

¿ES MANSO UN POBRE HOMBRE?

Harriet S. Turner

Desde la declaración inicial, «Yo no existo», plantea *El amigo Manso* el problema de la creación del personaje. La crítica ha señalado las paradojas y confusiones del primer capítulo que establecen la singular ambigüedad de Manso, esa «dialéctica del *sí y el no*» dentro de la cual el personaje está en trance de formarse¹.

Tal dialéctica corresponde a dos maneras de valorar moralmente a Manso. Por un lado, siendo personaje de papel —«sueño de sueño y sombra»— al situarse frente al autor como remedo o máscara para recibir su «forro corporal» (1965) parece ser doblemente ficticio². Por otra parte, una vez convertido en carne mortal y puesto en circunstancias y tiempos históricos determinados, Manso, según Gustavo Correa, «conservará siempre un aire de irrealidad que lo mantendrá al margen de una vida turbulenta, y que le impedirá juzgar adecuadamente las situaciones de la vida»³. Debido al conjuro mágico del primer capítulo, visto retrospectivamente como peripécia irónica, Manso y su historia no pasan de ser «un poema burlón», opinión de Ortega y Munilla en su reseña escrita una semana después de publicarse la novela⁴.

Esta valoración más bien negativa de Manso la refuerza un coro de voces que surge de la novela misma. Según su hermano José María, su discípulo Manuel Peña, doña Cándida e Irene, las metafísicas de Manso, sus costumbres de célibe y cara de cura le califican de insignificante, inútil, un pobre hombre. «—Tú eres otra calamidad, otra calamidad, enténdolo bien», bufa José María, hombre *verdaderamente* práctico, la noche de la velada. «'Nunca serás nada..., porque no estás nunca en situación'» (1233). Manuel, otro

hombre de acción, opina igual. En la buñolería, enardecido por el prurito dramático, le echa al maestro esta filípica, tantas veces citada: «—Usted no vive en el mundo, maestro—[...]. Su sombra de usted se pasea por el salón de Manso; pero usted permanece en la grandiosa Babia del pensamiento, donde todo es ontológico, donde el hombre es un ser incorpóreo, sin sangre ni nervios, más hijo de la idea que de la historia y de la Naturaleza; un ser que no tiene ni edad, ni patria, ni padres, ni novia'» (1215). La imagen es repetida por doña Cándida, otro personaje con gran sentido práctico: «—Pero, soso, sosón. ¿Por qué no me has avisado antes?... ¿En qué piensas? Tú estás en Babia'» (1190). Incluso Irene, siempre tan metida en sí misma, se permite algunas frases espontáneas que confirman lo dicho. La negativa de Manso a participar en la velada le hace decir: «—Pero qué soso, qué soso es! [...] Lo que yo digo: es de lo más tremendo...» (1222). Manso, soso, pedante, metafísico iluso, no es nada, ya que *tremendo* carece de sentido: es adjetivo que Irene usa para todo. «'Pobrecito Máximo'» (1199) dice de improviso en otra ocasión, y sus palabras resuenan irónicamente: él sí es el *máximo pobrecito*.

Manso, modesto y sensible, se deja contagiar por esas imágenes negativas. Hacia el final lamenta penosamente: «—¡Oh, cuánto más valía ser lo que fue Manuel, ser hombre, ser Adán, que lo que yo había sido, el ángel armado con la espada del método, defendiendo la puerta del paraíso de la razón!... Pero ya era tarde» (1276). Aún en la novela se reconoce personaje de papel, reflejo de la condición ficticia declarada en el primer capítulo. Por eso, enfrentado con la «sonrisita irónica» (1286) de Irene, Manso se ve como *novela* y a la muchacha como lectora de ella. Cree oírle hablar en su interior: «—Te leo, Manso; te leo como si fueras un libro escrito en la más clara de las lenguas. Y así como te leo ahora te leí cuando me hacías el amor al estilo filosófico, pobre hombre...'» (1286).

¿Es Manso un pobre hombre? Sabemos que es, como todo personaje novelesco, una creación verbal, pero no por eso menos real. Para Galdós la ficción y la realidad existían en relación dialéctica, «así es que cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que *parece cosa de novela* [...]». En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: ¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido»⁵. Más que en otras novelas esta relación se advierte en *El amigo Manso*, «novela irónica, [...] novela a dos luces, como los tornasoles»⁶. Vista a contraluz, como se ve transparentado lo escrito en el reverso del papel, ofrece variantes que proponen otra valoración de Manso y de los demás personajes. Intentemos esa *contralectura* o, dicha de otra manera, la lectura de la *otra novela*, irónicamente inscrita dentro de las ficciones fabricadas por José María, Manuel, doña Cándida e Irene. Tales ficciones, incluso la del propio autor, expuesta en el primer capítulo, pintan a Manso como ser inexistente, personaje de papel, mera «condensación artística» (1165).

La *contranovela* propone lo contrario: frente al autor y al resto de ese «grupo de somnábulo» (1291). Manso impresiona por su realidad palpitante, honradez y eficacia. Su mundo moral, lejos de flotar en el vacío, sirve de correctivo a la huera y fantasmagórica sociedad española⁷. El hecho de que nadie le entienda ni le haga caso constituye precisamente la clave de la crítica, la visión moral de esta novela que versa sobre «el gran asunto de la educación» (1165).

La contralectura principia en el primer capítulo y en esta paradoja: la condición declarada de Manso como ente ficticio acaba afirmando la realidad de su ser. Desde la proposición metafísica, «Yo no existo», que constata la existencia por el hecho de ser pronunciada, se crea la ilusión de la autonomía de Manso⁸. Lejos de depender del autor para su historia, Manso es creador y narrador de ella. Es su amigo novelista petulante y abusivo el que decide comprarle ese «agradable y fácil asunto» (1166). La novela es «de dos luces» o sea, hay *dos* autores y *dos* novelas: 1) la historia vivida por Manso y después narrada a Galdós y 2) la copia o reproducción espúrea fabricada por éste con «frases y fórmulas» (1166). Tal duplicación favorece a Manso porque su novela es la original mientras la del autor será meramente copia de una copia, ficción dentro de una ficción, «sueño de sueño y sombra de sombra», doblemente alejada de la realidad.

