

éste como tema fundamental⁸⁸ o de las alusiones que al negro o, más frecuentemente, a la negra o mulata hace la literatura culta⁸⁹ o popular de la América española⁹⁰.

GERMÁN DE GRANDA.

Instituto Caro y Cuervo.

LA MEZCLA SATÍRICA DE CARACTERÍSTICAS HUMANAS Y ANIMALES EN *MIAU* DE BENITO PÉREZ GALDOS

La caracterización de los personajes por medio de rasgos fisonómicos de animales se encuentra de vez en cuando en la obra de Benito Pérez Galdós desde sus primeras novelas. En la presentación de varios personajes de *Miau* se ha notado un empleo más intenso de esta mezcla satírica de características humanas y animales. El uso de este procedimiento, presente también en varios cuentos y novelas de Honorato

rar en ese número *María* de ISAACS, *El Aljérez Real* de E. PALACIOS, *Risaralda* de BERNARDO ARIAS TRUJILLO, *Las estrellas son negras* de ARNOLDO PALACIOS, *Tambores en la noche* de JORGE ARTEL, *Las memorias del odio* de ROGERIO VELÁSQUEZ; *Tierra mojada*, *Pasión vagabunda*, *He visto la noche* y *Chambacú, corral de negros* de MANUEL ZAPATA OLIVELLA y un largo etcétera. Sin embargo, sólo el tema de la esclavitud africana en *María* ha sido estudiado. Véanse ROGERIO VELÁSQUEZ, *La esclavitud en la María de Jorge Isaacs*, en *Revista de la Universidad de Antioquia*, t. XIV, núm. 128, 1957 y DONALD McGRADY, *Función del episodio de Nay y Sinar en María de Isaacs*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XVIII, 1965-6, págs. 171-176.

⁸⁸ Sobre la 'negritud' en la literatura hispanoamericana tratan los trabajos de G. R. COULTHARD, *Raza y color en la literatura antillana*, Sevilla, 1958; *Antecedentes de la negritud en la literatura hispanoamericana*, en *Mundo Nuevo*, París, núm. 11, 1967, págs. 73-77 y *La negritud en la literatura hispanoamericana*, en *Revista de la Universidad de Yucatán*, t. IX, núm. 53, 1967, págs. 60-70. Véase también JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DE CASTRO, *Tema negro en las letras de Cuba, 1608-1935*, La Habana, 1943.

⁸⁹ HÉCTOR PEDRO BLOMBERG, *La negra y la mulata en la poesía americana*, en *Atenea*, Concepción, abril de 1945, págs. 4-21.

⁹⁰ ARMANDO GUERRA, *Presencia negra en la poesía popular cubana del siglo XIX*, La Habana, 1938; HORACIO JORGE BECCO, *Negros y morenos en el cancionero rioplatense*, Buenos Aires, 1953; JOSÉ JUAN ARROM, *El negro en la poesía folklórica americana*, en *Miscelánea... Fernando Ortiz*, t. I, La Habana, 1955, págs. 81-106; LUIS SOLER CAÑAS, *Negros, gauchos y compadres en el Cancionero de la Federación (1830-1848)*, Buenos Aires, 1958.

de Balzac¹, ha sido influido por una obra a la que alude Pérez Galdós bajo el título de *Los animales pintados por sí mismos*². Es posible que este libro sea una obra colectiva ilustrada por Grandville a la que contribuyó Balzac, entre otros. En esta investigación se trata, en primer término, de analizar el uso, en *Miau*, de la mezcla satírica de características humanas y animales; y, en segundo término, de sugerir una fuente posible de este aspecto de la inspiración galdosiana.

