

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



MADRID

OCTUBRE 1970

ENERO 1971

250-252

C U A D E R N O S
H I S P A N O -
A M E R I C A N O S

L A R E V I S T A

de

N U E S T R O

T I E M P O

en el ámbito del

M U N D O

H I S P A N I C O

C U A D E R N O S H I S P A N O A M E R I C A N O S

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

250-252

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 250-51-52 (OCTUBRE 1970 A ENERO 1971)

	Páginas
FERNANDO QUIÑONES: <i>Retrato</i>	7
CARMEN BRAVO VILLASANTE: <i>28 cartas de Galdós a Pereda</i>	9
SALVADOR DE MADARIAGA: <i>La universalidad de Galdós</i>	52
RODOLFO CARDONA: <i>Nuevos enfoques críticos con referencia a la obra de Galdós</i>	58
VICENTE LLORÉNS: <i>Historia y novela en Galdós</i>	73
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>La ciudad galdosiana</i>	83
PIERRE E. SALLENAVE: <i>Notas sobre una lectura política de Galdós</i>	109
PETER G. EARLE: <i>La interdependencia de los personajes galdosianos</i>	117
JOAQUÍN CASALDUERO: <i>Historia y novela. Trayectoria de un conflicto</i>	135
MARIANO BAQUERO GOYANES: <i>Perspectivismo irónico en Galdós</i>	143
JOSETTE BLANQUAT: <i>Lecturas de juventud</i>	161
GUSTAVO CORREA: <i>Pérez Galdós y la tradición calderoniana</i>	221
ANTONI JUTGLAR: <i>Sociedad e Historia en la obra de Galdós</i>	242
CARLOS SECO SERRANO: <i>Los «Episodios Nacionales» como fuente histórica.</i>	256
ALBERT DÉROZIER: <i>El «pueblo» de Pérez Galdós en «La Fontana de Oro».</i>	285
LEO J. HOAR JR.: <i>«Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870», por Benito Pérez Galdós, un cuento extraviado y el posible prototipo de sus «Episodios Nacionales»</i>	312
ROBERT RICARD: <i>Mito, sueño y realidad en «Prim»</i>	340
JUAN BAUTISTA AYALLE-ARCE: <i>«Zumalacárregui»</i>	356
FRANCISCO AYALA: <i>Los narradores en las novelas de «Torquemada»</i>	374
RAFAEL SOTO VERGÉS: <i>La narrativa galdosiana. Realismo y metafísica al estilo español</i>	382
RICARDO GULLÓN: <i>«Doña Perfecta», invención y mito</i>	393
GERALD GILLESPIE: <i>«Miau»: hacia una definición de la sensibilidad de Galdós</i>	415
EAMONN RODGERS: <i>Realismo y mito en «El amigo Manso»</i>	430
LUCIANO GARCÍA LORENZO: <i>Sobre la técnica dramática de Galdós: «Doña Perfecta». De la novela a la obra teatral</i>	445
DONALD W. BLEZNICK y MARIO E. RUIZ: <i>La Benina Misericordiosa: Conciliación entre la filosofía y la fe</i>	472
JOSÉ SCHRAIBMAN: <i>Las citas bíblicas en «Misericordia», de Galdós.</i>	490
EMILIO MIRÓ: <i>Tristana o la imposibilidad de ser</i>	505
ANDRÉS AMORÓS: <i>«La sombra»: realidad o imaginación</i>	523
WALTER E. PATTISON: <i>Verdaguer y Nazarín</i>	537
OLGA KATTAN: <i>Madrid en «Fortunata y Jacinta» y en «La lucha por la vida»: dos posturas</i>	546
GERMÁN GULLÓN: <i>Unidad de «El doctor Centeno»</i>	579

WILLA H. ELTON: <i>Sobre el género de «La loca de la casa», de Galdós.</i>	586
E. INMAN FOX: <i>En torno a «Mariucha»: Galdós en 1903</i>	608
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN: <i>Galdós, el teatro y la sociedad de su época</i>	623
ANDRÉ NOUGUÉ: <i>«Antón Caballero», de Benito Pérez Galdós</i>	641
JOSÉ MANUEL ALONSO IBARROLA: <i>Don Benito Pérez Galdós y el cine.</i>	650
LUIS S. GRANJEL: <i>Personajes médicos de Galdós</i>	656
JOSÉ MARÍA LÓPEZ PIÑERO: <i>La Medicina y la enfermedad en la España de Galdós</i>	664
JUAN PEDRO QUIÑONERO: <i>Propuestas para una revisión galdosiana</i> ...	678
CARMEN BRAVO VILLASANTE: <i>Polémica en torno a Galdós en la prensa de Santander («La Atalaya» contra «El Atlántico» en 1893. «La Atalaya» contra «El Cantábrico» en 1901)</i>	694
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: <i>Benito Pérez Galdós y la crítica norteamericana</i>	712
JACINTO LUIS GUEREÑA: <i>Galdós en notas concéntricas</i>	720
JOSÉ GARCÍA MERCADAL: <i>Galdós, Aragón y la ópera «Zaragoza»</i>	727
JACK WEINER: <i>Diario español de Alexander Nikolaevich Vaselovskii (1859-1860)</i>	737
JUAN SAMPELAYO: <i>Un año galdosiano</i>	756
LUCIANO GARCÍA LORENZO: <i>Bibliografía galdosiana</i>	758

Cubierta: VÁZQUEZ DÍAZ.

**HOMENAJE
A GALDOS**

¡Dichoso

el que se atuvo a lo cercano enorme, quien
no quiso más!

Conmovido e imperturbado
urdió su mundo: el de los otros.
Registró el cada día, deslizó
sigilosos dedos hondos
entre la ropa de los vecinos embargados
por el ruido y la furia, puso
viva la Historia tercamente rígida,
empecinada en no latir ya, hurgó
lo más escondidizo que es lo más poderoso,
escuchó carros, riñas, agonías, naves,
mudeces, rastreó
hasta el final el recóndito curso
del desastre de cada uno, sopcsó
España, recordó,
se apiadó,
redactó sin más.

Y ahora está viejo

*(el bigote cano
junto a la joven inquietud del perro).*

Ahora está viejo y se le ve
como tranquilo y ha tocado
lo último de los otros, de sí.

Nada

lo atemoriza, se diría.

FERNANDO QUIÑONES
María Auxiliadora, 5.
MADRID-20

VEINTIOCHO CARTAS DE GALDOS A PEREDA

P O R

CARMEN BRAVO VILLASANTE

Para la biografía del escritor y para el mejor conocimiento de su obra, la publicación de los *Epistolarios* es de enorme interés y valor. De ahí que en los últimos años estén viendo la luz multitud de correspondencias epistolares entre escritores.

En 1957, J. M. Cossío publicó, en la *Antología de escritores y artistas montañeses*, tomo XLVIII (Santander), varias cartas de Pereda a Galdós, y en 1964, S. Ortega, un nutrido epistolario de *Cartas a Galdós (Revista de Occidente)*, entre las que había numerosas cartas de Pereda, que, aparte el interés de las mismas, dejaban en el lector un vivo sentimiento de curiosidad por conocer las respuestas galdosianas.

En varias de estas cartas se iniciaba una polémica, y por el contexto de la siguiente se dejaba adivinar cómo sería la carta de Galdós que el lector ignoraba. La polémica tenía como tema la publicación de *Gloria* y las posibles ideas tendenciosas de Galdós, según el escritor santanderino. Las extensas epístolas de Pereda, antagonista amistoso de Galdós, acusaba, y al tiempo rebatían, una argumentación galdosiana que desconocíamos.

Casi un siglo después de escritas estas cartas de Galdós podemos leerlas, y la inmensa laguna epistolar queda salvada, a excepción de unas cuantas palabras ilegibles que, con un poco más de paciencia y tiempo hubieran podido ser descifradas.

No vamos a hacer la historia de la amistad de Galdós y Pereda, de sobra conocida. Pereda y Galdós en España serían los grandes amigos de la época del realismo, como lo fueron inseparables en el romanticismo Goethe y Schiller. El talento, «de corte liberal», de Pereda, según le parece a Galdós, les une a pesar de las divergencias ideológicas.

¡Qué verdadero está Galdós en estas cartas, qué apasionado e iracundo! Lo que no obsta para que Pereda le calificase de «carácter dulcísimo».

La publicación de estas veintiocho cartas nos parece uno de los documentos más importantes en este cincuentenario de Galdós, que puede aclarar muchas dudas acerca de la situación espiritual de Galdós en determinados años. No es éste lugar para hacer comentarios

eruditos a un epistolario que merece toda clase de análisis y notas a pie de página. Por el momento las cartas mismas se ofrecen al lector que, al fin, puede satisfacer una sana y noble curiosidad sobre muchos aspectos oscuros e ignorados de las dos grandes figuras literarias españolas.

* * *

S. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: recibí a su debido tiempo su carta del 12 de noviembre. Pensé contestarla en seguida; pero hoy somos 28 y ya ve cómo se me va el tiempo. Hace una semana que he finiquitado el *7 de Julio*. Hoy se pone a la venta en las librerías de Madrid. No sé cómo habrá salido, porque lo he hecho a escape, a [...], a brochazos, apresurado por el afán de echarlo pronto fuera. Creo que me ha salido deplorablemente.

Cuando quedé libre puse la mano a *Cuarenta leguas por Cantabria*, que había empezado ya y que estaba a medias, y no puede V. figurarse lo que he padecido para darle una forma aceptable sin poderlo conseguir.

Al principio había pensado darle una forma novelesca, introduciendo pasajes y episodios que hicieran hacедера esta literatura..., que es insoportable cuando es enteramente descriptiva, pero no pudiéndolo conseguir, quité todo lo que había hecho en este sentido y he dejado la descripción pesada. Es del género *turista*, género cursi, *totalmente insulso*, como decía aquel paisano mío, dueño de la *Equidad Recomendada*.

De veras le aseguro a V. que me avergüenzo de que mi firma vaya al pie de una cosa tan mala. Para mayor desgracia, perdí el papel en que hiciera aquellas ligeras apuntaciones que V. secundara, y no he tenido más guía que mi flaca memoria. Todos los nombres están equivocados. Es tan destestable el fondo como la forma, llena de incorrecciones. Como a pesar de esto [...] en ponerla en la tertulia, se la enviaré a V. en pruebas o en pliegos sueltos (sale en la Revista de hoy, 28), para que la corrija y le enmiende los nombres, y le quite y le ponga todo lo que crea conveniente. Ojalá la dejara V. en tal estado, que no la conociera el padre que la engendró.

El haber hecho tan a desgana este trabajo, lo mismo que el *7 de Julio*, proviene de que ahora tengo el entendimiento y la voluntad enteramente habitado (digámoslo así) por una obra que empecé hace años, que volví a tomar entre manos hace días, que ahora he vuelto a poner en el telar decidido a echarla al público (la primera parte

nada más). Es una novela, cuyo asunto pasa en esa provincia (ya le pedí algunos datos locales), y que hace tiempo me preocupa demasiado. Todo mi empeño consiste en hacer un *libro* después de tantas obrillas baladíes como he lanzado por esos mundos. Si al cabo de tantos afa-nes y de trabajar con tanto entusiasmo resulta que *Gloria* (este es su título) es peor que las hermanas, me he lucido. Puede ser que [...]

En cuanto a los *Trashumantes*, creo que se podrá lanzar al público. A propósito, no crea V. que olvido el artículo de [...] *Gloria* me ha dejado [...] unos días de descanso.

He quemado las naves prometiendo para el lunes ese trabajillo, y el lunes saldrá. Es preciso reanimar la venta de [...], que no ha dado aún de sí lo que debe dar. Ya verá V. un sueltcito anodino que publicará *El Imparcial*. Como este periódico va a todas partes, no se lo he guardado. No se puede ser más canalla.

Anímese V. en el negocio de los *Trashumantes*, que bien lo merece tan bello asunto. En cuanto a *Don Gonzalo González de la Gonzalera* que V. me ofrece, será mi gran pecado admitirlo, como adjunté a V. mis cebollas de Holanda (si es que tropiezo con quien quiera llevarlas), por que en mis manos ese tipo no podría lucir como en las habilísimas de V. El nombre me seduce, pero no hay necesidad de malograr el gran tipo de ese señor, que a gritos está pidiendo que le trate V. y dice al autor de los [...] «escribeme», como un buen plato dirá a todos el mismo «cómeme».

Usted se encuentra entre tempestades y yo entre agua. Aquí a vuelta de algunos días luce bueno que es un primor. Ahora mismo la plaza donde vivo es una bahía, y los pocos coches que la cruzan parecen barquichuelos. La descripción que V. hace de la tempestad en la huerta parece grandiosa y la guardaré. Verdad es que tengo coleccionadas las cartas de V. y así seguirán por sí los tiempos venideros quisieran hacer uso de ellas.

Creo que tengo alguna otra cosa que decirle, pero no me acuerdo, y como la señorita *Gloria* me ha puesto hoy la cabeza como un farol (por lo hueca) y como un [...] (por lo pesada), acabo. No deje de echar un par de pliegos cuando tenga humor.

Suyo afmo.

B. PÉREZ GALDÓS.

28 noviembre.

Encontré a [...] uno de estos días, suplicándole que si tiene otro original, no haga caso del [...] y lo deje para el *volut zumbra*.

Vale.

Madrid, 26 de Dobre. 76

S. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: no quería escribir a V. sin quitar antes de encima de mi conciencia el gran peso de la deuda que contraje con V. cuando le prometí escribir un artículo sobre los *Bocetos* para *El Imparcial*. En mal hora lo prometí; no por que me hayan faltado ganas de hacerlo, sino porque después de hecho (y no me queda ya duda alguna de que está hecho) veo que V. quería mucho más de lo que puedo ofrecerle hoy un *numen* fatigado como el mío, incapaz de toda idea feliz.

De la última cuartilla del artículo (y consta de 12) he pasado a esta carta sin interrupción. Debo decirle que de algún tiempo a esta parte me encuentro absolutamente incapaz de poner la mano en todo asunto tratado críticamente. Así es que los artículos críticos son para mí de una dificultad abrumadora. Me he acostumbrado a fantasear, y todo lo que no sea escribir fantaseando me cuesta más trabajo que escribir sin freno.

Por tanto no puede V. formarse una idea de lo frío y deslabazado que me ha salido ese trabajillo. V. lo leerá y juzgará. Pero me consuela el [...] que llena el objeto, que es dar a conocer la obra. Lo pienso mandar hoy mismo para que salga el lunes próximo. Esto depende del original que tengan.

En el número de la Revista del 18 sale la segunda parte del [...]. Le ordenaré, como antes, las pruebas para que las corrija a su gusto. Como V. verá no he sacado todo el partido que podía sacar. Lo he escrito a empujones, mandando a la imprenta las cuartillas de dos en dos.

En cuanto a lo que V. me dice de la primera parte, conozco demasiado su benevolencia para no atribuir a ellas las lisonjas... Desde luego creo que la poetisa de Comillas lo hubiera hecho peor; pero *Las cincuenta leguas* no merecen [...] entre las verdaderas obras literarias. Con [...] y estudio, quizá lo tendrían pero tal como están no, que lo está muy a la ligera y no contiene nada que no sea muy subido.

En este momento me llaman a comer, y como esto (creo lo comprenderá V.) no carece de importancia, suspendo la carta para continuarla mañana.

27

Ya tengo a *Gloria* casi acabada de imprimir. Contra lo que pensaba la he llevado adelante, como todas mis cosas... Verá V. que los recuerdos de [...] me han servido de mucho para el fin. El pueblo en

que pasa la acción es al mismo tiempo Simancas, Santillana, Comillas, San Vicente, sin ser ninguno de ellos en particular. En este sentido quedan en libertad completa disponer [...] se me antoja, y según los elementos que necesito. Sobre muchas cosas más que contarle...

Y ahora que me acuerdo. Un día le oí a V. dar cierto nombre extraño a esa yerba mala, parecida al trébol que crece con tan deplorable abundancia en las [...] de ese país: ¿Dijo V. pan de, o de *grillo*, o de [...], o qué dijo V.?

Otra consulta tenía pendiente pero se me ha olvidado.

Gloria estará [...], como decía antes, para Reyes. Tengo la seguridad de que el fondo de este libro no le ha de agradar a V. Verá sin embargo que no me ensañaré contra los *neos*, como que los trato con una consideración que no merecen.

Siempre se equivoca uno juzgando lo que hace. Cuando hice este libro me parecía lo mejorcito que ha salido de mi cacumen. Ahora me parece lo peor. Verdad es que está en la época del empacho.

Las pruebas por tercera vez. Ya sabe V. que en este período se le atragantan a uno sus obras, y le dan mareos. De todas maneras el asunto de *Gloria* es muy [...] para tratado a la ligera como yo lo trato. En la segunda parte que voy a empezar ahora seré más juicioso.

No se desanime V. por la venta del libro [...], que ya se venderá. Se hará la propaganda en la prensa...

Para ocuparse V. de la reunificación de las *Escenas*, no aguarde V. a que me desocupe: 1.º por que no me desocuparé en todo el invierno.—2.º por que mis quehaceres no me impiden dedicar algunos ratos a este asunto, puesto que sin cesar estoy ocupado de cosas referentes a papel, imprenta de [...]. Diga lo que quiere y será servido.

Si seguimos jugando a la pelota con *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, el pobre señor se quedará *in nato*; pero V. que es el verdadero padre... de él y de sacarlo al mundo.

Si trata V. a sus amigos los absolutistas como yo trato a los Liberales en el *7 de Julio*, le dirán, como a mí me dicen, apóstata. Pero no hay quien me quite la imparcialidad, en tratándose de poner la política en parches.

Puede V. suprimir la *renglonada* de los sobres de mis cartas. Poniendo simplemente Plaza de Colón, 2-3.º, llegan las cartas. No pienso mudarme porque muchos literatos pegajosos no vienen a verme por no saber dónde vive su afmo. amigo

B. PÉREZ GALDÓS

27 diciembre 76

S/C. Plaza de Colón, 2-3.º

Vuelta...

Para registrar la propiedad literaria, es preciso presentar un tomo firmado por V. en la portada, y rubricado en cada uno de los pliegos.

Camara me dice que un día de estos enviará a V. la nota de gastos de venta, por que se cumpla en esta parte el contrato que hicimos. Estos datos le podrán servir a V. de punto de partida para la reimpresión de las Escenas,

Suyo.

Vea V. el anuncio que se incluye en la adjunta hoja, de la cual se han repartido ya 2.000 ejemplares y se repartirán hasta 60.000.

S. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: no le había escrito a V. antes porque quería enviarle el artículo sobre los *Bocetos* que publiqué en *El Imparcial*. Dicho artículo salió tan plagado de erratas (por no haberme enviado pruebas) que no podía leerse. Con objeto de depurarlo y de que aumentara su circulación lo llevé a la *Epoca*, donde quedaron en sacarlo. De esto van ya veinte días, y esta es la hora en que no lo han puesto. Les he escrito cartas y más cartas, pero nada. No hay canela comparable a la canela de la prensa.

He mandado hoy recoger el artículo para mandarlo a otro periódico.

No creo que le haya gustado a V. el tal parto exprimido ingenio. Es muy frío y V. se merecía mucho más. No faltará ocasión de echar otra cana al aire sobre los *Tipos* y *Bocetos* en forma que sea más fácil que esos mis insufribles artículos críticos que es preciso hacer bien... para que se mantengan tiesos, como las [...] cuando uno se acostumbra a escribir con la libertad de las [...] literatura de estafa.

A propósito, el *ay de mí* ha salido pero crece poco.

Al enviar los ejemplares de *Gloria* a Mazón le di orden para que entregara a V. un ejemplar. Dígame su opinión. La obra ha tenido éxito, más que ninguna de las mías; pero en la 2.^a parte va a ser ella. Plantear con pulso firme a cosa tal ¿pero cómo se resuelve a gusto de todos?

No se esté tanto tiempo en silencio y eche para acá algunos párrafos.

Suyo,

GALDÓS

5 de enero

Plaza de Colón, 2-3.º

S. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: acabo de recibir su carta que esperaba con verdadera ansiedad. Como no puedo contestarla hoy largamente como ella merece, porque estoy dando la última mano a los *Cien mil hijos de San Luis*, le pongo dos letras nada más para acusarle recibo de ella, advirtiéndole que también recibí la que di por perdida, *mas* como yo no tengo nunca a la vista la carta anterior para contestar, olvidé referirme a ella.

El principal objeto de aquesta es decir a V. que el juicio que hace de *Gloria* me ha sorprendido por lo benévolo. Con todo, hay en él una aseveración que creo injusta, y es que yo hago novelas volterianas. Precisamente lo que quería combatir es la indiferencia religiosa (peste principal de España, donde nadie cree en nada, empezando por los neo-católicos). Ya le diré lo que pienso sobre el particular. Su juicio con ser algo contundente, me parece en realidad benévolo. Todas son ideas, por lo cual deduzco que la amistad habrá dejado algunas cosas en el tintero, y que no me habla con verdadera franqueza.

No sé por qué creo que la segunda parte de *Gloria* ha de modificar con algún tanto ese juicio, produciendo si no una reconciliación, al menos una transacción. Allá veremos. Me supongo que así ha de suceder.

No puedo extenderme hoy. A todo lo que dice su carta le contestaré pronto prolijamente. Estos cien mil muchachos que estoy engendrando me tienen como V. puede suponer. Hágase V. cargo de mi escualidez con una tarea semejante. Quédanme ya muy pocos hijos que nacer, y esta semana quedará toda la familia en la imprenta.

Hasta otro día que hablemos largo. Su carta no me ha sabido a Gloria, pero el amargor de ella no es tanto como yo esperaba, y aunque igualara al acíbar, siempre la recelería con el mayor gusto, su afmimo. amigo,

B. P. GALDÓS

Madrid,

11 Frbro. 77

Plaza de Colón, 2-3.º

Mi querido amigo: antes que se me olvide quiero saber si el *ay de mí* se trasplanta. Yo no lo creo porque se quedaría entre los dedos. Empero la tierra, a causa de los muchos riegos está esquilmada y convendría ponerla nueva. Ruégole que satisfaga mis dudas, porque me he dado a la floricultura menuda con un celo digno de mejores cosas. En este mes, pienso arrojar a la tierra las margaritas. Yo le supongo a V. muy atareado en su jardín. Cuánto siento no haberle podido mandar sus cebollas de jacintos. Pero con quién? He dado algunos pasos para encontrar quien las llevara pero inútilmente. Ha pasado la época. Pero si en este mes tropiezo con alguien que vaya a Santander le enviaré cebollas de *gladiolos*; es una hermosa planta y la que V. conocerá seguramente. Vea V. si hay alguien aquí a quien entregarlas o algún individuo de Santander que haya venido y esté en vías de volver a la Montaña. En caso de que esto pueda ser avisemelo.

Yo me encuentro hoy con la cabeza recién salida de uno de esos horribles huracanes de jaqueca que me dan cada cierto tiempo. El último ha sido de los más tremendos y puede V. creer que me ha dejado idiota.

Acabé *Los cien mil hijos* hace unos quince días y me dediqué a dar paseos. Estaba perfectamente y reponiéndome para tomar de nuevo las armas, cuando la jaqueca me tendió. Pero ya se ha pasado y estoy ahora libre de ella y lo estaré durante una temporada, salvo alguno que otro ataque de poca monta. Desde el lunes próximo empiezo el trabajo. Todavía me queda un poco de tela de aquí al verano.

Su carta del 9 de Sptbr. contiene tanta materia que es una enciclopedia. Voy a contestarla teniéndola a la vista, lo cual es contrario a mi costumbre; pero ahora no hay otro remedio. Dejo el vapuleo de *Gloria* para lo último porque es el hueso duro, difícil de roer y tomo la carne.

Me alegro de que suprima V. los [...] y más aún de que sale a la calle a los *tres* [...] a V. le quedará casi nada suelto. Si los hace V. en Santander le tendrá más cuenta. Mande V. los ejemplares a Madrid que pueda mandar aquí, y se le colocarán todos los que se puedan. La venta de libros aquí no está nada bien. Yo he tenido que echar mano a Ventura Garrido para vender algunos. Ya habrá V. visto los anuncios que pongo en *El Imparcial* un día sí y otro no. Me cuestan un ojo de la cara y se me figura que si persisto en mi tenacidad de anunciar voy a perder todo lo poco que he ganado.

Los periódicos neos; vil canalla, siguen sumidos como antes en referirse a los libros de V. Afortunadamente ahora estamos preparando una tirada de prospectos que asciende a una cantidad fabulosa de ejemplares. Es posible que tiremos 100 ó 200 mil. Hemos hecho dichos prospectos en estereotipia para poder reproducirlos con poco gasto. En dicho prospecto hay también un lugar para los *Tipos* y los *Bocetos*. Espero que con esto se animará la venta, que hasta ahora ha ido muy lenta.

No deje de imprimir los *Esbozos* y los *Trashumantes* y hágalo en Santander y pronto, muy pronto. Por experiencia sé que el mejor reclamo de un libro es otro libro y otro y otro. Si algo he podido yo hacer (poquísimos en comparación de mi inmenso trabajo) débolo a que en el día presente, Sr. D. José de mi alma, llevo publicados 20 libros... una friolera. Fíjese V. bien en esto, S. D. José María, 20 tomos!!!...

[..] ocupando de lo que V. me dice. No extrañe V. que haya habido alguna dilación en éste; pero son tantas las cosas que V. me encarga a la vez, que difícilmente se puede atender a todo.

Aquí he tenido carta de Mazón. Ese hombre tiene una susceptibilidad tan vidriosa y unos mimos tan sumamente mimosos que sólo se le pueden perdonar conociendo su bondad de carácter. No sé si le podré escribir «Dígale que probablemente le mandaré [...]». No para la *Tertulia*, ya publicada; pero para el caso lo mismo que si fuera inédita.

No me he olvidado de los *Cromos*, ya he visto algunos, pero no he encontrado todavía lo bueno que yo creía encontrar y espero cosas mejores.

Vamos a *Gloria*. Cuánto siento que no le haya gustado a V. este, parto de mi ingenio. Y si he de hablar a V. con franqueza, me llevé un chasco, un chasco soberano, porque se me figuró ¿a qué negarlo? que no le desagradaría a V. tanto. Así es que cuando le escribí a V. que me sorprendía su juicio por lo benévolo, dije una de las mentiras perdonables que nos hace decir el despecho. La verdad es que me sorprendió su juicio por lo despiadado, causándome bastante pena. Esto le probará a V. lo mucho que aprecio su juicio. Me dio V. (no puedo menos de confesarlo) un malísimo rato con su carta, que recibí precisamente en días en que saboreaba con cierto sibaritismo el éxito de ese libro. En el acto pensé contestar a V. cuando tuviera tiempo respondiendo a los cargos, pero después reflexionando que es inútil, porque como V. no me convence a mí, tampoco yo podré convencer a V. Sin embargo no puedo menos de decir dos palabras, rectificando, propiamente rectificando, es decir oponiéndome a su interpretación de

ideas y conceptos míos. Nunca creí hacer una obra antirreligiosa, ni aun anticatólica, pero menos aún *volteriana*. ¿Qué hay de volterianismo en *Gloria*? Nada. Habrá todo menos eso. Precisamente me quejo allí (y todo el libro es una queja) de lo irreligiosos que son los españoles.

Yo no he querido probar en dicha novela ninguna tesis filosófica ni religiosa, porque para eso no se escriben novelas. He querido simplemente presentar un hecho dramático verosímil y posible, nada más.

Tachó en su juicio otra apreciación que declaro fundado en una ilusión literaria, que V., debe tener mejor que nadie. ¿De dónde saca V. que en estos tiempos de crítica haber escrito alguno que agrade a *tirios* y *troyanos*? Yo no encuentro ninguno ni creo que lo haya. Desde luego declaro que aquel escritor que aspiró a agradar a todo el mundo no agradó a nadie. Amigo mío, el siglo este en que hemos tenido la desgracia de nacer, nos impone la obligación de ser o *tirios* o *troyanos*. No hay más remedio [...] a V. un ejemplo de lo que digo. Somete a los hombres de pro a un tribunal tirio o troyano. A ver si es posible que sea aceptado por unanimidad. Y lo mismo digo de otras obras [...]. De modo que hay que decidirse.

En cuanto a que abandono esos [...] tirios y troyanos con que V. sueña por un puesto en los *índices* de Roma, le diré que ¡jamás!, me he ocupado del tal índice, ni para mí existe aquello a que no doy importancia. No sé que ningún gran escritor se preocupe de semejante antigualla que bien puede llamarse *Catálogo de todo lo escrito en el siglo XIV*. Imagine V. por un momento que todas las obras que están en el Índice no las hubieran escrito, ¡qué vacío y soledad tan grande en la literatura contemporánea! En suma a mí me tiene sin cuidado el tal Índice y lo mismo me da estar en él que fuera de él.

En cuanto a los propósitos... tampoco los tengo. Si he presentado la libertad de cultos como preferible aun en *España* a la unidad religiosa, no he necesitado romperme la cabeza para encontrar ejemplos sólo con llamar la atención sobre los países realmente civilizados, los cuales, por mucho que quieran decir son todos cultamente superiores al nuestro, a esta menguada España, educada en la unidad católica, y que es en gran medida el país más irreligioso, más blasfemo, y más antisocial y más perdido del mundo. No hay nacionalidad, ni religión ni secta que no nos sea superior. Puede V. decir: «eso no es culpa de la unidad católica, sino del liberalismo que ha corrompido las costumbres. Antes éramos muy buenos pero del año 12 para acá nos hemos echado a perder». Le contestaré a eso que el liberalismo ha destruido (sólo con la influencia de tres o cuatro mentecatos, se-

gún V.) este hermoso edificio moral, resultará que el tal edificio no valía gran cosa. Estoy cansado de oírle a V. [...] de los liberales. Según V. todos son unos pillos. Raro, rarísimo es aquel a quien V. concede un poco de talento. Todos son y fueron tontos, ridículos. ¿Pues cómo tal caterva de idiotas ha podido [...] una cosa secular, una cosa tan santa, tan grande como la nacionalidad española, cuidadosamente formada por el absolutismo y la unidad católica?

En fin; esto nos llevará demasiado lejos y [...] en disputa. Yo abomino la unidad católica y adoro la libertad de cultos. Creo sinceramente que si en España existiera la libertad de cultos, se levantaría a prodigiosa altura el catolicismo, se depuraría la nación del fanatismo y [...] ganaría muchísimo la moral pública, y las costumbres privadas, seríamos más religiosos, más creyentes, veríamos a Dios con más claridad, seríamos menos canallas, menos perdidos de lo que somos. En todo soy escéptico...

Temo alargarme y marearle a V., si no le diría que no ha interpretado bien mi pensamiento al creer que yo intento presentar al judío como más perfecto en absoluto ni en particular, que los católicos. Nada de eso hay en *Gloria*. Por el contrario los católicos se llevan la palma. Pues qué, ¿los dos hermanos Lantigua no son tipos de perfección innata? Es verdad que tienen prevenciones; pero el judío también las tiene y en mayor grado como verá V. en la segunda parte. Mi imparcialidad, a falta de otras virtudes, es notoria, de modo que no creo cómo decirme pueda influir [...] hombre de pro. En fin mucho más me ocurre, pero estoy siendo pesado y he llenado 3 pliegos... Concluyo diciendo con toda sinceridad que daría cuanto tengo, es decir mis 20 tomos (que no es tampoco muchísimo dar) por verle a V. libre de las garras neo-católicas que le tienen preso. Es una cosa abrumadora, un contrasentido horrible querer comulgar con semejante gente y que su [...] talento, que tiene todo el corte liberal (créalo V.), no deslucido porque eso no puede ser sino mal empleado en tal orden de ideas. Pocos ingenios conozco que sean de medula tan liberal como el de Vd. ¡qué lástima...!, lo malo es que no veo síntomas de que V. abandone el campo troyano para venir al tiro.

Ahora empiezo la 2.^a parte de *Gloria* que no sé si le desagradará a V. más o menos. Su juicio cruel me ha desorientado. No sé. Veo que mi manera de lamentar la profunda irreligiosidad de este país no puede ser de su agrado.

Contésteme V., aunque me parece que es mucho pedir. En esta carta me he salido de mis casillas y he escrito para un año. No puedo

más. Sucumbo... Conque no deje de escribir, aunque no me conven-
ga, siempre tengo mucho gusto en charlar con V. aunque sea por
escrito.

Su afmno.

B. PÉREZ GALDÓS

Madrid

10 de Marzo 77

S/C Plaza de Colón, 2, 3.º

21 de Marzo 77

S. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: dispéñeme que no contestara inmediatamente a sus cinco pliegos del 14 de marzo, que los leí con verdadera delectación; y lo peor es que hoy tampoco puedo..., lo que siento mucho porque su carta no menos juiciosa que larga, merece los honores de la contestación en grado sumo. En ella he encontrado una sinceridad tan preciosa, una honradez de pensamiento tan estimable, y una firmeza de convicciones tan viva, que no puedo menos de declararle la poderosa influencia que ejercen en mí sus razones, y creo todas las tengo por contestables en el orden crítico. En su carta todo es bueno, discreto y juicioso aunque muchas cosas puedan refutarse, y si hay bastantes apreciaciones que no puedo en ningún caso admitir, de todo absolutamente toma nota, porque pocas veces [...] tan bien expresadas sus opiniones *neas* (para la [...] es la primera que me ha ocurrido y no quiero detenerme a buscar otra) y tal es la virtud de sus amonestaciones y de tal modo resplandece en ellas la [...], que casi casi convence al inconvencible, y como en mí tienen tal poder las primeras impresiones, casi casi, [...] he estado a punto de creer a pies juntillas lo que V. me dice.

Darí a no sé qué (otra vez los 20 tomos) por poder disponer del tiempo necesario para contestarle como se merece, pero ahora estoy metido bien de patas en la *fragancia del estudio* como decía el ... Página (1). Le prometí escribir la segunda parte de [...] y yo cuando empiezo una obra con empeño pongo tanto [...] por concluirla que no

(1) Lea V. en la *Biblioteca de Autores de Rivadeneyra*, si no lo ha leído, el [...] del *Camínate* y pasará un buen rato. Tomo II (...). Orígenes del teatro Español.

puedo dejarla de la mano. Me parece que si pierdo un instante se me han de ir las ideas y si paro mi trabajo [...] siento una gran pesadumbre.

Deseo mucho que la continuación de *Gloria* no se retarde. Lo peor para V. es que le voy a hacer cooperar en esta obra nefanda, pero pienso que por mucho que sea su coraje en contra de mis ideas, no me negará los datos que le pido. Son varios y de varias clases, veremos si me recuerdo de todos.

Antes le doy las gracias por el retrato de Juan Manuel que he puesto en su álbum que aquí tenemos y que ya contiene algunas docenas de niños vestidos de carnaval, algunos de ellos sobrinitos míos. El de V. (no sobrino) está precioso y el vestido prueba el delicado gusto de su madre, a quien se dignará V. felicitar en mi nombre.

27

Trasplanté el *ay de mí*, me parece que con éxito. La matita central que en la [...] la he dejado en el tiesto-cuna, rellenándolo de tierra nueva. Dos de las [...] he llevado a otro tiesto y creo que no les pasará nada. Aún no he sembrado lo que V. me mandó, porque me están preparando una caja a propósito. Pero de un día a otro pararán en la tierra. En cuanto a lo que dice de los gladiolos no se los mando. Ese Sr. Plata no ha pasado por aquí. Si viene le enviaré algo propio de la estación, y caso de que ese señor quiera cargar con algo de peso le enviaré siquiera tres o cuatro [...] *Liliput* que se venden [...] dentro de tiestos pequeños y luego se ponen en tiestos de doce pulgadas. Pero veo que ofrezco mucho y nunca mando nada aunque [...] corriente. Aquí tengo unas semillas de tabaco que me mandan de Canarias, pero es muy poca y además ¿qué interés puede tener para V. esta planta? Si lo tuviera dígamelo y le mandaré lo que hay aquí que es una miseria, si bien cultivada con acierto, podría darle a V. algunas cajetillas y media docena de puros de la *vuelta arriba*, ¡o sea los tabacos de Canarias, de esos que nosotros los pájaros fumamos por patriotismo!

Federico de la Vega ha venido y estuvo un momento aquí. Me prometió volver cuando regrese de su viaje que va a hacer a [...].

Se me olvidó decir a V. en mi anterior que el Marqués de Casamena me ha dado quejas muy amargas porque dice que hablé mal de Santillana en el viaje de las *Cuarenta leguas*. No esperaba haber ofendido a los Santillaneros que sin duda esperan que los viajeros han de ver en aquel puntilloso pueblo un Londres por lo grande, un

París por lo bello y una Roma por lo monumental y una Sevilla por lo alegre. Yo me quedé haciendo cruces cuando oí al tal Marqués y me parece su enojo cuando menos de una candidez [...]. Después he sabido que hubo proyectos de contestación, para devolver a Santillana su prístina gloria que yo le había quitado.

Aun consultaron.

Deseo saber las operaciones agrícolas de los meses de marzo y abril en ese país y en la parte de la costa...

Item cómo celebran los pueblos la Semana Santa en las Villas. Lo relativo a procesiones es para mí de sumo interés. Si tiene escrúpulos en este tema, le advierto que no es para burlas. Existe en ese país la costumbre popular de hacer un muñeco y quemarlo el día de Sábado Santo. En algunas partes a este muñeco se le llama, la *vieja*? y dicen: queman la vieja anochecido a la terminación de la cuaresma. En otros llenan al muñeco de fuegos de artificio y lo disparan diciendo *revienta Judas*.

¿Subsiste aún la procesión [...] el domingo de Ramos, cuya imagen va montada en el asno bíblico llevando al lado un borriquito o borriquito con [...]?

Si la procesión no subsiste [...] la imagen.

Bastante referencia a estas cosas me convendría.

Si le es a V. fácil adquirirla y enviármela [...] aquel célebre [...] de la humanidad o de no sé qué ...

Todos estos datos y cosas y mapas quisiera tenerlas lo más pronto posible porque voy que no me coge un galgo.

No puedo extenderme más. Pero la carta por su carta ¡y se me ocurren tantas cosas! Cuánto podría decirle con esa fe que según V. trato de combatir y que a mi modo de ver, se combate a sí misma y no necesita que nadie la destruya. Además las novelas no son para quitar ni poner fe, son para pintar pasiones y hechos interesantes... pero no puedo decir más. Se me van los minutos y necesito atraparlos. Si me escribe lo más pronto posible se lo agradecería su affmo. amigo,

B. PÉREZ GALDÓS.

Plaza de Colón, 2-3.º

Para otra vez se volverán a empuñar las lanzas, ya que por ahora no puede ser. Espero su caña.

Mi querido amigo: la última carta importante de V. es la del 23 de marzo. En ella me mandó los datos de procesiones y agricultura [...]. Bastante me sirvieron los primeros. De los segundos poco he utilizado; pero en fin algo salió de las notas de V. El célebre mapa de Víctor Ocaris no pude utilizarlo (y siento mucho haberle dado tan gran molestia) porque estando la novela a medio hacer, arranqué de cuajo al personaje destinado a aparecer como autor de aquella original filosófico-espiritista ... He tenido que hacer enormes cortes y [...] para no extenderme demasiado. Con todo, el mapa consabido no está de más en mi poder y el personaje a quien yo lo destinaba puede servir para otra ocasión y aquí lo tengo, entre tanto séame útil en otro escenario.

Las noticias de procesiones son muy estimables por lo minuciosas y originales. Ya verá que he utilizado mucho, sin burlarme. Otras partes de su preciosa consulta las reservo para mejor ocasión. Por cierto que al referirme V. las festividades religiosas de su país lo hace dándome a entender que yo no sé lo que son procesiones, ni monumentos, ni ceremonias religiosas de Semana Santa. De esto se desprende su opinión desfavorable respecto a mi irreligiosidad, que no debo dejar de protestar un poquillo.

No tanto don José, no tanto que ignore esas cosas tan cruciales.

En mi país se celebra la Semana Santa con bastante esplendor. En mi tiempo yo no perdía ripio y dondequiera que sonaba un *gori-gori* allí estaba yo. Aquí también suelo ir a las lamentaciones cuando hay buena música, y (puede que V. no lo crea) llevo mi libro y me pongo a leer los Salmos a riesgo de que me tengan por una lumbrera de la juventud católica.

Pero en fin, dejemos esto. V. me dice maliciosamente que no parezco satisfecho del aura antirreligiosa [...]. Aparte de que lo que escribí no es antirreligioso, no estoy ni satisfecho ni disgustado.

En mí está tan arraigada la duda de ciertas cosas que nada me la puede arrancar. Carezco de fe, carezco de ella en absoluto. He procurado poseerme de ella y no lo he podido conseguir. Al principio no me agradaba semejante estado; pero hoy, vamos viviendo. Yo no medito lo que escribo; pero una vez lanzadas al público las páginas buenas o males, es preciso tener como Pilatos: *quod scripsi, scripsi*.

La segunda parte de *Gloria* se pondrá a la venta esta semana. Decir a V. lo que me ha mareado este otro tomo sería imposible. He trabajado como un negro... Lo peor será que no guste. Me parece (y lo lamento en el alma) que a V. le agradará muy poco, poquísimo,

quizá menos que la primera parte. Mi desesperación (según V. mi castigo) será que no guste tampoco a los que aplaudieron aquélla.

Este recelo y las tareas horrible que he tenido me han puesto en un estado semejante al idiotismo. Afortunadamente se acerca la hora del descanso.

Para ir a Santander es preciso que encuentre en el Sardinero una casa amueblada a un precio razonable. No pienso vivir más dentro de la población. En caso de no hallar lo que deseo me marcharé a Guipúzcoa o a Francia pues mi familia no transige ya con el inaguantable viaje diario de Santander al Sardinero. Al amigo Crespo hablé de este asunto encargándole que hiciera gestiones para una de las casas llamadas de *Roman* que son las que más me gustan, principalmente la que tuvo Eusebio Blasco el año pasado.

Yo estoy dispuesto a dar por la temporada aún más dinero que el que se da por una casa mejor y más confortable en San Juan de Luz o en Biarritz; pero si ese señor Roman se empeña en que ha de cogermé de primo, renuncio al Sardinero.

Digo esto porque el año pasado después de concluir la guerra y abiertos los caminos del Norte, aún persistía en sus exageradas pretensiones.

Cuando Crespo se despidió de mí, olvidé de repetirle el encargo que pocos días antes le había hecho. ¿Lo habrá olvidado? Me figuro que no. Aunque está V. en Polanco presumo que V. le ha de ver. Recuérdeselo y aprémiele para que no descuide el ocuparse de ello.