Manso y el autor son amigos. La amistad califica al protagonista como ser autónomo al constatar su existencia fuera de la novela. Además su relación amistosa es como la existente entre profesor y alumno: Manso, *autoridad* que sabe, habla con tono benévolo y humorístico de su impetuoso amigo, «aquel buen presidiario, aquel inocente empedernido», cuyas cualidades profesionales son más que dudosas: Manso le despacha a él y a los de su gremio como «*ximia Dei*», «holgazanes», «artistas, poetas o cosa así» (1165). De tal modo sugiere que el autor no es lo que parece sino también máscara o remedo, criatura ficticia soñada por alguien; en efecto, un mono de Dios.

Otro factor que determina la autonomía de Manso es la caracterización del autor. Aparece en el primer capítulo como personaje novelesco, con las trazas y movimientos de un joven simpático pero sin sustancia; listo, pero incapaz de escribir bien. Para este niño-novelistas escribir significa ante todo dramatismo, teatralidad. Se lanza a novelar como si fuera a asaltar una fortaleza, a «acometerla con brío», echando mano a «las armas, herramientas, escalas, ganzúas, troqueles y demás preciosos objetos pertenientes al caso» (1165). Una lectura retrospectiva demuestra que este «soldado raso» tiene algo en común con otro alumno, Peñita. También simpático y de buen corazón, pero frívolo, Peñita, calificado dos veces por Manso como «soldado raso» (1270), es «rebelde al estilo» (1181), con una pobreza de vocablos que deja pasmado al maestro. Su discurso de la velada, hecho de «conocimientos pagados con saliva y adquiridos la noche anterior» (1231) duplica en cierto modo aquel «trabajillo de poco aliento» (1165) del autor, hecho de «frases

y fórmulas, bien recortaditas y pegadas con más de una redoma de mucílago» (1165).

Peñita, como el autor, inventa una novela: escribe cartas y calcula los pasos, guardando todo en secreto, pues, como dice, «así es más sabroso» (1261). Termina por fabricar sin clara conciencia de ello «una novela de amor» (1261), imaginando la heroína como huérfana pobre y humilde a quien hay que socorrer. Incluso intenta salvarla asaltando el balcón de la casa. Pero todo es ficción: la desamparada y humilde es «arrogante, altiva» (1271), y obra con energía y un gran sentido práctico. Es el metódico Manso quien pone fin a la novela de amor: «La historia tenía un final triste y embrollado; mejor dicho no tenía final, y estaba como los pleitos pendientes de sentencia. Esta podía ser feliz o atrocemente desdichada. ¿Me correspondía intervenir en ella, o, por el contrario, debería yo evadirme lindamente dejando que los criminales se arreglaran como pudieran?... ¡Pobre Manso! O yo no entendía nada de penas humanas o Irene esperaba de mí un salvador y providencial auxilio» (1269). Manuel, pasivo e inseguro, no acierta a solucionar los problemas. No *existe* sino como héroe de novela —«criminal» le llama Manso—, haciéndose eco del «crimen novelesco» que el autor pensaba perpetrar sobre «el gran asunto de la educación».

Manso y el autor, novelistas y personajes, empiezan por reflejarse mutuamente. Ocupan posiciones equivalentes y reversibles, creando así la duda, la niebla, la dialéctica del *sí y el no*. Pero por este reflejo recíproco Manso se sitúa en la realidad, dejando el espejo al autor y a Peñita. Si para el autor escribir una novela significaba estrategias militares —premeditar un plan y asaltar la fortaleza con «presteza mañosa» (1165)— frente a la empresa no menos ardua de educar a su discípulo Manso echa mano de la misma metáfora: «Sin vacilar, ataqué por la brecha del arte la plaza de su ignorancia» (1174). La analogía equipara autor y personaje, novela y alumno; escribir es igual a educar, autor igual a Manso, novela igual a Manuel. Este sale imaginado como ficción, pero al mismo tiempo la novela se muerde la cola y el autor y Manuel quedan equiparados. El autor es refractario; no aprende, es un «inocente empedernido», reincidente en «el feo delito de escribir» (1165). Manuel Peña, roca dura y resistente, es otro «inocente empedernido» y no aprende, como Manso advierte: «Lo que yo le enseñé apenas se distingue bajo el espeso fárrago de adquisiciones tan luminosas como prácticas, obtenidas en el Congreso y en los combates de la vida política, que es la vida de la acción pura y de la gimnástica volitiva» (1290)⁹.

En resumen, la caracterización de Manso como ente declaradamente ficticio afirma, paradójicamente, la impresión de su realidad. Se sitúa frente a un autor cuya autonomía es dudosa, ya que es personaje de papel creado por Manso, siendo a la vez reflejo o duplicación de otro personaje, Peñita, miembro al fin y al cabo de ese «grupo de somnámbulos». La dialéctica del *sí y el no* se ha resuelto a favor de Manso; la niebla de ambigüedades y confusiones ha cuajado en sustancia existencial.

La inversión mediante la cual Manso, personaje de papel, aparece como persona real a expensas del autor se advierte mejor en algunas variantes del manuscrito¹⁰. Escogió Galdós palabras que perfilan el retrato burlesco del autor y su relación amistosa con Manso, factores que dan al protagonista autoridad y autonomía. Por ejemplo, Manso cuenta que su amigo, el supuesto autor, «me pedía mi complicidad para añadir un volumen a los treinta desafueros consabidos» (1165). En el manuscrito la palabra *ayuda* fue sustituida por *complicidad*, indicando como un primer paso a la autonomía la equiparación entre los dos amigos, los dos novelistas. Manso no es ayudante sino colaborador, tan despabilado y listo como su compinche o más, bien instruido en la empresa algo sospechosa de escribir novelas.

En su conjunto las variantes forman un palimpsesto, imagen *gráfica* de una novela compuesta de novelitas intercaladas nutridas por las fantasías, ambiciones y apetitos de los personajes. Manso sale entre las líneas de la escritura, de tinta negra y letra picuda. Se nos *impone*, como se impuso al autor retratado en el primer capítulo, como se impuso a Galdós en el acto de escribir. La declaración que cierra este primer capítulo testimonia su vitalidad. Aparece así en el manuscrito:

El dolor me dijo que yo era hombre
Yo era un hombre

Manso va progresando del *Era* a secas al enfático *Yo era un hombre* y de ahí a la constatación del dolor y del nacimiento pleno de la persona. Se vive por el dolor, pues al cesar de existir Manso dice que «el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre» (1289). En realidad, nadie sufre como él. Peñita, «niño mimado del destino» (1235) no conoce el dolor; tampoco Irene, que sólo se preocupa por satisfacer pequeñas ambiciones burguesas. Los vemos salir en el coche después de la boda «bien agasajaditos, entre pieles» (1287); para ellos son «vida, juventud, riquezas, contento, amigos, aplausos, goces, delirio, éxito», mientras a Manso le esperan «vejez prematura, monotonía, tristeza, soledad, indiferencia, tormento y olvido» (1289).

