

# *Miau* de Benito Pérez Galdós o la epopeya de la pobreza

---

Marta Beatriz Ferrari  
Universidad Nacional de Mar del Plata

*Una de las cosas más reales de España es la pobreza, pintarla con toda su corte de apuros, sordidez, bambolla, disimulo, envidias, codicia, esperanzas, caídas y desesperación es tan oportuno, útil y patriótico como describir las glorias de Zaragoza o Gerona.*

*Leopoldo Alas (Clarín)*

*La clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. La novela moderna ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase.*

*Benito Pérez Galdós*

## *Resumen*

Junto con *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* o *Nazarín*, la no-

vela propuesta, *Miau* (1888), forma parte de la tercera etapa de la producción galdosiana, la de las “novelas españolas contemporáneas”, escritas paralelamente a los *Episodios Nacionales*, y en las que, a diferencia de las “novelas españolas de la primera época”, el recorte temporal novelado es próximo al autor.

El programa textual de *Miau* comienza a socavar la certeza de los determinismos. Aquí subsiste la necesidad de indagar en las causas (sociales, políticas, económicas, culturales e históricas) de un fenómeno que afecta no sólo al individuo problemático sino a una colectividad en un gesto desmitificador de cualquier absoluto ahistórico.

*Palabras Clave*

Determinismo - Colectividad - Ahistoricismo - Desmitificación.

*Abstract*

Alongside with *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* or *Nazarín*, the novel dealt with herein, *Miau* (1888), belongs to the third phase of Galdós’ literary production, that of the “contemporary Spanish novels”, written at the same time as *Episodios Nacionales*. In this phase, unlike the so called “early Spanish novels”, there is a chronological proximity between the novel and the author.

As this research intends to show, *Miau’s* textual programme starts to undermine the certainty of determinisms; it becomes essential here to enquire into the social, political, economic, cultural and historical causes of a phenomenon which involves not only the problematic individual (of literary realism) but a whole social community in a demystifying gesture of any sort of non historic absolute.

*Key words*

Determinism - Social Community - Demystification - History/non historical.

Junto con *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Angel Guerra* (1891) o *Nazarín*

(1895), la novela que aquí nos ocupa, *Miau* (1888), forma parte de la tercera etapa de la producción galdosiana, la de las “novelas españolas contemporáneas”, escritas paralelamente a los *Episodios Nacionales*, y en las que, a diferencia de las denominadas “novelas españolas de la primera época”, el recorte temporal novelado es próximo al autor.

Se trata de una novela extensa (44 capítulos) con un argumento mínimo. Al referirse a ella, Joaquín Casalduero señala que “el tipo del cesante de los costumbristas entra en Galdós como problema social, histórico y político (...). Morir es quedar cesante. El empleado se encuentra permanentemente amenazado por la cesantía, el hombre por la muerte.” Y agrega: “Ambos temas desembocan en el conflicto entre lo natural y lo sobrenatural” (90). Por su parte, Donald Shaw lee en *Miau* la despedida de Galdós del mundo de la administración, que tanto le había servido en sus primeras novelas, al “exponer la dureza y la coacción personal infligidas a los funcionarios de edad por el sistema de cesantías” (210). La presencia del motivo del cesante (aquel funcionario que faltándole unos pocos meses para jubilarse es retirado del sistema sin percibir retribución alguna) ha sido una constante en la obra narrativa y periodística del autor.<sup>1</sup>

Galdós se apropia aquí (aunque ya lo había hecho en dos novelas anteriores, quizá las más claramente naturalistas, *Lo prohibido* y *La desheredada*) de un procedimiento utilizado también por Zolá y los Goncourt, el de historizar una familia. En *Miau* la historia de la familia Villaamil (pasado idealizado y presente ruinoso que se verifican tanto al nivel microhistórico de las vidas privadas como de la España de finales del XIX) será el soporte apto para hablarnos de una serie de personajes cuyas vidas son, a la vez, individuales y nacionales. Desfilarán así, Doña Pura, la mujer del cesante (el