Dígale cómo iré más pronto que otros años *apretándome a ello* (esto sí que es castizo) el grandísimo calor que ya empieza y mi cansancio.

Es probable que si no recibo carta de Crespo dentro de unos días, como me prometió, le escriba yo para que no me olvide. También nuestro amable Morán puede destinar un rato a buscarme madri-guera.

No deje de encontrarme. Más, muchas cosas más tengo que decirle, pero en [...]. S. Don José, espero su carta.

Las margaritas van bien. Veremos qué tal se portan las judías que le mandé.

Suyo affmo.

B. PÉREZ GALDÓS

6 de Junio 77
Plaza de Colón, 2-3.º

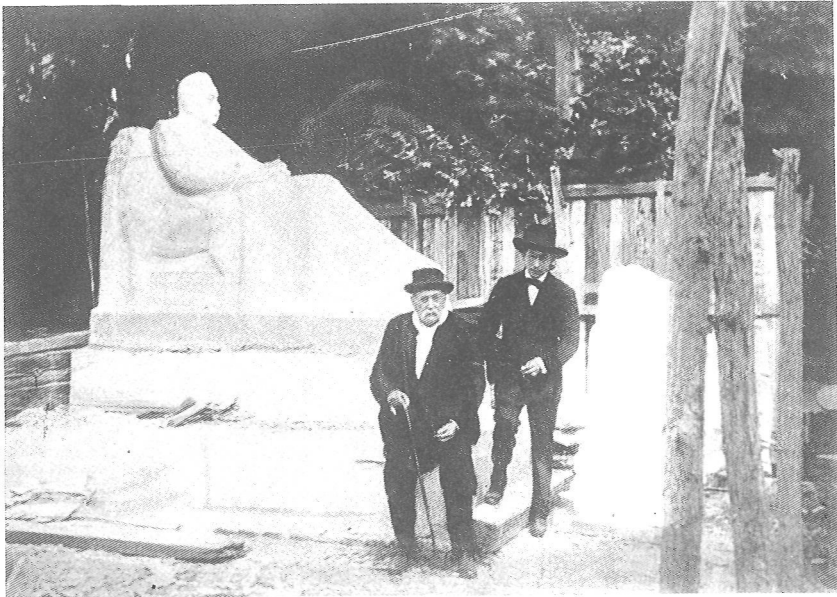




Galdós en Las Palmas, 1897.



En la huerta de *San Quintín*.



Con Victorio Macho. Monumento en *El Retiro*, Madrid.

Junio 1877.

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA *

Mi querido amigo: estoy incomodado con V., y más que incomodado, furioso y frenéticamente inconsolable por la interpretación a mi juicio falsa, torcida y violenta que se ha empeñado V. en dar a esa desdichada novela. ¿De dónde saca V. que yo trato de enaltecer a los judíos, presentando la religión de Moisés como preferible a la nuestra? Por Dios y María Santísima. Si en mi libro hay eso, juro por la laguna Estigia que no lo he escrito. Al contrario, muy al contrario es el sentido del libro. ¿Pues hay nada más brutal que el fanatismo y el *neísmo* (digámoslo así) de los dos sectarios israelitas (madre e hijo)? ¿No aparece en todas las páginas del libro marcada y palpable la inferioridad moral de los hebreos con respecto a la católica protagonista de la obra?

En dos palabras sintetizaré a V. lo que pienso en este triste asunto de la conciencia, y esto lo digo con convicción profunda y verdadera fe, es a saber: El catolicismo es la más perfecta de las religiones positivas, pero ninguna religión positiva, ni aun el catolicismo, satisface el pensamiento ni el *corazón* del hombre en nuestros días. No hay quien me arranque esta idea ni con tenazas. El catolicismo no puede seguir rigiendo en absoluto la vida. Convento en que marchamos rápidamente al caos; pero este desconsolador hecho no puede ser un argumento en contra de aquella idea. Esto es a mi juicio lo que puede hallar en mi desdichado libro el ojo del observador. Si allí no hay esto, no hay nada, absolutamente nada más que palabras sin sentido. Eso de ver en las páginas de *Gloria* una apoteosis del judaísmo es (digámoslo así otra vez) una especie de habilidad estratégica, un como movimiento envolvente, mediante el cual un ingenioso y hábil enemigo podría combatirme con aparente inferioridad y derrotarme, exponiéndome a las iras de los cristianos, que es todo lo malo que me podrá pasar.

Tampoco es cierto que haya desollado a los católicos. Demasiado bien los trato en cuanto a católicos. No crea V. que se me pudrirán dentro del cuerpo ciertas ideas relativas a nuestro singularísimo modo de practicar la religión nosotros los perfectos, nosotros los únicos que poseemos la verdad. Después de todo he sido hasta mojigato en mi último librito. Más adelante será preciso sacudir las hopalandas.

En fin, querido amigo, una de las satisfacciones de mi vida es que a pesar de mi anticatolicismo y de mi rebeldía, no me retire V. su

* Carta sin fecha. Es la respuesta a la carta del 18 de junio de Pereda.

amistad, lo cual me prueba su benevolencia y verdadero espíritu cristiano. No disputemos más y dejemos estas cuestiones ácidas y fastidiosas que a nada conducen. Se aproxima la época feliz de las canas al aire, y yo si no las echo en Santander, me parece que me falta algo indispensable en la vida. Echo de menos en los almanaques un renglón que diga: *Sol en Leo. Viaje a Santander.*

Sin embargo, aún no he decidido nada. Espero informes. Sin perjuicio de la casa del Sardinero, dígame si habrá por esos campos alguna casa alquilable aunque sea rústica, en un valle pintoresco y tranquilo. No hace falta que tome V. muy a pechos esta información parlamentaria, y si buenamente tiene noticia de algún local dígamelo, sin tomarse la molestia de hacer indagaciones demasiado prolijas.

Vamos a los libros. Lo primero es que cuente V. con que Cámara le administrará con gusto sus libros en Madrid. En cuanto esté listo envíele 100 ejemplares. La cantidad no es excesiva, pero la venta aquí no es tan copiosa en ninguna clase de libros como ser debía.

En cuanto a las dilaciones de que se queja no le falta razón. Ya se lo he dicho y conviene conmigo en que ha debido ser más ejecutivo; pero esta intervención mía le disculpa en parte porque descansa en mi confianza. Hace tiempo que tiene hecha todas las cuentas que se condicionaron en el contrato, pero no ha hecho la liquidación de lo vendido. Ahora no le dejaré de la mano hasta que se la haga. A pesar de esto, no dudo que V. continuará—digo—consentirá en depositar en él confianza absoluta, como en mí mismo.

De los cromos hablaremos cuando nos veamos y en presencia del *cuerpo del delito*. Disimule V. mis dilaciones y descuidos que son disculpables cuando se vive en medio de este oleaje de cuartillas.

Suyo afmo.

B. PÉREZ GALDÓS.

¿1878?

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: dispéñeme que no contestara antes a su filípica, que tal nombre merecía su carta, si bien no por serlo era menos agradable para mí. Ya habrá V. visto a Marcelino en Santander y la certeza de su triunfo habrá disipado en V. esas preocupaciones contra los libros, contra los liberales y contra todos nosotros en general. Sepa de una vez que nuestro joven y prodigioso amigo ha recibido plácemes y verdaderas ovaciones de todo el mundo y principalmente de

los liberales, pues no conozco uno solo, ni uno siquiera en cuyo concepto no estuviera aquél a la altura más grande. Si V. tiene algunas ideas equivocadas acerca de las personas y de las cosas de este pueblo, y ya me parece que se lo he dicho en otra ocasión. Aquí, fuera de la turbamulta eclesiástica se hace justicia al mérito dondequiera que esté, y hay toda la tolerancia y el espíritu de justicia al mérito que son compatibles con la evolución de los tiempos modernos y el ardor del antagonismo de escuela. Quisiera no estar como estoy para decirle algo más sobre este particular. Pelillos a la mar y no volvamos sobre lo pasado.

Ya sé que *Don Gonzalo* está con el pie en el estribo. Oiga un consejo. No incurra en la primada de mandar libros a las redacciones de los periódicos, ni aun a los neos (que son los más groseros y los más canallas de todos). Como Marcelino estará ahí para enero, hágale escribir un artículo para *La Ilustración*, el cual con ser de él será al punto publicado. Que el buen Marañón escriba otro para *El Imparcial* y yo me encargo de hacerle salir. Hecho esto, crúcese de brazos y espere tranquilo. El éxito de ese libro será completo, y podrá V. contemplar con júbilo el destrozo que su caballero hará en las falanges progresistas. Si la sátira antiprogresista es como me la figuro, y como recuerdo por lo que de la obra me leyó V., no la creo injusta. De todos modos en el campo en que V. se ha puesto, le conviene dar fuerte y meter el hierro hasta la empuñadura. Dice V. bien, los campos están deslindados. Aquel ideal [...] de que V. me hablaba, esto es, agradar a *tirios* y *troyanos*, es un bonito sueño. Sólo puede aspirarse a agradar a todos por el encanto del arte, y en este sentido creer que *Don Gonzalo* agradará a todos—digo—a cuantos hasta aquí han padecido la literatura de escuela [...] hablar de otra cosa; pero se me acaba el *pápirus*, y tengo que poner punto a [...].

B. P. GALDÓS.

6 abril de 1878.

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: no le había contestado antes por dos razones, porque he estado tres días perdido de la cabeza y porque no quería escribirle antes de echarme al cuerpo esa obra salutífera y succulentísima de buena literatura que se llama *El buey suelto*. Ya se ha mejorado un tanto el jaquecón y también está despachado el solterón de quien diré a V. algunas palabras, pocas, porque la admiración cuanto más grande es, es más lacónica.

Antes de leerlo sabía ya muchas cosas del tal sujeto. En mi casa lo leyeron desde que llegó y el éxito que tuvo fue inmenso desde las primeras páginas. De modo que antes de leer una página, ya conocía yo, como si los hubiera tratado, a D. Berruguete, a Regla, a Julia... y demás seres que acompañan a Gedeón en su fructífera carrera por los áridos campos de la soltería.

Ya estaba el libro medio desencuadernado cuando vino a mis manos, y me lo eché entre pecho y espalda en unas cuantas sesiones. Lectura más amena, más graciosa, más española neta, más [...] no puede haber. Ya era tiempo de que el ingenio español [...] no sé si mal o bien por los senderos de una literatura taciturna y seca vuelva al imperio de las gracias y de aquella región cervantina donde más gallardamente luce.

El buey, como yo presumía, es la mejor obra y tengo por evidente que los críticos la pondrán a grandísima altura; si alguno no la pone peor para él. Es preciso que Marañón lo haga cundir y trabaje un poco, porque es preciso romper a puñetazos el miedo al público y de la persona estúpida y venal. Mucho, muchísimo más podría decirle acerca de las excelencias que he notado en el fondo y en la forma de este animal precioso, las cuales son tantas que llenaría otro pliego; también haría algún pequeño reparo; pero uno y otro los dejo, aquellos por demasiado grandes, éste por demasiado pequeño. Reciba V. la enhorabuena más entusiasta de su inenarrable amigo que le quiere y le envidia,

B. PÉREZ GALDÓS.

6 abril

He escrito y publicado una *Mariucha* que es un verdadero adefesio. Le mandaré una para que no la lea.

Madrid, 17 de junio de 1878

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: es una desvergüenza que hasta la fecha no haya contestado a su grata del 17 de abril. Pero se me han ido pasando los días entre el mucho trabajo y el mucho doler de la cabeza, y gracias que hallándome ya en plenas vacaciones (de lo primero, no de lo segundo) puedo ponerle estos renglones para hacerle saber que este verano será mi *octava* visita a Santander; pues aunque todos los años

hago proyectos ello es que siempre voy a caer en Santander. No sé aún si iré antes a otra parte; pero de todos modos para principios de julio haré mi entrada triunfal en la ciudad.

Me ha desorientado algo el saber que no existe ya la casa de huéspedes donde estuve el año pasado en el Sardinero, así es que no sé si residiré en la ciudad o fuera de ella, aunque mi ánimo es acondicionarme en el Sardinero, aunque sea en medio del para mí insoponible bullicio de los hoteles. También iré a estar algún tiempo a [...] en Torrelavega y quizá también en Comillas. En fin, ya hablaremos de libros *te quibundan*.

No quiero esperar a primeros de julio para decirle que sus quejas fundadísimas acerca del desdén de los periodistas me revelan un estado de inocencia que no esperaba en V. Pues que V. esperaba que esos —digo— esa canalla se ocupara de su libro: Aun siendo igual al mismo Quijote no le harían caso. Creo haberle aconsejado a V. que no enviara libros a las redacciones de los periódicos, ni a los críticos, pues que era lo mismo que tirarlos a la calle. Yo estoy curado de espanto en esta materia. He escrito 24 tomos y los he entregado al público sin hacer caso de la prensa para nada. Es un error grandísimo creer que los periódicos y los críticos de los periódicos ayudan en lo más mínimo a fundar las reputaciones literarias. Estas se forman por sí solas, no se sabe cómo, pero ello es que se forman, y V. no puede quejarse en esto. No recuerdo haber hablado con ninguna persona aficionada a la lectura que no conociera todas o casi todas las obras de V. En cuanto al *Buey suelto* es tan conocido como cualquier —digo— los demás libros de V. y sin embargo poco ha hablado de él la prensa. Es más, la experiencia me ha dicho que los bombos y reclamos, sean justos como injustos, no ayudan nada para el éxito material (llámese venta) de un libro. Haga V. un libro tonto y aunque se ocupen de él todos los críticos no venderán más de tres ejemplares. En cambio el libro discreto, yo no sé cómo se las compone que él se bombea a sí mismo y se hace su propaganda y sale adelante.

Con que no se desanime V. por el desaire de la prensa. Aquí me tiene V. a mí (y no es que quiera compararme a V.), que he echado al público libro tras libro en medio de la más absoluta indiferencia por parte de la prensa, y si al fin se ocuparon algo de mí, fue cuando mi aliento había llegado a la enorme cifra de 24 tomos. Ya se comprende que es imposible dejar de decir algo de quien ha aparecido 24 veces en los escaparates de las librerías, aunque sólo sea dando su nombre a obras de las que nadie se acuerda al día siguiente de publicadas.

Pocas reputaciones conozco tan bien cimentadas y tan geniales

como la de V. No sea V. mimoso Sr. D. José. Si a esta fecha no tiene en vías de acabarse a mi señor *D. Gonzalo*, será preciso ponerle banderillas de fuego. Yo he dado principio a una novela de 3 tomos de los cuales he hecho uno. En este verano hablaremos de proyectos literarios y espero que V. me enseñará alguna maravilla—nueva—maravilla de su ingenio, que como el *Buey* cautivan y [...] a cuantos lo lean.

Lo que V. dice de Madrid lo creo injusto, porque los vicios nacionales, por el mero hecho de ser nacionales, son comunes a la España entera; sólo que aquí se ven más porque hay más gente. Además, pese a los olvidos de la prensa que tan poco caso hace de la literatura, aquí es donde se hacen y se remachan, digámoslo así, las reputaciones literarias porque es donde hay más gente que lea. Ejemplo V., que vive apartado en su rincón (deliciosísimo) de provincias y es sin embargo tan conocido como el que más.

No hay que culpar a los madrileños exclusivamente de faltas comunes a toda esta raza española—digo—privilegiada raza española, tan gangrenada en la cabeza como en las extremidades y que tanta pudre tiene en el corazón como en las uñas (y esto no debe negarlo el autor de *El tirano de aldea*), raza deliciosa educada por el catolicismo, el absolutismo, los frailes y los espadones, ¡chúpate esa!, y que parece rebelde al progreso, a la [Hay un dibujo].

Esta carilla es tan tuna [...] que no sea en papel de música para acabarla con el himno de Riego.

He dejado para lo último el principal objeto de esta carta, que es decirle que me haga los encargos que quiera para llevárselos. ¿Quiere semilla?, quiere otra cosa, en fin lo que quiera.

Espera su contestación su affmo. amigo

B. PÉREZ GALDÓS.

Madrid, 4 de marzo de 1879 - Plaza de Colón, 2-3.º

SR. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: Desembarazado ya de cuartillas, pruebas y trapisondas editoriales y literarias que acompañan siempre a la publicación de un libro, me apresuro a contestar con mucho retraso a su gratísima del 10 de enero. Las causas que me impidieron escribirle no tuvieron fuerza bastante para hacerme aplazar la lectura de *Don Gonzalo*, que me eché al cuerpo enseguida que lo recibí, con el deleite que V. supondrá fácilmente. Mucho podría decirle a V. en elo-

gio de esta obra. Algo he dicho ya sucintamente en un pequeño artículo que remití—digo—que mandé a la prensa y que se le remitió a V. Si no lo ha recibido avísemelo y se lo volveré a mandar. Después de publicado el escrito me pareció que no había expresado con bastante calor la admiración que la lectura del libro me produjo. También veo que se me escaparon algunas [...] impertinentes, cosa que está muy fuera de lugar. Si lo lee y lo encuentra mal [...] o pedantesco dígamelo con entera franqueza. *D. Gonzalo* ha gustado mucho y para saber esto, importa poco que los periódicos hablen de su obra o no. Ya le he dicho a V. repetidas veces, fundado en la experiencia que he adquirido, que los reclamos de los periódicos hacen muy poco importe, y que el libro puede tener un gran éxito sin que los periódicos lo mencionen. Marañón me ha dicho que los papeles neos no han dicho una palabra de *D. Gonzalo*. Ya se convencerá V. de que la hez del ramo periodístico son los del bando negro. Vea V. el caso que hacen de un escritor que vale más que todos juntos. Anoche he visto su retrato en *La Ilustración*. Está muy bien. Trae también un artículo de Marcelino que no he tenido tiempo de leer todavía. Con este artículo y el retrato ya está habilitado el tomo de *D. Gonzalo* para desafiar la infame indiferencia de la prensa política de todos matices.

Volviendo al tomo le diré que la sátira antiprogresista no me duele; antes bien, la creo justa. En el articulejo que escribí he dicho algo y aunque no todo lo que permite, cabe la libertad que debe tener el artista para prescindir de la imparcialidad. Esta es cualidad de la historia, no de la novela. Quizás esta idea mía no sea sino lo que indica la frase popular *curarse en salud*, y como yo carezco de aquella dichosa cualidad, me gusta que los demás carezcan también de ella. Si V. me permite que le dé un consejo le invitaré a seguir por ese camino de los palos bien dados, según su especial criterio que no es *seguramente* el mío; pero que respeto. Insisto en que eso de agrandar a *tirios* y *troyanos* pertenece a la desabrida espera del idilio, y V. no es aficionado a tocar la zampoña.

Y basta de matemáticas. He dado mi tercer tomo (que ha tenido la desdicha de no agrandar ni a los católicos ni a los de la cáscara amarga). Dicen que he estado muy poco feliz en el final, y yo lo creo a pie juntillas. Le agradezco lo que dice de los dos primeros tomos, pero en los elogios que me hace no las tengo todas conmigo y no trate de convencerme de que no sean irónicas sus frases.

Ahora tengo un gran proyecto. Hace tiempo que me está bullendo en la imaginación una novela que yo guardaba para más adelante, con objeto de hacerlo detenido y juiciosamente. Pero visto el poco éxito de la última (mostrado para la tercera parte), quiero acometerlo ahora.

Necesito un año o año y medio. Este asunto es bueno en parte político pero no tiene ningún roce con la religión. Si me sale bien será la última que escriba, para iniciar mi deseado viaje por Europa, en cuyo viaje debía acompañarme V. Veremos al Papa, si V. quiere. En fin, no canso más. Le participo que estoy en tratos para tomar habitación amueblada en Torrelavega. Me iré a esa tierra desde junio y estaré hasta octubre, trabajando algo y paseando más.

Ya hablaremos largo. Para entonces prefiero estar—digo—espero que estará en mantillas el menor de *D. Gonzalo*. Contésteme pronto y mande en su amigo

B. PÉREZ GALDÓS.

D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: contesto a su gratísima de 22 de marzo con cincuenta días de retraso. Las cuartillas y galeradas no quieren dejarme, aunque [...] con todo el desprecio que me infunde mi cansancio. Muchísimo más que los ligeros encomios y [...] merece *D. Gonzalo*, otro que, o yo me engaño mucho, o irá ganando fama de día en día, porque es de los de una pieza y contiene tantas bellezas y verdades que quedará como joya literaria. V. mismo no comprende quizás lo mucho que se ha leído y lo muchísimo que me ha gustado su lectura. Para mí tiene, entre otros méritos, el de plantear el realismo sano y de buena ley. Camino es éste en el que V. va con pie seguro, y pienso que por él le han de seguir muchos.

No se acuerde V. más de *León Roch* ni de su Jacintela [...] y [...] nadie más de las cosas. Yo le hablaré de los proyectos que ahora tengo y que no serán realidades hasta dentro de un año o dos.

El mes que entra sale el tomo de *Los apostólicos*, [...] de Episodio y excuso decirle a V. que este libro y esta colección me tienen ya frita la sangre y el día que concluyan me parecerá que vuelvo a la vida. Le hablará de la gran edición ilustrada que preparo (de los Episodios Nacionales) y para la cual [...]. Si sale como deseo con una tipografía artísticamente [...].

Nada puedo decir aún si fijaré mis reales o no en Torrelavega. Ya sabe V. que mi hermano está nombrado Gobernador Militar de Santander. Aún no ha venido de Canarias, y no sé si traerá a su familia o parte de ella. De todos modos yo me fijaré en Santander por estar con él. Yo he sido el procurador de su colocación en esa plaza,

por conocer las buenas partes y condiciones de ella y creo que él estará contento en Santander, así como no dudo que los santanderinos estarán también contentos de él.

Mi hermano aparecerá aquí a principios de junio. Yo no me iré tan pronto. Conque hasta luego, amigo don José. Le supongo en plena vida bucólica bajo el árbol de Polanco, o como dijo el [...] sin sombra, y al considerarlo así me lleno de lo que llaman *deseo del bien ajeno*, o sea envidia.

Ahora mande a su amigo que le quiere,

B. PÉREZ GALDÓS.

Madrid, 20 de mayo 79.

Dígame si quiere algo, semillas, plantas, o cualquier cosa, que aquí estoy para servirle.

B. PÉREZ GALDÓS
Plaza de Colón, 2
Madrid
—:—

13 marzo 84

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: hasta ayer no había concluído de leer a *Pedro Sánchez*, porque yo suelo tomar con calma estas lecturas no sólo por ver [...] algo, sino porque el cansancio físico de mis ojos y de mi cabeza no me permite entregarme con pasión a estas agradables tareas. Puedo decirle con toda sinceridad que pocas novelas he leído (y españolas, seguramente ninguna) que me hayan agradado tanto. Créalo V., tanta sencillez unida a tanta verdad y belleza me tienen admirado. Todo lo que constituye este libro admirable me agrada por ágil, y me entusiasman lo mismo el fondo que la forma, los pensamientos y la acción. El tipo del protagonista principalmente es de una *humanidad* exasperante. Como él son aquí y fuera de aquí las nueve décimas partes de los personajes [...], D. Serafín, [...], Valenzuela, Agamenón, D. Magín, [...], etc.: todos están *vivitos* y *coleando* en medio de los suyos. La tal Clara es un tipo muy común y que tiene

todas las características de la realidad más acusada. Me olvidaba del padre del protagonista, carácter en el cual no hay más allá.

Lo que más me maravilla es el arte y la naturalidad con que V. ha conducido su acción hasta el fin. Ni un tropiezo, ni una de esas rozaduras dramáticas en que caemos sin saber cómo, todo es recuerdo exacto de la vida. La revolución admirable; aquel JJ. no tiene precio. Cómo con medios tan sencillos y naturales ha rozado V. lo patético como sólo V. lo sabe. Ya habrán llegado a V. felicitaciones de más autoridad de ésta y habrá V. comprendido el gran éxito que su libro ha tenido. Me resta sólo decirle que entre los nuestros, o sea los de la *cáscara amarga*, tiene V. devotos que rayan en fanáticos. Ahora no se dormirá V. sobre los laureles aunque no es fácil que escriba V. pronto otro *Pedro Sánchez*, ya que estas cosas no se hacen todos los días.

Mucho más le diría a V. sobre su gran obra; pero el cansancio que me abruma me impide estar mucho tiempo con la pluma en la mano. Como a V. al mismo tiempo le aburrirá, lo dejo para cuando nos veamos que será, mediante Dios, allá por junio.

Vamos a otra cosa. Algunos muchachos de aquí, entusiastas de la novela cervantina, han ideado hacer una excursión a Alcalá de Henares, patria del autor, el 23 del actual próximo. A esta excursión, que quieren que tenga una solemnidad grande, deben asistir todos los que cultivan la novela, con exclusión absoluta de poetas, autores dramáticos y demás caterva versificante. Me han dado el encargo de escribir a V. preguntándole si está dispuesto a venir para este *acto*, pues si V. no viniera, faltando autor tan principal, se disiparía el entusiasmo y es posible que todo quedara en proyecto. Se dice que V. pensaba venir esta primavera, y me alegraría mucho de que esto resultara cierto.

He dado a la publicidad una novela nueva que recomiendo a su indiferencia, quiero decir que no debe leerla, y no lo haga porque no sólo en lo literato le ha de ayudar poco, sino porque en lo moral se ha de beneficiar mucho menos. De todos modos se encomienda a su benevolencia su apasionado amigo,

B. PÉREZ GALDÓS.

B. PÉREZ GALDÓS
Plaza de Colón, 2
Madrid

24 de febrero 85

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Querido amigo: anteayer domingo, al volver por la noche de Alcalá de Henares, a donde fui a pasar el día con unos amigos para descansar de estos tareones, me encontré dos sorpresas gratas.

Primera, su carta que me hizo reír. Ya sabe V. que estoy siempre dispuesto a hacer viaje con V. y Crespo, a donde me quieran llevar. El día que corrija la última galerada de esta obra *Lo prohibido*, me pongo a su disposición, seremos tres Mambrunes que nos iremos a la guerra, sea por España sea por Portugal. Si Vds. vienen aquí, lo mejor es ir desde aquí a Lisboa y regreso por Galicia verde y Asturias famosa.

Fechas. Yo calculo que para abril habré concluido, pero no será en la primera sino en la segunda quincena de dicho mes. Ya tengo cuatro pliegos impresos. Pero son dos tomos. Estoy reventado. Por cierto, quién me metería a mí en estas cosas finas. Ya estoy de caramelo hasta donde puede figurarse. Y la cosa no sale. Aquí hay *budoir* sí, pero no problemas [...] hay problemas adúlteros y otras zarandajas. En una palabra, estoy arrepentido de haberme metido en estos belenes, pero no hay más remedio que salir como pueda, aunque sea jurando no volver a hacerlo más.

Segunda sorpresa. El tomo de *Sotileza*, que me dejó Marañón aquel día. Había pensado no leerlo hasta acabar el de Clarín, pero no tuve paciencia, y del primer envite me leí el primer capítulo, el cual, le digo a V. con verdad me anonadó. Cuando lo acabé habría echado de buena gana al fuego todos los primeros que se puedan escribir, nada más le digo de su obra, que no conozco aún. Por las palpitaciones que siento al entrar en las librerías, se me figura que ha de tener un gran éxito. Tenemos cierta costumbre de apreciar el valor de las obras por la cara que ponen los primeros que las compran. Esté tranquilo, que *Sotileza* ha de darle a V. las mayores satisfacciones y de su amor propio de artista. Como sólo sea de la vitola del primer capítulo, le aseguro que aquello despampanará.

Creo que pensamos del mismo modo en cuanto a *La Regenta*, aun cuando en la cuestión de quizá sea yo más indulgente que V. Qué vomitará su ingenio, ¡qué talento tan preclaro, y vario, qué agudeza

y qué donaire! En cuanto a la cobranza, escribiré a Leopoldo dándole mis plácemes, y después se los daré a V. por *Sotileza*. Qué gran vuelo va tomando la novela aquí. Cualquiera se pone ahora a escribir novela. El [...] de lo que me alegro. Eche para mí alguna epístola para consolar a este pobre obrero que está sobre el yunque, y hábleme del viaje y de todo lo que quiera.

B. P. GALDÓS.

B. PÉREZ GALDÓS
Plaza de Colón, 2
Madrid

—:—

20 de marzo 85

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido D. José: quisiera no ser ahora amigo de V. (ya ve si lo que deseo es un disparate) para estar en mejor situación de crítico, y conseguir, quitada de en medio la amistad, que V. diera más crédito a lo que voy a decir de *Sotileza*. Porque podrá V. pensar que lo que le digo es como esos cuentos lisonjeros que los del oficio nos decimos unos a otros en casos de éxito. No; echemos a un lado la amistad y el compañerismo, para que resulte más [...] mente la expresión de mi entusiasmo. Ay cómo me ha gustado esa [...]. Un gran defecto le encuentro, y es que no sea yo quien lo ha escrito.

No entraré en pormenores, porque eso lleva tiempo, y vayamos a ver lo que ha hecho. Obra como ésta no había *salido de sus talleres*, aunque había salido mucho y bueno. Es de dibujo por arriba y por abajo, por delante y por detrás, por dentro y por fuera. Pertenece al género *eterno*, y se ha hecho ya indiscutible. La he leído a ratos por las noches, entre sábanas (único rato en que me es posible leer), y le digo que me ha producido gozo, a veces colindante con la pena, por no sentirme capaz de hacer nada que a eso se acerque en orden de pintura del natural, y otros órdenes. A veces me pareció que como novela me gusta más *Pedro Sánchez*, pero después de leerlo veo que no. Esta es superior a *Pedro* y a todo; si yo hubiera hecho una cosa así le digo a V. que me cortaba la coleta.

Por supuesto que para esa gente este libro debe ser como la Biblia. La *Biblia de Santander*, aunque los [...] puertos las saboreen también, y entiendan sus enérgicas y eminentes [...]. Aquí ha producido una sensación grande, y no haga V. caso de que los periódicos

hablen o dejen de hablar de ella. Su opinión en estas cosas se hacen del modo siguiente: No la lee [...] y así va cundiendo. Los periodistas son o unos animales, o unos envidiosos, o ambas cosas a la vez.

Veo que los neos (cucos?) van a hacer a V. una manifestación. Aquí haremos otra que nos proponemos sea más grande, cariñosa y corruscante que la de ahí y que corresponda a V. porque lo merece.

Otras cosas tengo que decirle, pero no puedo. Tengo a la vista las cuartillas y pruebas de *Lo prohibido* y no puedo seguir ésta. La continuaré mañana o pasado.

Hasta luego pues, [...] su verdadero

B. PÉREZ GALDÓS.

En 9 de febrero 1888.

Amiguísimo don José: recibí su carta del 30 de enero.

Dispéñeme compadre que no le hubiera escrito antes.

Pensaba hacerlo todos los días; pero he estado sin control en los últimos por catarros, jaquecas y otros achaquillos (entre ellos un dolor de los que llaman lumbago, que se me plantó en la cintura) que aún para fin tan grato como escribir a V. se resistía mi cuerpo a tal ventura. Leí toda *La Montálvez*, y la leí pronto, para poderle decir y porque me interesó desde las primeras páginas. Le diré con franqueza mi opinión como le he dicho siempre. Y no crea V. que es tan fácil dar de plano mi opinión sobre una obra de tal naturaleza, pues le juro a V. que he pasado grandes alternativas durante la lectura, pues a horas la obra me disgustaba, y a tiempos me gustaba extraordinariamente, hasta el entusiasmo. Sin perjuicio de rectificar este juicio más adelante, le diré que toda la segunda mitad de la primera parte me parece magnífica, de lo mejor de V., y aún podría decir mejor —digo— lo mismo de la primera parte toda entera, si no hubiera en dicha primera parte algunas cosas (como el diálogo de la señora) que me parece poco ajustado a la realidad. Yo sostengo que *La Montálvez* es una obra de tesis, como las que hacíamos hace años, y tiene por tanto las ventajas y los inconvenientes de las obras de tesis, en que se quiere probar algo. Yo no creo que sea verdad lo que V. ha querido probar, a saber, que la aristocracia, como tal aristocracia es una [...], y de ahí que la tesis no me parezca acertada, aunque V. ha sabido desarrollarla con un vigor de pensamiento y de forma que al fin concluye por cautivar al lector. Quiero decir (no sé si me explico bien) que ese *ardor de sectario* y ese análisis despiadado e iracundo que V. pone en su obra, constituye al mismo tiempo el defecto y la

belleza de ella, o de otro modo, que aun los que crean injusta y cruel su sátira han de gozar estéticamente con la manera enteramente personal de V.

Por mi parte le digo con sinceridad que toda la primera parte, pareciéndome en algunos trozos, los menos, fuera de la realidad, me impresioné verdaderamente al leerla, sobre todo el final, que me gustó al máximo la noche que lo leí. (Hablo del final de la primera parte; no confundamos.)

La segunda parte me gustó menos que la primera, y el desenlace que como idea me parece hermoso, entiendo (aunque también algo inhumano), hubiera sido a mi juicio intachable haciendo a los dos amantes jóvenes menos perfectos. La perfección sexual no interesa menos que el pecado mismo, con ser pecado; pero V. estaba agarrado a su tesis. V. quería probar que debemos ser buenos, y a esto se debe que el final, teniendo los elementos de un gran final, no llegue a serlo completamente. Le advierto que esto no es crítica, es tan sólo decirle a V. mi impresión, y es fácil que esté equivocado, y que acierten los que creen que el idilio de los jóvenes aquellos es lo mejor de la obra. Podría serlo, a mi juicio, presentando a la tal pareja con caracteres más humanos. En un tris han estado, y al poner la cosa así iba V. por el buen camino, por el camino que me parecía mejor; pero V. con su idea religiosa en el magín torció la novela tomando la dirección del *Paraíso* del Dante, en vez de tomar la del Infierno, que es a donde debemos ir siempre los novelistas, si queremos pintar la humanidad viva.

La caída de la Montálvez en la primera parte, descrita por ella misma con tan sincera y atinada verdad, es magistral. También hay en la segunda parte cosas buenas que no enumero por no alargar demasiado esta carta. Baste decirle que pocas obras he leído que produzca tan variada serie de pasiones hondas, pareciendo a veces que se lee una obra en que la humanidad está en carne viva, otra que se lee con [...], como las sátiras políticas. No debe V. tener preocupación ninguna respecto al éxito, que será grande, y cuanto más tiempo pase, mejor. Algunos dicen que *no están conformes con la obra*; pero les gusta. Algo hay en ella que sin convencer atrae y seduce. Privilegio del temperamento literario de V. inflexible y del vigor de su estilo.

Créame, esté contento, contentísimo de *La Montálvez*, y deje andar el tiempo. Cada escritor tiene una manera de ver y apreciar las cosas. V. las ve y las [...] y los problemas de moral con su criterio propio y los vacía en forma estética dentro de sus propios moldes. Poco importa que la sátira nos parezca exagerada, con tal dé que sea bella y tenga el cuño de una personalidad vigorosa. Pasa aquí como

en *Los hombres de pro* y *D. Gonzalo*, que siendo una fustigación iracunda contra los liberales, y pareciéndome injusta, sin embargo se leen ambas obras con grandísima delectación.

Escribí y mandé ya a Buenos Aires una carta de V. En ella hablo de *La Montálvez*. Pero cabe publicar aquí un trozo de *La Montálvez*, pero creí sería preferible esperar a que la carta venga toda entera. Los meses vuelan, y pronto estará aquí.

Conque ya ve cómo le he largado mi opinión en estos pliegos, y creo que me quedo con escrúpulos, porque ¿quién sabe si le habré dicho algo que me pesará después? ¿quién sabe si lo que en la primera lectura no me hizo buena (?) opinión me gustará más adelante? Es difícilísimo juzgar una obra tan compleja y de la cual hay tanta hondura.

Téngame siempre en su gracia, y venga pronto en [...].

No hay que decir que los de *El Imparcial*, como todos, serán unos cochinos.

Suyo,

B. PÉREZ GALDÓS.

El Diputado a Cortes

por
Guayama
—:—

Madrid, 10 de oc. 88.

Querido D. José: recibí su carta del 11, y le contesto hoy con menos retraso que otras veces, aunque no tan pronto como hubiera deseado.

¡Ay mi señor don José, en la que nos hemos metido! ¡El asunto se va agravando en tales términos, que yo no sé cómo va a acabar esto! Hace días parecía que la cosa se arreglaba, pero yo no le veo más arreglo posible que el que tiene el rosario de la aurora. Marcelino le contará a V. todo. El valiente campeón no tiene precio ni como literato ni como jefe de motín. Yo no sé cómo habré de pagarle el interés que por mí se toma, y que no merezco, interés que le ha llevado y le llevará más todavía a pelearse con sus amigos.

Dígale V. que la táctica que siguen ahora es largar puyitas en *La Correspondencia* en las cuales se ve la intención de amedrentarnos a ver si nos retiramos. Pero a buena parte vienen. En cuanto a V. D. Antonio no cede, y cada vez parece más resuelto adalid del *conthrerelamiento*.

Si ocurre algo se lo dice para que informe al partido anticommelerano.

Han dicho públicamente en *La Correspondencia* que los enfermos *irán a votar* en contra mía y me parece que eso es más fácil de decir que de hacer.

[...] agrandando como pan bendito. Supongo que Juan Reyes le gozaremos como vivían los commeleranos.

Vicenti dice que no venga ahora Juan Manuel, y más aún el temible [...] de su viaje.

¡Vaya un tumor que me ha caído con esto de ser del Gobierno interior! ¡En fin no faltará algún caramelo para los amigos!

No hable V. mal de la crisis, que se ha resuelto muy bien y a gusto, créalo, tiene cuerda para llegar al fin de la actual legisladura. Dios me valga.

B. PÉREZ GALDÓS.

El Diputado a Cortes
por
Guayama
—:—

Madrid, 4 de enero de 1889

Juvenil D. José: hoy recibí su carta y hoy la contesto. Nunca he contestado tan pronto; pero verá V. hoy nos hemos encontrado sorprendidos con el no hay sesión, y me encuentro aquí con dos horas por delante, que aprovecho en contestar varias cartas pendientes y empiezo por la de V.

Ay, mi querido D. Pepe, que *jellin* se ha formado con eso de la Academia. En mal hora se le ocurrió a nuestro amigo Marcelino presentarme, y en hora mil veces menguada lo acepté yo, porque a estas horas el mismo Menéndez y los demás que me apoyan han tragado bastante hiel, y aún les falta alguna por tragar.

Ha de saber que cierta gente de aquella Casa, de los más arrimados a la cola y (hablando claro) de los que menos valen, me han puesto la proa de una manera y con una saña que no tiene precedentes en aquella Casa. V. no está en detalles que la prensa calla, pero yo le daré una idea del asunto para que esté en autos.

Tenían los tales preparada la candidatura de Commelerán a cencerros tapados y habían comprometido a varios presionándoles fuertemente, como si se tratara de defender algún principio sacrosanto.

Cuando Menéndez, apoyado por Valera y Núñez de Arce, y por Campoamor y Castelar, me propuso en la cena del jueves 15, los tales

se pusieron como energúmenos. Catalina dijo que no había leído ni pensaba leer ninguna de mis obras, tratándome con el mayor desprecio, y Cañete dijo que por ningún concepto entraría en la Academia, y que *antes que yo, cualquiera* (textual). Entre Catalina y Marcelino se cruzaron palabras bastante duras y fue preciso que alguien se interpusiera para que no pasaran a las manos.

Como es natural esto irritó a los míos, excitando su amor propio, y desde entonces se decidió sostenerme a todo trance, contra viento y marea, arrostrando la derrota, que en aquellos días se pensó segura. El bando contrario se jactaba, y aún se jacta, de la victoria; pero los míos cobran cada día más alientos, y el número de la falange se aumenta con nuevos adeptos. Tengo de mi parte, además de aquellos cinco, a Zorrilla, Balaguer, Duqué de Rivas, y últimamente parece que se pasan a nuestro campo Molins, Casa Valencia y [...]. Cánovas, que al principio estaba con ellos, parece ser que ya cede. Dice que le sorprendieron y que le engañaron. Los míos esperan atraerle, y entonces les daremos a esos majaderos la paliza más grande que se han llevado en la vida. Hoy he oído que dada la excitación que reina entre ellos es posible que se acuerde no dar el espectáculo, para ver si se ponen de acuerdo si dejando a C...; para otra vacante hay arreglo; si intentan dejarme a mí no lo habrá, porque yo, si me derrotan ahora esos tíos viejísimos, no vuelvo a presentarme.

Por cierto que no podré pagar a Marcelino con ninguna clase de agradecimiento lo que hace por mí. Está frenético y ha tomado el asunto con un calor que en realidad no merece la pena. Están decididos a embestir a la pira, y si ahora fueran derrotados darán la batalla con otro que les parezca, pues conmigo no la dan.

Esto es, mi querido D. José, el estado del asunto.

Lo más que hay hoy es que me parece haber notado síntomas de desmoralización en el bando contrario. La gente que los conocen aseguran que ellos no aceptan la batalla y que a última hora se entregarán.

Allá lo veremos. Siento que sus amigos tengan tantos disgustos por mí.

En fin, Dios sobre todo, como dicen los almanaques.

Enterado de lo que me dice de Juan Manuel, a quien espero en mi casa de dos a tres. Aún no le he echado la vista encima a Marañón, pero cuento con verle y con que sea para mí el manuscrito.

Su fidelísimo

B. PÉREZ GALDÓS.

El Diputado a Cortes
por
Guayama

Madrid, 6 de febrero de 1889.

Genial D. José: conste ante todo que el domingo le mandé a Maraëón las fotografías [...] que parece un petardo de esos que se estilan ahora, y *ainda mais*, un retratucho mío, en que parezco un hortera de los que representan *el primo del gordo* en las comedias de aficionados.

Pocas páginas me faltan para acabar de echarme al coletito su sabroso *Puchero* y no espero a concluirlo para darle mis plácemes por obra tan bella, y acabada en todas sus partes. No la he dejado de la mano desde que la empecé, y si no la he concluido de leer es porque, como V. sabe, leo muy despacio. Tratándose de obras de amigos, singularmente de V., me fijo hasta cómo pone las comas. Ya habrán llegado hasta V. las [...] del exitazo de esa obra (aunque los periódicos no hayan dicho nada según su estúpida costumbre). A mí me ha encantado y no la creo inferior a *Sotileza*, que es bastante decir. ¡Qué Bersuga (!), que D. Elías, que [...], que [...]! El capítulo *El agosto del Berrugo*, y la correlación aquella del carro de yerba, es de esas cosas que quedan para siempre en la literatura. Lo mismo opina Marcelino. (Entre paréntesis, éste me ha prometido un artículo para *El Correo*, y no lo dejo vivir hasta que me lo entregue. Lo ha prometido para estos días.) Pues decía que dichoso V. que sabe hacer cosas tan inmortales, señor D. José. Aún no conozco el final, que me han dicho que es muy dramático. También se hace lenguas de su *Puchero*, nuestra amiga Dña. Emilia, la cual me dijo el otro día (se lo digo para su gobierno) que está algo incomodada con V. porque no le ha mandado el tomo, como V. acostumbra.