Al llegar al último capítulo la inversión es completa: por el dolor y el olvido Manso *vive*; por el sosiego y comodidad Manuel e Irene ingresan en un mundo de ficción donde todos son muñecos, remedos o máscaras de personas. El autor participa de esa existencia ilusoria y no tiene poder sobre su criatura. Manso muere por voluntad propia; pide que su amigo le saque del mundo, desvestiéndole de su carne mortal. Como ha observado Gullón, «el creador de Manso le devuelve o cree devolverlo a su estado primitivo: lo desnace, como Unamuno hará con Augusto, pero no lo mata, pues en ambas obras es clara la vitalidad de la criatura ficticia, y ciertamente aquí están ahora, con nosotros, contigo y conmigo, los dos amigos»¹¹.

El mecanismo de duplicación interior montado en el primer capítulo

—dos autores y dos novelas— se repite en los demás¹². A partir del capítulo II Manso vive y narra su novela dentro de las ficciones inventadas por otros: la novela de folletín francés de doña Cándida; las notas y volantes de José María; las cartas de amor y los asaltos de «soldado raso» de Peñita y, más singular y menos visible, la paradójica, sombría novela de Irene, hecha de *papelitos* y actitudes hipócritas. La metáfora *vida como novela* se estructura como los espejos enfrentados: aparecen novelas frente a otras novelas. La realidad misma es concebida como «consumada doctora que tiene por cátedra el mundo y por libros sus infinitos fenómenos» (1175).

La novela de Manso, caracterizada por su «sinceridad y crudeza» (1169), pretende ser espejo de la realidad y reflejar los infinitos fenómenos del mundo. Pero tales fenómenos son páginas inventadas por los que ya son personajes de papel. Además, según los términos de la metáfora, es Manso quien resulta equiparado a la realidad: como profesor de filosofía es consumado doctor «que tiene por cátedra el mundo y por libros sus infinitos fenómenos». Irene ha calificado a Manso de «pobre hombre», leyéndole como novela abierta, «fácil asunto» (1166), personaje de papel. Pero a su vez Manso lee en ella, como leía tantas veces en doña Cándida, descifrando el «jeroglífico moral» (1248) de su cara, como leía en José María e incluso en el mismo Manuel: «Leí a mi hombre de una ojeada, como si fuera un cartel de los que estaban pegados a la próxima esquina» (1259). Si es verdad que todos son libros, pues «por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela», dirá Galdós más tarde en *Fortunata y Jacinta*, esos libros no son de igual valor¹³. Los conceptos morales y su valoración dependen de cómo leamos la novela más verídica. Hay que identificarla, distinguirla de las demás, ver el cruce y contagio entre ellas y sus discrepancias irónicas. Importa señalar también la estructura, la disposición de episodios y personajes que determina cómo, cuándo y en qué contexto son percibidos en la lectura.

Siendo Manso autor de un «verdadero relato» (1166) autobiográfico dirigido en tono familiar al lector, compartimos en general su punto de vista. En cuanto a la crítica social su voz es verídica, espejo correctivo de las novelas-mentiras, médico que diagnostica los males de la sociedad, como lo fue Augusto Miquis de *La desheredada* y como lo será Ortega del hombre masa de nuestro siglo. El retrato que pinta Manso de esa «plena edad de paradojas» (1209) lo personifican dos figuras: García Grande y su viuda doña Cándida. Aunque figura marginal García Grande es un prototipo, masa *novelesca* en el doble sentido del adjetivo, masa de la cual es hecha la mayoría de los otros, proyecciones de este primer ejemplar. García Grande desempeña una función estructural en la caracterización de esos personajes porque pone en duda su autonomía; por eso los veremos como ecos o reflejos de él.

García Grande queda en la novela como modelo de la esperpéntica «*democracia rampante*» que la habita. Saliendo primero como «hombre de negocios» pronto se le descubre «bifronte», con «una mano en la política menuda y otra en los negocios gordos». Después sabremos que fue «hombre sin

ideas, pero dotado de buenas formas», «apetitoso de riquezas fáciles» y, por fin, «sustancia antropomórfica, que, bajo la acción de la política, apareció cristalizada de distintas maneras» (1175). La descripción es de una hinchazón progresiva, como si García Grande, hombre-globo, se inflara con los aires de sus pretensiones vanas: de «hombre de negocios» se descorporaliza, esfumándose en la nada. Así se diseña metafóricamente la ficción en su doble vertiente física y moral: García Grande, hombre corrompido, no *existe* sino como muñeco, manipulado por las cuerdas de ambiciones y apetitos. En realidad él es «remedo o máscara de persona viviente», mero «forro corporal» (1165), así yuxtapuesto irónicamente a Manso cuya realidad viva se hace resaltar por contraste. García Grande es otra variante de la metáfora *vida como novela*. Al decir Manso que «no informaba sino decoraba las situaciones» (1175) queda marcado como hombre de trapo, pedazo de ropa, pura apariencia. El *ser* no existe; el *parecer* es todo: García Grande es «una nulidad barnizada». La ropa funciona como emblema de la ficción, de una novela-mentira tejida en torno a vanidades y apetitos. Se anticipa así el tema de *La de Bringas* y la caracterización del señorito satisfecho en *Fortunata y Jacinta*, como lo demuestra el siguiente comentario sobre «la maquinaria, más brillante que sólida» de Juanito Santa Cruz: «Todo era convencionalismo y frase ingeniosa en aquel hombre que se había emperejilado intelectualmente, cortándose una levita para las ideas y planchándole los cuellos al lenguaje»¹⁴.