antihéroe quijotesco, don Ramón Villaamil), con su afán de aparentar; un personaje del que el narrador nunca se apiada, por el contrario, nos retrotrae veinte años para establecer un desventajoso contraste entre “aquella figura arrancada de un retrato del Beato Angélico” (11)<sup>2</sup> y “esta dama que llevaba peinador no muy limpio, zapatillas de fieltro no muy nuevas, y bata floja de tartán verde” (11). Milagros, hermana de la anterior y cuñada del “infeliz” cesante (como suele calificarlo el narrador), cantante de ópera frustrada por una fatalidad implacable, vive en contradicción permanente entre sus esperanzas y el destino, “vestía chaquetón degenerado, descendiente de un gabán de hombre, y un mandil largo de arpillera, prenda de cocina en todas partes” (12). Abelarda (hija del cesante), que “no llamaba la atención por bonita ni por fea, y en un certamen de caras insignificantes se habría llevado el premio de honor” (48), se desdobra esquizofrénicamente entre el deseo (el amor no confesado hacia su cuñado, Víctor, esposo de su hermana muerta) y la represión del deseo. Finalmente Luis (nieto del cesante), nexo de unión entre la miseria doméstica y la corrupción del aparato estatal, será quien a través de sus visiones/alucinaciones/ataques epilépticos, entable un diálogo con dios, un dios salido también del aparato burocrático que todo lo contamina.

Las precisiones que Galdós brindó con motivo de su recepción en la Real Academia Española en el año 1897, acerca de su modo de novelar, no por conocidas arrojan menos información significativa. En ese discurso el novelista definía su quehacer con estas palabras:

*Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos*

*rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. (2)*

Quizá no haya un modo más claro de exponer las premisas programáticas de lo que fue el realismo narrativo de fines del XIX. Esta voluntad de tomar “lo real” como punto de partida para la escritura conduce a Galdós a situar la acción de su novela en el año 1878, en pleno auge de la restauración borbónica con el hijo y sucesor de Isabel II, Alfonso XII, como rey. Este período de la historia de España en el que se afianza en el poder la fracción más conservadora de la burguesía, aliada a la oligarquía terrateniente, será tristemente conocido por las medidas reaccionarias que se patrocinaron, como consecuencia de la frustrada revolución antiborbónica de 1868<sup>3</sup>, con la que tanto había simpatizado Galdós. Nombres como los de Juan Bravo Murillo, Cánovas del Castillo o “La Gloriosa”, haciendo referencia a dicha revolución, son familiares al lector de *Miau*.

El detallismo descriptivo, junto con algunos aspectos que a continuación analizaremos, apuntalan, en la novela, la construcción del verosímil realista. La presencia del correlato histórico, los enclaves espacio-temporales concretos y verificables (“realemas”), el fiel respeto al “habla” de los personajes (ignorando la norma de corrección lingüística), el elevado grado de representatividad de los mismos, la voluntad de denuncia y crítica a través de la cual se perciben residuos de la novela de tesis, la extremada conciencia metatextual del narrador y la aspiración al proyecto totalizador de la novela balzaciana operan en idéntica dirección. Simultáneamente, el

pesimismo metódico que define al protagonista, las inapelables leyes de la herencia, la preferencia por el dato morboso, la explicación científica de las pasiones, así como la presencia reiterada del suicidio como única salida posible al callejón existencial nos hablan de premisas de corte naturalista.

Joan Oleza señala que “la aparición del realismo en España es inseparable de la novela tendenciosa (en cuanto que se enfoca la realidad desde una determinada postura político-moral) y, más tarde de la novela de tesis (en cuanto que el enfoque se hace explícito y la novela entera se destina a demostrar algún a priori)” (22). En el caso que nos ocupa, sabemos de la actuación política de Galdós; sabemos que fue varias veces diputado por el partido liberal, opuesto al absolutismo monárquico, y que adoptó más tarde, posturas cercanas al socialismo, llegando a encabezar una coalición electoral por el PSOE, fundado en 1879 por Pablo Iglesias. Militancia que desencadenó la persecución opositora de los círculos oficiales ultracatólicos y conservadores. Resulta evidente, entonces, que en el esquema ideológico de la novela de tesis, los malos de Galdós (tradicionalistas, moralistas y clericales) serían -como sugiere el mismo Oleza- los buenos de Pereda y viceversa. En *Miau*, como veremos más adelante, el particular ensañamiento con que el narrador nos muestra al memorialista Mendizábal, habla a las claras de una ideología autoral que incesantemente se filtra en el texto. Otro tanto acontece con el personaje de Quintina (la tía paterna de Luis) a quien el autor hace blanco de su denuncia contra la impostura del aparato religioso con su hipocresía ritualista que encubre, entre otras cosas, el contrabando de “quincalla eclesiástica” (94) y la declarada ausencia de fe: “No sé si consistía en el trato familiar con las cosas santas (...) el que Quintina fuera radicalmente escéptica” (95). Oleza resume: “Los escritores liberales [Galdós, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez] no atacan la

religión, sino el simulacro de vida religiosa, la hipocresía, la utilización de la religión por las fuerzas inmovilistas (...) Se critica el culto externo: el hombre no necesita mediaciones para llegar a Dios” (24).