Crea V. Sr. D. José, sin lisonja, que si yo plumeara así no volvería a escribir más en mi vida. También Clarín me escribe entusiasmado con el *Puchero*, que ojalá fuera mío. Pero no tengo yo [...] para esos condimentos tan sustanciosos.

¿Qué le he de decir de esa estupidez académica? Pues que con eso de haberse muerto el Sr. [...], ya me están dando la jaqueca otra vez. Veremos cómo salgo de ésta, porque ha de saber que renuncié a presentarme ahora, que no quiero nada con esa gente, y que si algo me hace vacilar es la consideración a los amigos que la otra vez me presentaron. Si yo le contara a V. ciertas cosas, me daría la razón y aprobaría esta resolución mía. Crea V. que es humillante aceptar esto

después de lo que me ha pasado. Esta noche nos reuniremos Marcelino, D. Gaspar y yo para acordar nuestra *actitud* y ver la manera más propia para echarme fuera, quedando bien con todos o con [...]

En efecto, he puesto una pica, pero nunca me he visto tan premioso como ahora, querido D. José. En estos últimos días he adelantado algo y he cobrado algún ánimo; [...], que he pasado su mes plumeando en medio del mayor desaliento. No se trata de la *defensa del bien*, que es el gran lema, pero que quedará para otro; trataré otra cosa, en la cual me parece que lo que va a salir es un buñuelo. Hasta que no pasen dos meses más de darle a la noria no puedo saber yo mismo qué saldrá.

En esa Revista de *La España Moderna* (que por cierto el 1er. número no corresponde al [...]) pienso dar una novelita o cuento de costumbres de un solo número, o a lo sumo de dos. El propietario, que es un D. Lázaro, me ha regalado un dibujo original de Goya, para vencer mi repugnancia a escribir, y no he podido menos de acceder a colaborar algo. Si cumple lo ofrecido de encargar y pagar bien los salarios críticos, esta Revista sería una ventaja para nosotros, y supliría en cierto modo el silencio estúpido y bárbaro de la prensa diaria. Veremos cómo salen los números siguientes.

Para el proyecto de carta al Atlántico procuraré arañar con [...]. He visto con pena que se perdió el *Marianela*.

Suyo siempre fiel

B. PÉREZ GALDÓS.

Febrero 1889.

Sr. D. JOSÉ M.^a DE PEREDA

Mi querido amigo: he venido a esta redacción de *El Correo* a ver el capítulo impreso y a ponerle mi firma, y en plena redacción y en cuartillas le escribo a V. Lo primero que he de decirle a V. es que la misma noche de la elección académica, ya bastante tarde, después que me enteré del resultado, y me acosté, me puse a leer *La Puchera* y me eché al cuerpo por vía de sedante o de antiespasmódico el primer capítulo, que me encantó, por la gracia del relato, la realidad estu-penda de la vida allí pintada y la riqueza del lenguaje. A Marcelino, con quien hablé al día siguiente, y que también lo había leído, le hizo el mismo efecto. El segundo capítulo que leí anoche también es delicioso. En fin, que ya deseo leerla toda, y ahora que he descán-

sado de ese jaleo condenado del *Commeleranismo* triunfante, la leeré de un tirón en unas cuantas noches.

Y vamos a eso: ha de saber V., querido D. José, que estuvo en un tris que ganáramos, pues teníamos ya cogidos a Valencia y Cheste (¡pásmese V.! ¡Cheste!); pero D. Antonio, que fue allá espada en mano y con la manta liada y nos quitaron dos votos, que nos habrían dado el empate, y con el empate, la victoria.

Otra cosa le diré que le hará variar quizá de modo de pensar con respecto a los móviles de la guerra que me han hecho. La campaña de la prensa no me ha perjudicado, antes bien me ha favorecido. Sin dicha campaña, el enemigo me habría quitado todos los votos, dejándome sólo los tres de la propuesta, y si acaso uno o dos más. Créalo V., a eso iban y por eso claman contra la prensa, porque la prensa es la que les [...], a cuya sombra querían patearme a sus anchas. Crea V. que si la prensa no se atufa, no saco los votos. Algunos se sostuvieron a mi lado porque, por más que digan, les gusta un poquitillo la popularidad, otra porque sentían verdadero terror. Esta es la verdad. Sin periódicos, me dieran la gran pateadura, lo cual es muy triste, pero crea en la verdad de esta observación profundamente humana.

En cuanto a lo de *El Liberal*, es una verdadera [...], pero no creo yo que esto les determinara a votar [...], porque *El Liberal* siempre trata las cuestiones más graves echándolas a barato, y ya dirían todos estamos acostumbrados a estas *bondades* y no hacerlas caso. Eso mismo de la disolución lo ha dicho ya varias veces *El Liberal* y lo seguirá diciendo. No, yo creo, y los que han visto de cerca la campaña creen lo mismo, que lo de *El Liberal* ha sido el pretexto. ¿No ve V. que les proporcionaba una salida cómoda y fácil del pantano en que se habían metido? *El Liberal* les proporcionó la plancha para salir del pantano y en seguida se agarraron a ella. La [...] de los Cañete, Catalina (increíble parece), con Tamayo es la verdadera causa, y los tales entes se apoderaron del ánimo y del voto de Cánovas, y de los votos de los demás.

Por ahora es difícil la aceptación de la próxima vacante. Se aceptaría si en esta elección no hubieran ocurrido más que lo que está a la vista. No se puede aún decir ni que sí ni que no, y todo depende de cómo se presenten ellos y de que sean las satisfacciones que están obligados a dar, a mí, y más aún a Marcelino y Nuñez de Arce. Estos se hallan muy apenados por la *deslealtad* con que se procedió con ellos y no sé si al fin se entenderán. Si me dejara llevar de mis impulsos mandaría a la... del sillón a todos los Cañete, Catalina, Aureliano, etc., y, por ende, a la Casa toda, con inclusión de los socios; pero me hallo fatalmente ligado ya a los 10, que me han votado, y no

puedo menos por duro que me sea, que atenerme a lo que ellos quieren, siempre que quieran una cosa razonable.

En fin, mi querido D. José, dejemos estas boberías y ahora veremos *La Puchera*, que es cosa de más gusto que estas miserias académicas con que le mareo. No me enteré de la partida de D. Juan Manuel hasta que no estuvo en camino y no pude darle las fotografías. En cambio él me dejó las suyas, que le agradezco mucho.

Suyo fidelísimo,

B. PÉREZ GALDÓS.

El Diputado a Cortes
por
Guayama
—:—

Madrid, 2 de marzo de 1889.

Queridísimo don Pepe: creo que son dos las cartas que tengo por contestar de V. Pero ha de disculparme la tardanza en atención a lo ocupadísimo que he estado estos días. Empiezo por traer a colación los parrafitos con que V. fue en auxilio de Clarín para aquel estudio orográfico. Aún no he leído la semblanza. Los parrafitos sí, y crea que han sido para mí uno de esos motivos de orgullo que rara vez le salen a uno en esta perra vida. Vale más eso y me satisface más que toda la gloria que pudiera uno alcanzar. Porque la gloria ¡para qué sirve!, absolutamente para nada, mientras que un afecto noble y sincero como el que V. me manifiesta le reconcilia a uno con la sociedad, le hace amar la vida, y le sirve para encubrir las hieles, que por una cara u otra está uno tragando cada día. Además, éste es un fenómeno nuevo en la vida de los literatos españoles, y es bueno que conste.

De la Academia nada he de decirle. Siguen ellos empeñados en humillarme, llevándome allí, y yo que no me dejo humillar. El elegirme, si lo consiguieran, sería una especie de venganza, porque yo quedaría lleno de m... y ellos triunfantes. Pero conmigo no juegan.

Están sin saber qué hacer, según me dijo Marcelino anoche; la cosa está hoy entre don Hermógenes y Manuel del Palacio. No creo que se atreva a elegir al médico ese. Si le eligen, creo que se podrá decir *fisispolonio*.

Supongo estará V. satisfecho con el gran éxito de *La Puchera*. El manuscrito de esta gran obra es para mí. Marañón ha convenido en cambiármelo por el de *Marianela*, y yo acepto gustoso, pues doy cobre por oro.

He comenzado a leer la de Armando. Sólo conozco dos capítulos. Consérvese bueno, querido don José, y eche para mí los rejos nuevos.

Suyo fidelísimo,

B. PÉREZ GALDÓS.

El Diputado a Cortes
por
Guayama
—:—

Madrid, 27 de noviembre de 1889.

Hoy hace quince días, mi querido D. José, que llegué aquí y en este tiempo ya podía yo haberle escrito a V. Culpe a mi pereza combinada con las obligaciones—digo ocupaciones—y sírvame de descargo ésta. En este tiempo no he podido poner en orden las ideas, que continúan en completa anarquía, y dudo que semejante situación se modifique durante el invierno, a pesar de los esfuerzos que el primer oficio me obliga a hacer. Por esta vez la triquiñuelas no valen, porque no hay nada dentro, absolutamente nada.

Ya sabrá V. que Marcelino se empeña en presentarme a la Academia para la vacante del Duque de Villahermosa. Se lo agradezco mucho, pero desde que me lo anunció le auguré el fracaso. Buena está aquella gente para admitirme a mí. Resultó lo que yo dije al citado amigo. A pesar del apoyo que ha encontrado en algunos mi candidatura (no hay más remedio que emplear este lenguaje electoral...), ha sido derrotada por la del Sr. Comelerán, a quien no he oído nombrar en mi vida, lo que no quiere decir que no sea un hombre de mérito. Por fortuna estas cosas no me dan a mí frío ni calor, pues ya sabe V. mi poca afición a aquella Casa. De todos modos yo le agradezco a Marcelino su campaña, en la cual ha trabajado bien, y en obsequio a él, puramente, di mi consentimiento para presentar la 1.^a candidatura.

Dígame cuándo viene D. Manuel. Con él le mandaré las fotografías, que por su tamaño no van bien para el correo.

Aquí están esperando con ansias *La Puchera*, única cosa que se anuncia por ahora, y que, como ve V., será recibida como agua de mayo.

No sé si se me olvida algo que V. me encargara. Si así es, mejor

para que me escriba pronto y aumentar el tenor epistolar que tengo de vos.

Suyo siempre fiel,

B. PÉREZ GALDÓS.

Madrid, 8 de enero de 1895.

Mi queridísimo D. José, ¡tanto tiempo sin escribirle! Pero en este vértigo ni tiempo tengo para escribir a los amigos que más quiero. Ahí le mando a V. un ejemplar de *Los condenados*. No deje de leer la obra y decirme con toda ingenuidad lo que le parece. Al frente va un prólogo, que lea V. después de haber leído la obra. En él me revuelvo contra los chicos de la prensa, con suavidad en la forma, con dureza en el fondo [...] V., amigo D. José, que la arrogancia de tales chicos y su inocencia (¿) ha llegado ya a tal punto, que no hay más remedio que pararles un poco los pies. Hoy empiezan a desatarse *los monos sabios* contra mí. Pero ya les ajustaré las cuentas otro día, si viniesen muy desmandados.

Respecto al fracaso de *Los condenados*, hay tanto que hablar que necesitaría emborronar mucho papel para contárselo a V. Se lo contaré cuando nos veamos.

De *Peñas arriba* sé que va a salir pronto. Hoy mismo veré a Victoriano Suárez para que me dé mi ejemplar en cuanto salga. Deseo mucho, como es natural, conocerla. Es muy posible que los periódicos, por efecto de la surribanda que yo les he dado por su desdén hacia la novela, sean en el caso presente con V. menos desdeñosos que lo han sido otras veces. No sé lo que pasará y tengo mucha curiosidad por ver qué actitud toman. Pronto lo veremos.

En *El Correo* y *El Día*, que son los únicos periódicos de los que yo puedo disponer en absoluto, haré que consagren el libro de V., que de fijo será tan magistral, como todos los suyos, la atención que merece. Si no lo hicieran ellos, lo haré yo mismo, con mi firma y todo.

En cuanto amainen un poco estos fríos pienso ir allá a dar un vistazo a la huerta, y plantar algunos frutales. Sólo estaré tres días. Luego me estaré aquí, hasta dar cima, con corrección y todo, a *Torquemada* y *San Pedro*. En marzo o abril me instalaré, con mi hermana, en San Quintín, para no moverme de ahí hasta octubre.

Quizá en abril, cuando termine *Torquemada*, dé una vuelta por Andalucía y me vaya unos días a Tánger, donde quiero sacar asunto para una novela.

Le invito a esta excursión, que sin duda le sentará a V. muy bien para el cuerpo y para el alma.

Resido en la Moncloa, pero mi correspondencia de viaje a la Administración de mis obras, San Mateo, 11, bajo derecha.

No deje de escribirme pronto; estoy seguro de que lo hará si, como creo, tiene tiempo de sobra.

Y, finalmente, que su familia y V. gocen de perfecta salud es lo que principalmente desea su afectísimo amigo,

B. PÉREZ GALDÓS.

Madrid, 18 de marzo de 1895.

Mi queridísimo D. José: para que V. no me riña por mi largo silencio, empezaré diciéndole que desde fines de enero he vivido en un verdadero cole literario. En *cuarenta y tres* días justos de chapuzón, abstraído de todo, y trabajando a altas presiones, he escrito *Torquemada y San Pedro*, que terminé hacia el 10 del presente. Después me he metido en las pruebas, y aquí me tiene V. a punto de concluirlo todo, para que salga el libro a fin de la semana. Aquí tiene V. explicado mi silencio: cuarenta y tres días de trabajo, durante los cuales no he escrito cartas, ni siquiera he podido leer las que recibía.

Empecé a leer *Peñas arriba* cuando me lo trajeron, y luego tuve que suspender la lectura de esta maravilla del arte, y no le he dado finiquito hasta la terminación de mi tarea. Creo que se puede poner al lado de *Sotileza*, que es cuanto hay que decir en su elogio, y que ambas componen la obra más grande y hermosa que cabe imaginar, con un carácter poemático y de *durabilidad* que las eleva por encima de las *miserias* de arte narrativo y deleznable que compone nuestro oficio. En fin, le diré a V. que desde que salió *Peñas arriba* me comprometí con [...] a escribirle un artículo, difiriéndolo para cuando termine mi trabajo. Estoy dispuesto a hacerlo, aunque la verdad, señor don José, me arredra un poco ejercer de crítico sobre una obra de tal magnitud. Y las circunstancias, además, han variado radicalmente, de poco tiempo acá; quiero decir que hoy no está la prensa tan desdeñosa con las novelas. Ya vería V. qué bien critican *Peñas arriba* y qué artículos tan buenos le consagraron; el de Cavia fue el mejor.

Pero, aunque para nada necesita V. de mi concurso, yo echaré también mi cuarto a espadas. Haré una cosa breve, y sin pretensiones.

Y, por último, D. José de mi alma, en cuanto acabe con mis pruebas

y con dos o tres cosillas que tengo que hacer, tomo el tren. Ya se me cae el cielo encima en esta tierra. Espero estar allí el 1.º de abril.

Si quiere algo, o por algún motivo tiene que escribirme, hágalo con las señas de mi administrador (San Mateo, 11, bajo), que es donde escribo y estoy toda la mañana.

Sempre suyo devotísimo y fidelísimo amigo,

B. PÉREZ GALDÓS.

(Anagrama de D. Benito)

B. PÉREZ GALDÓS
Santander

Madrid, 26 de octubre 96

Mi queridísimo D. José: Llevo una temporada que no sé cómo he podido resistirla. Más que ocupaciones, ocupaciones y desvelos e inquietudes horribles me han traído a mal traer. ¿Usted no ha pleiteado alguna vez pero en cosa propia, tocante a lo que más puede importarnos a los que vivimos de nuestro trabajo?

Ya comprenderá que esperando la votación he aplazado todos los asuntillos. Pero la votación, aunque parece próxima, no llega y es forzoso poner un poco de atención en las obligaciones de otro orden.

No olvido lo de la Academia. Su discurso, única cosa que he podido leer en estos días azarosos, es admirable como suyo, y no dude que haré una contestación en cuanto Marcelino me avise que ha terminado el suyo.

Espero que dentro de unos días tendremos consejo, para escribirlo y lo haré.

Sabe cuán de veras lo quiere su afmo. amigo,

B. PÉREZ GALDÓS.

Marañón, que es uno de mis auxiliares más valientes en esta campaña, tiene enfermo a uno de sus chicos. Pero ya va mejor, y creo que sanará.

OBRAS DE PEREZ GALDOS
Hortaleza, 132
(Anagrama de Galdós)
EPISODIOS NACIONALES
—
Novelas
Españolas Contemporáneas
—
Obras Dramáticas
—:—

Madrid, 20 de diciembre de 1898

Mi queridísimo D. José: contesto a sus dos amables cartas, notificándole que he tenido la *grippe*, y que *motivado* a esto (pues aún estoy convaleciente) he fallado a la casona *tres jueves consecutivos*, perdiendo el cuantioso *justipendio* con que nos pagan la asistencia. ¡Tres jueves perdidos!

En fin, este jueves 23, pienso ir, y llevaré una notita extractada de sus dos cartas, para leérsela al Sr. Gabancho, que así se llama el hombre pequeño, que está en la secretaría, e interviene en todas estas cosas. No dude que le complacerán a V. y le mandarán todo lo que le falta, remitiéndolo a Marañón.

Y esté V. tranquilo sobre el particular.

Mucho le agradezco su juicio excesivamente benévolo y cariñoso de *El Abuelo*. La escribí en forma dramática, porque de este modo creía que podría dar más fuerza al asunto. Claro que esta forma no puede emplearse sistemáticamente, en la novela, y sólo de tarde en tarde me permito usarla.

El Abuelo parece que ha gustado y va entrando en el público, como aquí pueden entrar estas cosas. Vivimos en un país desdichado, que cada día ve con mayor indiferencia las cosas literarias. Tanta y tanta política ha embotado el espíritu de la [...] y vamos a una barbarie, cuya extensión y [...] no podemos medir aún. Claro que la barbarie pasará; pero cuando pase...: ¿dónde estaremos nosotros?

No voy para Navidad; pero en Enero, Dios mediante, pienso ir a buscar en mi casa y huerta el descanso de esta vida vertiginosa.

El Negocio editorial marcha muy bien.

Muchas felicidades, y alegres Pascuas le desea su amigo.

B. PÉREZ GALDÓS.

Madrid, 1.º de marzo de 1901.

Mi querido D. José: ayer salí a la calle por primera vez después de quince días de *grippe*, que me ha tumbado por completo, poniéndome la cabeza y aprestos cerebrales más embotados de lo que ya lo estaban. No extrañe, pues, mi buen D. José, que con tanta tardanza conteste a su amable y cariñosa carta, que me cayó muy bien, como justamente podrá suponer.

Ya habrá recibido el tomo de *Electra*. Nunca sospeché que esta obra levantara tan gran polvareda, y el día anterior al ensayo general creía firmemente, me lo puede creer, que el drama produciría poco o ningún efecto. En fin, me equivoqué en aquella apreciación, y todavía *no he vuelto de mi apoteosis*. Quédese para cuando nos veamos (y ojalá fuera pronto) el disputar un poco amigablemente sobre el *quid* de esta endiablada cuestión que a todos nos trae medio locos, y éntretanto me concreto a decirle, mi querido y admirable D. José, que su carta me supo a las puras mieles, porque en ella he visto su grandeza de alma, y pude apreciar cuánto vale el tenor de su amistad, bastante sólida para que no la quebranten las divergencias en el modo de apreciar creencias más o menos generales y [...], y discordias recientes.

Hay tanto que hablar sobre el asunto que lo mejor es dejarlo por ahora aquí. Lo que siempre queda y subsistirá mientras nos dure la cuerda vital firmísima, *a prueba de bomba*, de un compañero de ayer, de hoy y de mañana y de siempre, [...] que lo es,

B. PÉREZ GALDÓS.

Crea V. Sr. D. José que si pudiera irme mañana a Santander, iría sin más, y guarecerme en el silencio doméstico y en la paz campestre, lo haría sin vacilar.

LA UNIVERSALIDAD DE GALDOS

P O R

SALVADOR DE MADARIAGA

No creo que persona alguna medianamente leída en el ámbito hispano de la cultura humana dude de que Galdós sea el novelista más grande que haya dado España de Cervantes acá y uno de los más grandes de la cultura atlántica. Tampoco creo que este juicio rija allende nuestras fronteras culturales, salvo para un número reducido de hispanistas. Es cosa de preguntarse por qué se da un contraste tan excepcional en la valoración de un artista que lleva casi un siglo ante la opinión.

Quizá haya que comenzar por una razón que poco o nada tiene que ver con Galdós mismo: el contraste de valoración que se da en casi todo el mundo sobre España, vista por nosotros o por los demás. Ejemplo reciente entre muchos: la telecinta que ha hecho la BBC sobre la historia de la cultura universal. Su autor, Sir Kenneth Clark, ha pintado un cuadro histórico de la cultura humana, centrado en la europea, concebido por él de un modo admirable y realizado por la BBC de un modo no menos digno de admiración. Pero en esta obra maestra —y conste que lo es— no figura España. Parece que al reproche que se le hizo, contestó el autor que no era menester España para dar un cuadro suficiente de nuestra cultura.

Hay, pues, aquí en la cultura europea una como falla geológica que separa a los que ven de los que no ven lo que España es en la historia del espíritu. A nosotros los hispanos toca abordar el tema con la debida ecuanimidad para no perder el proceso por nuestra intemperancia como testigos. El tema es inmenso y el espacio limitado. Yendo a la raíz, se hallan dos causas: la disconformidad española con la evolución racionalista de Europa, que, si no se inicia, se declara en el siglo XVII; y la molestia íntima que sienten los países del Norte, y en especial los dos anglosajones, por no poder armonizar sus pretensiones de moral puritana con su conducta nada ejemplar para con el imperio español.

* * *

Puesto que la historia humana es una cincuenta continua, no cabe dividirla en capítulos, de modo que todo intento de trazar la raya

en que comienza la evolución racionalista de Europa sería vano. Aun así, cabe dar por lo menos como un momento vigoroso de esta evolución aquel en que Francis Bacon formula y proclama su fe en los beneficios que la ciencia podría aportar a la humanidad. El ideal de la prosperidad que va a fluir de la ciencia utilitaria es quizá la fuerza psicológica que da el tirón más eficaz para polarizar los pensamientos y sentimientos humanos hacia este mundo, desviándolos del otro: y así pasa la atención de los europeos del cielo a la tierra, del alma al cuerpo, del cura al médico y del teólogo al físico. Este viraje de la historia se hace sin España. No es cosa de pronunciarse aquí sobre quién tuvo o no tuvo razón. Hasta el fin de una vida no cabe juzgar con certeza los actos de quien la vivió; y como la vida de la humanidad no ha terminado, no sabemos ni sabremos si España tuvo o no tuvo razón, y si fue Ortega indignado o Unamuno testarudo quien vió más hondo en aquello de «¡Que inventen ellos!»

Siempre queda que, cuando la BBC puede hacer una cinta de la evolución cultural de Europa sin mencionar a España, lo que inspira esta actitud es la indiferencia, el encogerse de hombros, para con el mero progreso intelectual y científico, que, por la tecnología, va a dar a... a lo que sea, que hoy ya no sabemos a donde va. De poco o nada sirve que hagamos valer lo que España ha dado al mundo fuera de esta perspectiva histórica: haber cristianizado, es decir, europeizado, a todo un continente y haberlo cubierto de belleza como ningún otro pueblo lo ha hecho en ninguna parte; haber dado al mundo una pintura sólo igualada por Italia y Holanda, una literatura sólo igualada por Francia y por Inglaterra. Todo eso, para la perspectiva de hoy, no es más sustancial que el piano que se enseñaba a las chicas cursis del siglo XIX, por el qué dirán. Lo que importa hoy es la físico-química. No a dónde ascienden los espíritus, sino hasta dónde se alzan las chimeneas.

* * *

En este divorcio de España viene a injertarse un repudio. El descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo eleva a España a un nivel tal de predominio, que andando el tiempo le concita la enemistad de Inglaterra y de la Inglaterra ultramarina, que se llamará Estados Unidos; enemistad que dará pingües beneficios a los que la cultivan. En gentes puritanas, la enemistad tiene que justificarse mediante la inculpación del enemigo. Comienza entonces lo que ha dado en llamarse *leyenda negra*, con manifiesta exageración tanto del sustantivo como del adjetivo, puesto que el tal engendro no carecía del

todo de algún peso de realidad. Pero el hecho es que, aun hoy, el escritor (quizá más que los otros artistas) si es de España, lleva *ipso facto* un coeficiente de desvalorización que se debe a Torquemada y a Felipe II en las apariencias, pero a Drake en la realidad.

Esto es mucho más serio de lo que parece. Considérese que, por razones que nos llevarían demasiado lejos de nuestro tema, el escritor francés, por el mero hecho de ser francés, disfruta en los países anglosajones de un coeficiente de sobrevalorización del doble o cuádruple. Como el caso de un escritor español es precisamente contrario, resulta que el acceso a la estimación mundial, dominado por la artillería intelectual anglosajona, es de cuatro a dieciséis veces más fácil para el francés que para el español, y se verá hasta qué punto pesa sobre todos nosotros la herencia ancestral.

Así, pues, si se hiciera un estudio de la universalidad efectiva de los escritores del siglo XIX, es casi seguro que se hallarían, situados muy por encima de Galdós, nombres que no le alcanzan ni al tobillo, aparte de otros, como Balzac, que, siendo pares suyos, no le son superiores; y en esta estimación entrarían ciertamente los dos motivos apuntados: la reserva de España sobre el valor humano de la ciencia utilitaria y la necesidad de denigrar a España para arrebatarle los galeones y alguna que otra isla, sin perder la vergüenza.

* * *

Hasta aquí la pérdida de la universalidad que sufrió pasivamente Galdós por el mero hecho de ser español. Pero ¿no colaboró algo él mismo en la configuración de este destino que se le iba haciendo? Por lo pronto escribe a veces mal. Bien es verdad que, en estas cosas, parte de un buen principio. El autor no debe preocuparse por su estilo más que para corregir lo que le sale mal; si aspira a lucirse fracasará. La forma debe nacer con el fondo y exigida y dictada por él. En toda esta disciplina de su arte, Galdós es ejemplar. Siempre espontáneo, escribe «como le sale», y casi siempre la sale bien. Por eso, cuando el momento es tenso, su estilo es excelente. Pero en los casos, en él numerosos, en los que hay que ligar, hacer atajos o puentes, le decae el ánimo, flojea y va a dar al periodismo.

Habría, pues, que pararse un poco en esto de los lugares fuertes y los lugares flojos del novelista; el músculo y el tejido conjuntivo de su arte. Tema más delicado de lo que parece, porque es muy posible que ya en la abundancia o en la escasez y aun ausencia de los lugares conjuntivos o utilitarios, se revele cierta calidad más o menos

poética, del novelista. No olvidemos que Galdós llegó a la novela por el periodismo. Mal comienzo. Hincapié en el relato, no en el hecho. Escuela de novelistas es sin duda el periodismo: «*EL IMPARCIAL, con muertos frescos*», pregonaba en La Coruña una vieja cuando yo era chico. El diario es, sin duda, repuesto de novelas. Pero para la gran novela no es el periodismo buen aprendizaje. Le falta intensidad.

Galdós escribía con lápiz. Hay que tomarlo en cuenta para justipreciar su lado flojo. No sé si se ha hecho estudio alguno de los medios de escribir del escritor. Lápiz, pluma, taquígrafía, máquina, dictáfono. Cada cual tendrá, sin duda, sus ventajas y sus inconvenientes en cuanto a su arte. Al fin y al cabo, su razón habrá para que el artista literario lleve el nombre de *escritor*. Mucho me temo que el lápiz haya perjudicado el estilo de Galdós. El lápiz, comparado con la pluma, presenta dos caracteres al parecer contradictorios. Exige más presión de la mano sobre el papel, pero es de manejo más fácil. Predispone al descuido, al perfil borroso. Va contra la precisión, la exactitud, la claridad. Creo la pluma el único instrumento del escritor. La máquina de escribir me parece incompatible con la concentración poética; y más aún el dictáfono; cuyos defectos son más graves todavía que los del lápiz, porque afectan al momento poético de la creación; mientras que los del lápiz más bien tienden a aflojar el tono y humor de la expresión. Henry James, que dictaba sus novelas, es difuso y vago en demasía; Galdós es flojo en cuanto no le obliga a ser tenso el momento que relata.

* * *

Puesto que los meandros de mi ensayo me han llevado a la confrontación entre Henry James y Galdós, sírvame de ilustración de aquel contraste por donde empecé. No creo pecar ni de nacionalista ni de provincial al estimar que vale más Galdós que Henry James: pero ello no empece que en la historia de la literatura atlántica se dé más peso a Henry James que a Galdós. Y aun sin contar las razones que ya he citado, cabe pensar que en ello tenga parte, y no pequeña, el que Galdós pinta seres españoles en ambiente español, y James anglosajones en ambiente anglosajón o cosmopolita. Pesa más, pues, lo cosmopolita que lo universal, porque para llegar a lo universal en Galdós hay que pasar por lo español, que por aquello de Torquemada, Draque «ha pasado a la historia».

Siempre me ha parecido poco afortunada la sentencia que afirma que el saber no ocupa lugar. En sí y puro, quizá. Pero parece como que sugiere que el pensamiento es independiente del lugar en que

se piensa, y éstos ya son otros López. El pensamiento se va formando como una tela de araña, y muchas veces ocurre que la araña tejedora se nos sale de la cabeza para prender un hilo en la pared, otro en la ventana y otro en aquella copia de *Las Meninas* que comunica con Velázquez desde lo alto de un estante. El lápiz, la pluma, humildes herramientas del escritor, ¿no llevarán también a veces hilos de nuestra telaraña?

Esta flojera del periodista con el lápiz en una mano y el pitillo en la otra, ¿no viene a veces a rebajar el nivel de nuestro excelso novelista? ¿No explicaría cómo, a veces, se le distrae la imaginación y se olvida de lo que trae entre manos para hacer comentarios de café tan ociosos como los que hacen divagar a Tolstoi en *Guerra y Paz*? Y recuerdo a Tolstoi porque a él no le han impedido llegar a ser figura universal, porque Rusia es una gran potencia como lo era España a tiempo de Cervantes, mientras que nosotros, desde la Armada Invencible no tenemos derecho a un gran novelista.

* * *

¡Y qué gran novelista! Galdós es uno de los artistas literarios con mayores títulos a la fama universal, empezando por el que figura en todos los libros de trato sobre la literatura. Es uno de los novelistas que con mayor sencillez y espontaneidad consiguen expresar y plasmar lo humano universal y permanente en lo humano local y temporal. El secreto de su éxito desde *La Fontana de Oro* es precisamente esta facultad que manifestó en seguida. Sus personajes son de su época, la cual, dicho sea de paso, no le ayudaba mucho en ello, pues ha sido uno de los momentos en que España ha estado más aislada y vuelta de espaldas al mundo.

Esta misma *La Fontana de Oro* va a dar la prueba de otra de las facultades maestras del gran novelista que fue Galdós. Cuidado si se ha glorificado a Freud por haber descubierto esas honduras del subconsciente de que hizo luego Jung todo un sotomundo. Pero ¿qué hay en Jung que no esté ya en Cervantes y en Galdós? Casi no se da personaje en Galdós que no vaya por el mundo con otro yo oculto en el sótano de su alma, que de repente se le rebela y se revela como el impulsor y verdadero dueño de sus actos. Y esto vive ante nosotros no como caso clínico, sino como arte. Bastará con recordar a *Angel Guerra*, donde cada cual lleva dentro su soto-yo, y a todos les va saliendo a escena en el momento oportuno.

Esta facultad de penetrar en el carácter hasta lo más hondo lleva a nuestro Galdós a una actitud totalmente libre de todo lo que no

sea la perspectiva puramente estética. No nos vayamos a meter en el avispero de las relaciones entre la estética y la ética. Si lo bueno, lo bello y lo verdadero se encuentran, como dicen los doctores en estas materias, nosotros (que no pasamos de estudiantes poco aventajados) no se lo vamos a discutir. Verdad será cuando lo afirman personas tan serias. Lo que a nosotros nos parece, a juzgar por lo que vemos, es que si se encuentran, debe de ser como pasa con las paralelas, que se van a unir en el infinito. «Bien fácil es mentir, el mentir de las estrellas...» Lo que hace al caso es que el artista que se mete a sabio o a maestro de escuela, yerra el camino, y merece que el crítico le avise con «a lo que estamos, tuerta».

En Galdós se hallará, sin pedantería, pero con maravillosa constancia, esa perfecta imparcialidad que logran siempre los grandes creadores. Para él no hay «buenos» y «malos», sino hombres y mujeres como los definió Sancho de modo inmortal: como Dios los hizo... y a veces peores.

Quizá se dé algo más que mera imparcialidad de artista en este aspecto del genio galdosiano; algo que vendría a ser también aspecto de la libertad de su espíritu. Al enfrentarse con los seres de su ambiente, el novelista español ha solido mirarlos desde una morada intelectual orientada ya por la religión, ya por la costumbre, o por otras posibles limitaciones de su juicio. Claro que esto sucede en todas partes, aun hoy. Quizá sobre todo hoy, cuando ha invadido la literatura esa peste ideológica que todo lo ve del color de Carlos Marx o del de sus contrarios. Pero dejando aparte esta epidemia que nos aflige, en la época de Galdós quedaba todavía en las letras españolas cierta tendencia al localismo intelectual. Galdós es libre. Tan libre como Shakespeare. El hombre que describe es el natural-social.

Todo lo cual presupone en él una filosofía implícita. Fichado como escritor de izquierda, hombre del progreso, Galdós se complace en situar socialmente a sus héroes como ingenieros, gente «moderna», sacerdotes de la ciencia aplicada; en suma, utopistas del baconismo. Pero ¿es ésa precisamente la filosofía de Galdós? Cabe dudarlo. No vayamos a ver en él el desencanto, la desilusión de estos modernos que ven ya venir la muerte por asfixia en el paraíso de las máquinas para no trabajar. Tan profeta no lo fue, ni lo fue nadie. Pero los ojos de su espíritu fueron demasiado perspicaces para no ver las contradicciones de la naturaleza humana que se ocultaban —mal— entre las nubes rosas del optimismo de su siglo.

SALVADOR DE MADARIAGA
3, St. Andrews Road
OXFORD (ENGLAND)

NUEVOS ENFOQUES CRITICOS CON REFERENCIA A LA OBRA DE GALDOS

P O R

RODOLFO CARDONA

I

Posiblemente sea Clarín uno de los primeros críticos en darse cuenta de las contradicciones que pueden estar implícitas en cualquier enfoque particular que haga el crítico literario. El mismo incurre, en ocasiones, en aparentes contradicciones, como por ejemplo, al asegurar, por un lado, que «El arte no puede menos de recibir influencias y de influir en otras esferas; y así como es muy legítima la reclamación del artista que ante todo quiere ser juzgado como tal, no lo es menos la pretensión del historiador y del crítico literario, que buscan relaciones de coordinación y subordinación entre la obra artística y lo demás de la vida actual, y no aprecian el valor de esa obra, ni aun el intrínseco, el técnico, prescindiendo de todo mérito relativo a grandes elementos de la realidad que no son el arte mismo» (1). Esta idea puede resumirse, como lo ha hecho Sergio Beser en su estudio sobre Clarín, de la siguiente manera: en el arte hay algo más que los valores exclusivamente artísticos, luego la crítica no ha de limitarse a la valoración artística. Por otra parte, en otro artículo, Clarín declara que «la crítica moderna, con ser todo eso (el positivismo científico de Taine, la recreación individualista de Sainte-Beuve, el psicologismo de Bourget...), ha de ser algo más, ha de ser lo que en ella fue siempre esencial: un *juicio estético*» (p. 72). Si consideramos, como lo hace Clarín, la existencia en la obra literaria de unos valores artísticos y otros extraartísticos, Alas nos dice, en un caso, que la crítica al estudiar los primeros no ha de olvidar los segundos, y, en el otro, que la crítica no puede limitarse al estudio de estos últimos, pues los valo-

(1) Todas las citas de Clarín y la discusión de su crítica literaria vienen del excelente libro del profesor SERGIO BESER: *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, especialmente de la sección subtitulada «El concepto de crítica en Leopoldo Alas», que corresponde a las páginas 66 a 75. Esta cita viene de las páginas 71-72. Las otras páginas se indicarán en paréntesis en el texto mismo.

res artísticos son esenciales a la obra literaria. Por consiguiente, Beser concluye que no hay necesariamente una oposición entre estas dos declaraciones de Clarín, sino, por el contrario, una coincidencia que nos lleva al verdadero concepto que Alas tenía de la crítica: la mutua exigencia entre el examen de los valores artísticos y extraartísticos; pero reconociendo que la «crítica *inmediatamente* literaria», como Clarín dice, «reside en el *juicio estético*».

En el prólogo de *Palique* se reafirma esta idea: «no hay inconveniente—declara—en admitir todas estas clases de crítica... que indirectamente se refieren al arte. Estudiar la influencia del público, del *medio*, etc., en los autores, es legítimo; analizar las ideas y sentimientos que debieron de presidir a la realización del producto literario, es bueno y siempre oportuno; atender a la influencia de los organismos sociales en la forma de las literaturas (literatura de clase, tribu, ciudad, clan, raza, etc.), santo y bueno; escudriñar las causas y los efectos morales de la vida literaria, ¿por qué no?; relacionar el arte con el movimiento de la vida jurídica, particularmente en su aspecto político, labor excelente; examinar los elementos fisiológicos, los temperamentos, sus decadencias y empobrecimientos, en la vida y obras de los artistas, enhorabuena. Pero es preciso confesar que ninguna de esas es la crítica *inmediatamente literaria*, ni en general artística, ni ahora ni nunca; sino crítica etnológica, antropológica, sociológica, política, ética, etc., en su *relación* estética y particularmente literaria» (pp. 72-73). El problema reside, como apunta Beser, en saber si podía hacerse una *crítica inmediatamente literaria* independiente de la crítica etnológica, antropológica, sociológica, política, ética, etc. Según Beser, para Alas no fue posible hacer este tipo de crítica si juzgamos sus artículos, es decir, si aplicamos su teoría a su práctica.

Bastantes años más tarde el crítico Northrop Frye repite las mismas preocupaciones de Clarín sobre la crítica literaria y parece llegar a las mismas conclusiones. En su artículo «The Archetypes of Literature», que publicó en *Kenyon Review*, el profesor Frye nos dice:

La crítica hasta ahora no pasa de ser una subdivisión de la literatura; por consiguiente, para la sistemática ordenación mental del sujeto, el estudioso se ve obligado a recurrir al marco conceptual del historiador para los hechos y al del filósofo para las ideas. Aun en el caso de las ciencias críticas más céntricamente colocadas, como la de las ediciones críticas de textos, parecen ser parte de un «fondo» que depende de la historia o de algún otro campo no literario. La idea de que las disciplinas críticas ancilares puedan relacionarse a un núcleo creciente de comprensión sistemática que no se ha establecido aún, pero que, si se estableciera, impediría la dispersión centrífuga de sus componentes, es perfectamente plausible. Si existiera tal núcleo, enton-

ces la crítica sería al arte lo que la filosofía es a la sabiduría y la historia a la acción (2).

Clarín, en su tiempo, y Frye, más recientemente, buscaron una manera de unificar los valores artísticos y extraartísticos de la obra literaria. Aquél creyó encontrarla en lo que llamó el *juicio estético* que nunca llegó a definir precisamente ni a practicar sistemáticamente en el sentido exacto que teóricamente dio a su «crítica inmediatamente literaria». Este la encuentra en el «arquetipo literario»: «Está claro», nos dice Frye en el mismo artículo citado, «que la crítica no puede ser sistemática a menos que exista una cualidad en la literatura que se lo permita, un orden de palabras que corresponda al orden de la naturaleza en las ciencias naturales. Un arquetipo debe ser no sólo una categoría unificadora de la crítica, sino también, en sí mismo, parte de una forma total, lo cual nos conduce inmediatamente a la pregunta sobre qué tipo de forma total puede ver la crítica en la literatura... Una historia literaria total se mueve de lo primitivo a lo complejo, y aquí percibimos la posibilidad de ver la literatura como una complicación de un grupo de fórmulas relativamente restringido y simple que puede estudiarse en la cultura primitiva. Si aceptamos esto, entonces la búsqueda de arquetipos es una especie de antropología literaria, preocupada con el modo en que la literatura se informa de categorías preliterarias como los ritos, los mitos y los cuentos folklóricos... En cada uno de los pasos que damos hacia la comprensión de un texto literario, dependemos de algún tipo particular de erudición. Necesitamos primero un crítico textual que nos ofrezca un texto adecuado, luego un retórico y un filólogo, después un sicólogo literario. No podemos estudiar el género sin la ayuda de un estudioso de la «historia de las ideas»; y para los arquetipos necesitamos un antropólogo literario. Pero ahora que tenemos establecido nuestro núcleo crítico, vemos todos estos intereses converger en la crítica literaria en vez de separarse de ella para convertirse meramente en sicología e historia, etc... Un pequeño resultado de nuestra perspectiva es que las contradicciones entre los críticos, y las afirmaciones de que éste y no aquel enfoque crítico es el verdadero, tenderán a disolverse completamente en el campo de lo irreal» (pp. 12-14).

Este enfoque de Frye ha sido atacado recientemente por Frederick Crews, quien rechaza completamente la afirmación de que el crítico,

(2) Este artículo ha sido recogido y es más accesible en el libro *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963, del cual constituye el primer capítulo. La cita viene de las páginas 7-8. Las páginas de donde vienen otras citas se indicarán en el texto mismo entre paréntesis. Todas las citas han sido traducidas por el autor del presente artículo.

si va a poder retener su objetividad, debe sacar sus principios únicamente del examen inductivo de las obras literarias. Crews ejemplifica la posición de Frye citando, como absurdas, sus siguientes afirmaciones: «La poesía sólo puede hacerse de otros poemas»..., «las novelas, de otras novelas. La literatura se da forma a sí misma y no es formada por factores externos...» Y resume la posición de Frye en las siguientes palabras: «La literatura hace la literatura que hace la literatura; la tradición misma es la fuente de toda inspiración y de todo valor. No es necesario preguntarse cómo los cuentos más famosos del mundo obtuvieron su popularidad, pues los cuentos en sí mismos son fuerzas generadoras» (3).