El complejo metafórico *vida como novela como la móvil historia de los trapos* se desarrolla plenamente en doña Cándida, reflejo de la condición *bifronte* de su difunto marido. Doña Cándida es, sobre todo, apetito voraz: Manso la pinta echando mano a una gama de imágenes animales. Es «cínife», «chupador vampiro» (1191), buitre que contempla la casa de José María como «carne riquísima donde clavar el pico y la garra» (1190). «Bajo la acción de la política», o sea según las exigencias de su apetito, doña Cándida inventa novelas, ficciones de palabras y de trapos. Pide dinero con papelitos, confecciona tierras con una charla «llena de pomposos embustes» y finge aristocracia por su modo de vestir. Se envuelve en un «cendal de nobleza» (1176); se cubre de un «velo de mentiras» (1176) y su bata sufre la metamorfosis de una «tercera edición» (1267) —imágenes de la triple vertiente *vida-novela-ropajes*—. *Lo papiráceo* —notas, actas, tarjetas, poemas, periódicos y papelejos— y *la moda* son signos negativos, testimoniando existencias ficticias, corruptas, pues es la corrupción el concepto que encaja con la dialéctica ficción-realidad montada desde el primer capítulo.

Doña Cándida, cuyas mentiras revelan «la inspiración de un artista» (1190), lleva consigo siempre, tan consustancial a su naturaleza como los tupidos velos y *crepés* de diferentes colores que usa, la novela-mentira, de folletín francés: la sidra es champaña, del propio *Duc de Montebello*; la carne escasa y seca, el *filet à la Maréchale* (1275); su lóbrego comedor «'suntuosa *salle à manger*'» (1271) y, saliendo ya a la literatura comparada, «sus dolien-

cias eran lastimosa epopeya, digna de que Homero se volviera Hipócrates para cantarlas» (1191). Manso hace hincapié sobre su ingenio inventivo. Contemplándola en el momento de caer como plaga de langosta sobre la casa de José María, dice: «En su mirada sorprendí destellos de su excelso ingenio, conjunto admirable de la rapidez napoleónica, de la audacia de Roque Guinard y de la inventiva de un folletinista francés» (1191).

Como autor de una vida declaradamente ficticia doña Cándida es la contrafigura del amigo Manso. Personifica la novela dentro de la novela: al *pintarla* Manso, ella misma *se pinta* y pinta a los demás —los arrumacos de José María, pretendiente frenético de Irene—, a Irene misma: «—¿Quieres que te la pinte en dos palabras?... Pues es un mosquito muerta...» (1252). Cuando la conocemos «había colgado los pinceles» y su traje, «hecho de varios *crepés* de diferentes colores» (1178) expresa sólo la miseria monocromática, pero todavía funciona infatigablemente como pintora de un mundo novelesco, de una «ciudad humorística» (1225). Por un lado, siendo doblemente personaje de papel —creación de Manso y de su propio folletín francés—, doña Cándida en general no engaña. Repetidas veces Manso lee en ella, viendo «con qué rasgos y matices se traduce en el rostro humano aquel excepcional modo de espíritu» (1258). Y advierte que «no puede engañar a nadie. Es como las actrices viejas y en decadencia, que no consiguen producir ilusión ninguna en quien las ve representar» (1249).

Pero en detalles referentes a Irene la novela de doña Cándida sí engaña a Manso, susceptible a su mundo novelesco. Desde los primeros momentos se reconoce afectado por la realidad circundante, «estafado», como dice, por «la pícara sociedad» (1213). Son lógicos los cambios producidos en su manera de narrar, pues poco a poco adopta «las frases y fórmulas» de los demás: el cliché «verdaderamente» de José María, la muletilla «tremendo» de Irene, «¡Virgen!», exclamación tan típica de doña Javiera e incluso llega a repetir el zumbido de su cínife, doña Cosa Atroz. Tales adaptaciones lingüísticas señalan el entrecambio vital entre Manso y ellos y no disminuyen su autonomía. Más bien la aumentan, calificándole de humano y flexible según vive y narra¹⁵.

Sin embargo, el contagio y cruce entre la novela de Manso y el folletín de doña Cándida inicia una desviación mucho más seria. Si la miramos de cerca descubriremos radiografiada en el texto otra ficción decisiva: la novela de Irene. Resulta, pues, que el «verdadero relato» de Manso es una caja china que puede abrirse por arriba o por abajo. Por arriba, Manso autor y creador, es responsable de la novela, compuesta de historias intercaladas; por abajo es al revés: en su «verdadero relato» escribe una novelita de amor provocada en gran parte por las ficciones de doña Cándida e Irene. Según esta perspectiva es Irene y no Manso el supremo novelista; ella es la «consumada doctora», la realidad viva, la maestra que sabe más que todos los profesores del mundo.

Al escribir su novelita de amor Manso funciona conforme al astuto plan

de su amiga. Llevado y traído por *papelitos* y signos equívocos llega a cederle la *palabra*, fuente de vida novelesca. Obedece su mandato y llega un momento en que, aturdido y balbuciente, sólo dice frases de ella: «—Hablarémos de aquello... —repetí sintiendo en mi pensamiento el estímulo que los novelistas llaman un *mundo de ideas*, y en mis labios cosquilleo de palabras impacientes—» (1211). Por ser gastada expresión romántica se subraya lo falso del *mundo de ideas*, puesto en su imaginación por la novelista Irene. Más tarde Manso se da cabal cuenta de su condición de personaje manipulado por las cuerdas de la ambición: «'Veo, Irenita, que no pierdes ripio... ¿Conque yo mediador, yo diplomático, yo componedor y casamentero...? Es lo que me faltaba» (1270). Pero desempeña ese papel, movido por la bondad más que por su natural mansedumbre: «Y vedme ahí convertido en el hombre más bondadoso y paternal del mundo, como esos viejos componedores que salen en añejas comedias, y cuya exclusiva misión es echar bendiciones y solucionar todos los conflictos. Sin saber bien qué razones espirituales me llevaban a desempeñar este papel, me dejé mover de mi bondad» [...] (1268).

El papel de casamentero motiva aún otra ficción, otro compartimiento de la caja china. Para convencer a Manuel y aplacar a doña Javiera, Manso tiene que pintar el retrato operático de la pobre huérfana desamparada, su hermana y protegida: «'Si, lo declaro: sépanlo tú y tu madre'», dice a su discípulo, todavía indeciso a la idea del matrimonio. «'La maestra de escuela es ahora mi hermana: su desgracia me mueve a darle este título, y con él, mi protección declarada, que irá hasta donde lo exijan el honor de un hombre y el decoro de una familia'» (1279). Incluso contempla la posibilidad, algo humorística, de sacar a su protegida el título de baronesa, ya que doña Javiera desconfía de las maestras de escuela. Irene, prestidigitadora sumamente hábil, promueve a su alrededor provechosas ficciones múltiples.

