pertenece a la obra, semánticamente ocupa un lugar distinto que el autor aprovecha para compartir juicios no especializados sobre *Marianela* y explicar los procesos creativos de su *Nela*. En este

texto es posible notar la cantidad y el tipo de información que Pulido tenía sobre el trabajo de Galdós y que utilizó para su adaptación; nos permite también exponer algunos problemas que se presentan cuando convergen dos lenguajes artísticos, y resaltar que el cuidado en la composición de este tipo de traducciones es un proceso extenso que no responde sólo a la lectura ni a la ejecución técnica.

1. "Sobre el paisaje". En esta sección se establece el vínculo entre la región de Cantabria —particularmente, Santander— con la imaginaria geografía en la que se desarrolla *Marianela*. Al referirse a San Quintín, la residencia veraniega de Galdós, Pulido afirma que "fue su torre de marfil, donde nació su hija María y almacenó sus pertenencias más valiosas" (155); lo cierto es que María nació en el domicilio que Galdós rentaba para Lorenza Cobián en Santander (en la casa nº 3, piso 3º, de la Cuesta del Hospital) y no puso pie en San Quintín sino hasta después de la muerte del novelista, en virtud de haber sido designada como su heredera universal (Ortiz-Armengol 475-477, 779).

2. "Sobre la novela". Pulido comienza por destacar la rapidez de la redacción de *Marianela*, después menciona que el español "dejó escritas 33 novelas, 26 obras de teatro y 46 episodios nacionales" (156). Si bien el número de Episodios Nacionales es indiscutible, no sucede lo mismo con las novelas y obras de teatro que, según nuestro conteo, serían 32 y 25[19] respectivamente.

Siguen diversas afirmaciones más bien dudosas: que *Marianela* "cumple los preceptos que Edgard [sic] Allan Poe le exigía al relato breve";[20] que *Marianela* "es pura estructura"; que "tiene clara inspiración dickensiana; picaresca y determinismo social" (156). Por último, Pulido comenta el éxito comercial de *Marianela*: múltiples ediciones, traducciones, adaptaciones teatrales, cinematográficas, operísticas, televisivas y radiofónicas, y remata diciendo que "ahora también tiene su historieta", afirmación cuya pertinencia ya fue discutida en este trabajo.

3. "Sobre la adaptación". Si bien podría parecer que este apartado es de particular interés por referirse a la labor de transferir el lenguaje literario al del cómic, dedica su esfuerzo a realizar una crítica poco fundamentada de las técnicas literarias de *Marianela*.

Se evoca el repudio generado por el anticlericalismo de Galdós, que se tradujo en su ausencia de los programas educativos de las Islas Canarias; Galdós, dice Pulido, "siempre que pudo arremetió en contra de la influencia que los estamentos eclesiásticos tenían sobre la política nacional, lo que no le impedía ser profundamente creyente" (157). En realidad, Galdós no arremetió siempre —ni como escritor ni como político— en contra de tal influencia, ni fue tampoco "profundamente creyente";[21] el anticlericalismo galdosiano y su particular manera de creer ameritarían matizaciones que rebasan el propósito de estas cuartillas.[22]

Podemos pensar, dadas las afirmaciones de las páginas citadas, que Pulido encontró fastidiosa la lectura de *Marianela* y pudo determinar que los problemas de la obra "provienen de la carga retórica propia de la novela del XIX", que divide en tres apartados: a) el alarde retórico del narrador; b) el alarde retórico de Teodoro Golfín, y c) los personajes sin voz. Al hablar del primer aspecto, Pulido incurre en la añeja equivocación de creer que el narrador de la novela es el propio Galdós (157) y lo encuentra demasiado parlanchín para su gusto; también le parece que el doctor Golfín habla más de la cuenta y que los demás personajes

no hablan lo suficiente o lo hacen de manera poco convincente, "sin embargo, la calidad y la delicadeza en la construcción de la voz de [Marianela] trasmite verdad, rezuma vida y se convierte en el sostén del resto de sus interlocutores" (159).