II

Como se ve, la idea de una «crítica inmediatamente literaria», para usar la frase de Clarín, vuelve a ponerse en tela de juicio. Con referencia a Galdós esta diferencia de enfoques suscitó la polémica entre los profesores Stephen Gilman y Carlos Blanco Aguinaga (4). La objeción fundamental que éste encontró en el artículo «The Birth of Fortunata» es que el profesor Gilman ofrece explicaciones derivadas estrictamente de una tradición literaria para explicar la discrepancia que utilizó Galdós en la presentación de los nacimientos de Juanito Santa Cruz y Fortunata. Gilman se refiere, por ejemplo, al primer tomo de *Fortunata y Jacinta* como a un «libro del génesis», y termina sugiriendo un posible arquetipo para el «nacimiento de Fortunata» —el de Amor en los *Pájaros* de Aristófanes. Para Blanco, por el contrario, esta discrepancia a que se refiere Gilman es esencialmente el resultado de un fenómeno sociohistórico que surge de ciertas condiciones del pensamiento y de la experiencia que hay que estudiar para poder ofrecer explicaciones convincentes. Blanco parte, pues, del axioma de que toda literatura es la expresión de una sociedad; que las fuerzas sociales inevitablemente forman y condicionan al autor y a su obra tanto como a su público, de modo que lo que él escribe —Galdós en este caso— debe ser estudiado como un fenómeno social.

Existen otras alternativas, sin embargo, a la «crítica inmediatamente literaria». Frederick Crews, por ejemplo, ataca la noción de Frye de

(3) Cfr. FREDERICK CREWS: «Anaesthetic Criticism: I», *The New York Review of Books*, XIV, núm. 4, 26 de febrero de 1970, pp. 31 y 32. Las citas han sido traducidas por el autor del presente artículo.

(4) Cfr. STEPHEN GILMAN: «The Birth of Fortunata», *Anales galdosianos*, I, 1966, pp. 71 a 83; CARLOS BLANCO AGUINAGA: «On "The Birth of Fortunata"», *Anales galdosianos*, III, 1968, pp. 13 a 24, y STEPHEN GILMAN: «Narrative Presentation in "Fortunata y Jacinta"», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, números 1-2, enero-abril 1968, pp. 288-301, particularmente notas 1 y 8.

que es antihumanístico el buscar fuera de la literatura principios que puedan contribuir a la comprensión literaria, por medio de una definición distinta de lo que se entiende por «humanismo».

Supongamos —nos dice— que por humanismo se entendiera el deseo vehemente de conocer (y proteger) al hombre como especie evolucionada, lanzado en el experimento único y posiblemente autoabreviado, de sustituir conocimiento por instinto. En ese caso no sería necesario construir barreras entre las diversas disciplinas. Al contrario: La búsqueda de universales como bases de todas las culturas y las tradiciones sería oficio de todos y la prueba de que una categoría de producción humana, como la literatura, es fundamentalmente consistente con las otras sería significativa y bien recibida.

El punto de partida de este humanismo podría ser una comparación del hombre con sus primates más cercanos. Tal comparación parece por lo pronto indicar que la aparición del hombre fue acompañada por la supresión de mucho de lo que caracterizaba el comportamiento típico de sus antecesores, la prolongación de su dependencia infantil, el aplazamiento de su madurez sexual pero también una rica complicación e intensificación de su vida sexual, y el desvío de parte de su desarrollada sexualidad hacia objetivos y alianzas sustitutivas.

El atraso y el desvío del cumplimiento de las funciones instintivas aunque no ofrecen en sí mismos una explicación de la capacidad del hombre para formar conceptos y para modificar su comportamiento experimentalmente, son, casi seguramente, condiciones previas para ello; al mismo tiempo esta misma interferencia con las funciones animales condena al hombre a la neurosis y a que sienta disgusto consigo mismo, aun consiguiendo que una función normal como la reproducción de la especie se le convierta en una tarea precaria. Cada individuo tiene que recapitular por sí mismo, como si nunca se hubiese hecho antes, la acomodación de la especie a la disciplina social, y esta acomodación se hace siempre de mala gana y nunca se concluye antes del momento mismo de la muerte. Una verdadera apreciación de las obras del hombre —y de sus acciones— tendría que considerar las renunciaciones y los riesgos que éstas inevitablemente significan para él (5).

Un enfoque psicoanalítico como el que propone Crews para la literatura podría ser utilísimo para la mejor comprensión de la obra de Galdós. Hasta el momento ningún crítico lo ha intentado tal vez por creer —y con razón— que carecemos de datos suficientes para llevarlo a cabo. Hasta que no se visita la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria no se da uno cuenta de la abismal ignorancia en que hemos vivido con respecto a la vida social e intelectual de Galdós. Afortunadamente la publicación de su epistolario —aunque aún carecemos de la mayor parte de las cartas escritas por Galdós— em-

(5) FREDERICK CREWS: «Anaesthetic Criticism: II», *The New York Review of Books*, XIV, núm. 5, 12 de marzo de 1970, p. 49.

pieza a darnos algunos datos esenciales de su vida. Mucho falta por conseguir y por publicar. Otro factor positivo que empieza a ayudarnos a la comprensión del desarrollo intelectual de Galdós es la publicación de estudios sobre las anotaciones marginales que se encuentran en los libros de su biblioteca (6). En este campo está casi todo por hacer. Tenemos, sin embargo, datos suficientes para aventurarnos, a veces, a interpretar obras de Galdós por medios hasta el momento no intentados.

III

Recientemente, Jean Paul Sartre, en una entrevista publicada en la *New Left Review*, de Londres, declaró que está reexaminando su propia posición ante el fenómeno del escritor que había analizado previamente en una serie de obras entre las cuales se destacan sus biografías de Baudelaire y de Genet y su autobiografía *Las palabras*. Esta reconsideración del problema le ha llevado a desarrollar un nuevo enfoque que ahora está utilizando en su biografía de Flaubert (7).

Sartre empieza rechazando gran parte de la teoría psicoanalítica de Freud (en este aspecto difiere de Crews, aunque los resultados de su nuevo enfoque, como veremos, les aproximan). Como buen francés, bien asentado en el cartesianismo, siempre se le hizo muy difícil aceptar mucho del psicoanálisis. Encuentra, por ejemplo, cierta ambigüedad fundamental en algunos de sus principios. «El *inconsciente* —nos dice— es a veces *otra conciencia*, y otras *lo que no es consciente*. Lo que no es consciente, entonces, se convierte simplemente en un mecanismo.» Sartre le reprocha a la teoría psicoanalítica el ser sincrética y no un sistema de pensamiento dialéctico. No cree, por ejemplo, en el subconsciente en la forma en que el psicoanálisis lo presenta. En la biografía que escribe de Flaubert ha reemplazado su anterior noción de la conciencia con lo que él llama *le vécu*, «experiencia vivida», o lo que hemos venido llamando en español hace unos veinte años, «vivencia». Lo que él quiere decir con esto es precisamente el conjunto

(6) De especial interés en este respecto tienen los artículos de Mlle. JOSETTE BLANQUAT: «Les annotations marginales des livres de Galdós», *Publication du Quatrième Congrès des Hispanistes Français*, Poitiers, 18-20 de marzo de 1967, pp. 23-43, y «Tolède médiévale et l'Eglise de l'Avenir dans *Angel Guerra*», *Actes, Congrès National de Littérature Comparée*, Poitiers, 1965, pp. 150 a 167, particularmente la nota 2 en las páginas 165-166.

(7) Esta entrevista, publicada originalmente en el número 58 de la revista *New Left Review*, de Londres, ha sido reproducida en *The New York Review of Books*, XIV, núm. 6, 26 de marzo de 1970, en las páginas 22 a 31. Las páginas de donde vienen los trozos citados corresponden a esta última referencia y se darán en el texto mismo entre paréntesis. Las citas han sido traducidas por el autor del presente artículo.

del proceso dialéctico de vida psíquica, en cuanto este proceso es oscuro para sí mismo por ser una constante totalización, y entonces necesariamente una totalización que no puede estar consciente de lo que es. En este sentido *le vécu* es perpetuamente susceptible a la comprensión, pero nunca al conocimiento. *Le vécu* siempre está simultáneamente presente para sí mismo y ausente de sí mismo (8).

El ideal a que aspira Sartre es que el lector que lea su biografía de Flaubert simultáneamente sienta, comprenda y conozca la personalidad de este escritor, totalmente como individuo, pero, asimismo, totalmente como una expresión de su época. «En otras palabras —aclara Sartre—, Flaubert podrá ser comprendido sólo en lo que le distingue de sus contemporáneos. Por ejemplo, hubo muchos contemporáneos suyos que elaboraron teorías análogas a las de Flaubert y que produjeron obras más o menos importantes basadas en estas teorías —Leconte de Lisle, o los hermanos Goncourt, por ejemplo—; es necesario tratar de estudiar cómo todos ellos fueron determinados para producir esta visión particular y cómo Flaubert fue determinado de la misma, pero, a la vez, de distinta manera y lo vio todo de otra forma» (p. 26). A lo que aspira Sartre, entonces, es a demostrar el encuentro entre el desarrollo de la persona—tal y como el psicoanálisis nos lo ha mostrado—y el desarrollo de la historia, siguiendo la dialéctica de Marx.

Finalmente, Sartre confiesa que lo que le impulsó a escribir su autobiografía es lo mismo que le impulsa ahora a escribir sobre Flaubert y lo que le impulsó a escribir sobre Genet: «Cómo un hombre se convierte en alguien que escribe (en autor), y que quiere hablar de lo imaginario» (p. 30).

Creo que esta pregunta es fundamental y que vale la pena formularse en cuanto a Galdós. Por desgracia sabemos muy poco, como indiqué antes, sobre Galdós, sobre sus relaciones familiares, sobre su formación intelectual, sobre su verdadera actuación durante los primeros años formativos que pasó en Madrid, antes de empezar a escribir para periódicos y revistas. Mucho de lo que se escribe actualmente y se ha escrito en el pasado sobre Galdós se ha basado principalmente en intuiciones y en datos muy incompletos que a veces han producido resultados extraordinarios, pero que otras veces nos han conducido a distorsionar tanto su persona como su obra. No creo que Galdós sea mejor o peor de como se le ha presentado, pero sí sospecho que sea bastante diferente.

(8) Cfr. *Ibid.*, pp. 24-25.

Sin haber podido leer aún la biografía de Flaubert es difícil saber si Sartre incluiría el influjo que un libro pueda tener sobre una persona dentro de su concepto de *le vécu*. Suponiendo que Don Quijote fuese un personaje histórico en vez de un héroe de ficción, ¿no podríamos afirmar que su lectura de *Amadís de Gaula* literalmente alteró su vida? ¿No fue Julián Sorel igualmente incitado por la lectura de un libro?

En este caso parece indispensable distinguir entre la idea de Frye de que «la poesía sólo puede hacerse de otros poemas y las novelas de otras novelas»; es decir, del influjo directo que un libro o un poema pueda tener en el subsiguiente desarrollo de un género literario determinado, y el cambio fundamental que un hombre, más precisamente, un autor, pueda sufrir como consecuencia directa de la lectura de un libro. En este caso se podría afirmar que la lectura de una obra determinada, causante de un cambio fundamental, pasa a ser tan «experiencia vivida» como cualquier otra vivencia. Si enfocamos este problema con referencia a Galdós podríamos hablar de, por ejemplo, el impacto que sobre su persona debió de ocasionar la «experiencia vivida» de «la noche de San Daniel» (10 de abril de 1865) y la sublevación de los sargentos de San Gil (22 de junio de 1866), «sucesos [que] dejaron en mi alma vivísimo recuerdo y han influido considerablemente en mi labor literaria», según confiesa él mismo (9). Es posible, sin embargo, afirmar que la lectura de ciertos libros alteraron significativamente la vida de Galdós y que esta alteración afectó *indirectamente* su literatura.

Como ejemplo se puede mencionar específicamente la lectura del *Wilhelm Meister*, de Goethe, libro adquirido por Galdós antes de septiembre del año 1865 según la lista que él mismo iba compilando de los libros adquiridos entre 1865 y 1867 (la lista se encuentra en el archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós, en Las Palmas de Gran Canaria). Algo se ha dicho ya sobre este libro y el influjo que pudo tener sobre Galdós, principalmente en conexión con su novela *Marianela* y la creación del personaje que le da su nombre. Clarín fue el primero en llamar la atención sobre el parecido entre la Nela y Mignon (10). Si aceptamos esta posibilidad tendríamos aquí un caso típico de influjo literario directo al decir que el prototipo de *Marianela* lo encontramos en la *Mignon* de Goethe, cuyo arquetipo habría que trazar

(9) La frase la cita el profesor JOAQUÍN CASALDUERO en *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1951, en la p. 21.

(10) Cfr. «Capítulo VIII: *Marianela*», en el libro del profesor JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, Vol. I, Madrid, Castalia, 1968, pp. 235 y ss.

más atrás en este proceso que Frye llama «antropología literaria». Es posible, sin embargo, que la lectura del *Wilhelm Meister* haya afectado muchísimo más profundamente a Galdós y que este influjo sea menos evidente por ser de un tipo indirecto y más relacionable con *le vécu*.

Es bien sabido que a su llegada a Madrid el joven Galdós venía aún deslumbrado por los triunfos del Romanticismo. Según lo ha expresado el profesor Casaldüero, «la forma de expresión prestigiosa de los románticos había sido el verso, y el género literario, el drama. Como es natural, Galdós trataba de seguir este ejemplo» (11). En sus *Memorias*, don Benito recuerda esta época muy vívidamente y, es curioso, conectada con la experiencia histórica de la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil:

Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en coche... para fusilarlos en las tapias de la antigua Plaza de Toros. Transido de dolor les vi pasar en compañía de otros amigos. No tuve valor para seguir la fúnebre trailla hasta el lugar del suplicio, y corrí a mi casa *tratando de buscar alivio a mi pena en mis amados libros y en los dramas imaginarios, que nos embelesan más que los reales* (12).

Esta declaración es en sí interesante en conexión con las palabras de Sartre citadas anteriormente al explicar que lo que a él le interesa determinar al escribir biografías de escritores es «cómo un hombre se transforma en alguien que escribe, que quiere hablar de lo imaginario». Pero hay más. Galdós continúa:

Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución muy honda en la esfera literaria... Yo enjaretaba dramas y comedias con vertiginosa rapidez, y lo mismo los hacía en verso que en prosa... la última que escribía era para mí la mejor, y las anteriores quedaban sepultadas en el cajón de mi mesa (p. 37).

¿Cómo entonces, nos preguntamos, Galdós resultó novelista en vez de dramaturgo y que su ambición en este otro género no se logró sino después de haber triunfado en el primero? Galdós mismo nos da en el citado libro de sus *Memorias* una contestación. Es posible comprobar fácilmente, sin embargo, que esta contestación es falsa; o si no

(11) CASALDUERO, *Op. cit.*, p. 19.

(12) *Obras inéditas*, vol. X, Madrid, Renacimiento, 1930, pp. 36 y 37. Otras citas se indicarán directamente en el texto dando la página en paréntesis. (Enfasis mío.)

del todo falsa, es una explicación *fabricada* que no corresponde exactamente a una «experiencia vivida».

Habla Galdós de su primer viaje a París durante el verano del 67 y de cómo allí, caminando por los *quais* a lo largo del Sena encontró en uno de los puestos de libros el *Eugenia Grandet*, de Balzac: «Con la lectura de aquel librito... me desayuné del gran novelador francés...» (p. 39). Volvió Galdós a París al año siguiente y «estaba escrito que yo completase, rondando los *quais*, mi colección de Balzac»... (p. 41). En el intervalo entre el primero y el segundo viaje (1868) «... saqué del cajón donde yacían mis comedias y dramas y los encontré hechos polvo; quiero decir, que me parecieron ridículos y dignos de perecer en el fuego» (p. 41). Concluye su explicación declarando que unos meses después se puso a escribir *La Fontana de Oro*. La explicación es demasiado fácil y, además, no coincide con otros datos conocidos. En primer lugar Galdós había leído por lo menos quince obras de Balzac entre noviembre de 1865 y agosto de 1866, si hemos de dar crédito a la lista de libros adquiridos por él a que ya nos hemos referido. Se puede añadir que su primera novela no fue *La Fontana de Oro*, sino *La sombra*, según él mismo parece indicar al trazar (en la «Nota preliminar» a la edición de 1890 de esta novelita) su fecha de composición hacia 1865. En esta obra, además, Galdós menciona un personaje de Balzac, otro dato que comprueba que Galdós conocía la obra del novelista francés mucho antes de su primer viaje a París en el verano de 1867 (13). Tiene que haber, pues, otra explicación para el súbito cambio que se opera en Galdós de autor de dramas de un romanticismo trasnochado a novelista realista.

V

El doctor Centeno, novela en dos tomos terminada en mayo de 1883, cuando Galdós era ya consumado novelista, puede ofrecernos una explicación del cambio que se operó en él, sobre todo si la leemos teniendo en cuenta el *Wilhelm Meister*, de Goethe, novela con la cual tiene, aparentemente, tan poco que ver.

Germán Gullón, en un estudio sobre *El doctor Centeno*, arguyendo en contra de la opinión del profesor Montesinos, afirma la esencial

(13) Cfr. mi «Introducción» a la edición de *La sombra*, publicada en Nueva York por W. W. Norton and Co., 1964, particularmente la nota 16 al primer capítulo del texto.

unidad de esta novela si la leemos teniendo en cuenta el proceso educativo que se opera en Felipe Centeno, desde cuyo punto de vista se capta la experiencia pedagógica (en la escuela de don Pedro Polo) y la experiencia romántica (en compañía de su amo Alejandro Miquis) (14). Si bien Felipe no siempre participa activamente como «héroe» en los incidentes de esta novela—sobre todo en los de la segunda parte—, estos incidentes son captados por él por encontrarse presente en todo momento. Y a través de estas experiencias vividas por él se convierte el niño Felipe en el «doctor» Aristóteles. Añadiendo a la argumentación básica de Germán Gullón, sugerimos que *El doctor Centeno* es un *Bildungsroman* inspirada, indirectamente, en *Wilhelm Meister*, prototipo de ese género y, en parte, directamente, en «experiencias vividas» por Galdós.

Se trata de la educación de Felipe Centeno, el típico héroe provinciano que llega a tomar posesión de la capital. Desde este punto de vista la novela entera—ambas partes—constituye una experiencia pedagógica. El hecho de que esta experiencia comience en una escuela—la de don Pedro Polo—y que a los capítulos que la narran Galdós les haya dado como título «Introducción a la pedagogía» y «Pedagogía» no indican necesariamente que se refieran exclusivamente a la experiencia *dentro* de la escuela. Estos títulos parecen reforzar nuestra creencia de que la intención inicial de Galdós es indicarnos que nos hallamos ante una *educación* y ésta continuará a través de toda la obra, aun después que Felipe abandona la monstruosa escuela. Los títulos, pues, tienen una doble misión.

El profesor Montesinos tiene razón en quejarse de que estos capítulos que narran la experiencia de Felipe dentro de la escuela de don Pedro Polo nada tienen que ver con Pedagogía (15). En realidad es dentro de la escuela donde Felipe *casi* pierde su interés en la educación y, en este sentido, estos títulos, como sucede muchas veces con Galdós, son irónicos. Por otro lado no se puede negar lo que Felipe va aprendiendo sobre la vida fuera de la escuela. Incluso cosas nunca sospechadas por él, como le sucede al ser testigo involuntario de los deslices de su amo. Y, en suma, la lección de esta primera parte de la novela consiste en que Felipe aprende que la verdadera escuela, donde él se doctorará eventualmente, está en las calles de Madrid, de las que poco a poco se irá posesionando.

En la segunda parte de la novela, lejos de interrumpirse la expe-

(14) Cfr. GERMÁN GULLÓN: «Unidad de *El doctor Centeno*», en esta misma revista, p. 579, y JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*, vol. II, Madrid, Castalia, 1969, pp. 62 y ss.

(15) MONTESINOS, *Op. cit.*, p. 64.

riencia pedagógica, continúa; pero ahora en el ámbito de Madrid, en sus calles, en sus pensiones, en sus casas de vecindad y en compañía de toda clase de personas: estudiantes alocados, burócratas, periodistas, escritores, embaucadores, prestamistas, etc., etc. Pero lo verdaderamente importante que aprende Felipe Centeno, lo que le convierte en «Aristóteles», es el llegar a darse plena cuenta de la futilidad de una vida romántica que huye de la realidad, como es la de su amo Alejandro Miquis. En compañía de éste y asumiendo por fin, como el Lazarillo del tercer tratado, la responsabilidad de mantenerlo, Felipe Centeno aprende su lección por medio de la observación y no por medio de la participación directa en esta estéril vida que lleva a su amo a la muerte prematura.

Según el profesor Arnold Hauser, en su *Historia social del arte*, «en *Wilhelm Meister* Goethe encuentra una solución diametralmente opuesta a la romántica; y su obra constituye no solamente la culminación de la historia de la novela en el siglo XVIII, no sólo el prototipo del cual se derivan directa o indirectamente las creaciones más representativas de este género—*El rojo y el negro*, *Las ilusiones perdidas*, *La educación sentimental*, etc.—, sino también la primera crítica importante del Romanticismo como una forma de vida. Aquí Goethe apunta, y éste es el verdadero mensaje de la obra, la absoluta esterilidad del romántico que da la espalda a la realidad; hace hincapié en que sólo se puede hacer justicia al mundo si uno está espiritualmente unido a él, y que uno sólo puede reformar el mundo desde dentro» (16). Esta es la lección que aprendió Galdós en *Wilhelm Meister* y que dramatizó en *El doctor Centeno*.

El defecto que podría apuntarse en esta obra es que en ella hay, como Galdós mismo lo indica, dos héroes que representan dos aspectos o, por lo menos, dos puntos de vista del autor: por un lado en Alejandro Miquis dramatiza Galdós y exorciza su propia experiencia juvenil de autor de obras dramáticas de un romanticismo trasnochado, además de la estéril vida del romántico que da la espalda a la realidad (la ejecución de los sargentos de San Gil), para refugiarse en la fantasía o en la creación de obras inspiradas por una imaginación desahogada. A las propias declaraciones hechas por Galdós en sus *Memorias* y que ya hemos citado, podríamos agregar las de Alejandro Miquis por vía de comparación: «Como los más puros místicos o los mártires más exaltados creen en Dios, así creía él en sí mismo y en su ingenio, con fe ardentísima, sin mezcla de duda alguna, y mayor dicha

(16) ARNOLD HAUSER: *The Social History of Art*, vol. 4, Nueva York, Vintage Books, s. a., pp. 28-29. La traducción es del autor del presente artículo por no tener a mano la edición española publicada por Guadarrama.

suya, sin pizca de vanidad» (17). Antes había indicado: «Después que se representara *El grande Osuna*, vendrían otras obras y éxitos más colosales. ¡Misión altísima la suya! Iba a reformar el teatro; a resucitar, con el astro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional» (p. 38). Por otro lado tenemos el Galdós que habiendo aprendido la lección del *Wilhelm Meister*—observando y estudiando la experiencia del héroe—, duplica esta experiencia en la observación que Felipe Centeno hace de la vida y la obra de su amo. En *El doctor Centeno* está Galdós, entonces, doblemente presente como actor y como observador objetivo de su propia acción. Como novelista, Galdós mata simbólicamente al joven dramaturgo de su propia juventud, encarnado en Alejandro Miquis. Pero la lección de esta muerte y de la vida que la precede no la puede aprender el novelista sino a través de otro personaje de la novela, Felipe Centeno, cuya educación nos está presentando en la novela. Lo curioso es que, al final, Galdós traduce esta experiencia de Felipe al campo literario, y más precisamente al de la novela, por medio del diálogo final entre Centeno y el presunto novelista Don José Ido del Sagrario.

El pobre Ido, destituido de su puesto de maestro en la escuela de don Pedro Polo, y encontrándose en la más abyecta pobreza, decide convertirse en autor de novelas por entregas. Bien sabida es la índole romántica de estos folletones, herederos directos de los truculentos dramas románticos tipo *El grande Osuna*, o, si se quiere, *La expulsión de los moriscos*. De regreso de los funerales del malhadado Miquis, Ido del Sagrario y Centeno, alias Aristóteles, sostienen el siguiente diálogo:

ARI.—D. José, ¿que va usted a volverse literato?

IDO.—No te diré que sí ni que no (...) Ya sabes que hay ahora una literatura harto fácil de componer... hablo de las novelas que se publican por entregas (...). Es cosa facilísima de idear, componer y emborronar una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como hilos de una madeja... Yo he de probarlo, Felipe; yo he de hacer un ensayo en esta cosa bonita y cómoda del novelar (pp. 290-291).

A lo cual Felipe con excelente instinto, y habiendo ya aprendido la lección literaria en cabeza de su último y desdichado amo, le contesta:

ARI.—Pues hombre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme, y

(17) BENITO PÉREZ GALDÓS: *El doctor Centeno*, tomo II, Madrid, La Guirnalda, 1883, pp. 38-39. Otras citas se indicarán directamente en el texto dando la página en paréntesis.

yo le cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura (p. 291).

Pero el podre Ido no ha aprendido—ni aprenderá en sus subsiguientes engendros literarios—la lección del Realismo que Galdós aprendió al convertirse él en novelista y dejar a un lado sus propios engendros dramáticos. Por eso le contesta a Felipe:

—¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad (p. 292).

VI

No hay duda que en *El doctor Centeno* recrea Galdós las experiencias de sus primeros años de estudiante en Madrid—del año 62 al 67—, años que aprovechó más en lecturas personales, en interminables caminatas por las calles de Madrid, y en la escritura de sus primeros conatos literarios, que en el estudio formal en las aulas universitarias. Es muy posible que la experiencia en éstas haya sido transformada por Galdós—trasladada a otro plano y expresada en diferente forma—en la de Felipe Centeno en las de la escuela de Polo. En todo caso se puede afirmar que ambos aprendieron más *fuera* de la experiencia docente formal. De estos años es la impresionante lista de libros que el joven Galdós fue comprando y leyendo por su cuenta, entre los que se encuentra, como ya hemos apuntado, el *Wilhelm Meister*, de Goethe. Es natural, pues, que al desear captar en su novela esta época de su vida volviese a su mente la cuidadosa lectura del libro de Goethe en el cual muy bien pudo haber aprendido su lección antirromántica que le alejó del género dramático y le encaminó hacia el realismo y la novela. «La figura de Alejandro Miquis es la confesión poética de su juventud» (p. 20), afirma con razón el profesor Casalduero. Por eso Galdós tuvo que matarlo para recrear simbólicamente el cambio fundamental que en un momento dado se operó en su vida. Es muy posible que la lectura de Balzac hubiese entusiasmado a Galdós y le hubiese inspirado a lanzarse a la novela; pero para que esto pudiera suceder su espíritu debería estar receptivo, preparado para absorber la lección del realista francés, y esta preparación le llegó a Galdós por medio de la lectura del *Wilhelm Meister*, que le

ayudó a comprender la esterilidad del artista romántico que «vuelve la espalda a la realidad».

Ahora bien: ¿se puede decir que las novelas realistas de Galdós —específicamente *El doctor Centeno*, ya que de ella hemos tratado—, se derivan de la novela de Goethe o, si se quiere, de las de Balzac, en el sentido utilizado por Frye de que «las novelas originan novelas»? Creemos que no. Estas obras mencionadas pudieron actuar sobre el ánimo de Galdós en un mismo nivel de incitación que pudo tener cualquier «experiencia vivida» por él; por ejemplo, su vida madrileña en las pensiones para estudiantes durante sus primeros años en la Corte, que tan fielmente refleja en la segunda parte de *El doctor Centeno*. La lectura del *Wilhelm Meister* es para Galdós, entonces, lo que la lectura de la vida de Napoleón fue para Julián Sorel, o la del *Amadís* para Alonso Quijano: en los tres casos se transformó un tipo de vida en otro.

Si hay razón en lo que se ha propuesto en estas páginas, pueden comprenderse muy bien las dudas expresadas por los que, como T. S. Eliot, siempre creyeron en la imposibilidad de una crítica puramente literaria. A este respecto vale recordar algunos axiomas críticos suyos, como por ejemplo que «la grandeza de la literatura no puede ser determinada por medio de criterios literarios solamente; aunque hay que recordar que si un escrito es o no literatura sólo se puede determinar por medio de criterios literarios».

RODOLFO CARDONA
The University of Texas
AUSTIN, Texas 78712 (USA)

HISTORIA Y NOVELA EN GALDOS

P O R

VICENTE LLORENS

Al explicar en unas *Páginas escogidas* de 1918 la génesis de sus *Memorias de un hombre de acción*, Baroja terminaba diciendo:

Algunos han comparado estas novelas mías a los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós. No creo que tengan más que un parecido externo: el que les da la época y el asunto. Galdós ha ido a la historia por afinidad a ella: yo he ido a la historia por curiosidad hacia un tipo; Galdós ha buscado los momentos más brillantes para historiarlos; yo he insistido en los que me ha dado el protagonista.

El criterio histórico es también distinto: Galdós pinta a España como un feudo aparte; yo la presento muy unida en sus movimientos liberales y reaccionarios a Francia; Galdós da la impresión de que la España de la guerra de la Independencia está muy lejos de la actual; yo casi la encuentro la misma de hoy, sobre todo en el campo.

Como investigador, Galdós ha hecho poco o nada: ha tomado la historia hecha en los libros; en este sentido yo he trabajado algo más, he buscado en los archivos y he recorrido los lugares de acción de mis novelas, intentando reconstruir lo pasado.

Artísticamente la obra de Galdós parece una colección de cuadros de caballete de toques hábiles y de colores brillantes; la mía podría recordar grabados en madera hechos con más paciencia y más tersedad.

Estas observaciones pueden servir en todo caso para entender la obra de Baroja, mas no la de Galdós.

A primera vista Galdós parece haber buscado, en efecto, los momentos más brillantes para historiarlos: Trafalgar, Bailén, Gerona, etcétera. Baroja en cambio los desdeña o los silencia. La defensa de Zaragoza frente a los ejércitos napoleónicos la despacha en *Los caminos del mundo* en tres renglones, para decirnos que allí hubo de todo, valientes que quedaron postergados, y otros que sin ser valientes fueron luego celebrados por la posteridad. Pero Baroja sabía o debía saber que el episodio *Zaragoza* no es ninguna glorificación de Palafox, y que los personajes principales no son ni mucho menos los conocidos en la historia militar. El título de *Bodas reales* alude a las de Isabel II y su hermana, los famosos «casamientos españoles» que tanto dieron que

hacer a la diplomacia europea de entonces y al gobierno español. Pero los casamientos que más importan en la obra de Galdós, hasta el punto de oscurecer a los otros, son los de las hijas de don Bruno y doña Leandra, dos buenos manchegos que la historia oficial ignora.

Añade luego Baroja que mientras él ha realizado investigaciones propias, Galdós «ha tomado la historia hecha en los libros». Lo que no es muy exacto, como ha probado Hinterhäuser, puesto que otras fuentes, las orales, por ejemplo, no desempeñan escaso papel junto a las librecas.

Con todo, podría admitirse que Galdós se atuvo principalmente a la historia escrita por otros. En realidad, como vamos a ver, no necesitaba más para su propósito. Los títulos de buena parte de los *Episodios nacionales* coinciden efectivamente con los acontecimientos más destacados en la historia «hecha», y claro está que a lo largo de los cuarenta y seis volúmenes de la obra vemos desfilar las figuras que se mencionan en todo manual histórico, por breve que sea: el Empecinado, Zumalacárregui, Mendizábal, Narváez, Prim, Cánovas.

Estos grandes personajes no ocupan, sin embargo, más que una parte, y a veces muy pequeña, dentro del conjunto humano, de la verdadera multitud que puebla las páginas de los *Episodios*. Hay allí muchos otros que no son eminentes ni conocidos de ningún historiador.

Al final del capítulo VI de *El equipaje del rey José* dice Galdós:

Si en la historia no hubiera más que batallas, si sus únicos actores fueran las personas célebres, ¡cuán pequeña sería! Está [la Historia] en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración, así como en la naturaleza no es menos digno de estudio el olvidado insecto que la inconmensurable arquitectura de los mundos.

Los libros que forman la capa papirácea de este siglo, como dijo un sabio, nos vuelven locos con su mucho hablar de los grandes hombres, de si hicieron esto o lo otro, o dijeron tal o cual cosa. Sabemos por ellos las acciones culminantes, que siempre son batallas, carnicerías horrendas o empalagosos cuentos de reyes y dinastías, que agitan al mundo con sus riñas o con sus casamientos, y entre tanto la vida interna permanece oscura, olvidada, sepultada. Reposa la sociedad en el inmenso osario sin letreros ni cruces ni signo alguno; de las personas no hay memoria, y sólo tienen estatuas y cenotafios los vanos personajes... Pero la posteridad quiere registrarlo todo: excava, revuelve, escudriña, interroga los olvidados huesos sin nombre; no se contenta con saber de memoria todas las picardías de los inmortales, desde César hasta Napoleón, y deseando ahondar lo pasado, quiere hacer revivir ante sí a otros grandes actores del drama de la vida, a aquellos para quienes todas las lenguas tienen un vago nombre, y la nuestra llama Fulano y Mengano.

No es cosa de detenerse ahora en la semejanza, señalada ya por Clavería y otros estudiosos de Galdós, entre esta visión procedente de la llamada historia interna que se generalizó durante el siglo XIX y la «intrahistoria» posterior de Unamuno. Lo importante es que Galdós, aun cuando mantiene la historia hecha, esto es, la externa, quiere completarla con la interna, llegando en su ambición a una historia integral de la nación española que incluya tanto al personaje ilustre como al desconocido Fulano.

Ahora bien, mientras la historia del gran personaje, de la batalla decisiva o del episodio culminante es bien conocida de todos, la del español desconocido claro está que no figura en ninguna parte ni hay documentos que la registren. ¿Cómo, pues, escribirla?

En primer término, Galdós tiene a su favor un conocimiento poco común de ese pueblo anónimo cuya vida cotidiana va a incorporar por primera vez a la historia. Historia, por otra parte, próxima, no lejana. En segundo lugar, parte del principio de la identidad sustancial del pueblo español a través del cambio histórico. El conocimiento más excepcional no bastaría sin la convicción de que el objeto conocido es hoy el mismo que ayer. Por eso Galdós no ve inconveniente en atribuir al español de 1820 las características del de 1870. En el epílogo a la edición ilustrada de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*, decía así:

En los tipos presentados en las dos series y que pasan de quinientos, traté de buscar la configuración, los rasgos y aun los mohines de la fisonomía nacional, mirando mucho los semblantes de hoy para aprender en ellos la verdad de los pasados. Y la diferencia entre unos y otros, o no existe o es muy débil. Si en el orden material las transformaciones de nuestro país han sido tan grandes y rápidas que apenas se conoce ya lo que fue, en el orden espiritual la raza defiende del tiempo sus acentuados caracteres con la tenacidad que pone siempre en sus defensas (...). No es difícil, pues, encontrar el español de ayer a poco que se observe el que tenemos delante.

Por último, Galdós cuenta con lo más importante: la narración novelesca. Los novelistas atraídos por la historia, al mismo tiempo que la utilizaban, han tratado siempre de suplir sus insuficiencias dando vida unas veces a los escuetos datos de la crónica, enlazando otras lo personal y lo colectivo y corrigiendo o interpretando a su manera el relato histórico. La forma narrativa adoptada por Galdós, en estrecha dependencia con su visión e intento, se acerca más que nada a la cervantina, que por lo libre, amplia y flexible le ofrecía abundantes posibilidades para dar entrada no sólo a Fulano sino a la totalidad de la sociedad española que aspiraba a presentar.

Galdós quiere abarcarlo todo. El hecho histórico conocido y el incidente ignorado; las acciones militares y las intrigas políticas; hasta el cambio de modas y costumbres, de la vida literaria, de cuanto contribuye a dar el perfil y tono de una época.

El episodio *Mendizábal* gira naturalmente en torno a dicho personaje político en su vida oficial y privada; pero en medio de las reformas que emprendió, tan decisivas en la transformación de la sociedad española de su tiempo, vemos surgir también las figuras de varios escritores coetáneos y de unos personajes imaginarios que encarnan la atmósfera romántica y el afán de libertad que caracterizó aquella etapa histórica.

La pluma de Galdós pasa sin tropiezo de lo grande y solemne a lo minúsculo y cotidiano. Al final de *Los apóstólicos* presenciamos en el palacio real de La Granja los acontecimientos de la noche del 18 de septiembre de 1832 en que los consejeros de Fernando VII tratan de arrancar al rey moribundo la firma que despojará a su hija de la corona. Momento, como sabemos, pródigo en consecuencias para la nación española. Al empezar, en cambio, el episodio siguiente, *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Galdós nos hace deambular por las calles de Madrid, su deporte favorito, para contemplar en compañía de don Benigno Cordero un espectáculo insignificante y curioso:

Estaba [Cordero] frente a una puerta de la citada calle, con la vista fija en un hombre y en un caldero, en una mesilla forrada de latón, en un enorme perol de masa y en un gancho. En el caldero, que era grandísimo, ventruado y negro, hervía un mediano mar amarillo con burbujas que parecían gotas de ámbar bailando sobre una superficie de oro.

Del líquido hirviente salía un chillón murmullo, como el reír de una vieja, y del hogar, profundo son, como el resuello de un demonio. La llama extendía sus lenguas, que más parecían manos con dedos de fuego y uñas de humo, las cuales acariciaban la convexidad del cazuelón, y ora se escondían, ora se alargaban resbalando por el hollín. El hombre que estaba sobre el cazuelón y sobre él trabajaba, habría pasado en otro país por prestidigitador o por mono, pues sólo estos individuos podrían igualarle en la ligereza de sus brazos y blancura de sus manos. En el espacio de pocos segundos metía la izquierda en el cacharro de la masa; daba en ella un pellizco; sacaba un pedazo, que más parecía piltrafa; estrujaba ligerísimamente aquella piltrafa, haciendo entre sus dedos como un pequeño disco u oblea grande; arrojaba esto al hervidero amarillo, y en el mismo instante, con una varilla agujereaba el disco, haciendo un movimiento circular como quien traza un signo cabalístico. Unos cuantos segundos más, y el disco se llenaba de viento y se convertía en aro. Con un rápido impulso de la varilla echábalo fuera para empezar de nuevo la operación. No será necesario decir que aquellos roscos amarillos, vidriados y tiesos como vejigas, eran buñuelos.

Esto no es simplemente una nota costumbrista, aunque de los costumbristas pudo haberla aprendido Galdós. Tampoco sirve meramente de enlace con el hecho histórico conocido, por participar después ese mismo prestidigitador o buñolero madrileño en la matanza de frailes de 1834. Está ahí, más bien, con toda su insignificancia, como un elemento de la vida de ese pueblo cuyas menudas actividades va sorprendiendo Galdós en sus andanzas callejeras, y que por sí mismo posee ya títulos suficientes para figurar en la historia.

Obsérvese de paso la diferencia de este personaje con otros no menos efímeros que pululan en las *Memorias de un hombre de acción*. La figura callejera también atrae a Baroja, pero por lo que tiene de singular o extraña frente a la gris uniformidad burguesa, hasta convertirse románticamente en una «figura pintoresca».

Por otra parte Galdós quiere completar con la novela la insuficiencia de la historia usual, ajena a lo privado y afectivo. El episodio *Bailén* puede servir de ilustración.

El título se refiere, claro está, a la memorable batalla de 1808 en donde los ejércitos napoleónicos sufrieron su primera derrota. Historia hecha, por tanto, y en uno de sus momentos culminantes. Galdós, a tono con la importancia del acontecimiento, prepara al lector para desarrollar ante su vista el grandioso espectáculo:

La claridad aumentaba por grados, y distinguíamos los rastrojos, las yerbas agostadas, y después las bayonetas de la infantería, las bocas de los cañones, y allá a lo lejos, las masas enemigas moviéndose sin cesar de derecha a izquierda. Volvieron a cantar los gallos. La luz, única cosa que faltaba para dar la batalla, había llegado, y con la presencia del gran testigo todo era completo.

Pudiera creerse que Galdós se propone hacer lo contrario que Stendhal al describir la batalla de Waterloo en *La Cartuja de Parma* del modo fragmentario y único posible que permite la observación de un solo testigo presencial. No es así. Galdós da en efecto el dispositivo de conjunto, mas por otro lado la visión que nos ofrece de lo acontecido es la personal de uno de los participantes, en este caso Gabriel, el personaje novelesco.

Es verdad que, entre otras figuras históricas, aparece la del general Castaños; pero los actores principales son españoles desconocidos con nombres imaginarios, militares y gentes del pueblo, y hasta mujeres que participan de algún modo en la lucha llevando agua a los sedientos combatientes. De esta manera queda destacado el carácter nacional, popular, de aquella guerra, y sin más que aludir de pasada a una Junta, las acciones y conversaciones de todos aquellos españoles que vamos

encontrando completan la historia militar con la política, haciendo verdadera la unanimidad de la nación que las Juntas exaltaban por entonces en sus proclamas.

No contento con esto, Galdós quiere mostrarnos igualmente el lado íntimo de aquellos seres, y así vemos a Gabriel, el protagonista de la novela, entregado por un momento, en medio de la batalla histórica, a la lectura de una carta de la mujer que ama, no menos ficticia que él.

Naturalmente Galdós no tiene más remedio que inventar a esos españoles sin historia conocida. Ellos son lo ficticio, mas también lo histórico. Como han mostrado los críticos de los *Episodios*, desde Casaldueiro a Hinterhäuser, tanto los personajes como la intriga novelesca, la ficción literaria en suma, tiene un carácter representativo, simbólico. Tan destacado que, en realidad, la historia inventada por Galdós llega a ser más significativa que la historia hecha.

Veamos por ejemplo el episodio *Cádiz*. ¡Qué escaso relieve tiene allí lo estrictamente histórico! Los personajes conocidos, el asedio de la ciudad por las fuerzas francesas, las sesiones de las famosas Cortes, aparecen situados marginalmente, como un desvaído telón de fondo. Y al principio no deja de chocarnos que un liberal como Galdós trate tan desdeñosa o ligeramente aquel momento histórico en que se debatían los fundamentos de la nueva España liberal. Si en otros tipos de novela histórica lo ficticio sirve principalmente para suplir lo que la crónica pasaba por alto, dando así nuevo interés al hecho histórico, en la de Galdós los términos se invierten. Lo que significaron las Cortes de Cádiz en la historia española está expresado implícitamente en la ficción inventada por el novelista: la rígida autoridad de una aristocrática señora, que mantiene a su hija en reclusión casi absoluta, y el rapto frustrado de esa hija por un joven aventurero inglés, simbolizan la visión de la España vieja que caducaba a impulsos de la libertad, y expuesta al mismo tiempo a los riesgos que traía consigo aquel vendaval histórico. Así como en la épica la fábula contenía la verdad poética o moral, en los *Episodios nacionales* lo novelesco nos da el sentido de la historia.