La constitución propia de una caja china apunta al *quid* de la cuestión en esta contralectura de *El amigo Manso*. Si la abrimos por arriba, viendo a Manso como el autor responsable de todo —de la historia y por lo tanto de la imagen falsa de Irene—, la novela propone una valoración positiva de su persona: siendo declaradamente ficticio, no obstante es más «real» que el amigo-autor y los demás; todos son creaciones suyas. Si la abrimos por abajo, viendo su novela de amor como mero reflejo de ficciones fabricadas por otras, entonces ellas son responsables de lo que inventa, de esa imagen de la mujer positiva, mujer-razón, mujer del Norte. Paradójicamente resulta que por arriba o por abajo, creador o criatura, Manso *vale*, pues, como señala Gullón, «pudo ser pérfido e hipócrita pero escogió ser leal y sincero»¹⁶.

Veamos ahora los datos que califican a doña Cándida y a Irene como progenitoras de la novela de amor que tanto contribuyó a difundir la valoración negativa de Manso. Este conoció a la muchacha cuando era niña e iba a pedirle dinero llevándole papelitos de la tía. Observaba su palidez, mirada afanosa y pobreza, declarada en el sombrero deforme, vestido mar-

chito y botas como «horribles lanchas» (1179). Luego sólo sabe de ella lo que doña Cándida le cuenta: Irene ha «caído en manos de unas señoras extranjeras (doña Cándida no sabía bien si eran inglesas o austriacas)» que habían ido «comunicándole esos refinamientos de la educación y ese culto de la forma y del bien parecer que son gala principal de la mujer sajona» (1184). El origen de la imagen de la mujer del Norte se debe a la fantasía de doña Cándida. Dadas sus pretensiones y apetitos es natural que pinte a la sobrina como «un prodigio, el asombro de los profesores y la gloria de la institución» (1184), mujer del Norte dedicada al culto de la forma y del bien parecer.

La imagen se imprime fácilmente en la cabeza de Manso, bien dispuesto a especulaciones idealistas. Hay en su temperamento un curioso engranaje de aptitudes críticas con instintos humanitarios que le hace lamentar la falta de aristocracia verdadera en una *democracia rampante* que sólo sabe de «títulos romanos» (1176). Si se tiene en cuenta el corazón caritativo de Manso, conmovido por el recuerdo de Irene como niña pobre y valiente, es fácil entender cómo se dejó contagiar por la versión de doña Cándida, viendo en Irene cualidades anglo-sajonas y la «discreción, mesura, recato y laborosidad» (1191) que desde el principio le enamoraba. Una como negación de estas cualidades se advierte en el primer estado del manuscrito, donde vemos esto:

La discreción, mesura, recato y laborosidad de la joven
compostura

Gracia, cambiada en *compostura*, a su vez sustituida luego por *mesura* indica cómo rectificó su visión de los valores morales de Irene, dotada de un «prodigioso tacto para no decir sino aquello que bien le cuadra, ocultando lo demás» (1205). Como lo que le cuadra es casarse con un joven de mérito y ser «dueña de mil comodidades, coche, criado, palco...» (1278), engaña a Manso. Artista innata tenía, como él advierte después, «un arte incompatible para el disimulo, arte con la cual supo mi amiga presentármese con caracteres absolutamente contrarios a los que tenía» (1274).

Sólo hay que cotejar la novela de ella con la de él para ver las mentiras que va ideando desde el momento de instalarse como institutriz en casa de José María. A Manso le sorprende primero «el sensato juicio de la maestra, su exacto golpe de vista para apreciar las cosas de esta vida, y poner a respetuosa distancia las que son de otra» (1195). Se siente atraído por este «aplomo» y uno de los detalles que más le cautivaban era su paciencia y dulzura con los niños, su desprecio por «las cosas triviales y de relumbrón» (1196) y el dominio de la razón sobre la imaginación. De buena gana Irene se muestra conforme con las aficiones y gustos personales de Manso, indicando que no le gustaban los toros, adoraba las bellas artes y que era religiosa pero no rezona (1197).

Se ve claramente en el texto que Irene es responsable de los datos que promueven esta imagen de la mujer razón. Manso padece a veces confusiones sobre sus propios sentimientos y modo de ser, pero es incapaz de mentir, falsificando los hechos. «Sinceridad y crudeza» (1169) caracterizan su «verdadero relato» hasta tocar puntos poco favorables a su persona. «Pongo mi deber de historiador por delante de todo», dice, y «así se apreciará por esta franqueza la sinceridad de las demás partes de mi narración» (1216). Por su buena fe y «amor a la verdad» (1263) atribuye la misma sinceridad a su amiga y hondamente impresionado por las apariencias, va componiendo su historia sin sospechar que lo hace dirigido por Irene, llevado y traído por un papeleo impresionante. Manso, al escribir, desempeña irónicamente el papel de casamentero mientras Irene, burócrata sublime, despacha y recibe notitas y cartas de amor.

Este «comercio epistolar» (1260) transparenta un fondo de interés y cálculo, y resulta que las fantasías de Irene engañan a los *dos* Manso, a doña Cándida, a Lica e incluso al mismo Manuel. Porque éste no se decide a comprometerse hasta saber de la persecución de José María. Entonces concibe la imagen melodramática de la pobre huérfana, acosada y necesitada de auxilio. Cuando Manso ve la sutil y enmarañada dialéctica de su imaginativa amiga le hace estas preguntas:

¿Por qué tenía usted tanta prisa en salir de la casa, donde no debía temer las asechanzas de mi hermano? ¿No consideraba usted, en su buen juicio, que doña Cándida, al poner esta casita y traerla a usted, la trajo a una ratonera? [...]. Yo creí que usted no caería en semejante lazo, tan torpemente preparado... Usted misma se ha lanzado al abismo (1249).

Al fin y al cabo, los dos deben tener cierto agradecimiento a José María, que puso esta casa, y a doña Cándida, que trajo aquí a su sobrina para repetir, confabulados, el pasaje de las tentaciones de San Antón (1269).