Sólo al final del apartado, y muy brevemente, Pulido se refiere a su trabajo de adaptación: respetó en lo posible los diálogos originales, intercambió la ubicación de los episodios 9 y 10 —no hay explicación alguna de la ya mencionada supresión del capítulo 5 de la novela—, y cambió "el final, y con ello el sentido de la novela":

> Me explico: en el epílogo de "Marianela" los turistas-periodistas descubren su tumba sólo unos meses después de que muriera y ya nadie la recordaba en Socartes, de modo que inventan el reportaje para "El Times". Aquí el Galdós-narrador interviene: "Bastaba leer esto para comprender que los dignos reporteros habían visto visiones. Averiguada la verdad, de ella resultó este libro." De manera que a raíz de una investigación, Galdós escribe este relato para volver a poner las cosas en su sitio... Yo no pude hacerle eso a mi Nela. Merecía una pequeña victoria, aunque fuese una farsa y ya estuviera muerta. Déjese seducir por la ironía de que la recuerden como aparece en "El Times". (159)

Confesamos nuestro desconcierto ante esta explicación; comparemos el final de *Marianela* con el de *Nela*:

> 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 nadie en Aldeacorba de Suso se acordaba ya de la Nela, fueron viajando por aquellos países unos extranjeros de esos que llaman *turistas*, y luego que vieron el sarcófago de mármol erigido en el cementerio por la piedad religiosa y el afecto sublime de una ejemplar mujer, se quedaron embobados de admiración, y sin más averiguaciones escribieron en su cartera de apuntes estos apuntes, que con el título de *Sketches from Cantabria* publicó más tarde un periódico inglés.
>
> «Lo que más sorprende en Aldeacorba es el espléndido sepulcro que guarda las cenizas de una ilustre joven, célebre en aquel país por su hermosura. *Doña Mariquita Manuela Téllez* perteneció a una de las familias más nobles y acaudaladas de Cantabria: la familia de Téllez Girón y de Trastamara. De un carácter *espiritual, poético* y algo caprichoso, tuvo el antojo (*take a fancy*) de andar por los caminos tocando la guitarra y cantando odas de Calderón, y se vestía de andrajos para confundirse con la turba de mendigos, buscones, *trovadores*, toreros, frailes, hidalgos, gitanos y *muleteros*, que en las *kermesas* forman esa abigarrada plebe española que subsiste y subsistirá siempre, independiente y pintoresca, a pesar de los *rails* y de los periódicos que han empezado a introducirse en la Península Occidental. 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 con el porte (*deportment*) más aristocrático. Es incalculable el número de bellos *romanceros*, sonetos y madrigales compuestos en honor de esta gentil doncella por todos los poetas españoles.»
>
> Bastaba leer esto para comprender que los dignos reporteros habían visto visiones. Averiguada la verdad, de ella resultó este libro. (231)

En *Nela*, esta información se condensa en tres viñetas: 1) Una vagoneta con una pareja de turistas, uno de los cuales dice "Ey, look there! It seems [sic] a cemetery!" 2) La misma pareja: el joven está fotografiando la tumba de Marianela, la chica —vista de espaldas, en actitud aburrida— dice "Hurry up, I'm hungry" (148), y 3) Unas manos sostienen una tableta electrónica, en la que se lee el portal *web* de *The Times*:

> Notas desde Cantabria
> Lo que más sorprende de Aldeacorba es el espléndido sepulcro que guarda las cenizas de una ilustre joven, célebre aquí por su hermosura; doña María Manuela Téllez, que perteneció a una familia noble de las más ricas de Cantabria: los Téllez Girón de Trastamara. De carácter espiritual, poético y algo caprichoso, tenía la costumbre de vestir andrajos para confundirse con la turba de mendigos, buscones, toreros, frailes, gitanos y trovadores. El concejal de Villamojada narra cómo era famosa por su interpretación a guitarra de las odas de Calderón, sabía presentarse en las fiestas y saraos de Madrid con el porte más aristocrático. Es incalculable el número de romances y sonetos compuestos en honor de esta gentil doncella por todos los poetas... (149)

Creemos que la afirmación de Pulido —el cambio del sentido de la obra, la victoria de Marianela— es un juicio erróneo del trabajo de Galdós. Partimos de la siguiente interpretación: el personaje Marianela no es relevante en el plano de realidad que habita,[24] muere de amor de la misma manera como nació: pobre y sola, con una vida más bien miserable.