Se sabe que la palabra *Miau* y las letras MIAU tienen varios significados satíricos, políticos y religiosos en la novela de Pérez Galdós³. Al empezar la obra encontramos al niño Luisito Cadalso que sale de la escuela pública de la plazuela del Limón: sus compañeros le gritan "Miau". Este parece ser un mote personal que le han puesto a él, pero un amigo suyo, Silvestre Murillo, le explica a continuación que el apodo tiene un significado y un origen más profundos: "¿Sabes tú quién tie la culpa? Pues, 'Posturitas', el de la casa de empréstatos. 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'"⁴. Es ésta la primera indicación de la actitud despectiva del autor hacia estos personajes suyos, que más tarde se revelarán gastadores, insignificantes y de una cursilería completa. Además, para subrayar su desprecio, Pérez Galdós indica que el apodo burlesco dado a doña Pura de Villaamil, a su hermana Milagros y a su hija Abelarda — la abuela y las tías mencionadas más arriba — tiene un origen popular y es conocido de todos. Del teatro Real pasa a la escuela pública de la plazuela del Limón por medio de 'Posturitas' y su madre.

Para presentar a las tres damas Pérez Galdós hace primero una breve descripción de ellas, satirizando con ironía tajante la belleza pasada de doña Pura. Hace cuatro o cinco lustros esta hermosura fue ce-

¹ En las novelas y cuentos siguientes: *Une passion dans le désert*, en *Oeuvres complètes*, t. XXII, Paris, Louis Conard, 1950, págs. 385-403; *La peau de chagrin*, ob. cit., t. XXVII, 1954, págs. 64 y 223; *Illusions perdues*: I, *Les deux poètes*, ob. cit., t. XI, 1948, págs. 172, 175 y 251; el 'conte drolatique' *Le Prosne du ioyeux curé de Meudon*, ob. cit., t. XXXVI, 1954, págs. 361-381; y varios otros cuentos y artículos escritos en años distintos: ob. cit., t. XXXIX, 1938, págs. 32-33, 56-58, 581 y 583, y t. XL, 1940, págs. 201-208, 209-223 y 434-484.

² *Obras completas*, t. V, Madrid, Aguilar, 1965, pág. 554.

³ Sobre el uso de la palabra por CERVANTES (en el *Quijote*, Parte I, Cap. XVIII) y SAMANIEGO (*Congreso de los ratones*), véase ROBERT J. WEBER, *The Miau Manuscript of Benito Pérez Galdós*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1964, págs. 12-13.

⁴ *Obras completas*, ed. cit., pág. 552.

lebrada en términos extravagantes por "un periodistín que escribía la cotización de las harinas y las revistas de sociedad"⁵. Ya se puede notar que las tres damas se parecen algo y que, esperando unos billetes del teatro Real, "picotean"⁵. Basándose en cierta semejanza física que tienen las tres 'Miaus' ahora, el autor insiste en el aspecto gatuno de las damas: "(Abelarda) al juntarse con las otras dos, parecía tomar de ellas ciertos rasgos fisonómicos que venían a ser como un sello de raza o familia, y entonces resultaban en el grupo las tres bocas chiquitas y relamidas, la unión entre el pico de la nariz y la boca por una raya indefinible, los ojos redondos y vivos, y la efusión característica del cabello, que era como si las tres hubieran estado rodando por el suelo en persecución de una bola de papel o de un ovillo"⁶. Nos revela también lo que parece ser el origen literario de este simbolismo satírico: "En tanto, Luisito miraba a su abuela, a su tía mayor, a su tía menor, y comparando la fisonomía de las tres con la del micho que en el comedor estaba durmiendo a los pies de Abelarda, halló perfecta semejanza entre ellas. Su imaginación viva le sugirió al punto la idea de que las tres mujeres eran gatos en 'dos pies y vestidos de gente', como los que hay en la obra *Los animales pintados por sí mismos...*"⁷. Esta es la obra que, al parecer, ha influido aquí en el uso de la mezcla satírica de características humanas y animales.

La atribución del mote 'Miau' a doña Pura, Milagros y Abelarda se debe en primer lugar a su apariencia física, pero el caso de Luisito Cadalso es diferente. Según afirma Robert J. Weber al analizar el manuscrito *Beta Miau*⁸, Luisito y su tía Quintina están exentos de la ironía de Pérez Galdós por ser los representantes en la novela del espíritu liberal español y de la clase media admirada por el autor. Aparte de la dificultad de considerar a un niño enfermizo como representante del espíritu liberal — y, además, se debe notar que Luisito habla con Dios y quiere ser cura⁹ —, ya se ha visto que a él sus discípulos le llaman 'Miau' también. Por ser miembro de la familia comparte el apodo con su abuela y sus tías, aunque no tiene fisonomía gatuna¹⁰. Además, él mismo se pregunta "si sería él también gato 'derecho' y si

⁵ Ob. cit., pág. 553.