La fábula de Irene ha sido, pues, confabulada con la de su tía, cuyo «loco apetito de dinero ha corrompido en ella hasta los sentimientos que más resisten a la corrupción» (1249). La fábula, además de ficticia, es un melodrama vulgar, gastado por la repetición. Al calificarla de «pasaje de las tentaciones de San Antón», Manso repite adrede una imagen creada por doña Cándida que pintó la escena como «la casa de San Antonio Abad, el de las tentaciones» (1258), exponiendo así lo inauténtico de la fábula, más bien de conveniencia que de amor, obra de la mujer positiva, de la mujer razón. Y al escuchar la versión novelesca de Manuel comenta con sorna: «'Romeo y Julieta'» (1262). El discípulo pasa a ser novelista o dramaturgo de tercera o cuarta fila, él también manipulado como un muñeco. Por eso puede llamarle Manso con punzante ironía «metafísico» y «poeta de redomilla...» (1262).

La confesión de Irene es obra de Manso; tiene que «ayudarla en su confesión, como hacen los curas viejos con los chicos tímidos que por primera vez van al confesionario» (1268). El juicio final del protagonista sobre la muchacha —«era como todas» (1288)—, tan verídico y tajante, indica la inversión irónica ficción-realidad montada desde el primer capítulo. Sentada de espaldas a la luz, la cara en sombra, los ojos fijos en su labor —«procedimientos», dice Manso—, que «denotaban su práctica en el arte del disimulo» (1267), Irene se prepara a esquivar las preguntas sobre las páginas sombrías de su novela. Cose en ese momento la bata de doña Cándida, ya en su «tercera edición» (1267), como la entrevista misma, pues es la tercera vez que Manso intenta descubrir la verdad. La asociación de Irene con la metamorfoseada bata diseña simbólicamente el parentesco espiritual entre tía y sobrina y el enlace vida-novela-ropajes. Irene se ha creído siempre superior a sus orígenes y Manso participa en la misma ilusión, viendo en la tía una persona «contraria a su natural recto y a sus gustos delicados» (1197). Pero esos «instintos de señora principal» (1273) son, como en doña Cándida, el fondo egoísta de que arrancan sus novelas.

La lectura revela una red de correlaciones entre Irene y los García Grande, pareja modelo de la sociedad de su época. Ella es también «*bifronte*», con «una mano en la política menuda y otra en los negocios gordos». Señal de esta condición es su ambigüedad: es bella... y no lo es, y su expresión es elusiva, equívoca. Aún al final, ya instruido sobre sus modos, Manso pregunta perplejo: «¿La debilidad o la pena aumentan su belleza o la destruyen casi por completo? ¿Está interesantísima, tal como el convencionalismo plástico exige, o completamente despoetizada?» (1267). La ambigüedad de Irene no es sólo impresión de un hombre tímido; ella misma se ve como mujer secretera, distinta de lo que parece.

La ambigüedad de Irene supone frialdad y cálculo, sugeridos por el espacio novelesco. Trabaja en una «habitación de estudio», «la única de la casa en que había orden, y al propio tiempo la menos clara» (1204). Orden, estudio y sombra reunidos en un escenario donde Manso la ve con «hermoso tinte de poesía y serenidad marmórea». Todo es mezcla, tintes y posturas frías, con aire de grabado romántico pasado de moda: Irene es, y doblemente, una obra de arte de dudoso valor. Como tantos escenarios galdosianos la habitación es proyección metafórica de la personalidad, pues es una habitación *metamorfoseada*: «había sido comedor y estaba forrada de papel imitando roble».

Frente a Manso, en esta ambigua estancia, Irene hace nudos. Cada uno es como «un *ergo* de la enmarañada dialéctica que había en su cabeza, porque indudablemente pensaba y discutía, y ergotizaba, y hacía prodigios de sofística» (1219). Penélope aburguesada que teje *frivolité* en vez de tapices, Irene es reflejo degradado del modelo clásico. Elabora su novela con nudos mientras espera al marido rico y célebre. Pero en una de estas sorprendentes

inversiones irónicas es doña Cándida quien brinda sin saberlo la imagen decisiva: «Irene se mantiene del aire, como los camaleones» (1275).

La imagen condensa la ironía de la sentencia final que, conforme a la estructura circular de la historia, empareja a Irene con García Grande. Al fin y al cabo la percibimos como eco o reflejo de él, de doña Cándida y de las niñas de Pez. Vista así carece de personalidad propia. Como le señala Manso: «Cumple usted fatalmente la ley asignada a la juventud y a la belleza» (1273). Ha sido siempre «airosa», es decir, llena de aire, de pequeñas ambiciones que ha ido convirtiéndose en «sed furiosa», en «ardiente anhelo» (1269); pretende satisfacerlas cambiando de aspecto, como los camaleones y así recuerda a García Grande que, «bajo la acción de la política, apareció cristalizada de distintas maneras». Si ese personaje fue visto como «nulidad barnizada», es porque en la novela el barniz es motivo que señala el juego entre *ser* y *parecer*: la nueva casita de doña Cándida, oliendo a barniz fresco, no es casa sino ratonera; la educación de las niñas de Pez sólo es «barniz» (1208) y en cuanto a la educación confiesa Irene que llegó a tener «un barniz... tremendo» (1272). Por eso es precisamente libro y no persona; historia repetitiva, novela hecha de «frases y fórmulas». Al confesarla Manso dice: «Parece que estoy leyendo un libro, y, sin embargo, no hago más que generalizar...» (1269).

Manso se cree deficiente por su razón pura, llamándose «triste pensador de cosas pensadas antes por otros» (1270). Se ve alejado de la vida, de la realidad palpitante: «¡Ay!, aquellas prendas estaban en mis libros; producto fueron de mi facultad pensadora y sintetizante, de mi trato frecuente con la unidad y las grandes leyes, de aquel funesto don de apreciar arquetipos y no personas» (1274). Pero en realidad es al revés: su aptitud para generalizar descubre lo repetitivo y hueco de Irene, eco de los demás. Ella y Manuel son espejos de su tiempo. Manuel da «saltos arriesgados y estupendos» en la política; «está cortado y moldeado para su siglo y encaja en éste como encaja en una máquina su pieza principal» (1235). Irene es «una dama de tantas, hechas por el patrón corriente» (1274). La metáfora vida-novela-ropajes señala aquí, como en tantos otros lugares, la condición ficticia. Los dos son políticos; ella la más temible por obrar a oscuras, enmascarada por la casa y por el papel de señora principal: «Cómo trataba Irene a los distintos personajes; cómo atraía a los de importancia; cómo embaucaba a los necios; cómo saca partido de todo en provecho de su marido, era una cosa que maravillaba» (1288). Manso está pasmado, doña Javiera, «asustada» (1288), pues Irene es más *maquiavélica* que su marido que sólo había leído los libros del estratégico italiano.