Para Pulido, el valor positivo, la "victoria", es la trascendencia de Marianela en la memoria colectiva; por ende, es de suma importancia que dos reporteros extranjeros puedan reconstruir y comunicar la vida de Nela casi 150 años después de su muerte.[25] Para ello, Pulido utiliza el lenguaje periodístico como técnica que da al relato de los reporteros un alto nivel de veracidad, además de que, en tal plano de realidad, ya no hay quien les cuente la historia verdadera.

Nos parece que Pulido omite que en la novela de Galdós existe también un valor positivo que se fundamenta en la persistencia de Marianela en la memoria colectiva, igual que en su adaptación gráfica. Lo que propicia el relato en la obra de Pérez Galdós es precisamente una nota periodística que, según el narrador de la novela, muestra un personaje simplón e insuficiente para representar a la Marianela a la que tanto cariño profesa. En este caso, el grado de verdad recae en el relato extenso que, a la vez, es el que prevalece sobre la nota periodística.

Para el relato de Pulido la victoria está en que Marianela sea recordada tanto tiempo después en una nota periodística; para el de Galdós está en que se cuente la historia verdadera, mucho más profunda y compleja que la mínima y falaz nota de los periodistas extranjeros. Pensamos que esta lectura está en conformidad con la importancia que se otorgaba en la estética realista a la precisión en el relato y su relación con lo verdadero.

Sobre la misteriosa desaparición del capítulo 5, Pulido no dice una sola palabra. Especulamos que el salto en *Nela* del episodio 4 al 6 podría deberse a dos motivos: un tremendo descuido por parte del autor que no mandó una obra concluida y de Astiberri que no revisó ni preguntó el porqué de la ausencia; o bien, dada la manera en que Pulido decidió

traducir la obra de Galdós al formato del cómic, quizá no encontró nada en el capítulo suprimido que le interesara o le sirviera para su obra, pues, conforme al estilo narrativo que usa en esta obra, en dichas páginas galdosianas sólo existen un par de diálogos y los demás elementos son digresiones del narrador y descripciones ecfrásticas de espacios. Tendemos a pensar que la segunda opción es la más probable y que Pulido olvidó hacer la precisión correspondiente en el "Prólogo fuera de sitio"; la otra posibilidad sería mucho más grave, pues constituiría una falla compartida entre autor y editor en toda una sección del trabajo publicado.

4. "Marianela y la onomástica". Pulido dice no estar convencido ("no hay documentación al respecto", es "interesante antes que relevante", "Galdós pudo utilizarlos de manera aleatoria") (160) del posible significado profundo de los nombres de los personajes de *Marianela*; sin embargo, reproduce las interpretaciones de un artículo de Trinis Antonietta Messina. Los argumentos de nuestro historietista pueden contrastarse con los diversos artículos dedicados al tema (por ejemplo, el de Alfredo Rodríguez), así como estudios de los manuscritos galdosianos que consignan sus titubeos a la hora de bautizar a los personajes y una cierta convicción de la crítica de su empleo simbólico de los nombres (y de que ocasionalmente exageraba al hacerlo). Pulido no está obligado a conocer estos trabajos, pero sus declaraciones tajantes lo llevan a decir cosas que, para el lector especializado, son flagrantes errores.

5. "Galdós y la historieta". Es natural que a Pulido le interese particularmente una faceta más o menos desconocida de Galdós: su pasión por el dibujo, de la cual son prueba los cinco tomos editados por Stephen Miller, que recogen los álbumes gráficos galdosianos: *Gran teatro de la pescadería, Las Canarias, Atlas zoológico, Álbum arquitectónico y Álbum marítimo*. Es cierto que nuestro novelista subrayaba y anotaba los libros de su biblioteca; sin embargo, cuando Pulido afirma que "muchos de los libros [...] tienen los márgenes llenos de monigotes y caricaturas" (161), quizá esté confundiendo los *libros* de Galdós con sus *manuscritos y galeradas* que, como ha demostrado el profesor Michael A. Schnepf, abundan en dibujillos y apuntes.

Dice Pulido: "En la capital [Galdós] tiene acceso a la prensa internacional (hablaba inglés, francés y latín)" (161). Sin duda Galdós estudió latín en su adolescencia y algo de literatura latina en su juventud, pero afirmar que lo hablaba no es preciso; por lo que se refiere al inglés, ya Berkowitz (179-180) matizó los posibles conocimientos que pudo haber tenido nuestro novelista, hecho que fue recalcado por Montesinos (4). El origen de tal creencia acaso sea la traducción que Galdós hizo de *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*,[26] aunque es casi una certeza que el joven Benito se basó en una traducción al francés para realizar su propia versión (Mudd 139-145). Sería interesante determinar la influencia —si hubo tal— de las ilustraciones que invariablemente acompañaban las novelas de Dickens en los dibujos del joven Galdós.