⁶ Ob. cit., págs. 570-571. Véase pág. 559.

⁷ Ob. cit., págs. 553-554.

⁸ ROBERT J. WEBER, ob. cit., págs. 82-86 y 100-101.

⁹ *Obras completas*, ed. cit., págs. 674-675. Toda especulación sobre un cambio futuro en los sentimientos religiosos de Luisito — bajo la influencia de su tía Quintina — es mera conjetura. En verdad, su concepto de Dios, en sus visiones, parece derivarse de una de las estampas religiosas de su tía, la del Padre Eterno. Véase pág. 593.

¹⁰ Ob. cit., pág. 603, donde se habla de "la familia 'Miau'".

maullaría cuando hablaba”¹¹. Así, al suponer que en estos puntos no hay divergencia entre el manuscrito *Beta Miau* y el texto publicado en las *Obras completas* por Aguilar (Cuarta Edición, 1965), se ve que el niño Luisito no está exento de la ironía de Pérez Galdós. Y con las mismas reservas respecto a los textos, se puede afirmar que el caso de la tía Quintina es quizá más claro, porque de sus aspiraciones maternas el autor escribe: “Pero del fallo judicial tomó pie la muy lagarta de Quintina para satisfacer sus aspiraciones maternas, y engatusando a Cabrera con estudiadas zalamerías y carantoñas, obtuvo de él que aprobara las bases del siguiente convenio...”¹². Así, Quintina no está libre de la ironía del autor que, con las palabras ‘lagarta’ y ‘engatusando’, alude a características animales para calificar la idiosincrasia de una mujer.

Las alusiones a los ‘Miaus’, a Luisito, a doña Pura, Milagros y Abelarda, y aun al abuelo don Ramón Villaamil, se encuentran a lo largo de la novela¹³. Tras las apariencias, el mote burlesco revela una ironía más profunda basada en la contemplación de los rasgos innatos y peculiares de los personajes. Toda “la familia Miau”¹⁴ padece lo ridículo que implica la comparación con los gatos, pero en distintos grados. Luisito es un chico “de menguada estatura... bastante mezuquino de talla, corto de alientos, descolorado”¹⁵. Además, es soñador, quizá epiléptico. Los niños no tardan en darse cuenta de las peculiaridades de un compañero y nunca dejan de ponerle motes ni de burlarse de él. Así Luisito tiene que aguantar las mofas de sus condiscípulos.

En cuanto a las tres damas, se sabe que ellas fueron las primeras en recibir el apodo ‘Miau’. En su caso, teniendo en cuenta las peculiaridades innatas de sus caracteres, se puede afirmar que el mote tiene las connotaciones de vanidad, de inutilidad, aun de vulgaridad. Lo que Pérez Galdós está satirizando en ellas es lo cursi, vicio que conduce a ilusiones personales y a la ridiculez social. Acostumbradas a los éxitos del pasado, cuando doña Pura reinaba en la sociedad elegante de una capital de provincia, y Milagros triunfaba como cantante de ópera, las damas no logran adaptarse a las difíciles condiciones de vida asociadas con la cesantía de Villaamil. En la casa no faltan las visitas, ni en el teatro Real las butacas. Con la ayuda de varias amigas las damas siguen confeccionando sombreros y arreglando vestidos para sus salidas. Y Milagros siempre se considera “una gran artista malograda en flor,

¹¹ Ob. cit., pág. 554. Véanse págs. 574-575.

¹² Ob. cit., pág. 667.

¹³ Ob. cit., págs. 602-603, 622-624, 630-632, 662-663, 671, 679-681 y 683.

¹⁴ Ob. cit., pág. 603.