Irene es como una *edición seria* de la fantástica Rosalía de Bringas y de la «muy ladina y muy cuca» Marquesa de Tellería (1665). La novelita de amor de Manso, tachada de ilusa, pedante e irreal, se corresponde irónicamente con la realidad: el frío egoísmo de la mujer razón, la volubilidad de Manuel, la fanfarronería de José María y los embustes de doña Cosa Atroz,

que, como las actrices viejas, es la que menos engaña. Lo que revela la confesión es el trasfondo social, esa «plena edad de paradojas» fatigada por las repeticiones, por el progresivo desgaste del eje. En esta sociedad los personajes son libros, novelas, palabras, cáscaras vacías como la oratoria de Pez o las bolas de jabón de Sáinz del Bardal.

Ajenas o marginales a esa *democracia rampante*, las voces de la contranovela hablan otro lenguaje: la voz de doña Javiera, mujer del pueblo, de palabra «'francota, natural, más clara que el agua'» (1170); la de Lica, pros-crita cubana, todo sentimiento y verdad, y la de Ruperto el negro, esclavo y bufón, siempre pegado cariñosamente a Manso. Este cubanito, cuyos dejes tropicales apenas se oyen, es la figura más desdenada de todas, pero como el bufón de *El Rey Lear*, ve claro y dice la verdad, compartiendo con Manso un modo de ser ficticio que es, no obstante, más «real» que el de otros: en una ocasión es descrito como ser sacado de un tintero (1187). Como Manso es artista, autor de la corona de flores y, como él, es bienhechor invisible. Sabe apreciar el verdadero valor de cosas y personas y la noche de la velada, momento del triunfo teatral de Peñita, le oímos resumir el mensaje moral de la novela en dulces, susurrantes palabras:

—Ninguno ha estado tan bien como *taita*. Mi amo Máximo les gana a todos, y si dicen que no...

—Calla, tonto.

—Porque no lo entienden (1235).

NOTAS

¹ RICARDO GULLÓN, "El amigo Manso, novela galdosiana", *Técnicas de Galdós* (Madrid: Taurus, 1970), p. 91. Publicado antes en *Mundo Nuevo*, núm. 4 (1966), 32-39 y núm. 5 (1966), 59-65. GUSTAVO CORREA, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1967), atento también a "la doble vertiente simultánea de realidad y ficción" (p. 100), expone con lucidez la dual condición del personaje, "su *independencia* a la vez que *dependencia*" que "refleja exactamente la relación entre *criatura* y *creador* (novelista) y define su índole de ser de ficción, la cual participa, al mismo tiempo, de la calidad de *lo que existe* y de *lo que no existe*, de lo que es real, o de lo que se presenta como mera apariencia" (p. 105). Aclara la potencia mítica de este ser de ficción, "consistente en su carencia de tangibilidad concreta, si bien dotado, al mismo tiempo, de una forma de existencia que es susceptible de una potencialidad significativa y existencial, superior a la de los seres vivos de la tierra" (p. 103). Anticipé el desarrollo del problema en mi tesis doctoral "Rhetoric in Three Novels of B. Pérez Galdós: A Study of Narrative Technique" (University of Wisconsin, 1969). De ahí vienen las observaciones sobre la autonomía de Manso y la correspondiente valoración de su persona frente al autor y personajes como Peñita e Irene. EAMONN RODGERS, "Realismo y mito en *El amigo Manso*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252 (1970-71), 430-444, analiza con precisión la

ambigüedad y complejidad implícita en la relación personaje-autor y subraya la "integridad moral e intelectual" de Manso (p. 430). Ve que la escena de la velada "constituye una crítica muy perspicaz de la vulgaridad de la España de la Restauración" (p. 436). Al mismo tiempo ve a Irene como "una chica normal, con deseos de medrar como todo el mundo" (p. 434), y cuyas ambiciones son justificadas a los ojos de Manso y del lector por apremiantes necesidades económicas (p. 437). Puede ser que Manso la disculpe, aunque su explicación suena hueca en medio de los detalles que señalan la hipocresía de Irene, antes y después de casada; sospechamos que no cree del todo lo que dice al exclamar: "¿Execrable ligereza la nuestra!" (1288). Teniendo en cuenta además el egoísmo de la muchacha respecto a su protector, resumido al final en ese recuerdo "frío, mezclado de cálculo aritmético": "—No, tía; ya no más misas. Decididamente borro este renglón" (1290)— no es fácil que el lector la disculpe; la "honrada pobreza" no justifica el engaño, la manipulación novelesca llevada a cabo por Irene. El hecho de que Manso la quiere más por sus imperfecciones tampoco la redime; basta recordar cómo persistió Fortunata en amar a Juanito Santa Cruz. De todos Modos, aunque Manso la disculpara, su perspectiva no coincide del todo con la del autor y del lector, debido a las discrepancias irónicas tan fundamentales a este "gran asunto de la educación". Como ha dicho Rodgers, y con mucha razón, "Galdós siempre mantiene a su narrador a cierta distancia de sí, y logra sugerir, por todo lo largo de la novela, que la realidad tal como se presenta a Máximo no es precisamente la que ve el autor y que el autor quiere compartir con sus lectores" (p. 433). PETER G. EARLE, "La interdependencia de los personajes galdosianos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252 (1970-71), 113-134, señala la autoconciencia de Manso, viendo su "yo no existo" como un "punto de partida, la proclamación vital de uno que apenas se inicia en la vida" (p. 124). Earle ha captado cómo Manso revela a los demás, pues tiene, dice, "la doble función de ser-para sí y de ser reflejo de los personajes que le rodean" (p. 126). Al mismo tiempo cree que el protagonista es amigo de todos, que todos, incluso doña Cándida le estiman y que Irene y Manuel pueden clasificarse como "espíritus libres o independientes de la sociedad" (p. 129). Creo que es al revés: doña Cándida y su sobrina se mofan de él, fingiendo estimo para aprovecharse de su útil amistad. A fin de cuentas Irene es "como todas", eco de los García Grande, y Manuel, pese a su buen corazón, es un político más, sin sustancia real. NANCY A. NEWTON, "El amigo Manso and the Relativity of Reality", *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1973) 113-25, estudia la ambigüedad de Manso en relación con otras consideraciones acerca de lo real y lo ficticio. En un estudio titulado "El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy" que se publicará en *Anales galdosianos*, 12 (1977), JOHN W. KRONIK analiza también el problema de la autonomía ficticia. Ve *El amigo Manso* como una "meta-novela" que investiga el proceso creativo y la ambigua relación entre ficción y vida. Comparte la visión positiva de Manso, aunque ve la idealización de Irene como error fundamental del protagonista: "Irene is his mental construct of an ideal". Como digo en el texto Irene, por ambiciones y actitudes hipócritas, *novelescas*, promueve esta idealización y es tan responsable como Manso, o más, de ella.