Cierra Pulido este último apartado de su prólogo analizando con cierto detenimiento el álbum *Atlas zoológico*, adscribiéndolo al género de los aleluyas ("estampas que a través de una cuadrícula [viñetas] introducen la secuencia y la relación texto-imagen, tienen un origen religioso; contaban la vida de los santos u otras historia bíblicas, y comienzan a producirse en masa en el S. XVIII", 163) y ubicándolo como antecedente del cómic español

en las Canarias. Según Berkowitz, algunas de estas caricaturas galdosianas constituyen su primer tentativa en la ficción, y afirma que "as a cartoonist Galdós is imaginative, inventive, plastic, and sharply ironical. His touch is light" (32).

Conclusión

El trabajo de Rayco Pulido es un considerable esfuerzo por tomar la novela de Pérez Galdós y hacer una nueva actualización en un lenguaje distinto. A favor tiene que muchos aspectos técnicos están muy bien ejecutados y le dan mayor fuerza al trabajo gráfico y, por ende, a la narrativa visual; menos feliz nos parece que desaproveche el amplio potencial de la novela galdosiana para su traslado al lenguaje del arte secuencial.

Una vez más, la atención de un adaptador se concentró en *Marianela* que, más allá del afecto del público (y de su creador) y de sus ocasionales destellos de genialidad, no es de las obras maestras de don Benito. Sin embargo, dado el aspecto comercial en el mundo del cómic, parece lógico que fuera esta obra la elegida, pues existe una expectativa justificada de éxito editorial.

Esperamos que Pulido cumpla la intención de adaptar *El doctor Centeno*, la cual deja traslucir en un par de ocasiones. Nos parece que deben ser bienvenidas todas las expresiones que busquen renovar los hechos literarios fundamentales en nuestras culturas; las experimentaciones en todos los grados y en todas las disciplinas de los cánones literarios los renuevan, los ponen en circulación y, en el sentido más enciclopédico de la palabra, los revitalizan.

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

NOTAS

[1] Entre las cuales se destaca la edición en Braille publicada por el Comité Internacional Pro-ciegos.

[2] Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, quienes se hicieron cargo de la adaptación de la novela después de los intentos infructuosos de Ramón del Valle-Inclán y del propio Galdós.

[3] José F. Montesinos da una versión ligeramente distinta del incidente: "don Benito, . . . al oír a Margarita Xirgu . . . las primeras palabras, se echó a llorar como un niño, y le tendió los brazos llamándola: «¡Nela, Nela!»" (240).

[4] Según la base de datos electrónica IMDb, las telenovelas, ambas producciones mexicanas, se transmitieron una con el título original (dir. Ernesto Alonso, 1961) y otra como *Flor y Canela* (dir. Luis Vélez, 1989).

[5] "Antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con el lápiz, para tenerlos después delante mientras que hablo de ellos... [. . .] Tengo dibujados á lápiz todos los personajes que he creado" (*El Caballero Audaz* "Figura" 21). Véase también el artículo de Rafael de Mesa y diversos textos de Schnepf ("A Brief Note", "Galdós's *El doctor Centeno*", "The Graphic Component", "The Not So Tenuous", "The Return of the Artist", "The Secret of Galdós's 1881 Sphinx", "The *Tormento* Sketches", "X-Rated Galdós").

[6] No ha sido Galdós el único en percibir tal potencial gráfico; ya a mediados del siglo pasado se publicó una adaptación de *El abuelo* en *Intervalo* de Buenos Aires. Recientemente se han hecho ediciones ilustradas de *Zaragoza, Trafalgar* y *Bailén*. No podemos dejar de consignar en este lugar —aun a riesgo de parecer inmodestos— la adaptación ilustrada *Felipe Centeno, un héroe chiquito*, basada en *Marianela*, *El doctor Centeno y Tormento*.