¹⁵ Ob. cit., pág. 551.

por falta de ambiente”¹⁶. Después de cierto tiempo Abelarda, por lo menos, se da cuenta de la verdad: “. . . Nos llaman las de ‘Miau’ o las ‘Miaus’, porque dicen que parecemos tres gatitos, sí, gatitos de porcelana, de esos con que se adornan ahora las rinconeras. . . Somos unas pobres cursis. . . Seré mujer de otro cursi y tendré hijos cursis, a quienes el mundo llamará los ‘michitos’”¹⁷. Lo verdaderamente criticable en ellas es la afectación de unas cursis insignificantes y torpes. Gastan bastante dinero para salvar las apariencias, pero, como admite Abelarda, “Mamá no tiene gobierno; ni lo tiene mi tía, ni lo tengo yo”¹⁷. La falta de arreglo en la vida de doña Pura ha contribuido a la penuria de la familia, y quizá al fracaso de su marido. La opinión que de ello tiene la señora de Mendizábal es muy reveladora¹⁸. En su necesidad de gastar dinero la señora de Villaamil nos recuerda a Rosalía de Bringas. Y en otra obra Pérez Galdós ha hecho una crítica explícita y acerba de los gastos inútiles¹⁹.

A veces, para subrayar algunos rasgos particulares de carácter, Pérez Galdós compara un personaje con animales diferentes. Doña Pura, por ejemplo, en dos momentos distintos de su vida, es comparada primero con una abeja — por el arte que tiene de transformar los hechos, dulcificándolos —, y luego con un áspid por lo venenosa de una acusación airada que hace contra su yerno Víctor Cadalso²⁰. Así se muestran dos aspectos extremos y contrastables de su carácter. Además, se sabe que a ella y a su hermana Milagros, don Ramón les considera como “pécoras”²¹. La misma doña Pura nota un día que su hija Abelarda, enamorada de Víctor Cadalso, tiene una cara “de carnero a medio morir”²². Más tarde, la joven se siente muy atormentada una noche por la ausencia prolongada de Víctor, y sus movimientos inquietos en la alcoba donde le está esperando se comparan a los de un “pájaro saltando en su jaula, de palito en palito”²³. Así se recalca la idea de la reclusión física y espiritual de la hija insignificante de los Villaamil. Pero ella también tiene sus momentos de ira y fiereza cuando “ciega y salvaje. . . como las fieras enjauladas” ataca a Luisito²⁴.

¹⁶ Ob. cit., pág. 567.

¹⁷ Ob. cit., pág. 602.

¹⁸ Ob. cit., pág. 556. Se puede comparar este juicio con el de don Ramón, págs. 677-678, y con el del narrador, pág. 614. Véase RICARDO GULLÓN, *Galdós novelista moderno*, Madrid, Editorial Gredos, 1966, págs. 291-294.

¹⁹ En *Fortunata y Jacinta*, en *Obras completas*, ed. cit., t. V, pág. 334.

²⁰ *Obras completas*, ed. cit., págs. 634 y 645.

²¹ Ob. cit., pág. 676.

²² Ob. cit., pág. 608.

²³ Ob. cit., pág. 644.

²⁴ Ob. cit., pág. 664.

En cuanto a don Ramón, el cesante famélico es comparado — pero sólo una vez — con un lobo a causa de su hambre y su atrevimiento en la busca de un puesto en la Administración pública²⁵. Estos ejemplos no son todos igualmente satíricos y nada perjudican la importancia básica de la comparación principal, la de las tres 'Miaus' con gatos.

Es menester notar que el caso de don Ramón Villaamil es muy particular. Se nos presenta como cesante sin dinero, viejo, importuno y bastante ridículo: tiene que soportar las burlas de los empleados que visita en las oficinas de la Administración. El cojo Salvador Guillén — una especie de Bixiou galdosiano — no sólo le hace la caricatura ("El señor de 'Miau' meditando su plan de Hacienda")²⁶, sino también busca un sentido idóneo y revelador en las letras M I A U. Juntando los títulos de las cuatros secciones del proyecto de reforma financiera de don Ramón, presenta para la delectación de sus colegas el plan siguiente:

"Moralidad
Income tax
Aduanas
Unificación de la deuda"²⁷.