² Cito por el volumen IV de Obras completas, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles (Madrid: Aguilar, 1966). Se da la página entre paréntesis.

³ CORREA, p. 105.

⁴ *Los Lunes de El Imparcial*, 26 de junio de 1882. ORTEGA Y MUNILLA reseña "las tres novelas que se han publicado durante la anterior semana": *El amigo Manso* (Galdós), *El sabor de la tierruca* (Pereda), *Lázaro* (Jacinto Octavio Picón).

⁵ B. PÉREZ GALDÓS, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", *Revista de España*, vol. 15, núm. 157 (1870), 164.

⁶ JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, II (Madrid: Editorial Castalia, 1969), p. 30.

⁷ En un artículo reciente, "La concepción moral en las novelas de Pérez Galdós", *Letras de Deusto. Número extraordinario a Galdós*, núm. 8 (1974), CORREA propone a modo de resumen la siguiente valoración de Manso: "El mundo moral de Manso es deleznable y flota en el vacío, por hallarse fuera del empuje vigoroso de la vida" (p. 16). En cambio, GULLÓN entiende la condición ficticia de Manso como medio de crítica social: "En tal sociedad un personaje de papel, una entealequia, podía ser aceptado sin reparo, señalándose así que en el fondo no había diferencia de condición entre quien se sabía mentira y los que se suponían verdad. Y estrictamente no la hay, porque, como Ortega dijo luego, la España de la Restauración fue una fantasmagoría: de la espectacularidad de Manso participan cuantos le rodean" (p. 62).

⁸ CORREA, p. 101. Según el artículo de Kronik, todavía no publicado, este paradójico juego de palabras hay que entenderlo literalmente, como constatación del ser ficticio de Manso. Como digo en el texto, éste existe precisamente por ser ficticio, por su mitificación fuera de tiempo y espacio. Quiero destacar aquí el efecto producido por la confrontación entre Manso y autor que destruye el equilibrio entre ficción y realidad. La ambigüedad es medio, no fin afirma la ilusión de la realidad palpitante del protagonista. Siendo declaradamente ficticio, Manso es no obstante más "real" que el autor. Tal autonomía corresponde a una valoración moral: por su ilusión de vida, de personaje real y efectivo, Manso *vale*. Nada se hace sin su ayuda, su activa, pujante dirección. Llega a simbolizar la virtud, pues como señala GULLÓN, "Máximo Manso pudo ser pérfido e hipócrita pero escogió ser leal y sincero" (p. 68).

⁹ En su artículo "Sobre el krausismo de Galdós" DENAH LIDA propone otra valoración de Manuel Peña: "No hay más que comparar a Manuel con los José María, los Pez, los Sáinz del Bardal, y hasta con los Cimarra, para ver que está por encima de ellos y que representa una esperanza de progreso". *Anales galdosianos*, 2 (1967) 19-20. Aunque es cierto que Manuel no es tan vacío y fanfarrón como los otros, al fin y al cabo es hombre inútil. Desde limbo, hecho ya espíritu semi-divino, Manso pronuncia la sentencia final: "Manuel hace prodigios en el arte que podríamos llamar de mecánica civil, pues no hay otro que le aventaje en conocer y manejar fuerzas, en buscar hábiles resultantes, en vencer pesos, en combinar materiales, en dar saltos arriesgados y estupendos" (1290). Difícil es ver en estos saltos una esperanza del progreso.

¹⁰ Las fotocopias del manuscrito original están en la Biblioteca Nacional (Madrid) y en la Casa-Museo Pérez Galdós (Las Palmas). La fotocopia consta de 916 hojas, incluyendo los vueltos. Cada una mide 14 1/2 × 20 1/2 centímetros, con un promedio de 16 líneas de escritura. Montesinos infiere de las cartas a Galdós que Pereda poseía el manuscrito (*Galdós*, II, p. 28). En efecto, sobre la primera página y a continuación en la segunda está escrito lo siguiente:

Este [ilegible] de papel mal escrito y sucio
que para nada sirve, sea hoy prenda y
testimonio del duradero afecto fortísimo
[ilegible] y acendrada admiración que profesa
a d. José María de Pereda su amigo de
tantos años pasados y de los que han de venir

B. PÉREZ GALDÓS

Santander 20 de Sete de 1885

Quiero expresar mi agradecimiento al National Endowment for the Humanities por la beca concedida durante el verano del 1976 que hizo posible el estudio del manuscrito; también a Ignacio Aguilera y la Biblioteca Menéndez y Pelayo, donde pude consultar revistas y periódicos de la época.

¹¹ GULLÓN, p. 82.

¹² Para un análisis de la técnica de duplicación interior en *El amigo Manso* y *Niebla*, véase LEON LIVINGSTON, "Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel", *PMLA*, 73 (1958) 393-406.

¹³ Cito por la Parte Primera de *Fortunata y Jacinta* (Madrid: Hernando, 1958), p. 82. La idea de que todo personaje es libro, texto, es expuesta también por Kronik. Hablando de Manuel e Irene dice: "In the lighth of fiction, once created, they too become texts that others read and create. Their ultimate identity depends on these readers' recreation of them". Ve que todos viven existencias ilusorias por las ficciones que inventan: "Like Doña Cándida, the members of this bourgeois society are fictional beings not only in the sense that they are the inventions of Galdós, but in that they have created themselves into something they are not and function in a society structured on such fictions".

¹⁴ *Fortunata y Jacinta*, p. 151.

¹⁵ ROBERT H. RUSSELL apunta este proceso de humanización experimentado por Manso, relacionándolo con la evolución novelística de Galdós. Ve la novela como "a kind of allegory of Galdós' own artistic pilgrimage". "*El amigo Manso*: Galdós with a mirror", *Medern Language Notes*, 78 (1963) 168.

¹⁶ GULLÓN, p. 68.