[7] Decimos medianamente pues si a algo se han rehusado los participantes del medio es a la clasificación académica de este producto que, por lo demás, tuvo un fundamento mercantil antes que artístico. Aunque muchos lectores y fanáticos escribimos sobre el cómic como tendencia artística e intentamos validarlo en la "alta cultura", a los creadores, editores y a los mismos lectores, estos ejercicios parecen tenerlos sin cuidado, pues el cómic nació y sobrevivirá con o sin la validación de los discursos académicos centrales.

[8] Los ejemplos en todos los casos son extremadamente numerosos, exponemos algunos con los que tenemos algún apego y consideramos emblemáticos: *Peanuts* de Charles M. Schulz, *Calvin and Hobbes* de Bill Watterson y *Mafalda* de Quino. En México, actualmente gozan de mucha popularidad las historietas satíricas *El Santos* de Jis y Trino, *El Cerdotado* de Polo Jasso y *Bunsen* de Jorge Pinto.

[9] En ocasiones, cuando se extiende, se publica en un número no muy alto de volúmenes; en otras, algunas miniseries se publican primero como historieta y después se recopilan con o sin modificaciones.

[10] Así, en esta categoría —por supuesto, de manera anacrónica— caben no sólo las publicaciones contemporáneas que experimentan con el cómic, de las cuales ya se han mencionado algunos ejemplos, sino todas aquellas que lo hicieron durante su desarrollo, como las novelas ilustradas, las narraciones con grabados, las adaptaciones de documentos literarios e incluso, si hacemos caso de la opinión de Santiago García (87-89), algunos trabajos que pertenecen a otro orden estético como *Una semana de bondad* (1935) de Max Ernst que, a pesar de las claras diferencias, comparte los rasgos estructurales mínimos de la novela gráfica. En este heterogéneo e inabarcable mundo vale la pena revisar los trabajos de Frans Masereel, Lynd Ward, Milt Gross, Eric Drooker, Shaun Taun, Paco Roca, Andi Watson, Guy Delisle, Jaime S. Rich, Pierre Wzem, Tom Tirabosco, Enrique Bonet, Gibrat, Derek Kirk Kim y Thomas Ott, entre muchísimos más.

[11] En Francia, el término *bande desineé* se utilizó inicialmente como traducción literal de *comic strip*, pues se refería también al mismo formato. Años después y con un desarrollo fundamentalmente distinto al que se vivió en Estados Unidos, este término se utiliza para englobar cualquier forma de este medio por lo que, acaso, su sinónimo será *cómic*.

[12] Llamado *old gold*, el cual puede encontrarse con el código decimal para RGB 207, 181, 59, aproximadamente.

[13] Todas las citas de *Marianela* se refieren a la edición indicada en las Obras Citadas.

[14] Lo anterior no pasaría de una alteración sin mayor importancia de no ser porque la continuación de la historia comenzada en *Marianela* —es decir, *El doctor Centeno*— está fechada con suma precisión; en la novela de 1883 podemos leer lo siguiente: "Alejandro Miquis estudiante de leyes, natural del Toboso, de veintiún años, y Juan Antonio de Cienfuegos, médico en ciernes, alavés, subían al filo de mediodía por las rampas del Observatorio. [...] Cienfuegos llevaba en la mano el número de la edición pequeña de *La Iberia* (fijarse bien en la fecha, que era por febrero de 1863), y a ratos leía, a ratos peroraba" (111-112).

[15] "The Big Triangle" es un esquema que propone Scott McCloud para mostrar los grados posibles de representación entre la semejanza de una imagen (por ejemplo, una fotografía de un rostro) con su posible significado (la palabra "rostro") y con el nivel de abstracción elegido para representarse (McCloud, "The Big Triangle").

[16] Pulido añadió a las exhalaciones de la cueva diálogos mínimos que pertenecen a la madre de Nela; en nuestra opinión, este añadido no tiene fundamento alguno.

[17] El globo, según lo entiende Roman Gubern, es la manifestación presente del habla de los personajes, es un dibujo-palabra que, en términos semióticos, manifiesta la enunciación y dentro lleva lo enunciado, es un "yo hablo" en presente, sin importar lo que se diga.