Claro que la denuncia galdosiana no se agota en este solo punto. La sanción abarca a todo un sistema político, el impuesto por la restauración, y especialmente a la corrupción administrativa definida por la arbitrariedad, la burocracia y la total ausencia de solidaridad. Este mundo dominado por la impronta de la “representación” (el querer aparentar otra cosa distinta de la que se es) se expresa a través del rito religioso (como recién señalábamos) y a través del rito teatral. El teatro opera aquí como microcosmos social en el que la diferencia de clases se proyecta sobre la organización en butacas centrales y laterales, palcos, paraíso, delantera de paraíso, palco regio, etc. Del mismo modo, el otro gran espacio del texto, el de la burocracia estatal, viene representado por la “mole colosal” del Ministerio, a la que “Villaamil amaba como el criado fiel ama la casa y familia” (133). Relación amorosa de fidelidad y subordinación entre el empleado y un amo anónimo y colectivo. El cesante se siente expulsado de ese paraíso por un pecado no cometido y aquél se convierte en infierno. Así entra a jugar el símil intertextual entre el ministerio, con su desquiciada burocracia destinada a perder a sus habitantes, y el laberinto infernal (“el dédalo oscuro de los pasillos”, 35) de la *Divina Comedia*:

*Y se internaron por luengo corredor, no muy claro, que primero doblaba hacia la derecha, después a la izquierda. A lo largo del pasadizo accidentado y misterioso, las figuras de Villaamil y de Argüelles habrían podido trocarse, por obra y gracia de hábil caricatura, en las de Dante y Virgilio buscando por senos recónditos*

*la entrada o salida de los recintos infernales  
que visitaban. (227)*

La pintura galdosiana de la miseria va eligiendo sus centros de interés. Luego de los numerosos empeños en el Monte Pío, y los asiduos sablazos a sus conocidos, el cruce más evidente entre la dimensión pública y la privada (o de lo histórico y lo doméstico) acontece, como bien lo advirtiera Bajtin respecto de Balzac, en un lugar de intersección de las series espaciales y temporales, sitio de encuentros, diálogos y desenlaces: el salón-recibidor. En *Miau*, el salón de la casa de los Villaamil, el mismo que defiende tan apasionadamente doña Pura (“Desnudar los cuerpos le parecía sacrificio tolerable; pero desnudar la sala...¡eso nunca!”, 37) permite una espléndida lectura del cronotopo bajtiniano, el transcurso temporal leído desde su manifestación espacial:

*Examinó punto por punto la sala, las paredes vestidas de papel, a trozos desgarrado, a trozos sucio. En algunos sitios, particularmente junto a las puertas, la crasitud marcaba el roce de las personas; en otros se veían impresas las manos de Luisito y aún los trozos de su artístico lápiz. El techo, ahumado en la proyección de la lámpara, tenía dos o tres grietas, dibujando una inmensa M y quizá otras letras menos claras. En la pared, agujeros de clavos, de los cuales colgaron en otros tiempos láminas. Víctor recordaba haber visto allí un reloj, que nunca había dicho esta campana es mía, y señalaba siempre una hora inverosímil (...) El aparador subsistía; pero ¡qué viejo y aburrido estaba, con sus vivos negros despintados, un cristal roto, caído el copete! (75)*