Ahora bien, esa historia que Galdós interpreta valiéndose de la narración novelesca, es o quiere ser, como hemos visto, una historia total; concepción histórico-literaria que con toda su amplitud, digna igualmente de la épica, impone sin embargo limitaciones extraordinarias.

Los personajes ficticios tienen: 1) un ámbito de acción determinado por la historia, del que, por tanto, no pueden salir; 2) un alcance señalado también por la historia, del cual no pueden apartarse sin perder su carácter simbólico.

Por otra parte, la historia como totalidad de vida nacional, condi-

ciona a su vez la invención novelesca. Si la visión histórica fuese menos absoluta, si determinara tan sólo a los personajes estrictamente históricos, los demás, los ficticios, quedarían en libertad para que el novelista los manipulara a su arbitrio (que es lo que hacen otros autores de novelas históricas, Baroja inclusive). Pero en los *Episodios nacionales* todos los personajes están condicionados por la historia, los ficticios no menos que los otros, y en cierto modo más, puesto que ellos son, no obstante su imaginaria realidad, los que constituyen verdaderamente la historia. En lo literario, el símbolo es el obstáculo; en lo histórico, el concepto totalizador de lo nacional. Y uno y otro, por la dependencia en que se encuentran, corren el riesgo de destruirse mutuamente.

Y así ocurre no pocas veces, pagando caro el deseo de incluir en la historia a Fulano y Mengano. Con todo, Galdós no parece sentirse entorpecido por las contradictorias exigencias a que está abocada por su doble naturaleza la novela histórica. Lejos de esquivar dificultades, diríamos que se complace en aumentarlas, apelando a todos los recursos de su arte con tal de darnos una imagen viva, plástica y fuertemente integrada de su visión histórica.

No le basta que el personaje ficticio, la trama novelesca estén ya cargados de significación histórica; la composición, el ritmo y el estilo, todos los elementos de la obra adquieren la misma función expresiva. Los recintos cerrados, la escasez de movimiento en el desarrollo del episodio *El terror de 1824*, nos sitúan ya, sin más, dentro de la atmósfera opresiva que Galdós quiere destacar en aquella época de la historia española, en contraste, por ejemplo, con los desplazamientos y andanzas en campo abierto de Santiago Ibero, el protagonista de *Prim*, novela de conspiración y aventura.

Lo cual no quiere decir que las dificultades inherentes a la novela histórica le fueran desconocidas o que no intentara resolverlas. Galdós apenas se planteó críticamente, como Manzoni, los problemas con que iba enfrentándose. Pero que tuvo conciencia de ellos lo prueba la misma diversidad de enfoques y procedimientos que utilizó a lo largo de su obra.

En general—fuera de aquellos episodios finales en donde bruscamente la historia desaparece y la alegría suplanta a la narración temporal—, Galdós se hizo cada vez más exigente, y a medida que trataba de calar más hondo en la vida española, confiaba menos en la posibilidad de alcanzar su objeto. Así lo dice por boca del marqués de Beramendi, al declarar éste irrealizable su propósito de escribir la «historia interna y viva del pueblo, la palpitación que late bajo apariencias superficiales».

De todos modos, su concepto de la historia exigía la fabulación. Una

historia de lo grande y lo pequeño, de lo externo y lo interno sólo era posible mediante una escritura no menos amplia que la cervantina —épica, trágica, cómica— capaz de abarcar la multiforme variedad de la vida humana. Por otra parte, a esta necesidad que pudiéramos llamar externa e impuesta por el asunto, se añade en el caso de Galdós otra interna, a la que tampoco podía sustraerse por ser la que de dentro afuera imponía la forma novelesca a la realidad histórica.

Toda visión de Galdós adquiere inmediatamente configuración humana. La vida y el mundo se ofrecen a sus ojos en forma personal. Por eso la naturaleza está ausente en su obra literaria, y no es éste uno de sus menores contrastes con Baroja y la neorromántica generación del 98. Hasta los escasos ejemplos de paisaje que pueden entresacarse de alguna que otra novela no pasan de ser escenarios para destacar mejor la figura del hombre. Así, por ejemplo, la descripción ciertamente admirable de la llanura de la Mancha al principio del episodio *Bailén* acaba por transformarse en las siluetas de Napoleón y Don Quijote, que se alzan gigantescas sobre el horizonte dominando tierra y cielo.

Así también, en forma personal, ve Galdós la historia. *Fortunata y Jacinta* se inicia, como sabemos, con una historia del comercio madrileño trazada de mano maestra; pero ese fragmento de historia económica y social encarna en una persona: Don Baldomero Santa Cruz.

Si hasta esa historia comercial la ve Galdós como algo personal y novelesco, claro está que no podía ver de otro modo la historia de la España moderna. Historia cuyas dramáticas vicisitudes, por otra parte, despiertan en cualquiera, aunque no sea Galdós, la imagen de un personaje que está tratando de realizar su destino entre conflictos permanentes, que no sólo se manifiestan en la acción externa, sino más bien en la intimidad de la conciencia personal.

Volvamos a *El equipaje del rey José*, allí donde hicieron su aparición Fulano y Mengano. En el capítulo XXI, tras narrar la trágica muerte de don Fernando Garrote, añade Galdós por su cuenta:

¡Cuántos habrá que al leer las escenas que acabo de referir las hallarán excesivamente trágicas, tal vez hiperbólica la terrible pugna que en ellas aparece entre los lazos de la naturaleza y las especiales condiciones en que los sucesos históricos y las ideas políticas ponen a los hombres! Yo aseguro a los que tal piensen que cuanto he contado es certísimo, y que en el lamentable fin de don Fernando Garrote no he quitado ni puesto cosa alguna que se aparte de la rigurosa verdad de los acontecimientos (...). En cuanto a las circunstancias verdaderamente terribles que acompañaron al último aliento de aquel desgraciado varón, no son tales que deban causar espanto a la gente de estos días [escrito en el verano de 1875], la cual, viviendo como vive en el fragor de la guerra civil, ha presenciado en los tiempos presentes todos los desvaríos

del odio humano entre seres de una misma sangre y de una misma familia; ha visto rotos todos los vínculos en que principalmente apoya su conjunto admirable la sociedad cristiana (...). El primer lance de este gran drama español, que todavía se está representando a tiros, es lo que me ha tocado referir en éste, que más que libro, es el prefacio de un libro.

Bien claro está que Galdós se representa la Historia de España en el siglo XIX como un gran drama, el de la guerra civil, y que ésta no es únicamente para él un cruento y doloroso acontecimiento histórico donde sólo triunfan la muerte y el fanatismo (en ninguna guerra civil cabe celebrar victorias, añadirá más tarde en *Cánovas*), sino una terrible pugna entre los lazos de la naturaleza humana y la situación que las condiciones histórico-políticas imponen al individuo.

Pues el conflicto que la guerra civil provoca no es exclusivamente público, penetra también en la esfera privada; no es sólo externo, sino íntimo, y el drama resultante se desarrolla muchas veces en las profundidades de la conciencia humana tanto o más angustiosamente que en el campo de batalla. ¿Qué historia de las contiendas civiles de España, por completa y lograda que sea, podrá darnos una idea de lo que sucedió en el alma de los españoles? Ese drama interior, que no siempre se manifiesta en actos, ni siquiera se expresa en palabras, sino en sufrimientos silenciosos, el historiador lo pasará por alto, mas no el novelista, que es en todo caso el único que podrá captarlo.

En *Zumalacárregui*, buena parte de la obra consiste en el reiterado monólogo de José Fago, personaje ficticio cuyas andanzas sirven, por un lado, para presentar al héroe histórico en varias de sus acciones militares, y por otro, para mostrarnos lo que Galdós considera esencial: el conflicto entre principios religiosos y políticos, entre deberes y lealtades contrapuestos que alteran la conciencia de aquel personaje y acaban en último término por destrozarlo física y moralmente.

Y aún hay más, porque la narración de Galdós no suele moverse en un solo plano. Fago es un eclesiástico, y no por azar. La interpretación de la historia española que Galdós nos va dando en los *Episodios nacionales* podrá desecharse parcial o totalmente; sus puntos de vista pueden parecernos limitados; su justificación, errónea. Pero nadie podrá negarle atisbos penetrantes y observaciones que por lo menos no suelen encontrarse en los historiadores. Fago, en *Zumalacárregui*, y Marcela, en *La campaña del Maestrazgo*, están diciendo con su sola presencia lo que dijeron algunos carlistas y Galdós repite, aunque desde otra perspectiva: que las guerras civiles fueron también guerras de religión.

Las guerras que conoció Europa tras la escisión protestante del siglo xvi son las que se produjeron en España en el xix, al aparecer tardíamente formas de disidencias que rompían por primera vez la unidad político-religiosa de la nación después de tres siglos de creencia única y excluyente.

Entonces reaparece el clérigo combatiente, fenómeno singular en la historia del cristianismo, sólo explicable por las Cruzadas, cuyos últimos representantes alcanzan aún la Revolución francesa—Balzac los lleva a su novela *Les Chouans*—, pero que en la Europa del siglo xix es ya un anacronismo detonante.

Figura, por otra parte, opuesta a la propia tradición española de los tiempos modernos, que marcan, como la Compañía de Jesús, no obstante su militar denominación, la separación definitiva entre la acción material y la espiritual, entre el guerrero y el religioso. El obispo Acuña, al frente de sus trescientos clérigos en la guerra de las Comunidades, es una reminiscencia feudal en la España de su tiempo.

El eclesiástico con las armas en la mano, tan destacado en las guerras españolas del siglo xix, desde el cura Merino hasta Santa Cruz, significa en el fondo la reversión a un pasado remoto. Galdós no anduvo, pues, muy lejos de la verdad histórica dando a sus páginas novelescas, sobre la campaña de Cabrera en el Maestrazgo, un aire entre primitivo, religioso y medieval.

VICENTE LLORÉNS
Princeton University
Department of Romance Languages and Literatures
201 East Pyne Building
PRINCETON, NEW JERSEY 08540 (USA).

LA CIUDAD GALDOSIANA

POR

FERNANDO CHUECA GOITIA

Hace unos treinta años paseaba una tarde por el Espolón de Burgos cuando se empezaban a encender las luces de los primeros faroles y los globos opalinos desprendían una luz verdosa por la reflexión de las hojas anchas y charoladas de los plátanos, que formaban un techo relativamente bajo y un poco húmedo, porque en las primeras horas de la tarde habían caído unas inesperadas e imprudentes gotas de lluvia. El suelo, sin embargo, apenas se había mojado y ya estaba otra vez tan seco y cuarteado como en los largos días de verano. Si éste no había llegado todavía, sí parecía mandar como heraldos suyos unos tórridos días de primavera, que resultaban un tanto extemporáneos y contradictorios tras el desde siempre respetable invierno burgalés. Las gentes, como lepidópteros atraídos por la luz, empezaban a acudir al paseo, y algunos, al salir al andén central pavimentado, lo hacían con la timidez de las primeras parejas que pisan una pista de baile vacía. Otros, grupos de muchachos y muchachas jóvenes, correteaban un poco bajo el umbroso salón y volvían a perderse entre los jardines vecinos riendo y saltando y mirando de soslayo a las parejas, que, siguiendo un viejo rito vespertino, empezaban a tomar posesión formal del paseo. En pocos minutos éste era un hormiguero humano pulsante y apretado, rumoroso y opaco. La compacta multitud producía una impresión agitada y calmada al mismo tiempo, como si la suma de toda aquella agitación individual se integrara y quedara paralizada. Las voces, que fueron estridentes en los primeros momentos, en que todavía era fácil distinguir una risa estentórea o un grito inarticulado, se habían también sumado hasta conjuntarse en un ronco e indistinto rumor al que, una vez acostumbrados, resultábamos sordos. Nos dejábamos llevar por la corriente como por un vago y lento oleaje, constituidos en materia casi interte e involuntaria. El paisaje circundante también había desaparecido, como cuando en el teatro, para un cambio de decoración, se encienden unos focos que deslumbran a los espectadores. Sólo las luces, haciendo más palpable la bóveda vegetal y el río humano lento y perezoso, recogían todos los términos de la mirada. Los lejanos árboles, algunas siluetas de tejados y hasta las calcáreas y blancas estatuas de los

reyes habían desaparecido. Todo producía como una adormecedora sensación, en la que era dulce y melancólico moverse; estar sumido en aquella procelosa multitud y a la vez tan ausente como un naufrago era una indefinible sensación que hasta cierto punto resultaba sedante y tranquilizadora.

Burgos, que había sido capital improvisada y que había funcionado como un *vivac* o campamento de guerra, adonde llegaban los correos del frente trayendo esperanzas o siniestras premoniciones capaces de excitar ilusorias intrigas o funestas depresiones colectivas, que había sido campo propicio para especuladores de prebendas y ambiciones, cuartel de pasiones desenfundadas, de egoísmos silenciosos o de vanidades agresivas, había vuelto a sumirse en el sopor de la vida provinciana. Nada había quedado de las magnificencias capitalinas, y la ciudad seguía igual por entonces. La guerra había pasado por ella sin tocarla ni mancharla y había dejado las mismas huellas que dejaron en Estella los cortesanos carlistas. Al fin y al cabo un *vivac* no es una capital. Recordaba el Burgos anterior a la guerra y todo me parecía lo mismo: la misma costra gris ceniza de sus fachadas de piedra de Hontoria, los mismos miradores decimonónicos de madera, anuncio de que ya llegamos a una latitud norteña; los mismos inmensos cuarteles de una guarnición importante, como corresponde a un distrito militar de primera clase, y que a ambos lados de la carretera de Francia dejaban ver las inacabables líneas de sus fachadas grises de poca altura y severidad marcial. El cuartel de Caballería, y el de Infantería enfrente, eran edificios de hacia 1790, cuando la arquitectura castrense conservaba todavía todo su reposado continente, no muy imaginativo pero sí académico y respetuoso, con los tratados de Viñola o de Vauban. Día llegará —para mí ha llegado ya— en que echaremos muy de menos los viejos cuarteles que daban horizontalidad a nuestras ciudades y sentido europeo a nuestras conciencias. Porque hay una Europa de guarniciones, paradas y manejo de las unidades que tiene bastante que ver con la armonía y los acordes musicales del dieciocho.

La guerra tampoco había secado con su soplo incendiario las hermosas y frondosas avenidas que a los lados del Arlanzón daban una idea principesca de una ciudad ya del todo mesocrática. Los verticales chopos, los gigantescos álamos, se extendían a un lado y otro de la ciudad, prolongándose como un camino real. En realidad esto hace pensar que la guerra destruye mucho menos de lo que parece, y lo que destruye más es la paz y esas infaustas posguerras en las que los hombres, dotados de una actividad vesánica fomentada por arengas soflamas y falsas emociones patrióticas, se encuentran de golpe

inactivos por la prescripción facultativa de un alto el fuego, un tratado de paz o, lo que es peor, por una rendición incondicional.

Había pasado las primeras horas de la tarde en el Castañar con un viejo amigo, recordando el asesinato de don Eduardo Dato y la berlina o «limousine» negra donde se perpetró el magnicidio y que tantas veces habíamos contemplado en el Museo del Ejército. En su frágil chapa los disparos penetraron con facilidad tan asombrosa como en el cuerpo del indefenso estadista. El lacayo, también levemente herido, saltó al interior de la «limousine» y gritó insistentemente «¡Don Eduardo...! ¡Don Eduardo...!» Fue todo cosa de un instante en una casi desierta plaza de la Independencia, a las ocho y cuarto de la tarde del 8 de marzo de 1921. Se puede decir que es el primer magnicidio motorizado de la historia, más completo que el de John Kennedy, pues si el presidente americano iba en automóvil, los disparos no salieron también de otro vehículo. Pero el año 1921 el automóvil Marmon del presidente del Consejo fue abordado y tiroteado desde la motocicleta, marca Indian, de Casanellas, Matheu y Nicoláu. El mundo del motor hacía sus primeros estragos. Aquel abogado atildado y de salón que había buscado de buena fe los cauces de una política laboral progresiva en medio de tantas dificultades, no las menores las que le imponía la militancia conservadora de su propio campo murió por un ciego ramalazo anarquista que sus mismos autores consideraron luego equivocado. El político de guante blanco que había hecho frente a la huelga del 17 se acababa cuatro años después en aquella berlina con trazas de ataúd, que, sin duda alguna, lo fue también del partido conservador, y con ello llegaba, tras dolorosa agnía, la disolución de los partidos históricos. Siempre he sentido un escalofrío medular cuando en historiadores, políticos o memorialistas he leído aquello de la disolución de los partidos históricos, porque, sin querer, pienso que en la honda sima entonces abierta seguimos todavía bajando y bajando, como en esos acongojantes sueños en que nos vemos precipitados a un abismo sin fondo como consecuencia de una mala digestión.

—¿Cómo se llamaba Dato de segundo apellido?—, me preguntó mi amigo.

—Iradier.

—¿Y don Francisco Silvela?

—Levelleuse.

—¿Y el conde de Romanones?

—Don Alvaro de Figueroa y Torres.

Entonces me tocó a mí.

- ¿Quién se apellidaba también Torres?
 —Don Niceto Alcalá Zamora y Torres.
 —¿Y el segundo presidente?
 —Don Manuel Azaña y Díaz.
 —¿Te acuerdas del de Santiago Alba?
 —Bonifaz.
 —Ahora otro más difícil: Alvaro de Albornoz.
 —Liminiana.

Mi amigo no estaba fallo a nada. Era un juego que nos divertía bastante y del que raras veces nos cansábamos. El derecho a la diversión es tan sagrado como otro cualquiera y cada uno lo ejerce a su manera. Cuántas veces nos gustaba en tertulias de amigos presumir de nuestra modesta e inocente erudición. Por ejemplo, suscitar cosas como ésta: ¿Quién suprimió el juego en España? Casi todo el mundo cree que don Miguel Primo de Rivera (y Orbaneja), y, sin embargo —aquí rectificábamos triunfantes—, fue don Martín Rosales, duque de Almodóvar del Valle, ministro de la Gobernación en el último gabinete de la monarquía parlamentaria, presidido por García Prieto.

De evocación en evocación de la política pasamos a las letras y, cómo no, recaímos en don Benito Pérez Galdós. Algún trabajo nos costó completar sus apellidos: Pérez Galdós Macías y Medina. Buena colección de patronímicos, españoles de pura cepa, para un personaje que había de ser epitome de las grandezas y miserias de la patria. Al entrar en el terreno galdosiano, nuestro juego derivó por cauces más serios y exigentes. Tanto él como yo habíamos entrado en la vida cuando sobre la figura, tan venerable como discutida, del novelista caían los hachazos demoleedores de la crítica del 98 que desgajaban del fornido tronco inmensas astillas. Como aizcolari vasco, el más cruel leñador fue don Miguel de Unamuno: «Las obras galdosianas carecen de elemento cívico; recogió en ellas mucha tristeza y poca realidad... En Galdós no hay problemas obreros, nada de cuestión social, nada del problema agrario; sólo habla de la cuestión religiosa y de la maldita clase media, que ni es clase ni es media... Hay quien ha querido comparar a Galdós con Tolstoi. La comparación está bien, con la única diferencia de que el primero estaba con Sagasta, y el segundo, con Dios. Laborioso sí fue, y éste es el mejor ejemplo que deja para la juventud. Trabajó mucho, como un jornalero; pero no por ideas, sino por cuestiones económicas. La lectura de las obras de Galdós es monótona, como el espectáculo de un río tranquilo que sólo refleja en su corriente la silueta de los árboles de la orilla. No encierran nada, no se rebeló nunca.» Estas afirmaciones

unamunianas no eran sino el responso fúnebre y un tanto airado con el que un relativamente joven profesor, puritano y ególatra, quería cauterizar, sobre un cadáver todavía caliente, los males de la patria, haciendo de sus despojos símbolo de ellos. Se pronunciaron en el Ateneo de Salamanca en marzo de 1920.

Es evidente que Galdós no se ocupó demasiado, aunque sí algo al final de su vida, de problemas obreristas ni de la cuestión social, como dice Unamuno con expresión verbenera, pero tuvo la clara premonición de lo que iba a suceder. La huelga del 17, con la que tuvo que enfrentarse Eduardo Dato en difícilísimas condiciones y prisionero de su propia clientela, le sorprendió a Galdós completamente ciego. Lo estaba desde 1913. Este reproche de Unamuno me parece tan injusto como el que podría hacerse a Víctor Hugo por no haberse ocupado del pensamiento de Carlos Marx.

—Además —me dijo mi amigo aquella larga velada—, yo tengo la impresión, no sé si me equivoco, que Galdós casi siempre se refiere en sus obras a un tiempo pasado, casi inmediato, pero pasado. De aquí la veta de historiador de nuestro gran novelista. La misma gran novela contemporánea, *Fortunata y Jacinta*, aunque escrita entre mil ochocientos ochenta y seis y mil ochocientos ochenta y siete, se desarrolla en un Madrid oscilante entre los años mil ochocientos cuarenta y mil ochocientos setenta y cinco, que es ya pasado en los momentos en que Galdós escribe. Galdós, más que cronista de su tiempo, es de su antetiempos, del ayer inmediato, y desde luego no parece casi nunca inclinado a futurizar, ni menos a despreciar y condenar el pasado con criterio demoledor justificado en los optimismos futuros.

—Desde luego, yo creo que detrás del Galdós progresista, liberal y tragacuras (según el torpe clisé reaccionario), existe un Galdós inquieto y alerta que tiembla ante el futuro y que presiente cómo la guadaña del tiempo va a cortar muchas ramas del árbol de la patria. Algunas de estas ramas estaban podridas, y bien podridas, pero no serían éstas las que menos amaba Galdós, y lucharía agónicamente entre el deseo del cambio y las alarmas de lo que podría venir. Yo creo que por eso Galdós es un historiador tanto como un novelista, y más que nada un recopilador ansioso que quiere apuntar, recoger, archivar y clasificar una España que a él mismo se le iba de las manos. Su obra, que podría llevar la divisa *Ne pereant*, parece ser un «detente, tiempo».

—¿No crees tú que esta agonía ha sido uno de los dramas de las izquierdas españolas, que se han sentido responsables siempre de algo profundamente contradictorio; una noble insatisfacción por lo que es y otra muy aguda por lo que va a venir a ser y va a dejar de ser? En ese aspecto Galdós es puro representante de esta mentalidad.

—Yo tengo mala memoria, pero aún recuerdo que en la obra de Galdós existen muchos tipos caricaturescos que encarnan la figura enfática y vacía del papanatas que se admira de los adelantos del siglo, que se envanece con ellos, como si la circunstancia de haber nacido sincrónicamente le diera derecho a atribuirse una parte de tantas conquistas y novedades. Un tal Mariano José de Rementería, que viaja por Londres y que por el solo hecho de descender a contar sus experiencias a sus atrasados compatriotas se considera a cien codos de los que no han visto el Crystal Palace y todos los peregrinos adelantos de la Exposición Universal londinense de mil ochocientos cincuenta y dos. Y también recuerdo a otro caballero muy apersonado de Toledo que aparece en *Angel Guerra* y que cree asombrar a sus vecinos con la brillante idea de abrir una Gran Vía que una la plaza de Zocodover con la catedral. De estos tipos fatuos, insoportables e ignorantes, voceros empalagosos del progreso, hay muchos en la obra de don Benito a los que a manera de exorcismo ahuyenta de su mente con invocaciones tan castizas como ésta: ¡Jesús y Santa Librada bendita, patrona de Sigüenza, me valgán! Pero fíjate bien que todos estos papanatas a que aludo son para Galdós siempre monolíticos reaccionarios y la flor y nata de la *polaquería*, como entonces se decía.

—Sí—terminó don José Vela—, el progreso es una necesidad, pero qué le vamos a hacer, es una cosa de mal gusto.

Esa frase me había quedado impresa mientras seguía arriba y abajo por el Espolón, un poco aturdido y sin saber qué hacer, pero sin poderme privar de la atracción del incesante vaivén humano. Tuve ocasión de saludar a algunas personas conocidas que no podían, desde luego, ser muchas por mis escasas y esporádicas relaciones en aquella ciudad y a las que procuraba ahuyentar con la propia efusividad de un saludo que se cerraba en sí mismo, sin aperturas hacia una detención, parada o breve intercambio. En el fondo deseaba hallarme solo, y la misma multitud defendía perfectamente mi soledad. Saludé a don Luis Monteverde Jiménez, varón erudito y ejemplar, más cargado de espaldas que de años, aunque éstos quedaban en una incertidumbre problemática y ante la duda resultaban amplificadas y desde luego repletos de soledad y lejanía. Como les ocurre a muchos eruditos, sus ojos negros centelleaban bajo unas cejas foscas, grisáceas y cerdosas que daban a su expresión una especie de furor vindicativo difícilmente represado, índice de una irritación constante contra la sociedad, que se fragua en la inmovilidad de una vida sedentaria y libresca. Hombres gruñones, atrabiliarios y difíciles, pero que despiden su hiel rápidamente en una serie de apóstrofes como eyaculación sú-

bita para quedar rápidamente desarmados como avispa sin aguijón. Entonces aparece su verdadero ser ingenuo y benévolo, escondido por un caparazón más ficticio que real. Pero yo no tenía en aquel momento ni la mínima fuerza para romper aquel débil caparazón y preferí, como digo, ahuyentarlo con mi prolijo y expresivo saludo en tres tiempos, como una verónica antigua, dándole la oportuna salida; preferí verle marchar con sus pasos a la vez firmes y dubitativos de quien tantea las losas de la calle con el mismo recelo que los documentos de un archivo. Me figuro que llenos los bolsillos de su deformada chaqueta de apuntes y legajos, iría ya camino de su casa, cuyas quejumbrosas escaleras había subido más de una vez. Don Luis vivía en la mal llamada calle del Huerto del Rey, uno de los lugares más deliciosamente románticos de la antigua ciudad y que más que calle es como una plaza muy alargada, cuyo fondo o extremo parece preparado para divisar la Capilla del Condestable en toda su estremecedora presencia funeral. Vivía don Luis con dos hijas bellísimas, pues, en su caso, no constituía excepción esa ley general que otorga a los eruditos y a ciertos militares una descendencia femenina excepcionalmente vistosa y bien abastecida de encantos físicos. Eran también las niñas —como suele en estos casos suceder— más provocativas de lo que por su conducta usual se proponían, y de lo que a su vida sencilla y un tanto oscura pero alegre correspondía. En el polvoriento despacho de su padre entraban a cada instante pretextando cualquier futilidad o inútil pregunta, de la que se excusaban con fuertes risas y miradas furtivas a las visitas. El número se repetía innumerables veces, produciendo en su progenitor una inconcebible pero siempre grata sorpresa, que terminaba indefectiblemente con las palabras de rigor: «Bueno, niñas, dejadnos, dejadnos trabajar.» En invierno resultaba sumamente agradable cuando una de aquellas jovencitas levantaba las faldas de la mesa camilla, y con ágiles, cadenciosos e insistentes movimientos, atizaba el brasero con las «firmas» de rigor.

En el paseo del Espolón empezaban a aclararse los grupos y en medio de la invasora juventud podían distinguirse otros personajes de edad y condición más diversa: matrimonios de aspecto cansado, todavía aturcidos por el ramalazo de la guerra, algunos militares de cuerpos subalternos y de oficinas y algunas graves mujeres que llevaban sus negros vestidos como una condecoración colectiva de sufrimientos por la patria. Yo estaba dispuesto a quedarme allí hasta la disolución completa del provinciano paseo, hasta contemplar cómo los cabezas de familia se despedían de sus contertulios de café y abandonaban la mesa del casino como se abandona una localidad preferente cuando el espectáculo ha terminado.

Yo no había estado en Burgos durante la guerra, pero desde luego cualquiera que hubiera estado en aquellas agitadas jornadas no lo reconocería. En aquel Burgos eventual que constituía la retaguardia de uno de los campos de lucha, se había sobrepuesto a la población indígena otra cosmopolita que se movía en total y despectiva indiferencia, como antes las élites dirigentes en las ciudades coloniales o como viven su doble vida los centros estivales durante la «saison». El Burgos provinciano no se distinguía nada del anterior a la guerra. El general Franco, como si ya presintiera la orfandad en que iba a dejar a su capital de los años difíciles, les había dicho a los burgaleses al marcharse: «De momento sufriréis las consecuencias de la resaca producida por la marcha de los organismos oficiales que aquí se instalaron durante la guerra y en los primeros momentos de la paz, pero tenéis que prepararos para que Burgos prospere todo lo posible y tenga no sólo vida provincial, sino la vida industrial próspera.» Estas palabras, que, parecen las de un padre que terminada la educación del hijo, le dice «ahora búscate tu vida», se recogían en el *Diario de Burgos* del 18 de octubre de 1939. A raíz de la despedida, el desarrollo industrial de los polos y polígonos quedaba todavía en un horizonte muy lejano y no existía más realidad que la vida provincial en su más escueta fisonomía.

Cuando uno piensa cómo se produjo la transformación —que casi no se produjo— de nuestras ciudades a lo largo del siglo XIX y primer tercio del XX; cuando uno piensa en aquel *tempo lento* que no provocó rupturas ni casi escoriaciones en el tejido de las mismas, no puede uno por menos de considerar el duro precio que hemos pagado para conseguir un desarrollo económico y una elevación del nivel de vida de los que nos sentimos muy ufanos. La tónica de las aspiraciones de estos años la dan muy bien las proféticas palabras del Caudillo a las que acabamos de hacer mención. El Jefe del Estado veía en Burgos una ciudad provincial y anhelaba una ciudad industrial, industrial y próspera. En esa formulación, un tanto elemental, está enunciada toda una política que se ha puesto y se sigue poniendo en ejecución por encima de todo sin caer en *sensiblerías* que pudieran frenar la tan decantada eficacia.

Desde la guerra de la Independencia hasta la contienda civil del año 36, Burgos había evolucionado mucho, pero con ese *tempo lento* y esa gradual suavidad que hizo que las cosas cambiaran más en el fondo que en la forma. Desde aquel Burgos de 1831, en el que tanta importancia tenían postas y posadas por ser cruce de caminos y etapa en las largas jornadas entre la meseta y la frontera, en el que había no menos de 33 mesones y un diligente artesanado de guarnicione-

ros y enjalmeros, que proporcionaban repuesto de cueros y tiros para las diligencias o las recuas de arrieros, hasta aquel otro Burgos del ferrocarril, que en su día eliminó buena parte del sistema de postas y diligencias, confinando los escasos enjalmeros en el barrio de San Esteban, y el que en 1887 pide ser elevado a Capitanía General «porque es Burgos la brecha de Castilla que defiende la entrada de tropas enemigas», los cambios son livianos y la ciudad avanza con una inalterable mismidad en una línea de tranquilo progreso.

Esa era la ciudad que yo pisaba hace treinta años y que me parecía una ciudad íntegramente galdosiana: ¿Qué quiere decir en verdad esto de ciudad galdosiana? Desde luego quiere decir algo, porque todos lo repetimos y, en general, todos nos ponemos bastante de acuerdo cuando utilizamos lo de galdosiano como adjetivo calificativo. No cabe duda que Galdós llegó a significar algo así como la encarnación de la España de su tiempo, a representar, frase de Benavente, el Alma Nacional, por mucho que sus detractores y no pocos de sus admiradores —como don Antonio Maura— se negaran a llegar a este extremo. Ninguno pintó mejor una sociedad, un país, una raza en un período, es cierto, de extrema postración, de enfermizo decaimiento, con rasgos muchas veces de caduca senilidad y otras de inconsciente infantilismo. Una España llena de fantasías pueriles, de hervores espasmódicos y febriles, de bajezas y caídas inconfesables, que con todas sus lacras y por sus mismas lacras es profundamente amada por el novelista. No hubiera sido igualmente paradigmática su figura si no nos hubiera puesto ante la realidad con toda su crudeza y hubiera querido mitigarla o edulcorarla con sahumeros, unguentos y perfumes retóricos de viejas glorias. La grandeza de Galdós reside en la aceptación de la enfermedad, en bajar a la cabecera del enfermo y unirse a él en la desgracia sin engaño y sin falsa adulación. En eso reside el amor y la consideración por el ser amado, al que con el engaño en el fondo se le desprecia. Por eso hoy podemos hablar con justicia de una España galdosiana, una sociedad galdosiana, una ciudad o hasta una familia galdosiana.

Ahora nos interesa eso de la tan traída y llevada ciudad galdosiana, que siempre nos ha parecido un tema bien sugerente. Es cierto, en primer lugar, que detrás de la obra de Galdós existe casi siempre como fondo o escenario una ciudad. Como novelista, podemos así, *grosso modo*, decir que es un novelista urbano, frente a lo que pudiéramos llamar un novelista del medio rural, un novelista del paisaje regional o un novelista sin paisaje. El paisaje urbano entra en la novela tarde, mientras que el regional tiene tan ilustre precedente como Cervantes y su inmortal caballero manchego. Casi nulas son las refe-

rencias a ciudades en la obra de Cervantes que pasen de una denominación, una localización de determinado suceso o un panegírico como aquel de Toledo, «peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades». En las *Novelas ejemplares* o en los entremeses no faltan estas acotaciones de lugar en Toledo, Sevilla, Córdoba, etc., pero el ambiente local no trasmina en la obra literaria como un personaje más, ni siquiera como un fondo de paisaje en el retrato de un personaje. En Galdós en cambio el paisaje urbano es esencial, y con ello se acredita como legítimo hijo de su siglo. Un Balzac, un Dickens, un Tolstoi, un Zola, son eminentes novelistas urbanos como él, y Baroja lo será también en grado superlativo y por mucho que reniegue de quien por lo menos es su antecedente en esta materia.

¿Cuáles son, pues, las ciudades que le interesan a Galdós? Yo diría que todas, todas las españolas, por supuesto, ya que al contrario de Baroja, que nos dejó páginas excelentes sobre Londres, Roma o Amsterdam, nunca salió a describir tierras ajenas. (Paso por alto, por considerarlas episódicas, las descripciones de Londres y París en *La de los tristes Destinos*, y algunas de otras ciudades europeas que ahora no recuerdo y que fueron consecuencia de sus viajes en 1883 y 1888.) Claro que, como todo el mundo sabe, tuvo Galdós una predilección casi obsesiva por Madrid y aunque Toledo también le atrajo como escenario vivo de sus creaciones, Madrid le arrastra de tal manera que en él se hunden las raíces vitales de su quehacer literario. Antes de iniciar su gloriosa carrera presente que el germen de su obra está en la novela de costumbres que puede saltar del simple cuadro pintoresco en el que habían quedado don Ramón de la Cruz y don Ramón Mesonero Romanos—los dos madrileñísimos Ramones que parecían esperar al tercero, que no faltó a la cita, para que se completara una espléndida trilogía—a los grandes trazos de una epopeya nacional. Ese germen está en Madrid, que estudia con la precisión de un naturalista que allí encuentra el *hábitat* y la fauna específica que catalogar. Por eso no puede desprenderse en toda su vida de la atracción de Madrid, que será para él a la vez realidad y quimera, materia prima que escudriñar y universo imaginario de su fantasía como Guermantes para Proust o la imaginaria ciudad de Jefferson para Faulkner. El Madrid de Galdós existía y hubiera existido de todas formas con y sin Galdós, pero la diferencia es que sin Galdós no hubiera sido lo que ahora consideramos que fue: el Madrid galdosiano. Madrid a hecho a Galdós, pero, ojo, también Galdós ha hecho el *Madrid galdosiano* al que ahora damos como un plus de personalidad específica. Galdós presente que un cierto tipo de novela no estaba hecha: la novela de la clase media.

La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta para encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas...; esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades...

Esto escribía el novelista que casi todavía no lo era, en 1870, en un artículo titulado *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*. Queda para otros, para su gran amigo Pereda, la novela de costumbres campesinas, él tiene que ir hacia la expresión de una clase social que muy poco o nada tiene que ver con la paz virgiliana de los campos ni con el mundo ancestral, cazarro y sentencioso de los rústicos, que se mueven con la contumacia invariable de los ciclos estacionales en lugar de agitarse con el imprevisible vaivén de las luchas y ambiciones políticas, las presiones económicas o las reivindicaciones sociales. Y luego lo dice bien claro:

No ha aparecido aún en España la gran novela de costumbres, la obra, vasta y compleja, que ha de venir como expresión artística de aquella vida..., pero es inevitable su aparición, y hoy tenemos síntomas y datos infalibles para presumir que sea en un plazo no muy lejano.

Claro que tenía datos, pues éstos no eran otra cosa que la irremediable ansiedad que bullía en su espíritu.

A Galdós le bullía esa clase media que, según Unamuno, ni es clase ni es media (frase fácil, perentoria e iracunda), y que para él lo era todo o casi todo por el hecho de ser por antonomasia la sociedad del presente. Como quiera que sea, la clase media es, desde su primera y lejana aparición en el sofocante y estamentario mundo medieval, cuando las franquicias, ásperamente conquistadas, de los comerciantes y artesanos empiezan a constituirse en sólidas agrupaciones y gremios, una clase urbana que de los burgos, relativamente libres, toma su nombre de burguesía. Clase media y clase urbana vienen a ser conceptos sinónimos y en el siglo XIX es cuando esta concordancia alcanza su más completa expresión. Siglo liberal, siglo burgués, es el siglo urbano por excelencia y la ciudad burguesa y liberal será por excelencia también la ciudad galdosiana, la arena conflictiva donde tendrán lugar los movimientos políticos, donde se encontrarán los problemas religiosos, donde se amasarán y destruirán las fortunas, donde se elevarán o se degradarán las familias, donde lucharán unas veces y se confundirán otras la virtud y el vicio sin que muchas veces se sepa si los monopolizadores de la virtud son los hipócritas que fo-

mentan el vicio o si los viciosos impenitentes son en el fondo los que, enfrentados con la sociedad, acaban por purificarla. En este amasijo de luchas contradictorias y de enervantes reacciones que constantemente produce la ciudad, se sumerge Galdós, que se considera más intérprete que moralista de esta perturbación honda, de esta lucha incesante de principios que tiene por escenario la ciudad y, sobre todo, la ciudad de su tiempo. Esta ciudad decimonónica en plena combustión es como un gigantesco laboratorio donde las más variadas reacciones de la química social se producen en un momento de agitada fermentación que luego cederá hacia situaciones más estables, sin duda más justas, pero también mucho menos diversas y fantásticas. La ciudad, creación máxima de la burguesía, será luego la cuna del proletariado y esta transformación inevitable, a parte de otras muchas, convertirá la ciudad galdosiana en algo tan distinto, regimentado y monótono como es la ciudad de hoy. Ya hemos dicho de pasada que Galdós no entró muy de lleno en la cuestión social porque ése no era su mundo, aunque no fue tan sordo como le creía Unamuno, al rumor de su tiempo y vio claramente las cosas que se avecinaban. «El gran problema social que, según todos los síntomas, va a ser la gran batalla del siglo próximo, se anuncia en las postrimerías del actual, con chispazos, a cuya claridad se alcanza a ver la gravedad que entraña.» (*La cuestión social*, 17 de febrero de 1883.) Quizá esta certidumbre le llevó a alistarse en el partido de Pablo Iglesias por considerar que éste y su jefe son lo único serio, disciplinado y admirable que hay en la España política. Esto es una convicción a la que le lleva tardíamente su patriotismo, cuando, desengañado de muchas cosas, prefiere en lugar de hundirse en un escepticismo paralizador, buscar nuevas vías de salida, nuevas posibilidades de regeneración. Pero esto corresponde más a la fe moral del ciudadano que a su contextura de artista. Los movimientos de los trabajadores con conciencia de clase sólo eran entonces chispazos a cuya claridad se alcanza a ver la tormenta lejana, eran los primeros relámpagos en un horizonte lleno de presagios que rasgan el cielo tenebroso.

Todavía para Galdós el proletario presentido no había pasado de ser el *desheredado* y ése sí que era el personaje vivo de su ciudad que se encontraba por todas partes. El *desheredado* vino a ser el protagonista de muchas de sus novelas cuando quiso pasar del simple cuadro de costumbres realista hacia la novela naturalista y experimental con pintura de bajos fondos, lacras sociales, inadaptados y parias, delincuencia infantil, delincuencia lombrosiana, truhanería y prostitución.

Todavía hemos conocido residuos de un Madrid galdosiano que el tiempo se ha llevado vertiginosamente y que daban a la ciudad un

aspecto no muy civilizado que se diga, pero sí áspero, fuerte, contrastado y lleno de color. Mendigos harapientos a la puerta de las iglesias arrebuados en sus ropas pardas y remendadas de las que sacaban un brazo famélico y lleno de tendones, un brazo implorante como el de algunos dibujos de Goya o como el del viejo desnudo de medio cuerpo, de la cúpula de San Antonio de la Florida; ociosos por las esquinas de las calles que desafían el paso del tiempo impávidos y derechos, sin hablar apenas, poseídos de la estabilidad de su gesto; vendedores ambulantes que ofrecían mercancías tan útiles y necesarias como gomas para los paraguas o el calendario zaragozano; gitanos, ropavejeros, caldereros y afiladores, todos con sus pregones insistentes y melancólicos que nos conducían derechos hacia las profundidades de la Edad Media y que ya cuando los oíamos nos parecían un imposible anacronismo. La calle era muchas veces el asilo de la población doliente, que hacía de ella habitación duradera mientras las gentes acomodadas circulaban sobre ruedas y otras marchaban más decididamente a sus quehaceres o paseaban con prosopopeya de señores venidos a menos. Ya han desaparecido, cosa que parece increíble, hasta los vendedores de periódicos que corrían como desaforados gritando su mercancía, excitando la curiosidad con alguna truculencia de la crónica de sucesos y agitando las hojas impresas con el mismo ademán del que arrojara noticias al aire, igual que simientes al vuelo.