La hilaridad de Guillén y sus compañeros subraya la inutilidad de los proyectos de Villaamil: nadie quiere reconocer el valor, quizá dudoso, de su 'plan de presupuestos' y el viejo cesante se está forjando ilusiones sobre su plan lo mismo que sobre su carrera futura y aun su vida.

Fuera del apodo gatuno de 'Miau', tiene el cesante cierta semejanza con otro animal felino, el tigre, y este parangón es más importante que los otros en la presentación satírica de este personaje. La semejanza se nota al aparecer en el buen hombre por primera vez: "La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores (de la barba y la piel): negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas; la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre viejo y tísico..."²⁸. Su rostro sugiere el hambre, y por el efecto del contraste, recalca la bondad y el dolor de su alma. La señora de Mendizábal nota que "con aquellas miradas que echa parece que se va a comer a la gente"²⁹. Y el mismo Pérez Galdós nos señala el contraste satírico entre la apariencia feroz y la

²⁵ Ob. cit., pág. 630. Más tarde, por haber pasado la vida "creyendo en la moral", Villaamil afirma que merece "una corona de orejas de burro" (pág. 661).

²⁶ Ob. cit., pág. 622.

²⁷ Ob. cit., pág. 617.

²⁸ Ob. cit., pág. 554. Véanse págs. 572, 578, 644 y, sobre todo, 590.

²⁹ Ob. cit., pág. 556.

bondad paciente del hombre que sufre moralmente: "Su cara tomaba expresión de ferocidad sanguinaria en las ocasiones aflictivas, y aquel bendito, incapaz de matar una mosca, cuando le amargaba una pesadumbre, parecía tener entre los dientes carne humana cruda, sazónada con acíbar en vez de sal"³⁰.

La antítesis satírica bondad-ferocidad encuentra su pleno valor en los últimos capítulos de *Miau* donde las cuatro iniciales adquieren otros seis sentidos político-religiosos progresivamente más sombríos a medida que crece la perturbación mental del ex-burócrata³¹. Ante las burlas de los empleados y la imposibilidad de reingresar en la Administración pública, don Ramón se identifica con Jesucristo, considerándose víctima de la crueldad e injusticia de los hombres. Compara, por ejemplo, el mote MIAU con el INRI puesto en la Cruz. Pero el humor negro de esta situación cambia en las últimas horas de su vida cuando, contemplando ya el suicidio, quiere castigar a la humanidad al sentirse abandonado por todos. Su lema final es 'Muerte Infamante Al Universo'. Inofensivo hasta la fecha, aunque bastante ridículo a veces, desilusionado al fin y acosado por su obsesión con el *Leitmotiv* de MIAU, Villaamil muere menos como víctima que como hombre perseguido por ideas egoístas. Su bondad antigua ya ha empezado a alternar con la exaltación furiosa, con el deseo de picar y castigar. La ironía de su suicidio intensifica el humor negro de sus ilusiones religiosas, y la nueva antítesis satírica bondad-ferocidad, reflejo de la comparación animal primitiva, adquiere un sentido más profundo y una nueva dimensión.

El procedimiento de la mezcla satírica de características humanas y animales se usa también para presentar o describir a muchos otros personajes de *Miau*, y casi siempre con intención satírica. Así, en el capítulo inicial, al humor del habla peculiar del chico Silvestre Murillo y a la ironía de la descripción de la 'oficina' de Paca de Mendizábal se añade la presentación humorística de ésta: "La señora de Mendizábal era 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"³². La imagen de la vaca sugiere la bondad y la serenidad: en verdad la buena señora tiene lástima a don Ramón, y a Cadalso le muestra mucho cariño. En cuanto

³⁰ Ob. cit., pág. 560.

³¹ Ob. cit., págs. 657, 661, 662, 666 y 679. Véanse GUSTAVO CORREA, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, págs. 118-126; ROBERT J. WEBER, ob. cit., págs. 86-90; y MICHAEL NIMETZ, *Humor in Galdós*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1968, págs. 124-126.