La mirada que registra este largo proceso de decadencia es interpretada por la voz de un narrador por momentos omnisciente y ubicuo pero que, sin embargo, ve y narra desde la absoluta proximidad a los personajes, no desde la lejanía inaccesible del narrador demiurgo. Un narrador inseguro de sus saberes, crítico, chismoso, muy parecido a los personajes acerca de los cuales habla. Consciente de su oficio de narrador, realiza reflexiones metatextuales de índole anticipatoria (“Pantoja de quien se hablará después...”, 53) o retrospectiva (“pero retrocediendo algunos años la cogeremos viva”, 85), apela a la técnica del resumen para acelerar el tiempo del relato exhibiendo la discordancia entre tiempo de la historia y tiempo del discurso (“En estas meditaciones harto más largas y difusas de lo que en la narración aparecen, se le fue pasando la tarde a Villaamil”, 277), apela a acotaciones escénicas que coloca entre paréntesis dotando al relato de una impronta visual, una sobrecarga semántica a la carga léxica de los parlamentos.<sup>4</sup> Todas estas intervenciones (los comentarios metatextuales constituyen un caso de invasión de un marco por otro: la narración propiamente dicha -nivel textual- es abordada por la instancia donde ésta se produce -nivel metatextual-) desenmascaran los procedimientos discursivos, añadiendo a la información textual un afán organizador que apunta a minimizar la ambigüedad y se constituye en garantía de legibilidad.

El afán totalizador del discurso galdosiano apela a la técnica ya utilizada por Balzac en la *Comedia Humana*, de la reaparición de personajes. En nuestro caso, el protagonista (Ramón Villaamil) ya había hecho su aparición, aunque como figura de segundísimo plano, en *Fortunata y Jacinta* (Parte III, capítulo 1 y 5). Este sistema que apunta a conformar un mundo complejo y heterogéneo para dar idea de la muchedumbre social en un período determinado de la historia, ad-

hiere al proyecto moderno de brindar en la novela (concebida como *tranche de vie*) una visión totalizadora del mundo.

Su título (onomatopeya, antes que apodo) además de habilitar al lector a pensar en evidentes proyecciones naturalistas, involucra dos instancias centrales del relato: los dadores del apodo, a través de quienes se filtra el juicio o sanción social, y los apodados, definidos desde un comienzo por su afán de “suponer” (aparentar). El sobrenombre (el mote “Miau”) lejos de perseguir efectos humorísticos, es aquí motivo de grave ofensa, y esto se vincula directamente con la trascendencia que la familia Villaamil le asigna a las cosas triviales:

*[Posturitas] ayer fue contando que su mamá había dicho que a tu abuela y a tus tías las llaman las Miaus, porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como las de los gatos. Dijo que en el paraíso del Teatro Real les pusieron este mal nombre, y que siempre se sientan en el mismo sitio, y que cuando las ven entrar, dice toda la gente del público: ‘Ahí están ya las Miaus’. (8)*

La fuerte relación de homologación que existe entre personajes humanos y animales se extiende a toda la vasta galería de la novela. Este proceso de animalización nos habla de un énfasis puesto en la materia, en lo primario del ser humano, en pugna constante con el espíritu, la religión y la fe. Aquí no sólo tenemos a las “Miaus” (Abelarda, Pura, Milagros y por extensión, Luisito y don Ramón Villaamil, “tigre viejo y tísico”, 14), tenemos también a Posturitas con su “viveza ratonil” (55), a su familia de usureros y prestamistas a quienes el juicio social apoda “Las Arpías” (animales simbólicos, en esta ocasión, pero que cargan con el peso de

la crueldad y la carroña), a Paca Mendizábal, mujer de tal corpulencia que “cuando estaba dentro del escritorio parecía que había entrado en él una vaca, acomodando los cuartos traseros en el banquillo y ocupando todo el espacio restante con el desmedido volumen de sus carnes delanteras” (10). Tenemos al propio Mendizábal, el hombre-gorila, “aquel monstruo cuyas enormes manos tocarían el suelo a poco que la cintura se doblase; aquel tipo de transición zoológica en cuyo cráneo parecían verse demostradas las audaces hipótesis de Darwin” (84)<sup>5</sup>, y así podríamos continuar con todos y cada uno de los personajes del texto. Estas comparaciones, tan propias de la narrativa galdosiana, establecen una relación de equivalencia entre lo humano y lo animal a partir de su factor común: la naturaleza. Como contrapartida, el único animal del texto, Canelo, el perro de los Villaamil a quien el narrador reiteradamente califica de “entendido” y “sabio”, se nos presenta altamente humanizado, piensa y habla, adoptando en ocasiones “el temperamento prudente de no subir” (19), pareciendo a menudo, “muy preocupado” (26). El recargo caricaturesco con que el narrador construye el retrato de los personajes, así como la reducción que se opera en los mismos a sus dos o tres rasgos pertinentes, anticipa en cierta medida el grotesco y el esperpento valleincliniano en lo que éste comportará de deformación paródica.