Una calle, una plaza, un paseo no podía recorrerse sin recibir una constante lluvia de ofrecimientos e insinuaciones que nos llegaba por medio de voces, gritos o susurros. Todos voceaban su mercancía, el vendedor de lotería, la florista, el limpiabotas («limpia, ¡eh!, limpia»), las que se empeñaban en decirnos la buenaventura o en que socorriéramos a sus churumbeles, las que se hallaban decididas a conducirnos a paraísos nunca bien ponderados y a los goces más libidinosos por un estipendio muy razonable, índice de su buena inclinación y generosidad; los que también, dando prueba de su desinterés, nos ofrecían, medio en secreto, una pluma Parker por la cuarta parte de su valor. La calle era un constante asedio verbal, al que se añadía a veces el suplemento de un gesto expresivo, que podía llegar al suave y respetuoso contacto. De este asedio no era siempre fácil salir sin alguna respuesta intemperante cuando los nervios empezaban a saltar o cuando, sentados en alguna terraza con unos amigos, veíamos nuestra conversación constantemente interrumpida.

Al asedio verbal ha sustituido el asedio visual, no sabemos si más discreto porque no nos exige ninguna clase de diálogo ni respuesta por sumaria que sea, pero también enervante en su tozuda excitación erótica, que ya va pasando de la raya. No hace falta el pretexto de vender

unas medias o unos sostenes para que una cumplida moza de líneas fuseladas nos ponga en el deseo de beber una coca-cola o de cambiar los neumáticos del Seat. Antes, en este aspecto, pasábamos con plena indiferencia ante aquel caballero medio embalsamado que anunciaba los emplastos del doctor Winter o ante la gitana que anunciaba el anís del Mono. Mucho ha cambiado la ciudad desde los tiempos de Galdós y desde los más cercanos que nosotros alcanzamos a recordar. Hemos visto la desaparición de los desheredados; hemos contemplado la fusión en una masa gris e indiferenciada del menestral de otros tiempos, de los hombres del oficio, del carpintero de grandes bigotes a lo Briand, del albañil de blusa blanca de los tiempos de López Silva y Arniches; hemos sido testigos de la transformación de estos hombres en miembros de un proletariado militante, y luego, en algo todavía no muy bien definido, pero que, en último término, marca una tendencia ascensional que desdibuja los contornos sociales de otros tiempos: Hoy en día, en las grandes metrópolis como Madrid, lo que predomina es una nueva masa humana cada vez más indiferenciada y más neutra, más gris, más opaca y más regimentada. La vivienda se va uniformando y convirtiendo en inmensas colmenas que encasillan a las familias como objetos de anaquelaría, y eso no ha hecho más que empezar; la televisión y el deporte de masas troquelan rígidamente la mentalidad de las gentes y canalizan sus gustos y apetencias; los grandes almacenes dirigen la moda y destruyen toda independencia en el atuendo y sobre todo cualquier residuo de indumentaria tradicional o significativa de una clase o condición. Hasta esos signos de protesta como la moda juvenil y estrafalaria lanzada por los *hyppies* se convierten inmediatamente en modelos de serie, multiplicados por los grandes almacenes en su afán de excitar el consumo por el procedimiento que sea; la lustrada cafetería, llena de níqueles, de aparatos trituradores y de luz de neón sustituye con sus brillos engañosos a la antigua taberna con zócalos de azulejos, banquetas de pino ennegrecido, retratos de toreros y mostradores de cinc espeso de la casa Dumas, que permitían la charla morosa y sentenciosa que tenía su retórica sincopada, a la que acompañaba un ademán casi tribunicio. Hoy la cafetería, lo mismo que destruye todos los alimentos naturales e impone el batido, especie de papilla infantil, de un sabor indeciso y siruposo, destruye también la conversación, que queda sumergida y triturada por el ruido estridente y carrasposo de los altavoces. La estética de la cafetería es la misma estética del automóvil, y el hombre se acostumbra a vivir en este ambiente despersonalizado del producto industrial, y en cualquier caso el automóvil le aísla también de todo y le disgrega y mientras le ofrece libertad de movimientos, le va encerrando cada vez más en la cápsula

estampada como a un astronauta rastrero, pero aparentemente feliz al sentirse dueño de sus *leviers de commande*. Sale enfebrecido de la ciudad, sale caballero en su cápsula, dominador e iracundo, pues no comprende que otro pueda alterar su ruta o contravenir su omnímodo poder sobre la máquina, y después de unos fatigosos kilómetros entre paradas, semáforos, aglomeraciones, ingentes camiones como montañas que cierran su horizonte, acaba por justificar su salida deteniéndose en una horrenda cafetería de carretera, junto a una estación de servicio con mucha grasa por el suelo, mucho polvo, bidones rotos, y a lo mejor, eso sí, un botijo sobre un cajón de embalar. En la cafetería, un televisor sobre palomillas como el ojo de un cíclope y mucho ruido de altavoces y de platos que se lavan unos contra otros, como si se barajaran unos naipes. Los niños, cansados, sucios, lloriqueando y chupando botellas de coca-cola o de *Sevenop*, adquieren desde los más tiernos años una delicada educación estética, y a través de los grandes y estúpidos ventanales de la atractiva cafetería pueden contemplar la carretera negra del plan Redia, por donde pasan unos pavorosos camiones, que no se sabe por qué lanzan de cuando en cuando un estentóreo gemido como el soplo de un gigantesco pulmón fatigado, y detrás de esa cortina de vehículos y de humo de gas-oil, un horizonte pelado y marchito, con algunos cardos quemados en las cunetas y unos palos de telégrafo por todo ramaje.

Todavía aquel Burgos de hace treinta años tenía mucho de lo que yo entiendo por ciudad galdosiana; no circulaban apenas automóviles; la gente hacía del paseo un rito provinciano; la clase media (que para Unamuno no es clase ni es media, pero que para Galdós lo era todo) dominaba con su casi exclusiva presencia. Aún había rasgos y caracteres: canónigos que eran canónigos, monjas y frailes, militares, clases y oficiales, casino, señoritas casaderas estrechamente vigiladas, señoritos de vida disoluta que habían quemado una o varias fortunas en Madrid alternando en los «Burgaleses» y algunos hombres extraños de esos que nuestras tías miraban de soslayo mientras se decían por lo bajo: «Fulano ha llevado siempre una vida irregular.» ¡Qué carga de misterio, de contumacia, de impavidez ante las normas sociales encerraba esa definición: vida irregular! Hace muchos años que no oímos esta terrible sentencia y que nadie susurra a nuestros oídos este anatema, dedicado a una persona conocida. Bien es verdad que los señoritos dilapidadores y los amantes de la irregularidad eran ya en el Burgos de la inmediata posguerra una reliquia del pasado que la guerra había dejado sin sucesión.

Burgos era todavía la ciudad pequeña, dato dimensional, al que yo otorgo mucha importancia cuando trato de caracterizar lo que es

la ciudad galdosiana, y no me refiero a pequeña en cuanto a desplazamiento demográfico, ya que el Madrid de Galdós —pongamos el Madrid de 1900— es ya una ciudad de bastante porte en cuanto a extensión y número de habitantes. Es un Madrid mayor, por ejemplo, que el de Carlos III, y, sin embargo, infinitamente menor en arrostos, ambiciones nacionales y empaque monumental. A Galdós le tocó vivir una de las etapas más pequeñas y más encogidas de la vida nacional. Siempre tuvo la conciencia de esta poquedad y estrechez, y en algún lugar se refiere a nuestra edad miserable y femenil, en la que es considerado como ridícula antigualla el patriotismo. (Carta a don Alfredo Vicenti, que publica Carmen Bravo-Villasante en *Galdós, visto por sí mismo*). Todo es entonces un poco pequeño, roído y miserable. En las revistas gráficas de la época, cuando se hace la crónica de los estrenos, nos conmueve ver esos escenarios minúsculos que ya están llenos con tres o cuatro personas: una opulenta dama, un respetable señor y un aguerrido militar con traje muy ceñido y un inmenso charrasco que se arrastra por el suelo. Todos parecen cohibidos ante la fatal e inminente contrariedad de hacer temblar las bambalinas de papel pintado en un momento de énfasis dramático, haciendo vacilar una ilusión difícilmente mantenida. ¿Y qué decir de la irrupción en estos escenarios, que parecen juguete de niños, de unas orondas vicetiples con escandalosas faldas hasta las rodillas para lucimiento de muy torneadas pantorrillas y que, envueltas en la bandera de España, cantan un aire patriótico de *Las corsarias*? Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes, dijo Don Quijote a los cabreros, refiriéndose a la dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados, y yo diría, si tuviera que definir la edad de nuestro gran Galdós, que en ella eran todas las cosas pequeñas. Nunca un más gran novelista tuvo a su cargo como exegeta o evangelista la ocupación de glosar época más empequeñecida y anémica. Pequeñas ilusiones, baja y rastrera política, dramas de sacristía que huelen a cera y a brasero, orfelinatos donde una caridad alicorta educa a unos muchachos entecos, que saca a pasear vestidos de hombrecitos de uniforme como soldados o jefes de negociado en miniatura; prostíbulos que regenta una antigua hetaira, convertida por mor de los años en legítima de un picador de toros que se retiró sin posibles; salones llenos de damascos ajados con algunos recuerdos de Filipinas y de Cuba y unas palmeras sobre trípodes inverosímiles, donde todo el mundo tropieza por falta de sitio, y que los cronistas ponderan como palacios encantados, marcos del lujo más refinado y solar de nuestras más respetables familias.

En Burgos se percibía todavía esa ciudad de cortos alientos y pequeños vuelos, que ahora también ha desaparecido, y no para salir ga-

nando, sino para caer de la Escila de la mezquindad en la Caribdis del crecimiento acromegálico, del desarrollo congestivo, que ha sido el mal que nos ha arrebatado la fisonomía verdadera de nuestras viejas ciudades para sustituirla por una máscara grotesca de novedad que no es nueva, de extranjerismo sin calidad y de progreso falso, que esconde una especulación corrosiva. Burgos para mí representaba hasta iniciarse su destrucción un buen ejemplo para que el novelista la hubiera tomado como escenario donde desarrollar uno de esos infaustos episodios de la vida local, donde pugna el oscurantismo de una sociedad arcaica con los anhelos de algún espíritu generoso y moderno. Pero la verdad es que Galdós para nada se detiene en la descripción de esta ciudad, que apenas surge esporádicamente y como de refilón en su obra ingente. Sin embargo, por eso, por ese mismo anonimato, yo creo que Burgos encarnaba *in genere*, mejor que otras, esa ciudad arcaica y retrógrada, donde una tradición gloriosa se había anquilosado hasta convertirse en una caricatura de sí misma. Quién sabe si Galdós no tuvo presente a la *Caput Castellae* cuando imaginó la Orbajosa de *Doña Perfecta*...; pero de esto hablaremos un poco más adelante.

Galdós, entre otras cosas, gustaba mucho de las viejas ciudades históricas, cuyos hechizos y monumentos artísticos le llegaban muy hondo, haciendo que vibraran sus nunca dormidas fibras de artista plástico. Primero, Toledo, al que tantas páginas entusiásticas dedica, hasta llegar a convertir en elegíaco canto a esta ciudad una de sus mejores novelas. Angel Guerra es un díptico en el que quiere poner frente a frente el mundo moderno, frívolo y engañoso y aquel otro arcaico inmóvil que en «olor de santidad artística, religiosa y nobiliaria» vive o vegeta en una mezcla de indiferencia, resignación o atonía o cauto y superior escepticismo, en el que no se sabe si el caparazón, la imperial carroña, es algo muy superior a la vida que allí rastrea vacilante bajo el peso de tantas memorias ilustres, o si es un aliciente de superior elevación ante lo inferior mundano, escalera para subir a espiritual y sublime cima. Todos estos contrastes, ciertamente angustiosos, estaban en el alma de Angel Guerra (Galdós) y en la de todos los que sentimos el fragor de la Historia no como algo tan determinado como esas calles de sentido único ni como esos avances dialécticos e irreversibles en que se complacen los doctrinarios de la revolución. En las dos vidas de ese Angel Guerra está la verdadera dialéctica de la Historia, no la que se hace deshaciendo, sino la que se hace meditando..., y meditaba Angel Guerra, tejiendo sus ensañaciones como la lanzadera que va del futuro al pasado y del pasado al porvenir. En el principio de la vida humana están los alientos de futurición, símbolo y hasta síndrome de juventud; pero luego llega el momento

en que tantas cosas se ponen *sub júdice*, momento que por coincidir con etapas más maduras o resignadas se viste con un velo de melancolía que entienden muchos como si fueran los cendales de la decadencia o de la decrepitud, equivalentes al fracaso o a la impotencia, cuando tan fracasado puede ser un impertérrito infantilismo por falta de desarrollo o por miedo a una madurez que no vamos a saber llenar con sustancia propia y que combatimos ilusoriamente, extrapolando unos sentimientos cuya vigencia forzosa se convierte en artificio. Estas ciudades, depósito de un tiempo pasado que se hace llamar presente en aquellas personas que no temen encararse con su ayer vivificante y no muerto, porque no les angustia un premorir llevados de una egolátrica y fantasiosa venidad, están ahí conminatorias y aleccionantes no para simple recreo de turistas rubicundos, que escudriñan sin peligro las aparentes y pintorescas anomalías de una vida cancelada por el progreso, sino para fines más altos. Así meditaba Angel Guerra

acordándose de Madrid y de la política y de la sociedad, todo informado de un modernismo que lustrea como el charol reciente; y así llegaba a creer que vivimos en el más tonto de los engaños, sugestionados por mil supercherías y siendo los prestidigitadores de nosotros mismos.

Meditaba estas cosas tendido en la cama, desde la cual, por la ventana frontera, disfrutaba de una grandiosa y extensa vista: el ábside de la catedral descollando con gentil bizarría sobre el montón de tejados, los pináculos de la capilla de San Ildefonso, los almenados torreones de la de Santiago, detrás de la torre grande, majestuosa y esbelta en su robustez, con el capacete de las tres coronas y la cimbreante aguja, en la cual parece que se engancha, al pasar, el vellón de las nubes. En término más lejano la mole de San Marcos, los techos del Ayuntamiento, la presumida cúpula de San Juan Bautista, y aquí y allí, las espirituales torres del estilo mudéjar, cuanto más viejas más airosas y elegantes.

No sabemos si se trata de una elegía o de una canción epitalámica, pero he aquí el índice admonitorio de la ciudad haciendo meditar al hombre.

Estas ciudades históricas refrescaban al hombre Galdós de las estrecheces de la vida diaria, que el conocía mejor que nadie porque era su propósito, convertido en deber inexorable, el pintar y diseñar esa misma vida, que lustrea como el charol reciente, mientras las torres mudéjares cuanto más viejas, más airosas y elegantes. ¿No habéis sentido a veces que el paso del tiempo sobre las cosas las rejuvenece y que las cosas demasiado nuevas tienen a veces un indefinible aspecto de decrepitud, parecido al del niño recién salido del vientre de su ma-

dre, que, aparte de arrastrar consigo la suciedad de la placenta, sale a la vida con una cara arrugada, con un rictus amargo y con una cómica expresión de viejo iracundo?

Hoy las ciudades que pintara Galdós (las verdaderas ciudades galdosianas) y de las que tenía que salir para refrescarse en aquellos manantiales rejuvenecidos y purificados por la antigüedad, yo las encuentro, como si dijéramos, reverdecidas por el paso del tiempo y escenarios ya de dulce y grato acomodo para la meditación. Para Galdós estaban demasiado presentes, no ya para nosotros, y tenía que buscar las más viejas como un lenitivo que le otorgara la confianza en un destino superior, que necesitamos siempre que nos vemos demasiado zarandeados por la vida fluyente. Algo parecido a lo que nos pasa a nosotros cuando buscamos los ambientes galdosianos, rejuvenidos al paso de los años.

Con facilidad encontramos esas endechas galdosianas, que son como un desahogo inefable para su espíritu:

Córdoba, la ciudad de Abderramán, la Meca de Occidente, la que fue maestra del género humano, la vieja andaluza que aún se engalana con algunos restos de su antigua grandeza. Todavía hermosa a pesar de los siglos guerreros que han pasado por ella; ya sin zahira, sin academia, sin pensiles, sin aquellas doscientas mil casas de que hablan los cronistas árabes; sin Califa, sin sabios, pero orgullosa de su mezquita-catedral, la de las ochocientas columnas; triste y religiosa, habiendo sustituido el bullicio de sus bazares con el culto de sus sesenta iglesias y sus cuarenta conventos; siempre poética y no menos rica en la decadencia cristiana que en el apogeo musulmán; ciudad que hasta en los más pequeños accidentes lleva el sello de los siglos; tortuosa, arrugada, defendiéndose de la luz como si quisiera ocultar su vejez; escondida en sus interiores, donde guarda innumerables maravillas, y siempre asustada al paso del transeúnte; protectora de los enamorados, para quienes ha hecho sus mil rejas y ha oscurecido sus calles; devota y coqueta a la vez, porque cubre con sus joyas las imágenes sagradas y se engalana y perfuma aún con los jazmines de sus patios... (*Bailén*).

¡Sevilla! ¡De qué manera tan grata hería mi imaginación este nombre! ¡Qué idealismo tan placentero despertaba en mí! No creo que nadie haya entrado en aquel pueblo con indiferencia y, desde luego, aseguro que el que entre en Sevilla como si entrara en Pinto es un bruto. ¡El Burlador, Don Pedro el Cruel, Murillo! Bastan estas tres figuras para poblar el inmenso recinto que es en todas sus partes teatro de la novela y el drama, lienzo y marco de la pintura. ¡Y hasta las pinturas sagradas son allí voluptuosas! (*Los Cien Mil Hijos de San Luis*).

O bien Salamanca:

—¡Qué hermosa ciudad!—dijo miss Fly con arrobamiento contemplativo—. Todo aquí respira la grandeza de una edad ilustre y gloriosa. ¡Cuán excelsos, cuán poderosos no fueron los sentimientos que han necesitado tanta, tantísima piedra para manifestarse! ¿Para vos no dicen nada esas altas torres, esas largas ojivas, esos techos, esos gigantes que alzan sus manos hacia el cielo, esas dos catedrales: la una anciana y de rodillas, arrugada, inválida, agazapada contra el suelo y el ánimo de su hija; la otra flamante y en pie, hermosa, inmensa, lozana, respirando vida en su ilustre mole? ¿Para vos no dicen nada esos cien colegios y conventos, obra de la ciencia y la piedad reunidas? ¿Y esos palacios de los grandes señores, esas paredes llenas de escudos y rejas, indicio de soberbia y precaución? ¡Dichosa edad aquella en que el alma ha encontrado siempre de qué alimentar su insaciable hambre! Para las almas religiosas, el Monasterio; para las heroicas, la guerra; para las apasionadas, el amor, más hermoso cuanto más contrariado; para todos la galantería, los grandes afectos, los sacrificios sublimes, las muertes gloriosas... La sociedad vive impulsada por una sola fuerza: la pasión... El cálculo no se ha inventado todavía. La pasión gobierna el mundo y en él pone su sello de fuego. El hombre lo atropella todo por la posesión del objeto amado, o muere luchando ante las puertas del hogar que se le cierran... Por una nación se encienden guerras y dos naciones se destrazan por un beso... La fuerza que aparentemente impera no es el empuje brutal de los modernos, sino el aliento poderoso, el resoplido de los pulmones de la sociedad que son el honor y el amor. (*La batalla de los Arapiles.*)

Yo había llegado a Burgos atraído por una carta de mi amiga Gloria, que, entre otras cosas, me decía: «Estoy muy desligada de mi familia, me aburro con ellos; no nos entendemos; yo tengo una forma distinta de ver las cosas, de hacerlas. Ellos no hablan más que de niños, de enfermedades, de viajes y balnearios, de visitas y pésames. Yo encuentro a la gente cada vez más aburrida; nunca intentan nada nuevo; siempre hacen lo mismo, en su trabajo como en su tiempo libre. Y se aburren y aburren a los demás, y yo me muero de asco y prefiero aburrirme sola que en comunidad; ¡qué horror! Luego la gente dice que estoy loca, y al principio les hace gracia «que sea diferente». Pero en el fondo me tienen una especie de miedo y me desprecian a la vez. Yo ya sé, pero me da igual. He pasado unos días muy pesimista y decaída. Todo influye: mi madre [ésta acababa de fallecer hacía poco tiempo], el teatro [habían fracasado unos proyectos suyos y de algunos estudiantes amigos para organizar unas veladas de teatro de ensayo en aquellos heroicos tiempos] y la burguesía burgalesa, y recalco bien burgalesa porque yo les tengo mucha simpatía a los castellanos; aunque algo secos y desconfiados, me pare-

cen buenas personas y bastante nobles; pero este querido Burgos, tan bello y tan... puñetero, tan lleno de tabús, prejuicios y tontería. Se diría que vivimos en el paraíso terrenal, a juzgar por los periódicos. Pero la verdad es que las gentes no tienen horizonte ni preocupaciones, y si algunos se las buscan (yo creo que de puro aburrimiento), dan vueltas a unas tonterías tan grandes que me ahogan.»

No sé por qué al pensar en Gloria me venía a la memoria el discursito de miss Fly y su «tirada» sobre la falta de pasión en nuestro bajo mundo. La sociedad burguesa, esa clase que «determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades», se queda muchas veces en esto último, sin inventar nada y sin que aparezcan en ella ni los grandes innovadores, ni los grandes libertinos, ni los ambiciosos de genio. Creo que este aspecto, que esta vertiente sórdida y pasiva de la burguesía, es lo que a criaturas como miss Fly y Gloria les traía por la calle de la amargura, sofocadas en medio de tanta estupidez bien pensante.

Ya se estaba haciendo un poco tarde, y aunque no tenía muchas ganas de cenar, había que ir pensando en ello. Atravesé los soportales sobre los que se alza el Ayuntamiento y recaí en la curiosa plaza Mayor de forma irregular y, como siempre, me detuve a contemplar la graciosa estatua rococó de Carlos III, que parece iniciar el giro de un minué. Volví una vez más a leer la inscripción: «A Carlos III, padre de la Patria, restaurador de las Artes, don Antonio Tomé, vecino y cónsul de Burgos, el primero entre sus compatriotas que ofrece a la posteridad esta memoria de su Augusto Bienhechor. Año de 1774.» Esta inscripción a un rey menospreciado por la ingratitud de sus compatriotas, me recuerda esas esquelas de personajes de cierta alcurnia de los que al final sólo se acuerda un sirviente fiel o un amigo devoto. Carlos III, olvidado por su familia oficial y legítima, tiene—menos mal—en este varón ejemplar, que supo llevar con dignidad el título de cónsul, un leal vindicador, que hasta se permitió la hermosa ceremonia de descubrir la estatua, haciendo que un águila artificial arrebatara el manto de púrpura que la cubría y se lo llevara, volando, entre sus garras.

Atravesando la plaza, me introduje por el portillo de la calle de San Lorenzo, que apenas se descubre y deja su salida recatada. El primer tramo de la calle, estrecha y pintoresca, está cerrado al tráfico rodado, y esto vitaliza este delicioso cauce urbano, donde unas pocas gentes se convierten en seguida en multitud apretada entre casas menudas que se desploman sobre la acera, unas ventrudas, otras enju-

tas y débiles, que parecen esconderse entre las primeras, la mayoría sirviendo de albergue, sus plantas bajas, a toda clase de tabernas, tupís, bodegones y cantinas, de donde entra y sale la gente mezclada y confundida, algunos vagamente borrachos, de mirada evasiva y con afanes extemporáneos de cordialidad, que corta en su misma raíz un sensato amigo vigilante, mientras nos mira con una expresión excultoria cortésmente aceptada. Calle amena y bulliciosa, que a pocos metros se convierte en callada y casi lúgubre ante los muros negruzcos del antiguo convento de la Compañía y su bella iglesia barroca, que da nombre a la calle. Estuve dudando, pero, al fin, no entré en el restaurante Castellano y seguí mi deambular, porque este comienzo de la noche, en contraste con lo caluroso del día, era fresco y acariiciador, propicio para el paseo solitario en diálogo con las fachadas. Adiós hotel Norte y Londres; ¿por qué tampoco tú pareces haberte conmovido con la agitación de los días pasados, vecino y fronterero como estás de la Capitanía General, especie de Capitolio en los años fundacionales del nuevo régimen, que ha vuelto asimismo al silencio de un cuerpo de guardia aburrido, donde suena todo lo más alguna frívola canción radiofónica que se pierde en la plaza que ya linda con el campo? Doblé por la calle de Laín Calvo y luego, por el arco del Pilar, entré en la calle Huerto del Rey para saludar a la diosa Flora y sus delfines coronando la fuente y presidiendo un corro de árboles, creo que acacias, que empezaban a brotar tímidamente y cuyo frágil ramaje se perdía en el cielo. Entre Huerto del Rey y la calle de Laín Calvo, unas casas altas y burguesas, muy galdosianas, parecidas a las que rodean la plaza de Pontejos, de Madrid, se dejan atravesar por sus portales, que son como callejones encubiertos que facilitan una discreta comunicación. Por la calle de Avellanos bajé a la de San Juan que, dejando a mi izquierda según iba bajando, otra vez Laín Calvo, San Lorenzo, Almirante Bonifaz, Moneda, Santander, todas paralelas, me condujo hasta el final, donde se junta con la calle de la Puebla, ambas convergentes por venir a dar en puerta de muralla. Desde el portillo de San Juan se divisan la espadaña de San Lesmes y las ruinas del viejo hospital de Peregrinos, que ya dejó de serlo. Vuelvo sobre mis pasos sin trasponer el puentecillo de San Lesmes y por la calle de la Puebla deshago mi camino para llegar a la antigua plaza de la Libertad, hoy de Calvo Sotelo, donde pensé que no estaría de más quedarme a cenar. Tenía dos posibilidades: Ojeda o el Polvorilla. Me quedé en este último. La verdad es que la taberna y casa de comidas del Polvorilla era y es un sitio bastante extraño y que no gozaba de una alta reputación gastronómica, a pesar de que para algunos entendidos nada había comparable a los cangrejos de

río que allí se sazaban con una salsa especiada y grasienta que era delicia para el paladar y carga más que pesada para el estómago; no así el prestigio de casa Ojeda, que empezaba por entonces a trascender de las estrechas fronteras burgalesas. Ojeda estaba por entonces en el mejor momento de su existencia. Allí se daban cita para almorzar todos los labradores de la provincia que llegaban a Burgos, bien al mercado, bien a cerrar tratos, a despachar con la Administración o a visitar a alguna hija monja. Venían solos o en familia, según los casos y según la índole del menester que los movía. En los largos comedores de la planta baja se sentaban en mesas largas y corridas, la mayoría contra los arrimaderos de madera de las paredes fronteras, y mezclaban las viandas de la casa con las que ellos traían y eran toleradas, con lo que el aspecto de la sala era el de un vagón de tercera a la hora de sacar la merienda. Regentaban el establecimiento, que habían heredado de sus mayores, unos hermanos tétricos y huesudos, circunspectos pero amables, que vestían unos enormes mandiles negros, que, a pesar de su aventajada estatura, les llegaban casi hasta el suelo. La verdad es que podía también haberme quedado a cenar en el restaurante Castellano un menú convencional, con sopa de fideos, tortilla paisana y ternera asada en su jugo, amén de media botellita de rioja, con lo cual hubiera tenido el gusto y la satisfacción de sentirme servido por unos camareros también convencionales, de barba violácea por el mucho tiempo transcurrido desde el temprano afeitado, frac en dudoso estado de conservación y arruinada camisa, pero impecables en el manejo del tenedor y la cuchara con una mano y capaces de cortar en dos una tortilla blanda y babosa y de depositar uno de estos fragmentos en el plato sin dar ninguna importancia a su hazaña, que, no por repetida, dejaba de ser, para el profesional que se precie, motivo de legítimo orgullo. Tampoco quedaba lejos el hotel Avila, por llamarlo con el nombre que adopta, aunque no le vendrían mal el de fonda o casa de viajeros, que no llevan consigo ningún desdoro y acaso definirían mejor al establecimiento. Para mí gozaba tal lugar de una impresionante aureola. Allí vi por primera vez, siendo muy niño, a don Ramón del Valle-Inclán. Algo me dijo mi padre de quién era aquel señor que estaba al fondo del comedor y que tanto atraía mi atención. Entonces, vagamente, sin saber cómo, me di cuenta imperfecta de que existía un tipo de hombres al margen de lo normal o de lo vulgar, que vestían de manera *sui generis*, con traje de pana y «legis», como Benlluire; con chaleco de cuáquero, como Unamuno; con uniforme militar, como D'Annunzio, a los que gustaba, según inclinaciones diversas, la chalina, el chambergo, la capa o el monóculo. Hasta entonces no había reparado mucho en ello; pero

este temprano encuentro con Valle-Inclán me reveló muchas cosas. Estaba, como digo, al fondo del comedor, como en un pequeño escenario y gustoso de haber convertido en eso un modesto comedor provinciano. Llevaba el pelo rapado como un novicio, y en contraste, una filamentososa barba gris, que ocultaba la nítida pechera. Ceceaba y se dejaba oír ante un pequeño grupo de corifeos vestidos de oscuro, la mayoría con gafas y corbata de lazo y con el aspecto habitual de los mantenedores de juegos florales y de los laureados poetas de provincias. Debían ser periodistas y críticos, quizá algún joven y ambicioso abogado y algún profesor de instituto con las oposiciones recién ganadas. Los jóvenes rendían culto al maestro y reían con adulación mal reprimida sus salidas ingeniosas—que yo, desde luego, no podía oír—, sin que se alterara la suprema indiferencia, condescendiente, eso sí, de un hombre muy favorecido ya por los halagos del mundo literario. Uno de esos hombres que yo entonces aprendí que existían, cuya efigie sale a menudo en los periódicos y que tienen la muy envidiable facultad de hacer el silencio en torno a ellos digan lo que digan.

El Polvorilla, el Polvorilla en persona, vino a sacudir las migas del mantel usado por mis predecesores y a ponerme uno de menor superficie encima, que, con su blancura, tapaba las máculas del mantel básico. El menú—que ahora no recuerdo—se arregló en seguida, y mientras él escribía en un pequeño bloc, me figuro que con dificultad, dado su aspecto de analfabeto, yo miraba su faz colorada, llena de puntitos que iban del púrpura al violeta. Muchos inviernos burgaleses y bastante vino habían pasado sobre aquella cara de rústico con erisipela, y sus ojos pequeños y desconfiados revelaban por igual al astuto y al cretino, que todavía no se había quitado a lo largo de los años el pelo de la dehesa, el polvo de la parva y el olor al majuelo ni la voz estridente con finales arrastrados de los pastores o los mozos de cuadra criados en la aldea. Lo más estimulante de su persona era su apodo, que no sabemos si ganaría al entrar de zagal en la taberna, o si, por el contrario, trajo del pueblo heredado de padres a hijos. Al hijo del tío Polvorilla por «el Polvorilla» tenían que conocerlo. De hecho, tenía nombre de gracioso o escudero del teatro clásico español y trazas de hirsuto y malévolo campesino de poema machadiano, y por ambas puertas entraba en la vía real de la gran literatura.

Mientras cenaba pensaba en por qué se me había ocurrido a mí tomar a Burgos como modelo de ciudad galdosiana; pero la verdad es que mi paseo de hacía pocos minutos me había ratificado en mi idea. Volví a pensar si la Orbajosa de *Doña Perfecta*, apiñado y viejo caserío asentado en una loma con las viejas y negras torres de un

despedazado castillo en lo más alto, una hermosa catedral, una hidalga calle del Condestable y algunas huertas junto al río, única frondosidad que alegraba la vista, sería un Burgos en pequeño, pues no pasaba de 7.324 habitantes, aunque contaba con sede episcopal, Juzgado, seminario, depósito de caballos sementales, instituto de segunda enseñanza y otras prerrogativas oficiales. Pero tengamos en cuenta que, según el censo de 1821, cuenta Burgos con 11.628 habitantes, que en 1847 suben a 15.625, y en 1857, a 26.086 (datos tomados del libro de Nazario González, S. J., *Burgos. La ciudad marginal de Castilla*), y que, por lo tanto, no era mucho mayor que la hipotética Orbajosa cuando se relata la triste historia de Pepe Rey.

Como ciudad episcopal pudo acaso inspirarse Galdós en otra muy típica y de proporciones más acordes con Orbajosa. Me refiero a Sigüenza, a la que José García Fajardo saluda emocionado con estas palabras:

Al amanecer de hoy, bajando de Barbatona, vi a la gran Sigüenza, que me abría sus brazos para recibirme. ¡Oh, alegría del ambiente patrio; oh, encanto de las cosas inherentes a nuestra cuna! Vi la Catedral de almenadas torres; vi San Bartolomé, y el apiñado caserío formando un rimero chato de tejas, en cuya cima se alza el Alcázar; vi los negrillos que empezaban a desnudarse, y los chopos escuetos con todo el follaje amarillo; vi en torno el paño pardo de las tierras onduladas como capas puestas al sol; vi, por fin, a mi padre que a recibirme salía... (*Las tormentas del 48*).

Pagué mi cuenta—unas treinta y cinco pesetas con todo—y volví de nuevo a la calle. La plaza de la Libertad estaba tan abandonada como la propia idea que le dio su antiguo y venerable nombre; ni un alma se veía en todo su empedrado; de cuando en cuando, un gato cruzaba en veloz carrera o se paraba para olfatear en las basuras o desperdicios que había dejado el mercado matutino. Esta vez dejé la ciudad decimonónica, de casas respetables y burguesas, que lucían en la noche sus blancos miradores como un caballero su nítida pechera planchada, y me fui cuesta arriba hacia la ciudad vieja. En la calle de Fernán González, que bordea la catedral por su costado Norte, hermosos edificios de ladrillo con portadas de piedra exhibían su gloriosa vetustez, muy venida a menos. Algunos portales seguían abiertos, pues no cerraban una casa única, sino un mundo colectivo, en el que cada familia tenía su propia guarida. En el inmenso zaguán de la casa de los Cubos se apiñaban trastos de unos y otros, carromatos y embalajes sin orden ni concierto, a la luz de una bombilla solitaria con filamento de carbón, protegida por una alambreira y cubierta de telarañas, como las de las antiguas bodegas, y que, sin duda por

descuido, había quedado encendida. Nada de esta depauperación me tomaba desprevenido, pues es el espectáculo habitual de nuestras viejas ciudades, sobre todo de sus barrios altos, abandonados por las clases pudientes en busca de ensanches más cómodos y llanos. El caso de Cuenca, de Granada, de Jaén, de Lérida, de Vitoria, de tantas y tantas ciudades y villas menores, como Antequera o Tarazona, por decir dos bien lejanas. Abandono y melancolía de los barrios altos españoles, acrópolis de miseria y hasta hace poco de mendicidad, truhanería y otras lacras sociales. Vuelvo dejando a mi izquierda San Nicolás y asciendo hasta el barrio de San Esteban en medio de la noche, que esconde mucho de su decrepitud, de sus ruinas, de sus barrancas y desmontes polvorientos, por donde corren regueros de agua sucia y donde inverosímilmente siguen en pie unos pocos negrillos de ramas puntisecas y algunas acacias desmedradas, con los troncos descortezados, enseñando de manera infamante su tierna albura, maltratada a navajazos. Todavía en barrios como éste y como el de los Irlandeses y el Colegio de Cuenca, de Salamanca, podemos ver las heridas no restañadas de las guerras napoleónicas. Son barrios mártires, que yacen muertos e insepultos, a los que se ha dejado como carroñas para que se calcinen al sol, cuando ni las aves rapaces pueden ya cumplir su atroz cometido, cuando sólo el hombre demuestra que es capaz de vivir de su propio despojo.

Viendo tan doloridas estampas, tanta falta de honor donde vivió el esfuerzo y la fama, tanta falta de decoro donde hubo lustre y belleza, tanta ingratitud y desconsuelo, no puedo por menos de decir con el salmista:

*Nuestra alma está saciada
del sarcasmo de los satisfechos;
nuestra alma está saciada
del desprecio de los orgullosos.*

FERNANDO CHUECA GOITIA
Alfonso XII, 10
MADRID

NOTAS SOBRE UNA LECTURA POLITICA DE GALDOS

P O R

PIERRE E. SALLENAVE

Cuando trata de abarcar la literatura del siglo xx, la crítica concuerda en considerar que las dos influencias más poderosas en la formación de la España contemporánea son la visión objetiva de la vida española de la novela galdosiana por una parte y el espíritu renovador e investigador de los krausistas.

Una de las formas más certeras de juzgar el impacto y la influencia de cualquier pensador es a través de su descendencia espiritual.

Ramón Pérez de Ayala es a la vez el escritor que probablemente debe más a Galdós y el admirador más incondicional del maestro. En este breve trabajo nos proponemos definir el alcance y los límites del parentesco que existe entre estos dos grandes escritores. Eugenio de Nora, en su magistral estudio de Ayala, advierte que «el gran entusiasmo juvenil de nuestro autor es Galdós» (1).

Nota inmediatamente la inmensa diferencia que existe entre padre e hijo: «Ayala, desde el primer momento, hace pesar sobre el realismo, de raíz galdosiana, la problemática vital e ideológica del 98» (2).

Cuando consideramos lo escrito por Ayala sobre Galdós nos deslumbra el grado de «politización». Con excepción de unas cuantas loas hiperbólicas y redundancia de tipo general, todo lo que escribió sobre el insigne canario se relaciona con preocupaciones de orden estrictamente político.

En 1918 reconocía esta tendencia suya.

Cuando me desdoble y retraigo, a la manera de un espectador, en una instrospección de mi conciencia, con su abigarrada escenografía de afectos, pasiones, ideas e ideales, en el primer término de la perspectiva, como si fuese la batería de luz que todo lo anima y sin la cual nada se echaría de ver, está la preocupación política (3).

(1) E. de NORA: *La novela española contemporánea*, p. 474.

(2) *Ibidem*, p. 474.

(3) R. PÉREZ DE AYALA: *Obras selectas*, pp. 973-974.

Conforme a su confesada inclinación, Pérez de Ayala hace una lectura casi exclusivamente política de Galdós. Esta parece ser la razón por la cual Ayala deja de lado la novela galdosiana para dedicar toda su atención a su teatro; respecto esto, indica Angel del Río que en el teatro «se transparentan con mayor claridad las ideas del autor» (4).

Lo reconoce sin dificultad Ayala cuando escribe que, al tomar *La loca de la casa* como instrumento para una ligera exégesis del liberalismo, no hemos querido dar a entender que el resto de las obras galdosianas no estén de la propia suerte fraguadas en el seno del espíritu liberal. Lo que ocurre es que esta comedia nos abre un camino particularmente breve y derecho para llegar al cabo de nuestra intención (5). Y cuando se pregunta a sí mismo por qué ha escogido dicha comedia, da la contestación siguiente:

dentro de los caracteres de *La loca de la casa* hemos visto, o cuando menos hemos creído ver, cómo funcionan ciertos escondidos resortes de eso que se llama espíritu liberal (6).

No cabe la menor duda de que Ayala va a valerse del prestigio y de la autoridad de Galdós para exponer su concepto de lo liberal. Después de notar el parentesco entre Galdós y Nietzsche, equipara el espíritu liberal con la facultad creadora, explicando que el creador imprime en el tuétano o más encerrada sustancia de cada criatura un anhelo simple, elemental, una ley o arquetipo y que según se acerque más o menos a la plenitud de su arquetipo, afirmando su propia ley íntima, cada criatura es más o menos buena. Y concluye identificando bondad y espíritu liberal. Por una parte, escribe que «bondad vale tanto como derecho que cada cual tiene a existir tal como es» (7), mientras define el espíritu liberal como «la creencia en la justicia que a cada cual asiste de ser como es y el respeto a todas las maneras de ser» (8).

Como se ha demostrado tantas veces, este enaltecimiento del individualismo es propio de la clase media. Su posición intermedia entre la burguesía y el proletariado explica el hecho que suele condenar toda lucha de clases. Ayala considera que «el drama de la vida y de la historia no está planteado entre lo justo y lo injusto, sino entre dos maneras contradictorias de justicia» (9). En conformidad con esta

(4) A. DEL RÍO: *Historia de la literatura española*, II, p. 144.

(5) R. PÉREZ DE AYALA: *Las máscaras*, p. 44.

(6) *Ibidem*, p. 43.

(7) *Ibidem*, p. 48.

(8) *Ibidem*, p. 46.

(9) *Ibidem*, p. 46.

visión de la historia, no hay lucha de clases, sino solamente conflicto de intereses particulares. En una clara referencia a la contienda social considera que «tanto derecho tiene la oveja a no dejarse devorar como el lobo a devorarla», ya que «en la creación, cada ser y cada cosa, tomados individualmente, obedece a una fatalidad que le ha sido impuesta; cada ser y cada cosa no es sino la manera aparente de obrar de un principio elemental, cuya última raíz se alimenta de la sustancia misteriosa del Creador» (10). A consecuencia de esta concepción idealista de la historia, «lo malo es transitorio y relativo y aparece cuando las cosas son desencajadas de su fin propio, o cuando se constriñe a los seres a que desvíen el curso de su personalidad» (11). La solución preconizada se reduce a una exacerbación del individualismo; afirma que «cuanto más se acusen las diversas personalidades y con más claridad se defina la oposición, con tanta mayor naturalidad sobrevendrá la solución o el equilibrio de tendencias y leyes entre sí adversas, de donde se concierta la gran armonía universal» (12). Se persuade que una colaboración de clases es posible, que un interés general existe por encima de los antagonismos de intereses particulares. Ya había notado hace tiempo Juan Chabás la tendencia que tiene Ayala a «confundir casi siempre a la pequeña burguesía y sobre todo a la intelectual con el verdadero pueblo español» (13).

Invocando la sacrosanta ley de la imparcialidad, se confunde cómodamente su interés particular con el interés general. En un arrebatado de candor exclama: «¡Estaríamos apañados si la divina Providencia se abanderizase definitivamente en el partido de las ovejas o en el de los lobos!», y concluye de forma tajante: «Hasta al más insignificante juez pedáneo le pedimos imparcialidad» (14).

Esta armonía universal que anhela Ayala significa más o menos la conservación del statu quo político, social y económico. No quiere dar lugar a dudas en cuanto a esto y condena expresamente todo intento de rectificación contranatural bajo el pretexto bien conocido de que el fin nunca justifica los medios. Denuncia sin ninguna reserva a los que «extremen a tal punto esta comezón cicatera de corregir las obras de creación, que en el conflicto entre la oveja y el lobo desearían con toda su alma que la oveja se comiese al lobo», y entonces «resultaría en puridad que la oveja era lobo y el lobo era oveja, y todo estaba como antes, porque la Naturaleza no admite enmienda» (15).

(10) *Ibidem*, p. 46.

(11) *Ibidem*, p. 49.

(12) *Ibidem*, p. 48.

(13) J. CHABÁS: *Literatura española contemporánea*, p. 248.