³² *Obras completas*, ed. cit., pág. 552.

a su marido, el portero, memorialista y 'secretario del público' Mendi-zábal, éste parece tener cierta "filiación de gorila"³³. Tiene "la frente, estrecha; las manos, enormes y velludas; el cogote, recio; el cuerpo, corto, inclinado hacia adelante, como resabio de una raza que hasta hace poco ha andado a cuatro pies. Al descender la escalera, parecía que la bajaba con las manos, agarrándose al barandal"³³. En su caso, como en el de Villaamil, la semejanza con un animal feroz recalca su bondad fundamental, por el efecto del contraste. Pero también Pérez Galdós está llamando nuestra atención al atraso de las ideas de este hombre muy tradicionalista. Se debe notar, por fin, la ironía inherente a su apellido.

Pérez Galdós emplea el simbolismo animal para caracterizar a muchos otros personajes. La señora de Cucúrbitas — nótese el apellido — parece "por lo gruesa y redonda, una imitación humana del elefante 'Pizarro', tan popular entonces entre los niños de Madrid"³⁴. Sus hijas son "pollas" y el joven Urbanito Cucúrbitas parece un "vástago precoz de la raza gallinácea que llaman Cochinchina". El niño 'Posturitas' debe "este apodo a la viveza ratonil de sus movimientos". Víctor Cadalso, el padre muy elegante de Luisito, es "el león" de la alta sociedad de una capital de provincia — y nos recuerda los 'lions' distinguidos de las novelas de Balzac³⁵. Hay algo satírico también en su nombre y apellido. Un sobrino de Pez es un "sujeto de mucha escama"; Pantoja, un "mal bicho", y una tal Enriqueta, "más suelta que las gallinas". La tía vieja y fea de un marqués valenciano es para sus críticos un "tiburón", una "tarasca" y una "res"; y el "muy asno" Salvador Guillén, que se atrae la hostilidad de Villaamil y sus amigos, no es para ellos nada menos que un "coco", "un escuerzo sietemesino", uno de "esos reptiles", un "gorgojo repulsivo" y una "garrapata". El uso satírico del simbolismo animal revela no sólo algo de la realidad física o moral de los personajes así calificados, sino muchas veces la actitud del que los está criticando.

Quizá el caso más singular del uso de la mezcla satírica de características humanas y animales es el del perro Canelo. En vez de caracterizar a seres humanos por varios rasgos o semejanzas animales, el autor trata en el caso de Canelo de presentarnos un animal humanizado. Se nota que Luisito y el perro comen las mismas cosas y que el niño a veces habla al animal. El perro sabio siempre sabe dónde

³³ Ob. cit., pág. 578.

³⁴ Para las citas en este párrafo véase ob. cit., págs. 557 (la señora de Cucúrbitas y sus hijas), 661 (Urbanito), 574 ('Posturitas'), 589 (Víctor Cadalso), 629 (Pez, y véanse págs. 630 y 652), 659 (Pantoja), 657 (Enriqueta), 658 (la tía) y 656-657 (Guillén).

³⁵ Véase FÉLICIEN MARCEAU, *Balzac et son monde*, París, Gallimard, 1955, págs. 31-84.

hay buen trato pero admite que tiene que cumplir los deberes sociales. La amistad niveladora entre Luisito y Canelo es la de dos seres complementarios: el humano que se ha preguntado si es gato 'derecho', y el animal humanizado que casi llega a hablar³⁶. Así cuando el niño recibe de su padre un álbum para sellos, baja a la portería para enseñárselo a la señora de Mendizábal y a Canelo³⁷.