La convicción naturalista de que el nacimiento marca para el resto de sus vidas a los personajes, según las implacables leyes de la herencia, emerge en el discurso de varios integrantes de la familia Villaamil. La encontramos en Ramón, “Yo no puedo ser sino como Dios me ha hecho” (29), y en su hija Abelarda, “¿Para qué nací así? Las cursis nacen y no hay fuerza humana que les quite el sello” (114); la encontramos también en Víctor, a quien la naturaleza al dotarlo de una extremada belleza<sup>6</sup>, -“la fatalidad de su buena

figura”- también lo condiciona en su conducta futura: “Había nacido Víctor para las esferas superiores de la vida” (167). Las leyes de la herencia operan en *Miau* sin que los personajes a ellas sometidos tengan demasiadas alternativas para rebelarse. Así Luisa, Abelarda y Luis parecen unidos en el fatal destino de haber heredado una extraña enfermedad que oscila entre la epilepsia, la histeria y la demencia, conformando un grupo humano anómalo, tan del gusto naturalista. Sin embargo, es necesario señalar también que así como el condicionamiento genético (más que la incidencia del medio) pesa sobre algunos personajes, el discurso acerca de la fatalidad y el destino puesto en boca del personaje menos creíble de nuestra historia, Víctor, -“histrión consumado” (67), “artista social digno de mejor teatro”(87)- no hace sino parodiar y relativizar el peso de dicho discurso.

Por otra parte, y ya hacia el final del relato, advertimos que en don Ramón, el protagonista, se ha operado un cambio radical: ha tomado la ¿libre? decisión de cortar las cadenas que lo esclavizaban a la familia y a la recuperación del trabajo perdido; el hombre “puede” efectivamente suicidarse. Es precisamente a esta altura de los acontecimientos, en una de las escenas finales, cuando Villaamil adquiere rasgos claramente quijotescos, y con ellos esa lucidez que preanuncia la muerte. En el capítulo 42, el infeliz cesante observa a tres muchachos “bulliciosos y maleantes” que entran a una taberna: son jóvenes conscriptos que, al igual que el propio don Ramón, se ven privados temporalmente de su libertad por culpa de las cargas estatales. Entonces se dirige a ellos con estas palabras: “Despreciad al gran pindongo del Estado...¿No sabéis quién es el Estado? (...) Pues el Estado es el mayor enemigo del género humano (...) Mucho ojo..., sed siempre libres, independientes, y no tengáis cuenta con nadie.” (272).

Para el funcionario, el Estado, el gran amo anónimo, corporizado en la mole colosal del Ministerio, puede llegar a ser su paraíso; sobre todo cuando llega el día venturoso de la paga, el que abre una “nueva era de esperanza en el corazón de los jornaleros” (235). El narrador acompaña a don Ramón al Ministerio en un día de cobro y describe de este modo la dialéctica amo/esclavo:

*Sumaban entre todos tres mil, tres mil pagas de diversa cuantía, que el Estado lanzaba al tráfico devolviendo por modo parabólico al contribuyente parte de lo que sin piedad le saca. La alegría del cobro, sentimiento característico de la humanidad, daba a la caterva aquella un aspecto simpático y tranquilizador. Era sin duda una honrada plebe anodina, curada del espanto de las revoluciones, sectaria del orden y la estabilidad, pueblo con gabán y sin otra idea política que asegurar y defender la pícara olla; proletariado burocrático; masa resultante de la hibridación del pueblo con la mesocracia, formando el cemento que traba y solidifica la arquitectura de las instituciones. (238)*

Para ese mismo funcionario aquel paraíso puede trocarse rápidamente en infierno cuando se siente expulsado del mismo, sus gruesos muros comienzan a exhibir ese algo de feudal y de carcelario a la vez, los legajos polvorientos encierran las esperanzas de varias generaciones y en el goce insano de perseguir al contribuyente moroso se descubre el cruel entusiasmo de la caza. De una dependencia total del Estado se ha pasado a una completa rebelión. Quien ha dedicado 34 años de su vida al gobierno resuelve hacia el final rebelarse contra él.

Como bien se advierte el programa textual de *Miau* comienza a socavar la certeza de los determinismos; el texto es postulación y, a la vez, cuestionamiento de dicha postulación. La apología de la ciencia como valor absoluto derivada del positivismo mecanicista que subyace a los postulados del naturalismo artístico reduce, cuando no clausura, las posibilidades humanas de transformar un decurso histórico que aparece como irreversible. Sin embargo, en Galdós subsiste, como hemos podido observar, la necesidad de continuar indagando en las causas (sociales, políticas, económicas, culturales e históricas) de un fenómeno que afecta no sólo al individuo problemático del que siempre se habla en el realismo, sino a una colectividad toda en un claro gesto desmitificador de cualquier absoluto ahistórico.