(14) R. PÉREZ DE AYALA: *Las máscaras*, p. 47.

(15) *Ibidem*, p. 48.

Galdós viene a representar para Ayala un arquetipo, un dechado de virtudes, un catalizador por cuya intervención se producirá la reacción de armonía en este conflicto de ideas, esencia de la historia según nuestro autor:

Tal es la tragedia de la historia humana y de la vida del hombre: la lucha perpetua entre dos causas justas, lo vital y lo intelectual (16).

Después de incorporar lo humano-instinto en un ser de la mitología escandinava, Brunilda, y lo humano-razón en un ser de la mitología helénica, Palas Atenea, se pregunta si han de estar siempre en guerra el instinto y la razón y si no hay en la naturaleza humana un agente superior y armónico que imponga la paz. A esto contesta afirmativamente:

Sí, sí; la voluntad, la buena voluntad, cuyo cuerpo o forma es el sentimiento, cuya alma o esencia es ese algo inefable y religioso que no acertamos a transmitir en palabras, y cuya manera de obrar es la libertad absoluta, la manumisión de toda fatalidad, ya sea instintiva, ya sea lógica, por medio del amor (17).

Después de excluir el amor del instinto y el amor de la razón, define este «amor conciliador» como «el amor por el amor», o sea la caridad, y exclama: «Y ese amor, hecho carne, es Sor Simona» (18).

Del Río, en su interpretación de Galdós, coincide con Ayala al considerar que la esencia del pensamiento y del arte galdosiano es la comprensión, la tolerancia, el amor, único terreno donde sea posible la conciliación de las clases. He aquí el compendio de programa social que nos ofrece Del Río:

Galdós busca una armonía social política y humana, que esté basada en la justicia, en una distribución más equitativa de la riqueza y en la libertad para que cada uno pueda ser lo que es, con todas sus limitaciones y con todos sus sueños, en tanto no perjudique a los demás (19).

Para Ayala, Galdós desempeña un papel triple. En primer lugar, incorpora e identifica los intereses superiores que constituyen el patrimonio de la raza; nos dice que preocupaciones por «la conservación de la especie y el tesoro de razón y experiencia que de una en otra van legándose las generaciones se sienten siempre actuando a través de toda la obra dramática de don Benito Pérez Galdós» (20). En se-

(16) *Ibidem*, p. 35.

(17) *Ibidem*, p. 35.

(18) *Ibidem*, p. 36.

(19) A. DEL RÍO: *Historia de la literatura española*, II, p. 146.

(20) R. PÉREZ DE AYALA: *Las máscaras*, p. 35.

gundo lugar, despierta e invita a la alta burguesía a que se renueve; nota, por ejemplo, el «radicalismo asaz exagerado de Pepet» (21). Por fin, apacigua al pueblo con un programa social hecho a base de reverencia y «elevación del espíritu» (22).

Veamos, pues, en qué consisten los intereses superiores de la nación. Ayala considera que «religiosidad y españolismo son los rasgos familiares de todas las obras galdosianas» (23).

Del Río hace eco a esta interpretación ayalina y nos provee con este comentario, algo más explicativo:

Galdós percibe que las raíces de la división de España están en el problema religioso, en las creencias, quizá más que en los intereses o en la división de clases (24).

Galdós es el común denominador, el gran oráculo que habla por la naturaleza humana, por el individuo, cogido entre la tradición y la masa. Para darle a su voz toda la resonancia posible, no vacila Ayala en alzar a su héroe en el pináculo de la Historia; si no sonase demasiado a sacrilegio, diríamos a divinizarle. Escribe que Galdós, Costa y Giner de los Ríos «son como tres semidioses sobre el horizonte de la vida española contemporánea. En torno a su cabeza hay como un halo o resplandor, que no se sabe si se efunde de ellos mismos o es albear de un divino dedo invisible con que el cielo los señala a la devoción de los demás españoles» (25). Esta situación extrahumana le da el necesario alejamiento, la suficiente imparcialidad para «ver todas las cosas de la tierra en su cabo y extremidad *sub specie aeterni*» (26). En Galdós ve Ayala el campeón que lucha por los derechos del individuo, el dramaturgo que «intentó traer la realidad de la conciencia individual al teatro» (27). Compara a Galdós con Cervantes por su obra de revitalización de la cultura, de ruptura con una tradición fosilizada; ambos «rompieron con la afectación de tono, la rigidez y rutina de giros y la fingida nobleza de vocablos, que, al punto de comenzar ellos a escribir, la tradición exigía en obras de fingimiento y solaz y dieron a la circulación un nuevo lenguaje narrativo que al sabio embelesa y hasta del más lego puede ser entendido y penetrado cabalmente» (28). Establece un paralelo entre «el

(21) *Ibidem*, p. 56.

(22) IDEM: *Divagaciones literarias*, p. 127.

(23) IDEM, *Las máscaras*, p. 65.

(24) A. DEL RÍO: *Historia de la literatura española*, II, p. 140.

(25) R. PÉREZ DE AYALA: *Pequeños ensayos*, p. 236.

(26) IDEM: *Las máscaras*, p. 64.

(27) IDEM: *Divagaciones literarias*, p. 160.

(28) IDEM: *Las máscaras*, p. 41.

teatro llano, simple y coherente» de Cervantes y «la dramaturgia llana, simple y realista» de Galdós (29).

Desde esta posición de ecuanimidad, de «serenidad» (30), «paraje que los gentiles denominaron calma olímpica, y los cristianos, beatitud» (31), puede el novelista ejercer su función esencial, que, según Ayala, es «la cura de almas» (32).

Como la mayoría de los escritores del 98, de quienes escribe que «son la prole fecunda y diversa del patriarca Galdós» (33), Ayala considera que el mal de España es ante todo una crisis de la conciencia nacional, anquilosamiento y plebeyez del alma. Para remediarlo invita a cada cual a que se acerque a la fuente de la juventud:

No existe en vano esa montaña. Ni vosotros iréis a ella en vano, que no volváis con algún fruto precioso. Fruto de experiencia y fruto de esperanza; entre tanto que de su cantera se extrae la fuerza. Porque, sabedlo, bajo el deleite de belleza y amenidad con que os atrae ese poderoso monte se esconden las minas de hierro donde se han de forjar las armas de mañana (34).

¿En qué consiste, pues, el mensaje galdosiano a la burguesía española? Bien sabido es que ambos, Galdós y Ayala, eran anglófilos. Sin que se admita formalmente en los escritos ayalinos, es evidente que ésta fue una de las causas de su afinidad mutua. No cabe la menor duda que Pérez de Ayala ha sido sumamente marcado por el liberalismo apolítico de la generación inglesa de los años ochenta. Nota Arnold Hauser que «esta generación joven es totalmente hostil a la burguesía, sin ser, en conjunto, democrática ni tampoco socialista en modo alguno» (35). La clase media no desea la desaparición del capitalismo ni de la burguesía como clase. Reconoce Hauser que el movimiento «no se dirige contra la burguesía capitalista, sino contra la burguesía torpe y que desdeña el arte» (36).

Tal es el caso de Ayala cuando afirma perentoriamente que «el apetito y concupiscencia económica es el germen primero de toda especie de liberalismo» (37).

Es evidente que Galdós es para Ayala el representante en España del liberalismo inglés. No se cansa de repetirlo a lo largo de sus ensayos. Propone entonces remediar la degeneración de la burguesía

(29) *Ibidem*, p. 41.

(30) IDEM: *Obras completas*, I, p. 1289.

(31) IDEM: *Tabla rasa*, p. 227.

(32) IDEM: *Amistades y recuerdos*, p. 47.

(33) IDEM: *Divagaciones literarias*, p. 141.

(34) *Ibidem*, p. 130.

(35) A. HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*, p. 437.

(36) *Ibidem*, p. 437.

(37) R. PÉREZ DE AYALA: *Las máscaras*, p. 52.

con una inyección de sangre fresca que la rejuvenezca: «a Pepet le producen malestar todas las variedades de la fauna eclesiástica, sacristanesca y conventual» (38). Bajo ese respecto establece una fina distinción entre plutocracia y mesocracia-meritocracia:

Se observa con regularidad el fenómeno de que las personas que por el propio esfuerzo han acarreado bienes de fortuna y creado riqueza de mucha entidad suelen profesar en las ideas radicales de la propia suerte, que cuando el dinero pasa a la segunda generación y se convierte en hacienda heredada y abundancia conseguida sin esfuerzo, los poseedores se tornan del lado de las ideas reaccionarias (39).

El liberalismo de Galdós, si uno se atiene a la interpretación ayalina, es apolítico en el sentido de que nunca discute opciones y orientaciones. Para todo adopta un criterio exclusivamente administrativo: «todo es bueno en cuanto obedece a su naturaleza y cumple el fin a que está destinado. Lo mejor es lo más eficaz dentro de su acción, oficio o menester» (40).

En suma, todo lo que se pide a la burguesía es que reconozca las competencias.

Por fin, veamos lo que significa Galdós para el pueblo. De antemano anuncia Ayala que la seriedad, que es uno de los ingredientes sustantíficos de la obra galdosiana, consiste en el «sometimiento a la ley de la propia naturaleza, esto es, en llenar la función para que uno ha sido creado, en ser útil» (41).

Al equiparar lucha de clases con envidia, morbo psicológico del cual sufre España, invita a los afligidos a que «vuelvan los ojos hacia semejante dechado de sanidad» (42). Para conseguir tal «cura del alma», Ayala propone la creación de un Parnaso español.

Busquemos, seleccionemos, con la crítica más clara y reverente, aquellos grandes hombres hispanos—hechura de Dios, que no hechura nuestra— que a lo largo de la historia han formulado y cumplido mejor el deber trascendental de nuestra raza sobre la tierra (43).

Una vez acabada esta tarea de selección de los hombres representativos, labor que emprendió la generación del 98, lo cual es, según Ayala, su contribución fundamental, propone sencillamente que se rinda «un culto constante a esta cohorte de nuestros héroes» (44). Por

(38) *Ibidem*, p. 56.

(39) *Ibidem*, p. 56.

(40) *Ibidem*, p. 46.

(41) *Ibidem*, p. 37.

(42) IDEM: *Amistades y recuerdos*, p. 49.

(43) IDEM: *Divagaciones literarias*, p. 141.

(44) *Ibidem*, p. 141.

ello hay que crear una nueva emoción. Después de observar que los hispanos son emocionables con exceso y que por eso sus emociones son breves y fugitivas, y que, por lo tanto, su temperamento exige que se impresionen previamente para juzgar, declara solemnemente:

Nuestro deber —un deber hacia la elevación de la casta hispana— demanda con urgencia que veamos de crear una nueva emoción de naturaleza constante y fija. Esta emoción no puede ser sino la emoción de reverencia (45).

PIERRE E. SALLENAVE
Westville, Nova Scotia
CANADÁ

(45) *Ibidem*, p. 131.

LA INTERDEPENDENCIA DE LOS PERSONAJES GALDOSIANOS

P O R

PETER G. EARLE

Buena o mala, la vida es aventura, infinita sucesión de encuentros: iluminativos los que orientan, agobiantes los que confunden, pero todos decisivos. Los sueños, como las más insulsas realidades, revelan que la existencia es camino, y sus momentos culminantes, encrucijadas en las que las personalidades y las circunstancias llegan a definirse. Esta, en pocas palabras, es la perdurable noción distintiva de la novela española desde *El Lazarillo de Tormes* (con claros antecedentes ya en el *Poema del Cid*, *El libro de buen amor*, *El conde Lucanor* y *La Celestina*) hasta *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos.

Importa más la expresión individual del personaje y el desarrollo de su *trayectoria* que la creación de «un mundo». Lo que haya de ambiente en las mejores novelas españolas es cuestión de los personajes. Estos no viven en un ambiente tanto como lo producen; y Pérez Galdós, siguiendo la iniciativa de Cervantes, ha sido el exponente máximo de esta perspectiva. El ambiente, siempre más anímico que naturalista, se crea en torno a los estímulos y obstáculos que el personaje halla en el azaroso escenario sin paisajes de su vida.

El ambiente galdosiano no es más ni menos que la compleja relación, o interdependencia, de los personajes; y ésta, sin duda, es la mejor clave para comprender el arte de novelar de Galdós. Mi interpretación de aquella interdependencia se basa, en parte, en el concepto dinámico de la vida que el autor de *Fortunata y Jacinta* heredó de Cervantes, pero que desarrolló de un modo más intencionado que éste. Los elementos fundamentales del concepto son dos: 1) *el movimiento* (salidas, choques, encuentros, búsquedas, caídas, abruptas revelaciones) que constituye el escenario y ambiente de los libros; 2) *el personaje centrífugo*, o el que aparece en la obra con su carácter e inclinaciones ya hechos, y que vive siempre desde dentro hacia fuera. El estilo, los personajes y la estructura en Galdós son el producto lógico, inevitable, de esos dos elementos dinámicos. Sus personajes nacen de ciertas preocupaciones vitales: la intolerancia vengativa (doña Perfecta), la con-

cupiscencia complicada por la vulgaridad militante (Francisco de Torquemada), la realización concreta de la caridad (Benina), el ascetismo creador (Nazarín), la derrota inevitable por el burocratismo burgués (Ramón Villamil), el espíritu y honra femeninos frente a la sociedad urbana (Fortunata). Pero al explanar sobre estas graves cuestiones, Galdós adopta una actitud fundamentalmente cómica (no trágica ni dramática ni lírica). Sus protagonistas son, en su mayor parte, obras maestras de la caricatura, ejemplos memorables del arte de *portrait literature*. Fracasan en sus vidas por irónicas incongruencias. Afrontan con cierta torpeza sus problemas. Pocas veces se presenta al hombre o la mujer en su trágica grandeza. Y cuando así sucede, como en los casos de Fortunata, que quiere, a la vez, mejorar su circunstancia social y liberarse de ella, y Maxi Rubín, que quiere convertir a la materia en hermosas abstracciones, la realidad y el estilo de pensar que incitan a la acción se nos presentan en un estilo cómico.

I. LOS ESPACIOS SIMBÓLICOS

Antes de presentar algunos casos concretos de la interdependencia de personajes, conviene comentar brevemente las alusiones espaciales con que Galdós suele estructurar sus novelas. «Espacio» aquí tiene poco que ver con lo que llama Wolfgang Kayser vagamente «novela de espacio» (1). Me refiero particularmente a los escenarios —habitaciones, escaleras, casas, el laberinto de las calles, etc.— que el autor utiliza para reunir o aislar a sus personajes. Son lugares, alturas, recintos, fachadas y objetos simbólicos, ligados íntimamente con las personalidades creadas por el novelista. Más que adornos son extensiones vitales de ellas. César Barja dice la verdad, pero sólo una verdad a medias al reducir la importancia del paisaje en Galdós a la función de «estrecho marco del cuadro» (2). El ambiente urbano producido por el concepto dinámico de la novela que acabamos de considerar es, en cierto sentido, un paisaje y, más que «estrecho marco», un bien delimitado escenario, un mundo finito en que el menor detalle no se pierde. Como en todo laberinto, la realidad descrita por Galdós es compleja pero fija. Es una realidad conocida experimentalmente, casi se podría decir *cíclica*, en que lo visto y vivido se vuelve a ver y vivir en recuerdos, analogías activas, sueños y hasta alucinaciones. Kayser, en efecto, niega la posibilidad de poesía épica en tiempos modernos, porque el poeta «no puede apoyarse en leyendas o mitos creídos;

(1) *Interpretación y análisis de la obra literaria* (cuarta edición). Editorial Gredos. Madrid, 1961, p. 485.

(2) *Libros y autores modernos*. Stechert & Co. Nueva York, 1924, p. 580.

su mundo está 'organizado prosaicamente'» (3). En el aspecto experimental Galdós es naturalista, pero su idea de la formación de la personalidad no se basa en el naturalismo. Sus personajes son fenómenos individuales y únicos, que al encontrarse y tratarse se complementan y, en algunos casos, evolucionan en una relación recíproca.

Aunque el mundo «prosaicamente organizado» es forzosamente su tema, Galdós no se siente por eso disminuido como artista. Comprende como Balzac la fusión necesaria, en la novela del siglo XIX, entre el individuo y la colectividad en torno suyo. Michel Butor ha visto que esta fusión comprende no sólo a individuos y grupos, sino también una enorme variedad de objetos concretos y objetos simbólicos o culturales. Estos objetos, señala Butor, forman parte esencial de la sociedad. El crítico francés piensa en Balzac como iniciador y, más aún, en los novelistas contemporáneos, para quienes «las cosas» abruma por su extraña fuerza anónima. Claro es que Galdós no nos presenta todavía ese sentido anónimo de la sociedad. Con sus extensas genealogías, sus personajes aparecidos en varias novelas, sus eternos barrios madrileños y su visión íntima de la historia nacional, Galdós presenta una sociedad visible y concreta con su aire de familia conocida. Los personajes memorables (Nazarín, Fortunata, Benina, Torquemada, por ejemplo) son los más expuestos a «la sociedad», lo cual quiere decir, en la perspectiva de su creador, que circulan simbólicamente en una gran variedad de espacios vitales: los que pocas veces ofrecen paisaje para el sentimiento, pero que casi siempre complementan o aumentan la revelación de la personalidad. Nazarín recorre calles y barrios y campos, desarrollando el plan de su creador, demostrando la distancia espiritual irreconciliable entre un creyente apasionado y al fin alucinado y las figuras representativas de una sociedad (en el fondo no creyente) estancada en la costumbre. Fortunata, la heroína predilecta de Galdós, se encuentra en una serie de moradas a lo largo de su penosa busca de la felicidad, cada una de las cuales representa una nueva influencia o presión (el convento de las Micaelas, la casa de doña Lupe, la de don Evaristo Feijoo, los sitios de encuentro clandestino con Juanito de Santa Cruz, etc.). Benina alterna con la gente del mundo de doña Paca y con la del mundo de Almudena. Es la protagonista más móvil de Galdós; tiene que estar en todas partes para comunicar al lector, en la perspectiva irónica que domina las Novelas Contemporáneas, el efecto negativo de su generosidad. Francisco de Torquemada, en su torpe ascenso de usurero a marqués, también habita o visita los lugares simbólicos, que nos ayudan a aclarar el contraste entre su prestigio social y su mezquindad espiri-

(3) KAYSER: *Interpretación y análisis...*, p. 480.

tual, desde las humildes circunstancias de *Torquemada en la hoguera* hasta la opulencia material de *Torquemada y San Pedro*.

Al decir que éstas y otras figuras se mueven en «espacios vitales», me refiero no solamente al círculo o radio dinámico que rodea a cada personaje, sino también a los lugares o espacios simbólicos a donde aquél llega. Por ejemplo, Torquemada se comunica con el espíritu de su primo Valentín en una alcoba oscura; la alcoba coincide con la oscura conciencia del usurero, confusa región mental en que se encuentran revueltos la concupiscencia, el egoísmo, el orgullo paterno y una inclinación supersticiosa a lo metafísico. También en el sueño de Fidela, en la primera parte de *Torquemada en la cruz*, vemos cómo el pobre don Francisco va subiendo una escalera larga «sin llegar nunca». En su sueño, Fidela intenta bajar a encontrarlo: «... bajaba, bajaba sin poder llegar hasta usted, pues la escalera se aumentaba para mí bajando como para usted subiendo» (4). Y en *Misericordia*, la grotesca caída de Frasquito Ponte de su caballo, caída del hidalgo que desde el año 1880 «se determinó a no tener domicilio» de un jamelgo rocinantesco espantado por ciclistas y carretas de bueyes: es el colapso definitivo, el bajón irreparable desde su último resguardo de la dignidad.

En *La de Bringas* tenemos, probablemente, la mejor síntesis de ambiente, espacio y personalidad; pero, como siempre, predomina la personalidad. El leve erotismo con que sueña don Manuel María José del Pez en sus repetidas visitas a Rosalía de Bringas, y aún más, los delirios de superficial grandeza que ésta experimenta al dar un paseo crepuscular con el amigo Pez, se reflejan en esta inolvidable descripción arquitectónico-espacial de Galdós:

El paseo por sitio tan monumental halagaba la fantasía de la dama, trayéndole reminiscencias de aquellos fondos arquitectónicos que Rubens, Veronés, Vanloo y otros pintores ponen en sus cuadros, con lo que magnifican las figuras y les dan un aire muy aristocrático. Pez y Rosalía se suponían destacados elegantemente sobre aquel fondo de balaustradas, molduras, archivoltas y jarrones; suposición que, sin pensarlo, les compelia a armonizar su compostura y aun su paso con la majestad de la escena (5).

No es el caso de la persona en la circunstancia de su ambiente, sino el del ambiente subordinado a la persona. El espacio y los objetos cobran significación del mismo modo en que un espejo refleja la imagen de quien se coloca delante. La «armonía» entre la parejaseudorromántica y la supuesta «majestad de la escena» es algo que

(4) *Obras completas* (tercera edición). Aguilar. Madrid, 1961, vol. V, p. 962 (edición citada en adelante con la sigla OC, con número de volumen y de página).

(5) OC, IV, 1592-1593.

sienten vivamente Pez y Rosalía; en cambio, el autor no hace más que ridiculizar a sus dos criaturas, cotejando su cursilería y la «monumentalidad» aristocrática de la escena. Así, todos los pretenciosos inquilinos de la Casa Real en *La de Bringas*, como doña Paca en su miserable piso en *Misericordia*, o Mauricia la Dura en el convento de las Micaelas en *Fortunata y Jacinta*, son enérgicos forjadores de ambiente. Con intención totalmente distinta Galdós anticipa el proverbio de Antonio Machado:

*Caminante, no hay camino;
se hace camino al andar.*

Atención aparte merece el hermético y extraño don Francisco Bringas, a quien corresponde un aparato espacial también hermético: el cenotafio de pelos y goma laca. En el cenotafio (la causa de una ceguera física que refleja otra ceguera moral ante la realidad) hay una sugerencia o ensayo crítico sobre el arte nuevo de hacer (malas) novelas en aquel tiempo. En la obra de don Francisco, obsesionante monotonía, vistosa laboriosidad, se percibe el afán de lograr un absoluto y absurdo realismo en el apretadísimo paisaje peludo. Por supuesto, al demostrar Bringas su «habilidad benedictina, una limpieza de manos y una seguridad de vista que rayaban en lo maravilloso, si no un poquito más allá», se inspiraba en su propia ingenuidad y miopía. La obra será un «delicado obsequio» a su amigo Pez (elegante, cínico y burlador). El artesano de los pelos brinda caballerosamente a un mundo prosaico su chabacano y romántico cuadro de la muerte. Como creador y padrastro de este artista tan singular, Galdós no puede ocultar la risa. La extraña región soñada por Bringas («lo maravilloso, si no un poquito más allá») es todo lo que no debería ser un auténtico mundo ficticio, y la «enfermedad epiléptica de la gestación artística» que azota el endeble cerebro de don Francisco al imaginar la obra maestra concluida se transforma, al momento, en una contabilidad del material necesario para seguir trabajando al otro día.

En fin, la ridícula empresa es un laberinto que lleva a otro laberinto. El cenotafio representa la Casa Real, que, a su vez, representa la sociedad española tradicional a punto de venirse abajo (estamos en 1868). De esa manera, el novelista hace coincidir el mundo de las actitudes y los sentimientos con el de los espacios y las formas.

2. EL FONDO HISTÓRICO

El enlace fatal entre la política y la religión españolas del siglo XIX, el ambiente —se puede decir— de familia de la Restauración (1874-1898), el interés especial por las costumbres sociales del mismo período (6) y la preocupación extensa por todo lo económico a partir de 1868, son cuestiones que no sólo obsesionaban a Pérez Galdós como hombre sensible ante la Historia, sino que también determinan en gran medida su concepto historicista del personaje literario. La preocupación expresada en su discurso de recepción pública en la Real Academia (7 de febrero de 1897) por «la relajación de todo principio de unidad» no es mera expresión de un hombre maduro. Ha sido la nota melancólica —aunque nunca reaccionaria— de toda su obra, desde los primeros *Episodios* hasta *Misericordia*. España, desde *Trafalgar* (1805), ha estado luchando entre sí, disgregándose en ortodoxos, liberales, reaccionarios y revolucionarios, monárquicos, nuevos burgueses y nuevos socialistas. *Misericordia* (1897) es el inquieto retrato de la colectiva familia española que se deshace en vísperas del siglo XX; la tradición aristocrática expira al compás de las últimas convulsiones epilépticas del pobre Frasquito Ponte. «Se han debilitado —dice Galdós— las grandes y potentes energías de cohesión social.» En este discurso sobre «La sociedad presente como materia novelable» (7), se refiere poco a la técnica o arte de la novela. Le interesa más el «autor supremo» o el gran pueblo que inspira a los autores individuales, «la familia humana», antes unida por convenciones, autoridades y creencias, ahora desunida y tratando de ordenarse en una nueva, indecisa burguesía. La «sociedad», en una palabra, se ha convertido en «público». Esta es, en 1897, aunque a Galdós le queda bastante por escribir, como la morada final en un largo peregrinaje del novelista-historiador. Hace mucho tiempo que siente y presiente la profunda transformación del pueblo español —su «familia» aún, pero dispersa ya en los oscuros senderos del porvenir y víctima del progreso nivelador. En la serie de *Torquemada* (1889-1895) había narrado lo que ahora reafirma:

En la esfera del Arte... se desvanecen, perdiendo vida y color, los caracteres genéricos que simbolizan grupos capitales de la vida humana. Hasta los rostros humanos no son ya lo que eran, aunque parezca absurdo decirlo. Ya no encontraréis las fisonomías que, al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres, represen-

(6) Sin muchas excepciones, la novela española del último tercio del siglo pasado se desarrolla en un género que podría llamarse *neocostumbrista*. El mismo Galdós participa en él, aunque, por supuesto, ofrece mucho más que sus contemporáneos (psicología, caricatura fina, visión histórica, preocupación espiritual, etc.).

(7) Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española. Serie segunda, vol. IV. Gráficas Ultra. Madrid, 1948, pp. 319-328.

taban las pasiones, las ridiculeces, los vicios y las virtudes. Lo poco que el pueblo conserva de típico y pintoresco se destiñe, se borra, y en el lenguaje advertimos la misma dirección contraria a lo característico, propendiendo a la uniformidad de la dicción y que hable todo el mundo del mismo modo. Al propio tiempo la urbanización destruye lentamente la fisonomía peculiar de cada ciudad, y si en los campos se conserva aún, en personas y cosas, el perfil distintivo del cuño popular, éste se desgasta con el continuo pasar del rodillo nivelador que arrasa toda eminencia y seguirá arrasando hasta que produzca la anhelada igualdad de formas en todo lo espiritual y material (8).

Pero precisamente por este fenómeno nivelador que desde hace tiempo observa, Galdós se ha esforzado en captar y conservar las más sutiles manifestaciones de lo antiguo, y ha querido explicar con la caricatura y la ironía el estado decadente al que ha llegado la tradición española. Siente que las formas se conservan, pero que el sentido se pierde. No es esto, lo que dice en 1897, precisamente un lamento, ni una conclusión trágica a lo que a través de tantos años ha visto principalmente en la perspectiva de la comedia. Más bien nos comunica su impresión de cambios inevitables, haciendo suyas las inquietudes y preocupaciones que en un estilo más lírico expresará la Generación de 1898.

«Cuestión palpitante» (*ergo inevitable*) de la época galdosiana fue el naturalismo; sin embargo, el escritor menos abrumado por el pre-determinismo zolaesco ha sido Galdós. Afirma don Benito en su prólogo a *La Regenta*, de Clarín, que en realidad el naturalismo francés no ha sido más que una refundición del naturalismo español («do teníamos en casa desde tiempos remotos») (9). Define el naturalismo español *tradicional* como «la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho» (10). La definición no revela una comprensión particularmente profunda del naturalismo —ni el antiguo, ni el moderno—. La única afinidad importante que Galdós novelista parece tener con los positivistas franceses es su visión de causas y efectos, es decir, en la medida en que éstos y aquéllas se manifiestan en las complejas genealogías que él entiende por *historia*. Por otra parte, «naturalista» en el sentido español puede considerarse su punto de vista después de 1880; naturalismo, es decir, que se ve en el contraste (tan frecuente en Galdós) entre los aspectos ideológicos y orgánicos del ser humano. Para el lector de nuestro tiempo el aspecto fascinador de las Novelas Con-

(8) *Idem.*, p. 325.

(9) Prólogo a *La Regenta*, de Leopoldo Alas. Fernando Fe. Madrid, 1900, volumen I, p. ix.

(10) *Idem.*, p. x.

temporáneas es la noción de que la España isabelina y la de la Restauración van perdiendo sus energías vitales, noción que Galdós expresa de dos modos en los dos períodos más fecundos de su creación. En las dos primeras series de los *Episodios Nacionales* y en las llamadas novelas de tesis publicadas antes de 1880, el autor interpreta al país como entidad ideológica. A los protagonistas (médicos morales que quisieran acabar con todas las hipocresías e injusticias) se les nota cierta falta de autonomía humana por estar siempre al servicio dialéctico de su autor. Pero en las novelas después de 1880 el país ideológico es sustituido por la sociedad orgánica, por las *personas* que de veras constituyen la enigmática familia española. Aunque vaya perdiendo, como piensa Galdós, su vitalidad, sus tradiciones y su sentido heroico de la historia, esa sociedad se mueve hacia una reconciliación al menos provisional. Si exagera Jaime Vicens Vives al decir que la Restauración fue, sobre todo, «un acto de fe en la convivencia hispánica» (11), al menos «convivencia» es lo que se buscaba entonces.

En *La familia de León Roch* y todavía en *El amigo Manso* Galdós simpatiza abiertamente con los krausistas, para quienes, dice Juan López-Morillas, «vivir equivale a entrenarse en la lucha y para ella» (12). Se trata de hacer que «la idea» triunfe en la vida. «La idea» es la humanidad idealizada que debe surgir como flor en el fango entre las miserias cotidianas de la realidad. Todo consiste en formar una clara imagen de uno mismo en el contexto de la historia y la naturaleza. Es la autoconciencia que perdura y se vitaliza en los mejores protagonistas. Para Fortunata, Máximo Manso, Angel Guerra, Ramón Villamil, Torquemada y Benigna, la existencia es un aprendizaje largo y accidentado. La vida es revelación de extrañas e imprevistas verdades que la persona puede o no puede comprender; pero tarde o temprano esa vida le llevará a la introspección. En todas las novelas el protagonista «aprende» algo; en las de Galdós ese algo consiste casi siempre en el reconocimiento inevitable de las propias limitaciones, o la disparidad irónica entre la ambición personal y la evasiva realidad: tanto más evasiva por estar compuesta de las perspectivas y voluntades de los demás personajes. En esta autoconciencia del protagonista galdosiano coinciden la herencia cervantina y el espíritu krausista; es la visión artística que mejor distingue a Galdós de los otros novelistas españoles de la época. El «yo no existió» dicho por Máximo Manso no es una sentencia ontológica, sino un punto de partida; la proclama vital de uno que apenas se inicia en la vida, pues con su exaltado racionalismo espera descubrir por todas partes las santas se-

(11) *Aproximación a la historia de España*. Barcelona, 1960, p. 201.

(12) «Galdós y el krausismo». *Revista de Occidente*, VI (marzo de 1968), número 60, p. 335.

millas de la verdad. Comparte la creencia de León Roch «en el alma inmortal, en la justicia eterna, en los fines de perfección» (13). Pero ante todo, Manso y León Roch anhelan llegar a la experiencia máxima (indulgencia casi sexual del raciocinio) que es verse cada uno a sí mismo en su circunstancia y comprenderse, y ver reflejada en otros la imagen propia. Al reconocerse Manso en la primera página como «una condensación artística» emprende el proceso del autoanálisis que después han de seguir todos los protagonistas de las Novelas Contemporáneas.

Conforme Galdós se adentra en la Restauración, el racionalismo exaltado de Pepe Rey y León Roch se transforma en una nueva curiosidad social y psicológica, más arraigada en la realidad histórica. El amor, las hipocresías sociales, la política, la busca de experiencia religiosa, los naufragios mentales, ocupan la atención del autor. Los personajes se relacionan de una manera más humana (*i. e.*, menos esquemática y racionalista) y por eso más compleja. Me he referido a las novelas publicadas desde 1880 como a una historia de la enigmática *familia* española, porque en ellas Galdós ha logrado condensar el ambiente, presentar el estrecho escenario de calles, casas y habitaciones como una forma de extender espacialmente las personalidades de sus criaturas. A través del sistema espacial (el cenotafio y Palacio en *La de Bringas*, las varias moradas de Fortunata, la ruta de Nazarín, el palacio del Torquemada enriquecido) Galdós nos ofrece un ambiente histórico más concreto y más íntimo que el de los primeros *Episodios* y de las novelas de la primera época. Si en *La sombra* (1870) el autor ya presentaba un simbolismo de la anormalidad por medio de extensiones de lo personal al ambiente, es indudable que inició en esa primera novela la técnica que después habría de desarrollar en una forma más completa.

Lo que he llamado un poco arbitrariamente «ambiente histórico» —alterando así la división generalmente aceptada entre lo «histórico» de los *Episodios* y lo «social» de las Novelas Contemporáneas— tiene mucho de intrahistoria: en ella abundan las vidas fracasadas o frustradas, y las bajas pasiones, la nobleza de carácter destinada al olvido, y las variaciones *aplicadas* del amor. La impresión adquirida a través de una lectura cronológica de la obra de Galdós abarca la imagen de un novelista siempre en los umbrales de la aventura intelectual. Con León Roch y el amigo Manso la experimenta, pero el hecho fundamental de sus existencias es el descubrimiento de que tarde o temprano «la vida» ha de triunfar sobre «la idea». Arraigado en su historia el hombre se halla forzado a vivirla más que pensarla.

(13) OC, IV, 957.

La liberación, otra vez intelectualizada, con que sueña el frustrado marido de Fortunata sólo puede acabar en la locura.

Se trata, pues, de distinguir entre dos usos de la historia. En los *Episodios* y novelas hasta 1880 el autor quiere explicarla ideológicamente, y por medio de ideologías se relacionan (o se chocan) los personajes. En las Novelas Contemporáneas quiere explicarla de un modo diversamente humano, y de todo se vale en las esferas de lo consciente y lo subconsciente. Naturalmente, esto complica mucho la interdependencia de los personajes, porque ahora se influyen no sólo por sus ideas (categoría en que incluyo sus prejuicios), sino por la totalidad de sus seres. La fuerza dinámica de los personajes que he llamado «centrífugos» (más influyentes que influidos) se aumenta en el «plan» galdosiano de procurar que en cada libro los personajes se complementen o formen un equilibrio dramático. Me limitaré en esta presentación a tres ejemplos: *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia*.

3. EL AMIGO MANSO

Asistir directamente a la creación del personaje que empieza a formarse de la nada —es decir, simultáneamente en la novela y en la imaginación del autor— produce sensaciones distintas de las que resultan de los personajes presentados después de largos y complejos antecedentes. Máximo Manso, que por la fina sensibilidad y generosa consideración con que siempre trata al prójimo podía haberse llamado Máximo Tierno, nos agrada por su precaria condición de criatura a medio hacer: «criatura» más que personaje, porque presenciamos su desarrollo desde la *idea* a través de la *vida* hasta la *muerte*. Víctima en potencia, inocente entre los experimentados, Manso trae al mundo como equipaje único sus lecturas filosóficas y su buena voluntad. Progresivamente aislado de sus abstracciones, sirve al fin su función en la vida. No es tanto el «hombre frente a la sociedad», que dice Ricardo Gullón (14), como el hombre puro ante la naturaleza humana. Como Fortunata y Benina, Manso tiene la doble función de ser para-sí y de ser reflejo de los personajes que le rodean.

«Formar» personas fue la tarea de la educación krausista a la vez que la tarea de Galdós, novelista. Pensaba de antemano la estructura de cada novela, pero el plan, en cuanto al desarrollo de los perso-

(14) Galdós, *novelista moderno*. Taurus. Madrid, 1960, p. 73. Creo, sin embargo, que Gullón exagera la estatura humana de Manso. No obstante su enorme bondad, este protagonista interesa más por sus fracasos de idealista que por su nobleza innata. Manso, en otras palabras, importa ante todo como reflejo de las debilidades de los demás; su bondad es, en primer término, *instrumento* mediante el cual se revelan los otros personajes de la novela.

najes, se iba articulando de una manera flexible. Hacia el fin de su vida, don Benito afirmó lo siguiente:

Para mí el estilo empieza en el plan. Dentro de un asunto, lo que acepto, lo que rechazo; lo que va a entretenerme y a divertirme, según vaya escribiéndolo. Y de los tipos, de los personajes, no todos son de mi estilo. Muchas veces entran sin querer yo, pero me pongo a mirarlos desde mi rincón, les doy cierto sesgo (15).

El motivo de su afirmación (o queja) fue la crítica, generalmente negativa, dirigida a través de los años a su estilo. Importa observar, desde luego, que frente a ella Galdós subraya el dinamismo y autonomía de sus personajes: cómo, es decir, éstos van determinando no sólo el estilo hablado y el estilo de pensar de cada uno, sino también los episodios y encuentros decisivos. El «plan», pues, deja lugar a lo imprevisto y al pleno desarrollo de la ironía. Los personajes sorprenden («... muchas veces entran sin querer yo»), pero su autor sabe aprovecharse («... les doy cierto sesgo»). Lo más claro en las tres novelas que analizo, sin embargo, es la hábil compensación de personajes, el equilibrio dialéctico, si se quiere, entre individuos de cualidades y características radicalmente distintas de las del protagonista. Esto, por supuesto, puede notarse en casi todas las Novelas Contemporáneas; pero en *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia* es donde mejor se aprecia al protagonista como *excitador* de los demás. Por una parte, Manso (lo mismo que Fortunata y Benina) es el punto central, desde donde parten todos los rayos de vitalidad de la novela. Por otra, es espejo de los demás e instrumento imprescindible de la aguda ironía galdosiana. Así, Máximo Manso, profesor y pedagogo, resulta ser discípulo de sus discípulos; Fortunata, sin comprender la moral consagrada de su época, y constantemente dirigida por otros, acaba dirigiendo a éstos; Benina, sirvienta o, mejor dicho, servidora de toda una sociedad (doña Paca, Almudena, Frasquito Ponte, don Romualdo, entre otros), llega a ser su consejera.

«Amigo» es el epíteto que establece el modo de ser de Máximo Manso y, además, la clase de relación que habrá de existir entre él y los otros personajes —sus dos discípulos sobre todo—. Desde doña Cándida, mujer-coloso del embuste y la antipatía, hasta Manolito Peña, espíritu de refinada sensibilidad, los personajes secundarios estiman a Manso. De principio a fin ejerce su benigna influencia sobre ellos, aunque ninguno se convierte a su modo de ser. La paradoja cuidadosamente elaborada por Galdós consiste en que Manso llega a tomar conciencia de su carácter vital (*i. e.*, en contraste con el ra-

(15) Véase LUIS BELLO: «Aniversario de Galdós Diálogo antiguo», en *El Sol* (Madrid), 4 de enero de 1928.

cional) por las mismas incompatibilidades que le separan de todos los personajes secundarios, pero siempre hay algo, en cambio, que los une. Su hermano indiano, José María, enriquecido por una desastrosa guerra de represión en Cuba («la guerra..., infame aliada de la suerte») vuelve a Madrid tras una ausencia de veinte años. Es un prosaico burgués, materialista y concupiscente, pero es quien más hace para relacionar a Manso con la sociedad y para apoyar su actividad intelectual. Doña Cándida, nueva Celestina, Calígula reencarnado, ingeniosa disparadora de sablazos, quiere ofrecerle a Máximo en matrimonio a su sobrina. Doña Javiera, madre de Manolito Peña, complementa la educación de su hijo, equilibrando los sueños idealistas de Manso con su firme sentido común. Hasta el cínico Federico Cimarra y el ridículo poeta Francisco de Paula de la Costa y Sainz del Bardal sirven para que Manso se fortalezca en su natural generosidad.

Manso adquiere conciencia del mundo a base de una serie de revelaciones desde el capítulo VII hasta el final —desde el momento en que siente deseos de caramelos hasta el momento (capítulo L) en que llega a sentir y percibir la lógica de su propia muerte. «He dado mi fruto y estoy de más. Todo lo que ha cumplido su ley desaparece.» En este sentido, Manso es también un modelo social. Reconoce, a diferencia de todos los otros en la novela, la necesaria caducidad de su ser; su muerte es una medida a la vez generosa y práctica; el que estorbe debería tener el buen sentido de quitarse de en medio.

La frivolidad de la sociedad burguesa retratada a través de 50 capítulos es la impresión definitiva que nos quiere dejar Manso, libre ya sobre la nube de su limbo de escritores e intelectuales. «¡Dichoso estado y regiones dichosas estas en que puedo mirar a Irene, a mi hermano, a Peña, a doña Javiera, a Calígula, a Lica y demás desgraciadas figurillas con el mismo desdén con que el hombre maduro ve los juguetes que le entretuvieron cuando era niño.» En efecto, Manso en este último capítulo pasa revista a los personajes para subrayar lo poco que él ha influido en ellos. Han triunfado la mezquina astucia de doña Cándida, las «ideas vulgares, rutinarias y convencionales» de José María, y los deplorables versos de Sainz del Bardal. La novela ha sido una larga dialéctica de la intelectualidad a la defensiva, desarrollada por su autor y máximo actor, Máximo Manso. En la tierra se encontraba en un punto intermediario, entre su «Cielo» y su «Purgatorio» (*i. e.*, Irene, o la belleza del Espíritu, y doña Cándida, o la fealdad de la Naturaleza) (16). Por un lado, Manso se

(16) «Irene me atraía, Calígula me alejaba. En un solo punto estaban mi interés más vivo y mi repugnancia más honda, mi Cielo y mi Purgatorio...» (*Obras completas*, IV, 1259).

sentía afinidad con los que podrían clasificarse como espíritus libres o independientes de la sociedad: Irene, Manuel Peña, Lica. Por otro, le repugnaban los interesados y comprometidos: doña Cándida, José María, Sainz del Bardal. Pero todos, a fin de cuentas, constituían una especie distinta de la suya. Al principio («Yo no existo») Manso llegó de su limbo, y a su limbo volvió al fin. Tenía, como observador, actor y autor de su vida, una relación a la vez íntima y extraña con los demás: intimidad lograda a través de la percepción y sensibilidad; extrañeza sentida por la inevitable superioridad del creador a los creados. *El amigo Manso* es la novela en que Galdós mejor sitúa a su protagonista en la circunstancia del novelista mismo. Es un espíritu autónomo que lleva su «aparición humana» en calidad de prestada. Antes de entrar en el mundo creado por Galdós en el primer capítulo su no-existencia fue como una bendición de Dios. Después de abandonar el mundo (escenario de muñecos) se establece cómodamente en su limbo intelectual, donde las mentes privilegiadas se burlan discretamente de todos los mortales.