El caso de Canelo y el de los gatos 'derechos', vestidos de gente, nos lleva otra vez al libro que parece ser la fuente literaria del uso satírico por Pérez Galdós del simbolismo animal, *Los animales pintados por sí mismos*. Si ésta no es una obra original española, hay posibilidad de que sea una traducción o adaptación de *La vie privée et publique des animaux*, obra colectiva ilustrada por Grandville a la que contribuyeron Balzac, Alfred de Musset, Charles Nodier y otros cuentistas y novelistas de mediados del siglo XIX. Esta colección de cuentos llenos de sátira social fue publicada por primera vez en 1841-1842 en París, en dos volúmenes, por J. Hetzel. En la edición de 1875 hay dos caricaturas significativas — en la portada y en la página 2 — basadas en el tema de la pintura de los animales por sí mismos. Ambos dibujos tienen la misma nota explicativa: "Les animaux peints par eux-mêmes", que se puede considerar como el subtítulo de la obra. Además, entre los numerosos animales que narran sus penas o aventuras se encuentran varios gatos y perros humanizados: los dibujos los muestran en 'dos pies y vestidos de gente', actuando como seres humanos. Precisamente, de los cuatro cuentos firmados por Balzac, el primero tiene el título *Peines de coeur d'une chatte anglaise*. En él una gata inglesa cuenta su vida y sus desgracias. Parece que Balzac ha colaborado también en el cuento complementario *Les peines de coeur d'une chatte française*, firmado por P. J. Stahl (seudónimo del editor Hetzel)³⁸. Es probable que Pérez Galdós, cuya afición a Balzac es conocida, y que se esmeraba en completar su colección de Balzac³⁹, haya leído en español o en francés uno o más de los cuentos de *La vie privée et publique des animaux*.

El empleo de la mezcla satírica de características humanas y animales se encuentra en toda la novela *Miau*, pero su importancia disminuye en la segunda mitad de la obra porque los personajes más

³⁶ Sobre Canelo véanse *Obras completas*, ed. cit., págs. 556-558, 560, 570, 573, 587, 635-636 y 639.

³⁷ Ob. cit., pág. 607.

³⁸ Según la carta que escribió Balzac a Hetzel el 8 o 9 de julio de 1842; véase BALZAC, *Correspondance*, ed. Roger Pierrot, t. IV, París, Garnier, 1966, págs. 471-472. Para la colaboración de Balzac en otros cuentos no firmados por él, véase Nota 2 en la pág. 221 de este volumen.

³⁹ JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, Madrid, Editorial Castalia, 1968, págs. 23-24.

importantes ya han sido presentados. Así las comparaciones satíricas detalladas de los primeros capítulos se reduce poco a poco a alusiones mucho más cortas que recuerdan al lector sólo los elementos básicos del parangón original. La complicación del argumento, la rapidez creciente de la corriente de la narrativa, lo sombrío de los capítulos finales contribuyen a la reducción de las últimas comparaciones a simples metáforas o imágenes.

Como buen realista, Pérez Galdós no deja de criticar las debilidades y los errores de la burguesía de sus tiempos, aun cuando tiene cierta predilección por esta clase. Su sátira social, eficaz como la de Balzac, equivale a "montrer la plaie", pero sin la amargura que muestra su predecesor francés, sobre todo en sus últimas obras.

A. G. PARADISSIS.

La Trobe University,
Bundoora, Victoria, Australia.

BIBLIOGRAFIA

- BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras completas*, t. V, Madrid, Aguilar, 1965.
- HONORÉ DE BALZAC, *Oeuvres complètes*, París, Louis Conard, ts. XI, XXII, XXVII, XXXVI, XXXIX y XL, 1938-1954.
- et al., *La vie privée et publique des animaux*, París, J. Hetzel, 1875.
- ROBERT J. WEBER, *The Miau Manuscript of Benito Pérez Galdós*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1964.
- RICARDO GULLÓN, *Galdós novelista moderno*, Madrid, Editorial Gredos, 1966.
- GUSTAVO CORREA, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.
- MICHAEL NIMETZ, *Humor in Galdós*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1968.
- FÉLICIEN MARCEAU, *Balzac et son monde*, París, Gallimard, 1955.
- HONORÉ DE BALZAC, *Correspondance*, Ed. Roger Pierrot, t. IV, París, Garnier, 1966.
- JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, Madrid, Editorial Castalia, 1968.