## Notas

- <sup>1</sup> . En varios artículos publicados en *La Prensa* aparece la referencia a la figura del cesante como “aquel individuo que se cree desposeído de algo que le pertenecía por derecho de propiedad; un hombre que cuenta sus cuitas, creyendo interesar en su favor la humanidad entera, y que no vacila en procurarse el apoyo de cuantos pudieran de cerca o de lejos favorecerle”. (Weber, 19).
- <sup>2</sup> . La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Benito Pérez Galdós (1990). *Miau*. Madrid: Alianza.
- <sup>3</sup> . Joan Oleza vincula la aparición del realismo en España con el intento de una revolución burguesa que en un lapso de seis años “destrona a Isabel II, establece una monarquía constitucional con Amadeo de Saboya, proclama la República, vive la reacción de un golpe de estado militar, regresa a la monarquía borbónica e inicia una experiencia de régimen parlamentario”. (21).
- <sup>4</sup> . Galdós compuso dramas originales pero, además, adaptó muchas de sus novelas a la escena teatral. Tal es el caso de *El abuelo*, de 1897. En el prólogo a esta obra explica el predominio del procedimiento dialogado en detrimento del descriptivo y narrativo y lo justifica en nombre del gusto del público (idéntica explicación dará Unamuno en *Niebla* unos años más tarde). Otro motivo que incide en la elección de esta estrategia escrituraria es el referido a los personajes, los que, al exhibirse a través de su propia palabra resultan más convincentes -verosímiles- sin la mediación artificiosa del narrador; la voz y la visión (pilares de la modalización) proceden de una misma fuente: el personaje. Sabedor de

que un texto nunca es del todo inocente, siempre está cruzado por otras voces e ideologías, Galdós se hace cargo de la imposibilidad de una impersonalidad/objetividad total como pretendía el realismo de escuela. Si bien adopta procedimientos provenientes del drama, él insiste en denominarlo “novela” poniendo en cuestión, años antes que lo hiciera la generación del 98 (Valle, Unamuno), el estatuto de los géneros literarios, apostando incipientemente por la hibridez genérica. La idea de que los nombres de las clasificaciones nada significan nos hacen pensar otra vez en *Niebla*, cuando su autor acuña el término “nivola” para designar una especie genérica nueva.

- 5 . La onomástica simbólica es una constante en la narrativa galdosiana. Así como el apellido Villaamil, cristalización del tipo del cesante, bien puede representar a los miles de desocupados que habitan en la Villa y Corte de Madrid, el de Mendizábal no resulta ser menos gratuito. Este personaje (eslabón perdido en la escala zoológica del evolucionismo darwiniano) que encarna el tipo del tradicionalista, defensor de la moralidad cristiana pasada, reaccionario y “sectario del oscurantismo”, surge como la contracara de aquel Juan Álvarez y Mendizábal, autor de las leyes de desamortización que incautarían los bienes de las órdenes religiosas en beneficio del estado.
- 6 . El retrato que el narrador ofrece de Víctor está construido sobre datos claramente naturalistas: “Era Víctor acabado tipo de hermosura varonil, un ejemplar de los que parecen destinados a conservar y transmitir la elegancia de formas en la raza humana, desfigurada por los cruzamientos (...). La frente pálida tenía el corte y el bruñido que en escultura sirve para expresar nobleza. Esta nobleza es el resultado del equilibrio de piezas craneanas y de la perfecta armonía de líneas”. (66).

## Bibliografía

- Casalduero, Joaquín (1943). *Vida y Obra de Galdós (1843-1920)*. Bs.As: Losada.
- Oleza, Joan (1976). *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Valencia: Editorial Bello.
- Pérez Galdós, Benito (1897). *Discurso ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción*. Madrid: Estudios Tipográficos de la Viuda e Hijos de Tello.
- Pérez Galdós, Benito (1990). *Miau*. Madrid: Alianza.
- Shaw, Donald. (1992). *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel.

Weber, Robert, J. (1995). *Miau. Edición Crítica*. Cerdanyola del Vallés: Labor.