[18] La inclusión de material adicional en el que el historietista ofrece un vistazo a su proceso creativo no es algo inusual en el género: por ejemplo, Chester Brown incluye al final de *Paying for it* una copiosa documentación sobre el tema de la obra (un post *scriptum,* 23 apéndices, además de notas); un caso extremo es *MetaMaus* de Art Spiegelman, un volumen autónomo con entrevistas, fotografías, bocetos, material bibliográfico y noticias de la recepción de *Maus*, la novela gráfica de Spiegelman, ganadora del premio Pulitzer en 1992. Consideramos que el empleo de este recurso obedece a dos razones: una, el temor del autor de que su obra no se exprese por sí sola y por ello es necesario darle más explicaciones a los posibles receptores; dos, compartir el proceso creativo, pues al ser el cómic un medio autosustentable —es decir, sólo lectores de cómic crean cómics—, es parte de ser miembro de la comunidad revisar estrategias y exponerlas a los otros.

[19] Incluyendo dos obras completas (*Quién mal hace, bien no espere y Un joven de provecho*) y una fragmentaria de juventud (*El hombre fuerte*) y otra póstuma e inacabada (*Antón Caballero*); no consideramos una obra temprana de la que sólo conocemos el nombre (*La expulsión de los moriscos*), ni la ópera *Zaragoza*.

[20] Aunque en el siguiente párrafo dice que sólo cumple con uno de tales preceptos.

[21] "En mí está tan arraigada la duda de ciertas cosas que nada me la puede arrancar. Carezco de fe, carezco de ella en lo absoluto. He procurado poseerme de ella y no lo he podido conseguir. Al principio no me agradaba semejante estado; pero hoy, vamos viviendo", le escribe a José María de Pereda el 6 de junio de 1877 (ctd. en Bravo 23).

[22] Igualmente se equivoca Pulido cuando más adelante afirma que "Galdós es un novelista dramaturgo, *muchas de sus novelas son dialogadas*" (158, el subrayado es nuestro); sólo 6 de las 32 novelas son dialogadas y resumir la idea de un trabajo de representación escénica únicamente a la formalidad de los diálogos parece una equivocación.

[23] No deja de resultar curioso que Pulido incluya al perro Choto entre los personajes que tienen poco diálogo (159).

[24] Con esto nos referimos a que para nosotros, lectores, el plano ficcional, es lo que significa para los personajes un plano de realidad.

[25] Nos parece un error guiarnos por la fecha de publicación de *Nela*, pues estaríamos mezclando planos de ficción con la realidad; la pista que usamos para interpretar la fecha del reportaje es la plataforma en la que está comunicada la noticia: la aparición —con notorio éxito comercial— de las tabletas electrónicas como la que se representa en la ilustración no se dio sino hasta 2010.

[26] Todavía en la presentación de una reciente edición de *Aventuras de Pickwick*, Arturo Ramoneda repite irreflexivamente tal noción (25), basado en lo dicho por Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana (173).

OBRAS CITADAS

Berkowitz, Hyman Chonon. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. U of Wisconsin P, 1948.

Bravo Villasante, Carmen. "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda." *Cuadernos Hispanoamericanos,* no. 250-252, 1970-1971, pp. 9-51.

Brown, Chester. *Paying for it. A Comic-Strip Memoir About Being a John*. Drawn & Quarterly, 2011.

El Caballero Audaz. "La figura de la semana: Galdós." *Nuevo Mundo*, 9 ene. 1920, pp. 20-22.

"*Flor y canela*". *Internet Movie Database*. www.imdb.com/title/tt0220896. Consultado sep. 2015.

García, Santiago. *La novela gráfica*. Astiberri, 2010.

Gubern, Roman. *El lenguaje de los cómics*. Península, 1979.

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

"*Marianela*". *Internet Movie Database*. www.imdb.com/title/tt0329881. Consultado sep. 2015.

McCloud, Scott. "The Big Triangle". *ScottMcCloud*. scottmccloud.com/4-inventions/triangle/index.html. Consultado mayo 2017.

—. *Entender el cómic*. Astiberri, 2005.

Mesa, Rafael de. "Pérez Galdós, dibujante". *La Esfera*, no. 316, 24 ene. 1920, pp. 21-22.

Messina Fajardo, Trinis Antonietta. "Nombres y símbolos de *Marianela*." *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 1, 2010, pp. 72-90.

Montesinos, José F. *Galdós*. Vol. I, Castalia, 1969.

Mudd, Benjamín. "De *The Pickwick Papers* a *Las aventuras de Pickwick*. Análisis de la traducción de Pérez Galdós de la obra de Charles Dickens." X Congreso *Internacional Galdosiano*, 2013, pp. 139-45. www.actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/272. Consultado oct. 2015.

Navarrete Galiano, Ramón. *Galdós en el cine español*. T&B Editores, 2003.

Ortiz-Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Crítica, 1995.

Pérez Galdós, Benito. *El abuelo*. Anuario de la revista *Intervalo*, adaptación de Hugo D'Adderio, 1950.

—. *Bailén*. Adaptación de Francisca Íñiguez, ilustración de Juan Manuel Moreno, Anaya, 2008.

—. *Dibujos de Benito Pérez Galdós. I- Gran teatro de la pescadería. II- Las Canarias. III- Álbum marítimo. IV-Álbum arquitectónico. V- Atlas zoológico. VI- Galdós gráfico*.

Edición de Stephen Miller, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2001.

—. *El doctor Centeno*. Edición de Isabel Román Román, Servicio de Publicaciones de la U de Extremadura, 2008.

—. *Marianela*. Edición de Joaquín Casalduero, Cátedra, 1984.

—. *Marianela*. Comité Internacional Pro-Ciegos, 1989.

—. [Prólogo] a B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, edición ilustrada. *Los prólogos de Galdós*, edición de William H. Shoemaker, Ediciones de Andrea, 1962, pp. 52-53

—. *Trafalgar*. Ilustración de Victor G. Ambrus, Vicens Vives, 2002.

—. *Zaragoza*. Adaptación de Luis Suñén, ilustración de Pablo Auladell, Edelvives, 2008.

Pulido Rodríguez, Rayco. *Nela*. Astiberri, 2013.

Ramírez López, Marco A. *Felipe Centeno, un héroe chiquito*. Ilustración de Rossana Bohórquez, UAM, 2009.

Ramoneda, Arturo. "Dickens por Galdós". *Aventuras de Pickwick*, traducción de Benito Pérez Galdós, Castalia, 2011, pp. 7-32.

Rodríguez, Alfredo. "Para un índice onomástico de la creación galdosiana". *Estudios sobre la novela de Galdós*, José Porrúa Turanzas, 1978, pp. 123-43.

Rubio Cremades, Enrique. *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Castalia, 2001.

Ruiz de la Serna, Enrique, y Sebastián Cruz Quintana. *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós: contribución a una biografía*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973

Schnepf, Michael A. "A Brief Note on a Unique Group of Galdós Manuscript Sketches." *Romance Notes*, vol. 46, no. 2, 2006, pp. 157-67.

—. "Galdós's *El doctor Centeno* Manuscript: Pedro Polo and Other Curiosities." *Romance Quarterly,* vol. 41, no. 1, 1994, pp. 36-42.

—. "The Graphic Component of the Original Manuscript of Galdós's La desheredada: Results, Relevance, and Ramifications." *Anales Galdosianos*, año 42-43, 2007-2008, pp. 139-50.

—. "The Not So Tenuous Twilight of the Artist: Sketches From the Galley Proofs of Galdós's *España sin rey and España trágica." Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 22, no. 1, 2006, pp. 111-23.

—. "The Return of the Artist: A Note on the Sketches From the Galley Proofs of Pérez Galdós's *La de los tristes destinos* (1907)." *Romance Notes*, vol. 44, no. 2, 2003, pp. 133-42.

—. "The Secret of Galdós's 1881 Sphinx: Unpublished Sketches and Material From the Original Manuscript of *La desheredada*." *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 25, no. 1, 2009, pp. 113-21.

—. "The *Tormento* Sketches: Secrets and Surprises from the Original Manuscript Surrounding the Galdosian Creative Process." *Anales Galdosianos*, año XLVI, 2011, pp. 119-28.

—. "X-Rated Galdós: Manuscript Nudes." *Anales Galdosianos*, año XXXVII, 2002, pp. 137-42.

Sinnigen, John H. "La argentinización de Galdós en el cine: *El abuelo y Marianela*." *Isidora: Revista de Estudios Galdosianos*, no. 17, 2011, pp. 73-92.

Spiegelman, Art. *MetaMaus*. Traducción de Cruz Rodríguez, Reservoir Books, 2012.