4. FORTUNATA Y JACINTA

Para Galdós, como para el maestro Cervantes, la realidad es la mejor medida de la potencia imaginativa de sus personajes, y la medida se comunica por medio de la ironía. La capacidad —o debilidad— idealizante de ciertas personalidades galdosianas las lleva a curiosos extremos inventivos. Como fenómeno psicológico la idealización revela toda clase de peculiaridades del personaje mismo; pero también establece el tono estilístico de la novela entera, además del modo de relacionarse un personaje con otros. El desarrollo del argumento depende concretamente no de un plan preconcebido en detalle, sino de la perspectiva de una personalidad —Pepe Rey, Nazarín, Maxi Rubín, Benina, verbigracia—, en torno a la cual toda la acción se vaya desarrollando. El ejemplo supremo de tal perspectiva es Don Quijote, pues el aspecto ambivalente de todos los demás personajes en la novela de Cervantes se debe a la imposibilidad de verlos como ellos se ven a sí mismos o como un escritor más realista (en el sentido estricto) que Cervantes los hubiera visto.

En el caso de la heroína de *Fortunata y Jacinta*, el proceso se invierte. En ésta, la más completa y compleja de las Novelas Contemporáneas, no es la protagonista —como sujeto, iniciadora de acción, soñadora de raras empresas, ni practicante de intrigas femeninas— la que establece las condiciones de su vida. Al contrario de Don Quijote, ella es siempre inseparable de su grupo (*i. e.*, de todos los que

la influencian), y en vez de que ella vaya elaborando una perspectiva particular de ellos, pre-construyendo, por decirlo así, el destino propio al modo del Ingenioso Caballero, Madame Bovary, Captain Ahab, Don Juan o cualquier otra personalidad *autónoma*, ellos, los otros, presentan sucesivamente su imagen de la realidad y del deber-ser de ella; determinan, en efecto, la dirección, los sentimientos y el desenlace de su vida. Por consiguiente, Fortunata resulta ser, para el lector, *objeto*, sensible materia en manos de los demás. O, visto de otra manera, el problema de la personalidad de Fortunata es complicado por los variadísimos puntos de vista de todos los que viven en contacto con ella. Galdós, como se sabe, presenta a Fortunata (la desafortunada) como una flexible imagen de la España moderna en su realidad histórica. Su falta de genealogía («She is a *tábula rasa*, sheer human raw material») (17) la distingue claramente de la compleja sociedad retratada en el libro, aunque de todos modos Fortunata es posesión, propiedad íntima de la sociedad. La gente la dirige, la ensalza, la menosprecia, la idolatra y abusa de ella. En su análisis de la creación del personaje José Ido del Sagrario, W. H. Shoemaker subraya la importancia de su mentalidad complementaria a la de Maximiliano Rubín (18). Ido, es decir, introduce en la historia el tema que se volverá obsesión en la exacerbada imaginación de Maxi, la «honradez» de Fortunata. Entre los dos alucinados, Ido y Maxi, el uno novelista por afición, el otro aventurero del pensamiento, se establece la trayectoria definitiva de la obra: la salvación de la heroína.

Hasta el segundo capítulo de la segunda parte, en el que Maxi propone a Fortunata el matrimonio, existe la posibilidad de convertir la novela en la historia de Maximiliano Rubín en otro *Don Quijote*, reduciendo el papel de Fortunata al de una nueva y remota Aldonza-Dulcinea, haciendo que Juanito Santa Cruz se aleje, arrastrado por el poco trascendente egoísmo que lo caracteriza, tal vez uniéndose éste con su amada en un barrio lejano de la ciudad en un plan cualquiera de convivencia. Porque Maxi, desde antes de ver a Fortunata por primera vez, se interesa por la fama de ella e inmediatamente al conocerla sueña con redimirla. Él, que antes había padecido de jaquecas por sus intensivos estudios de la farmacia, al enamorarse «se embebece» leyendo a Shakespeare, Goethe y Heine en traducción francesa. Lo mismo que Alonso Quijano, vivía antes sin propósito. Pero ahora:

(17) Véase STEPHEN GILMAN: «The Birth of Fortunata», *Anales galdosianos* (University of Pittsburgh), I (1966), p. 76.

(18) «Galdós, literary creativity: D. José Ido del Sagrario», *Hispanic Review*, XIX (julio, 1951), núm. 3, pp. 22-23.

El cataclismo amoroso varió su configuración interna. Considerábase como si se hubiera estado durmiendo hasta el momento en que su destino le puso delante la mujer aquélla y el problema de la redención (19).

El despertar de Maxi a los encantos y menesteres de Fortunata encauza el argumento en su dirección definitiva. «La redención» de la hermosa mujer será el objeto de todos, aunque todos tienen su modo particular de realizarla. Fortunata sufre (valga el doble sentido de la palabra) las variadas presiones morales, desde antes de casarse hasta el momento de morir, de los otros. Hombres y mujeres la aconsejan y sugestionan. Su calidad trágica (las inevitabilidades de su vida) se refleja en todas las circunstancias. En la mayor parte de ellas Fortunata resulta ser agente pasivo. «Figurábase ser una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre» (20). Pero para el autor y el lector la «entidad invisible, desconocida» es visible y conocible; es la fuerza colectiva ejercida por los personajes que rodean a la protagonista, poniéndole trabas de convención y de invención. En solamente dos ocasiones se rompe la inercia fundamental de Fortunata. La primera es la proposición que ella le ofrece a Jacinta por medio de Juanito Santa Cruz: «Yo le cedo a ella un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido» (21). La segunda viene cerca del fin, cuando pide a su marido que mate a Juanito y la nueva amante de éste. Estas dos bruscas manifestaciones de voluntad armonizan perfectamente con el carácter predeterminado de Fortunata. La primera se cumple, entre otras razones, porque coincide con la voluntad de Jacinta, la infecunda. La segunda, Maxi no la cumple; pero recalca de todos modos el resentimiento de Fortunata hacia Juanito.

Fortunata es personaje de varias facetas; se presenta en la múltiple imagen de mujer del pueblo (y por extensión, el pueblo mismo), amante, esposa, mujer de la calle, madre, lo femenino eterno y la España moderna en su crisis histórica. Dentro de esta estructura, Fortunata tenía que ser el objeto y la víctima de los demás. Con las mejores intenciones todos la perjudican: Nicolás Rubín, el sacerdote incomprensivo; doña Lupe, viuda de Jáuregui, la tacaña financiera pero buen ama de casa y mujer de cierto entendimiento; Mauricia la Dura, la mujer brava, enemiga de la sociedad; Juanito Santa Cruz, el amante y parásito social (señorito fino y elegante; consume lo que el país produce, pero no produce nada de lo que el país consume);

(19) OC, V, 179.

(20) OC, V, 275. (Se refiere al plan de meterla en el convento de las Micaelas.)

(21) OC, V, 280.

don Evaristo Feijoo, el caballero de la discreción, maestro en «filosofía práctica», defensor de la independencia personal; Maximiliano Rubín, el idealista enfermizo, constructor de imágenes a través de las cuales va transformando al mundo y a las personas, maestro en «filosofía espiritualista»; Guillermina Pacheco, la mejor de las samaritanas, maestra en religión aplicada, dedicada totalmente al bien del prójimo, aunque poco comprensiva de los instintos humanos.

Fortunata, aunque inclinada siempre a la libertad personal, quiere acomodarse a la sociedad. Maxi la infecta con la obsesión de la honradez; Jacinta la atrae por su aire de buena esposa y su exaltado anhelo de maternidad. Hubo un momento (parte II, cap. 6) en que «se sintió impulsada hacia aquel hombre (Maxi) que la redimía y la regeneraba», sentimiento que se debía a su anticipación de «un hogar honrado y tranquilo», análogo seguramente a la monarquía resturada en diciembre del mismo año en que Fortunata se casa con Maxi Rubín. El hogar honrado y tranquilo, se esperaba, vendría a ser imagen de una España deseosa de paz y orden.

Paz y orden es la lección que quieren ofrecer a Fortunata tres de las cuatro mujeres que tanto influyen en ella: doña Lupe, Jacinta y Guillermina. Se ha observado poco el hecho que *Fortunata y Jacinta* es más que nada un libro *matriarcal*. En él, en efecto, las mujeres acaban dominando a los hombres. Mauricia la Dura, doña Lupe, Jacinta y Guillermina (en ese orden desde la primera hasta la cuarta parte) pueden más que Juanito, Maxi y Feijoo. Las dos casadas, cuyas historias constituyen la estructura de la novela, se complementan, y poco a poco, aunque de lejos, se van entendiendo, hasta llegar al acuerdo final del niño que la una dio a luz y la otra educará (¿nota de optimismo para el porvenir?). En *Fortunata y Jacinta* las mujeres se distinguen radicalmente de los hombres: aquéllas son fuertes, firmes en su voluntad, dinámicas en su trato con Fortunata; en cambio éstos son débiles, vacilantes y equívocos. Al fin de cuentas son las mujeres las que «redimen» a Fortunata, salvándola, en efecto, de los hombres: de un anarquista donjuanesco, de un filósofo alucinado y de un solterón «práctico».

5. MISERICORDIA

En *Misericordia* la moral *per se* significa más que en *Fortunata y Jacinta*. Eso se explica por la estrecha relación, en la novela de 1897, entre la moral y la religión. En palabras más concretas, *Misericordia* es una interpretación seria del sentido de la caridad, y dicha inter-

pretación abarca los usos y abusos de la caridad. El argumento y la interdependencia de personajes en este libro se desarrollan de un modo más sencillo que en *Fortunata y Jacinta* y aun que en *El amigo Manso*. Pero *Misericordia* trae una importante novedad que en sí es bastante compleja: la creación de don Romualdo (22).

Con Máximo Manso Galdós nos dio el personaje doble, o una ficción dentro de otra ficción, ofreciendo al lector el extraño espectáculo de un personaje creado simultáneamente por su autor y por sí mismo. El caso de don Romualdo, el sacerdote que trae a doña Paca la noticia de la herencia que la sacará de la miseria, es más complicado. Por razones prácticas, la protagonista del libro, Benina, inventa a don Romualdo; luego doña Paca, cultivando su esperanza como una pequeña planta, lo sigue «creando», imaginando que él, en efecto, le traerá la anhelada noticia. Los capítulos, en total 41, son breves, y la narración tiene un ritmo rápido. El don Romualdo histórico y el don Romualdo imaginado llegan a coincidir en el capítulo XXX. En el capítulo anterior, gentes maleantes han herido a pedrazos al más necesitado de los pobres, al ciego Almudena; en el que sigue (capítulo XXXI), Benina es llevada, con otros mendigos, a la cárcel. En el XXXII, don Romualdo Cedrón, arcipreste de Santa María de Ronda, cuyos rasgos físicos coinciden perfectamente con los imaginados por Benina y su señora, se presenta ante doña Paca. Algo de ironía hay en el hecho de que doña Paca, en compañía de Frasquito Ponte, reciba la buena noticia de la herencia, mientras que Almudena —contrafigura de don Frasquito— yace herido de la pedrada, y Benina se encuentra encarcelada sin justicia: ironía que predice; es decir, la ingratitud de doña Paca la afortunada, y la pobreza perpetuada de Benina la merecedora.

Don Romualdo interesa no sólo como ingeniosidad técnica de la novela y como instrumento para meditar la caprichosa relación entre la realidad y la imaginación. Es, sobre todo, el núcleo dialéctico de la caridad. Doña Paca se lo imagina con esperanzas de alivio material; Benina se lo imagina, de manera casi instintiva, con fe en la potencia universal del amor. Con sus compasivas mentiras Benina hace a su señora una serie infinita de pequeños bienes, y la suma de ellos constituye la enorme caridad que la humilde sirvienta les hace a doña Paca, Frasquito y Obdulia.

Dos caras, «como algunas personas», tiene el barrio madrileño en que se desarrolla la acción de la novela. Así, en el primer capítulo, la iglesia de la parroquia de San Sebastián refleja la existencia y el

(22) Sobre el problema del personaje ficticio dentro de la ficción, véase el estudio de Leon Livingstone, «Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel». PMLA (1958), pp. 393-406.

modo de ser del señorío mercantil por un lado y de la clase baja por otro. La escena es propicia para que don Carlos Moreno Trujillo, «tomada el agua bendita», inicie la acción e introduzca el tema central de la novela: los posibles estilos de la caridad. Con su técnica de claroscuro (bien poco se han fijado los que le acusan a Galdós su «falta de estilo» en su increíble complejidad de *técnicas*), es decir, de contraste irónico, el autor considera necesario como preludeo a la caridad de Benina las dos «funciones» casi teatrales (y escenificadas con absoluta maestría satírica) de don Carlos —la primera, en la iglesia, entre mendigos, y la segunda, en su casa, a la mañana siguiente, con Benina a solas. Eficacia y economía, y abundantes recursos, pero combinados con la tacañería y una falta total de amor al prójimo. Por eso don Carlos le ofrece a su generosa contraparte lo que menos necesita: un libro de cuentas para doña Paca y una asignación de dos duros al mes durante medio año.

Don Carlos, en fin, es la oscuridad del fondo, contra el cual resplandecerá la claridad de Benina, la que sin ningún recurso logra grandes obras.

No es solamente en relación con don Carlos (usurero disfrazado de samaritano) y con doña Paca (señora sutilmente dirigida por su criada), que se destaca la protagonista. Como gran *finale* Benina vence a Juliana, la «administradora» de inclinaciones dictatoriales, la nueva directora de doña Francisca; eso es, la vence con amor, absolviéndole sus pecados y afirmándole que sus niños están sanos. Pero tal vez la interdependencia mayor sea la menos explícita. Me refiero a la aludida en el capítulo XXIX con Guillermina Pacheco, la de *Fortunata y Jacinta*, quien no aparece en *Misericordia*. Interesa, en fin, el contraste entre el activismo casi institucional y la caridad consciente de Guillermina, precursora de los grandes *fund-raisers* norteamericanos del siglo xx, y el activismo particular, de parábola, de Benina, con su caridad instintiva, natural. Seguramente el cambio refleja una revisión del idealismo social y religioso de Galdós, en la que el énfasis sobre el progreso y una justa distribución de los bienes materiales ha sido sustituido por simples parábolas del amor.

PETER G. EARLE
Dpt. of Romance Languages
Logan Hall
University of Pennsylvania
PHILADELPHIA, PA. 19104 (USA)

HISTORIA Y NOVELA

POR

JOAQUIN CASALDUERO

TRAYECTORIA DE UN CONFLICTO

Juventud, vejez: refiriéndonos al estado biológico, parece suficientemente claro lo que se afirma. Basta, sin embargo, reflexionar un momento para ver que no se dice nada que sea claro ni que sea muy significativo.

Podemos pensar que el joven se encuentra casi siempre sin pasado y dirigido hacia el futuro. Espantoso vacío. El viejo, en cambio, casi nunca tiene futuro y toda su vida depende del pasado. Horroroso tiempo lleno. La confusión del joven reside en tener que decidir qué quiere hacer, qué puede hacer, e incluir sus deseos y necesidades dentro de un cuadro de circunstancias, en su mayor parte imprevisibles. El hombre ya maduro se enfrenta con lo realizado, con el valor, sentido y trascendencia de su obra, esto es, de su vida. Se ha de preguntar ¿mi vida ha tenido un sentido?

La incertidumbre del Galdós joven duró poco tiempo y su tanteo no le mantuvo muy descarriado. Dejó muy pronto el teatro por la novela y el verso por la prosa. Es más, después de escribir algunas narraciones breves y dos novelas largas (*La Fontana de Oro*, *El audaz*), tuvo la suerte de encontrar una verdadera mina: los *Episodios nacionales* (1). Cuarenta y seis volúmenes, que abarcan de 1805 a 1880; los comenzó en 1873 y persistió en su tarea hasta 1912; con intervalos, entre los treinta años y los sesenta y nueve.

El título de la colección se lo dio un amigo y fue un acierto. Primero, acentúa el evento, el suceso; segundo, subraya no sólo el contenido histórico, sino español. Todo el mundo sabe que ese gran hallazgo lo aprovecharon más tarde Baroja y Valle-Inclán de una manera personal, inteligente y aun genial.

(1) Véase el excelente estudio de HANS HINTERHÄUSER: *Los episodios nacionales, de Benito Pérez Galdós*. Gredos. Madrid, 1963. Traducción de José Escobar. La edición alemana es de 1961. Otra monografía es la de ANTONIO REGALADO GARCÍA: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*. Insula. Madrid, 1965.

Ni por el contenido emotivo y sentimental ni por la intención es posible confundir los Episodios con la Novela Histórica. Esta se siente atraída por el pasado, es la nostalgia de los tiempos que fueron, la añorante vivencia del pasado lo que la impulsa. Los Episodios, por el contrario, se refieren al presente, tratan el pasado como una causa, como una explicación, como una raíz de la época que está viviendo el autor; el cual quiere comprender lo que está sucediendo y espera que sus compatriotas lo comprendan con él. No va movido por una emoción, sino en busca de la verdad histórica, conocimiento que cree de gran utilidad para la sociedad y para el Estado. Todos deben aprovecharse: clase media, pueblo, aristocracia; todos los estados y organismos: clero, militares, oligarcas; iglesia, ejército, monarquía, partidos políticos.

Un episodio se compone de dos elementos —historia y novela—. La parte histórica obedece a lo que Galdós considera como de mayor importancia o más significativo dentro de un cierto período. Aparcela los años alrededor de un hecho, de una figura o de una situación. La Historia le da una pauta que era fácil ver y seguir.

La novela le permite mayor libertad de movimiento. Con la imaginación se aprehenden los hechos históricos, pero la imaginación es la materia de lo novelesco. La primera serie y la segunda siguen la misma manera de composición. Los dos primeros episodios de las tres series primeras sirven de arranque: el primero, a la parte histórica; el segundo, a la novelesca. La novela da unidad a los diez volúmenes que forman la serie. Del estudio de la historia del siglo XIX sacó Galdós el esquema y la estructura de la sociedad en general y de la española en particular. La historia es la dimensión del tiempo. La novela es la tercera dimensión de la historia. La novela nos entrega al hombre en su hacer y la historia nos presenta los hechos, y a veces puede penetrar en su encadenamiento. En la primera serie, la novela tiene como función disponer una acción ideal que permite desarrollar la nueva concepción del sentimiento de la patria y del sentimiento del honor. El protagonista, Gabriel Araceli, es el encargado de descubrir ambos sentimientos y su vida es la que da unidad a la serie. La novela de la segunda ya no es una acción ideal, sino simbólica. Dos hermanastros, unos de ellos ilegítimo, simbolizan la dualidad de España.

El sentimiento de la patria no es solamente uno de amor, sino, y principalmente, uno de deber. La otra característica moderna de la vida del Estado es que éste ya no se concibe de una manera estática. El Estado, la forma de la patria, es algo en constante movilidad. No

es la unidad lo que le caracteriza, sino la dualidad, la diversidad. No sólo surgen varios partidos políticos; en el mismo partido se forman varias facciones. Galdós le da a lo moderno en España el carácter de ilegítimo, es decir, el fruto del injerto de las nuevas ideas y sentimientos en lo tradicional. Ilegítimo tiene un significado positivo.

En los primeros diez episodios la novela sigue una dirección distinta de la historia; en la segunda serie la novela es el plano simbólico de los hechos históricos. Cuando escribe *El equipaje del rey José* (1875), consigue dar forma a lo que había entrevisto en *La fontana de oro*, permitiéndole realizar la obra maestra de la primera época, *Doña Perfecta*. El grito de Jenara —«¡Mátale!»— es el mismo de doña Perfecta. Sin embargo, el episodio no lleva a cabo la muerte; Pepe Rey muere en la novela. Es un problema que se le planteará al escritor constantemente. De un lado tiene que ser fiel al acontecer histórico —mal o bien, el liberalismo se abre paso y logra persistir—; de otro tiene que penetrar hondamente en la vida y ha de reconocer que la reacción se impone terminantemente. De aquí que los personajes sean fuerzas y sentimientos en un conflicto histórico —una de las tensiones más importantes del siglo XIX.

Los episodios de la serie siguiente comprenden del comienzo de la guerra civil (1833) a las bodas de Isabel II (1846). Presentan algunas de las figuras más culminantes de la época, no muchas; alguno de los acontecimientos militares y políticos. Se da más importancia (y en esto se diferencia de las series anteriores) a la historia civil, hasta el punto de que varios volúmenes son casi totalmente novelescos. En la historia de la cultura dos hechos sobresalen en España durante este período: el paso del clasicismo al romanticismo y del romanticismo al realismo sentimental. La sociedad también ha cambiado. Surge una nueva clase enriquecida gracias a la desamortización —Mendizábal—, a la misma guerra civil y, al final de la época, a la introducción de los ferrocarriles.

La función de la novela en la tercera serie es la misma que en la segunda. Un hilo simbólico corre a través de toda ella: dos aristocráticas damas, hermanastras, están distanciadas por intereses, ideas y manera de ser. En la lucha por casar a las hijas respectivas gana la más simpática. El simbolismo, lejos de destacarse, desaparece bajo la rica materia novelesca que refleja el movimiento cultural y político. Una pareja de amor romántico, otra de amor sentimental. Luego no es el amor, sino las dificultades de dos familias por casar a sus hijas. No hay un argumento que abarque toda la serie, como ocurría con las dos primeras. Al contrario, se deja un asunto por otro, cual si el autor se propusiera trazar bocetos literarios en que considerara un

número de temas desde diversos ángulos: psicológico, social, económico, religioso. Interesándose especialmente en ejercicios de estilo.

La guerra civil no le preocupa de una manera primordial ni en los hechos militares ni en sus consecuencias políticas. La guerra civil está situada dentro del cuadro de sus nuevos sentimientos e ideas en presencia del espíritu. La materia histórica la utiliza para estudiar la reacción del espíritu ante la guerra y la novelesca para abrirse el camino que ha de llevarle a la zona estética nueva—la del impresionismo simbolista—. Galdós está a punto de descubrir la visión de la España del XIX, según Valle-Inclán, pero tiene que contentarse con definirla, al observar la manía de España de hacer «verosímil lo absurdo».

EL ESCRITOR Y LA SOCIEDAD

Para orientar a sus compatriotas, para guiarlos e influir en ellos, ha escrito Galdós toda su obra. La idea de servir a España, tratando de comprender el funcionamiento de las fuerzas del pasado y su estructura, de manera que pudiera ofrecerse como pauta para el presente, no como un ejemplo moral, sino cual lección de mecánica histórico-política, ha sido lo que le ha mantenido en su trabajo.

Cuando escribe la cuarta serie, Galdós ha perdido toda esperanza y duda de la utilidad (que en este caso quiere decir valor) de su producción. La obra no suscita una reflexión romántica acerca de la expresión de su yo o la proyección noventaiochista de su ego o una valorización de orden estético. Lo que le angustia y aterroriza es la índole moral de su obra. ¿La España posgaldosiana es diferente de la anterior? Si no lo es, su creación ha sido ineficaz, y es claro que él no puede rechazar la parte de responsabilidad que le corresponda.

Larra se había preguntado amargamente, románticamente: «¿Dónde está la España?» Galdós había creído que el problema se tenía que plantear inquiriendo *¿cómo es España?* Pero ahora quiere saber algo interno, algo que se refiere al ser. Lo que se propone es descubrir el alma española, saber *¿qué es España?* Esto significa que el novelista debe cambiar por completo su relación con el hecho histórico. Galdós no puede continuar siendo un observador objetivo del paso del tiempo. Tiene que entregarse en un acto total de amor a España; siente la necesidad de unirse apasionadamente a ella. Galdós se ve obligado a preguntarse cuál es el valor de su propia obra con respecto a España. ¿Bastaba haber expuesto los errores que se habían cometido? Censurar vigorosamente al clero, echar en cara al ejército su

estrechez de miras y a los políticos su rastrero nivel, ¿era suficiente? Con otras palabras: el deber del intelectual ¿debía consistir en ser un mero espectador de las desgracias del pueblo español, de su sacrificio, mientras se gozaba de todos los privilegios de las clases dirigentes, a las cuales se estaba censurando?

UN NUEVO TIPO DE HISTORIA

Galdós, en lugar de la historia de lo que fue', cree que hubiera tenido que escribir la 'historia de lo que debía haber sido'. No una historia imaginaria, sino una utopía del pasado; no una historia normativa, sino combativa, esto es, junto al diagnóstico la manera de vencer el mal. Mostrar lo que era doña Perfecta y su sociedad; junto a ello haber indicado cómo había que combatirla. Era verdad que los reaccionarios fueron los que se impusieron. Si Pepe Rey logra la victoria, Galdós estaría falseando la historia. Ahora ve claro que al lado de la verdad estaba obligado a declarar terminantemente que había que combatirla. Era doña Perfecta la que debía morir: *Casandra*. Los últimos episodios de la cuarta serie, *Prim*, *La de los tristes destinos*, se convierten en una interpretación de su propia novela.

Tres notas distinguen la producción de esta época de la anterior: el sufrimiento moral, la preocupación estética y el paso de lo que fue y lo que es a lo que debe ser.

El pasado se ha contemplado en toda su obra desde el presente, pero éste era explicado por aquél. En cambio, ahora el presente modifica el pasado. Como consecuencia, el novelista da en un nuevo tipo de anacronismo: referirse a un futuro ideal que no es utópico, sino que es el presente del autor (Gaudí).

ORDEN Y REVOLUCIÓN

Antes de estudiar la quinta serie de episodios, la serie inacabada, pues sólo consta de seis volúmenes, conviene detenerse, aunque sea únicamente un momento, en el estado moral y espiritual en que se encuentra el novelista.

Se acumulan los hechos graves y dolorosos: la guerra de 1898; la aparición de un nuevo grupo de escritos y, por lo tanto, de una nueva concepción del mundo con un nuevo estilo. Esto explica el dolor y la soledad del escritor. Soledad acentuada por la vejez, que viene acompañada de la ceguera. Se siente triunfante, se sabé famoso. Los

republicanos y los socialistas se lo apropian; los monárquicos, con el rey a la cabeza, se lo quieren atraer.

Galdós, educado en el rigor de la disciplina naturalista, observa con una objetividad máxima. Se observa a sí mismo y declara su amor a la lógica, su falta de interés por lo novelesco y lo maravilloso. Al llegar a Madrid, en su juventud, respiró, como él dice de Alejandro Miquis (*El doctor Centeno*), «la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos». Soñó con realizar una revolución literaria; pensaba conseguirlo en el teatro, el medio de acción más rápido, extenso y directo que ofrecen las letras.

Pero el hombre joven y con una vocación decidida de escritor supo imponerse un férreo y abrumador horario de trabajo. No se dejó deslumbrar ni por el teatro ni por la política, y entre el orden y la revolución eligió el orden. A un joven impetuoso le atrae la revolución; un muchacho calculador se acoge al orden. Galdós era impetuoso; vivía con ideales que quería ver implantados, y su generosidad, aún más, su prodigalidad, le alejaba de todo cálculo egoísta y bajo, le libraba de ir tras un medro personal.

Si el joven liberal eligió el orden, se debía a su prudencia, a su sabiduría, a su sinceridad y a su fe. Creía que había que avanzar con perseverancia y según el ritmo que las circunstancias aconsejaran. No se trata de preferir el orden con injusticias a la justicia en medio del desorden. Para Galdós se trataba de conseguir aquello que se sentía capaz de obtener. Otro de sus personajes, León Roch, lo dice: «Quien sintiendo en su alma los gritos y el tumulto de una rebelión que parece legítima no sabe, sin embargo, poner una organización mejor en el sitio de la organización que destruye, calle y sufra en silencio.» León Roch es un krausista, y en él todavía es actuante el imperativo categórico kantiano. En el joven Galdós podía influir el ambiente moral de la Institución Libre de Enseñanza, pero aún era más eficaz su capacidad de conocerse a sí mismo. El joven Vicente Halconero examina su situación; se pregunta a qué será mejor destinar sus capacidades y cualidades: «¿Debo aplicarlas a los ideales atrevidos del pueblo? No, porque éste tiene ya sus directores bien calificados y porque yo, aunque plebeyo, o aristócrata villano más bien, no siento en mí entusiasmo por reivindicaciones que apenas se marcan vagamente en la media luz de los siglos futuros. ¿Me aplicaré a los ideales e intereses de las clases superiores, nobleza de abo-lengo y sus similares, ejército, religión? Tampoco. Esos cultos tienen ya sacerdotes del mismo *pelambre*, de la propia *hilaza linajuda*... [subrayo para hacer notar el tono despectivo].» Vicente Halconero se decide por la clase media, la clase a la que pertenece, la misma de

Galdós, formada por «familias medianamente ilustres, medianamente ricas, medianamente aderezadas de cultura y de educación, [que] serán las directoras de la humanidad en los años que siguen. Este último tercio del siglo XIX es el tiempo de esta clase nuestra, balancín entre la democracia y el antiguo régimen, eslabón que encadena pobres con ricos, nobles con villanos y creyentes con incrédulos...» (*España trágica*, cap. XXVI). Se trata de la burguesía, la burguesía española, que se diferencia de la del resto de Europa en la misma medida en que el pueblo (campesinos y artesanos en su mayor parte) se diferencia del proletariado y del *lumpen proletariat*. Galdós presenta objetivamente la realidad política de España en los años 70, su propia realidad. El novelista ni es ni se siente revolucionario socialista (en aquella época el socialismo era revolucionario); además, en esos años el socialismo era de un valor político prácticamente nulo. Con sincera y honesta vocación revolucionaria se podía uno dedicar a forjar el instrumento para la lucha y la victoria. Galdós no era revolucionario; era un burgués liberal. Su ideal es el orden y la ciencia, el trabajo y el ahorro, que permiten acumular un capital. El individuo y la propiedad son para él algo sagrado. Galdós ni se engaña a sí mismo ni engaña a nadie. Sigue un camino recto y honesto. Sus ideales no cambian en toda su vida; pero la clase a que pertenece, en lugar de ir mejorando y progresando, se va haciendo cada vez más egoísta, mezquina, infecunda, estéril y materialista. Al llegar a la vejez, su espléndida vejez, llena aún de energía y de fuerza creadora, tiene que decidirse a decretar la muerte de doña Perfecta. Sin saber con qué sustituirlo, tiene que destruir esa fuerza política, ese sistema eclesiástico-oligárquico-militar. La conmoción del novelista es profunda: sigue con los mismos ideales y tiene que rectificar por completo su actitud política, sintiendo un profundo desprecio hacia la clase social a que pertenece y de la cual no puede ya salir, aunque profetiza que la aurora asoma con el proletariado —la nueva clase a la cual no pertenece.

La quinta serie de episodios es la manifestación de esa trágica ironía. Su clase desaparece sin haber cumplido su cometido. Está hablando de su juventud con el sarcasmo y el despecho de su decepción. Ha sido traicionado, se siente traicionado, y la España burguesa se convierte en un inmundo prostíbulo. Como no puede irse con el pueblo, la única realidad verdadera, convierte sus ideales juveniles y burgueses en entes mitológicos que, superando la realidad agobiante, realizan por medio del trabajo y de la ciencia una obra de amor.

La referencia constante al presente intenta abarcar toda la historia de España. El episodio es sustituido por lo esencial, y la novela es lo que predomina en la quinta serie, que, como la cuarta, es la glosa y comentario de su novela y de su teatro. El Galdós joven fue a la Historia en busca de experiencia. El Galdós viejo, con su experiencia, da forma a la Historia, encuentra su sentido. En sus últimos episodios revive su vida juvenil en forma irónica. De aquí el desdoblamiento de tantos personajes. La experiencia de su madurez le lleva a crear formas, seres mitológicos que se les reduce irónicamente a un tamaño casi humano, y ese tamaño crea una nueva visión irónica que sitúa todos sus sentimientos, sus deseos e ideales, su juventud, su vida en una perspectiva burlesca. En lugar de todo pasado fue mejor se acerca a otra, verdad: la de pensar que la dolorosa situación presente no es peor que la pasada. Uno se pregunta si esta verdad no será tan falsa como la otra. La prostitución, que daría la tónica a la serie si no fuera por los seres mitológicos, es la manera irónica del novelista de echar en cara a la sociedad contemporánea su obscenidad, su repugnante hipocresía. Con las figuras mitológicas, con el desdoblamiento de los personajes, no intenta crear una utopía, sino soñar un mundo imaginario de bondad y desinterés. Los dos mundos son igualmente desconsoladores e igualmente sonrientes; de ambos emana un sentimiento de piedad hacia la tragicomedia de la vida.

Al abandonar su posición de mero estudioso de la Historia para intervenir en el viviente proceso de los hechos, cambia la relación entre pasado y presente y sustituye los personajes históricos por los mitológicos y a los novelescos les da una transparencia imaginaria. Si en su primera época magnifica la realidad hasta hacerla depositaria de la idea, en su última etapa la idea se encierra en un trazo imaginario e irónico.

La nota de dolor, al contemplar la realidad política continúa, pero desaparece la duda acerca de su obra. Cercano a la muerte, adquiere así una nueva vida, que despide una intensa luz revolucionaria, reforzada por un tono agresivo y despectivo y una pasión que no trata de contener. Tono y pasión que por primera vez se hallan en su obra.

JOAQUÍN CASALDUERO
The City University of New York
Graduate Center
33 West 42nd Street
NEW YORK, N. Y. 10036 (USA)

PERSPECTIVISMO IRÓNICO EN GALDOS

P O R

MARIANO BAQUERO GOYANES

I. EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO

Para un escritor como Galdós, la utilización del adecuado punto de vista, de la oportuna perspectiva novelesca, desde la que enfocar un relato o determinados momentos del mismo, resultaba fundamental en orden a obtener esos entramados narrativos suyos, tan complejos y tan llenos de verdad humana.

En un estudio sobre el «punto de vista narrativo» señala N. Friedmann que el problema del narrador no es otro que el transmitir adecuadamente su relato al lector. En consecuencia, Friedmann cree que podrían establecerse las siguientes cuestiones: 1) ¿Quién habla al lector? (el autor en tercera o primera persona, algún personaje en primera persona, nadie aparentemente). 2) ¿Desde qué ángulo o posición se cuenta la historia? (desde el centro, la periferia, etc.). 3) ¿De qué canales de información se sirve el narrador para hacer llegar la historia al lector? (palabras del autor, pensamientos, percepciones, sentimientos, o palabras y acciones de los personajes); y 4) ¿A qué distancia queda la posición del lector de la historia? (lejos, cerca).

De acuerdo con ese esquema, Friedmann va reseñando distintos modos o «puntos de vista» narrativos hasta llegar a la conclusión de que «la elección de un punto de vista es en la literatura de ficción (es decir, en la prosa novelesca) tan crucial, por lo menos, como lo es la elección de la forma del verso en la composición de un poema» (1).

Indudablemente Galdós, verdadero *novelista moderno*, como ha señalado muy bien Ricardo Gullón (2), tuvo conciencia de esa problemática, y hasta llegó a aludir a ella en diferentes pasajes de sus novelas. Recuérdese, por ejemplo, cuán explícitamente en *El equipaje del rey José* y en su capítulo XXII compara el narrador el nuevo enfoque empleado en la descripción de batallas con el manejado en

(1) Vid. N. FRIEDMANN: *Point of View. The Development of a Critical Concept*, estudio recogido en la obra de ROBERT MURRAY, *The Novel. Modern Essays in Criticism*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1969, pp. 148 y ss.

(2) Vid. el libro de RICARDO GULLÓN: *Galdós, novelista moderno*, Ed. Gredos, Madrid, 1966.

la primera serie de los *Episodios*. Cuando en *O'Donnell*, Galdós abandona el relato en primera persona—voz correspondiente a Fajardo— para servirse de la tercera, se presenta ésta como correspondiente a la propia musa de la Historia, «la esclarecida jamona doña Clío de Apolo» (3). Considérense, asimismo, los curiosos cambios de punto de vista que se dan en *Aita Tettauen*, o la artificiosa presentación de Tito, como narrador amigo del propio Galdós, en *Amadeo I*, o el desplazamiento de perspectivas que tiene lugar en *Torquemada en la Cruz*; aunque el relato esté en tercera persona, toda la parte primera corresponde al «punto de vista» de Torquemada. Nada sabemos—aunque se sospeche—de lo que piensa Cruz del Aguila, cuyo «punto de vista» es el que viene a predominar en la segunda parte.

La postura normal de Galdós frente a sus criaturas novelescas suele ser la del «cronista» que no tiene por qué ocultar su voz—y en esto el novelista español no hace sino seguir el ejemplo de su admirado Balzac (4). En consecuencia, Galdós no participa de la que casi llegó a ser una obsesión de los naturalistas franceses: el prurito de objetividad, de imposibilidad o alejamiento. Galdós no tiene empacho en asumir el viejo papel de novelista «omnisciente y omnipresente»; pero su ingenio, su arte, su versatilidad, le llevan a discurrir una serie de variados recursos con los que matizar festiva, irónica o seriamente tan tradicional técnica. Con todo, Galdós reconocía como inevitable la presencia del narrador, y a ello alude en el prólogo de *El abuelo*, al justificar el empleo del diálogo como procedimiento relativamente objetivador:

Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruídos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como un sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en sus manos las llevan.

El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica, presente en el relato de pasión o de análisis, presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundamento indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitante de la vida (5).

(3) B. PÉREZ GALDÓS: *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid, III, p. 115, a. Todas las citas se referirán a esta edición.

(4) Vid. sobre esto mi artículo «Cervantes, Balzac y la voz del narrador» en *Atlántida*, núm. 6, 1963, pp. 579 y ss. Sobre la utilización de distintos enfoques narrativos en la novelística galdosiana, vid. MICHAEL NIMETZ: *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas*, Yale University Press, New Haven, 1968, especialmente el interesante capítulo III, «Irony», pp. 78 y ss.

(5) O. C., VI, p. 11, a.

Creo que el hecho de que Galdós tuviera plena conciencia de esa limitación—que es una servidumbre, pero que también entraña una posibilidad de grandeza creadora—hizo que de la misma extrajera las más fecundas consecuencias. Pues, evidentemente, a nadie se le ocurriría formular contra Galdós un reproche como el tantas veces suscitado a propósito de las novelas de Valera; en ellas todos los personajes hablan tan refinadamente como el autor y suelen funcionar como portavoces o proyecciones del mismo. Las criaturas novelescas galdosianas son lo suficientemente distintas, poderosas y complejas como para impedir cualquier allegamiento con las de Valera en ese terreno: el de las relaciones autor-personaje.

No deja de ser una curiosa y significativa paradoja la de que cuando Galdós se siente identificado con alguno de sus personajes, hasta el extremo de casi sentirlo como muy *sui generis* doble suyo, recurre, sí, a la primera persona, pero sirviéndose de fórmulas tan unamunias como las manejadas en *El amigo Manso*. El personaje se convierte entonces—como el Augusto de *Niebla*—en un puro parto mental del escritor, y éste juega a su capricho con él, concediéndole vida a su antojo y retirándosela cuando le apetece:

No sé qué garabato trazó aquel perverso sin hiel delante de mí—cuenta Manso al nacer—; no sé qué diabluras hechiceras hizo... Creo que me zambulló en una gota de tinta; que dió fuego a un papel; que después fuego, tinta y yo fuimos metidos y bien meneados en una redomita que olía detestablemente a pez, azufre y otras drogas infernales... Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre (6).

Con un aparato semejante—«la redoma, la gota de tinta y el papel quemado»—abandona su existencia Manso por designio del «mismo perverso amigo» que le había sacado al mundo:

Al deslizarme de entre sus dedos, envuelto en llamarada roja, el sosiego me dió a entender que había dejado de ser hombre (7).

Con referencia a esta novela, R. Gullón ha señalado certeramente cómo su peripecia transcurre en «el recinto de la memoria»:

Estando la novela escrita desde el punto de vista de Manso, centro de conciencia y protagonista, sus ideas, actitudes y prejuicios dictan la narración que tan diferente sería si los sucesos fueran contemplados desde otra perspectiva. Galdós se encargó de probar en *La incógnita y Realidad* que la novela contada por otro es otra. El fracaso de Manso

(6) O. C., IV, p. 1.166, a.

(7) O. C., IV, p. 1.289.

es la victoria de Peña, y si éste fuera el narrador, cada personaje parecería distinto a como ahora los vemos; siendo diversas la distancia y la perspectiva, también habría de serlo la visión (8).

El caso de *La incógnita* y *Realidad* es, efectivamente, el más revelador de hasta qué punto una misma materia argumental puede ser presentada de forma distinta, según la perspectiva empleada. Dice a este respecto Gonzalo Sobejano:

La incógnita (1889); *Realidad*, novela en cinco jornadas (1889), y *Realidad*, drama en cinco actos (1892) son tres formas literarias distintas de una misma materia argumental (9).

Se trata propiamente de dos perspectivas (*Realidad*, drama, viene a ser una repetición—acomodada a las posibilidades de representación—de *Realidad*, novela dialogada), expresada cada una de ellas a través de un diferente procedimiento narrativo. Sabido es que en *La incógnita*—de estructura epistolar—se ofrece al lector una versión un tanto problemática o misteriosa de las circunstancias que han concurrido en la muerte de Federico Viera: ¿crimen o suicidio? La respuesta vendrá dada por la repetición de esa misma historia, contada ahora en forma objetiva, merced al procedimiento dialogado, en *Realidad*. La primera novela nos ofrece, como bien señala Sobejano, el confuso mundo de la opinión pública, a través del intercambio epistolar entre Manuel Infante, en Madrid, y Equis en Orbajosa. En *Realidad*

... la presentación de unas conciencias separadas y desgarradas impuso a Galdós el procedimiento monologado. Ambas perspectivas—la del testigo que describe unos hechos y refiere sus opiniones, y la de los actores que monologan ante los demás o a solas—presuponen que el mundo social por ellas abarcado es un mundo de insolidarias individualidades en conflicto (10).

Un mismo asunto, visto desde fuera y desde dentro, sometido casi a la técnica musical de las variaciones; dos aquí, ajustadas a las distintas perspectivas utilizadas, a los diferentes procedimientos narrativos, a la dualidad intencional de Galdós, al ofrecernos—como quiere Sobejano—dos temas extraídos de una misma materia argumental:

(8) R. GULLÓN: «El amigo Manso de Galdós», en *Mundo Nuevo*, núm. 5, París, noviembre, 1966, pp. 59-65. Nimetz ha estudiado adecuadamente el curioso enfoque narrativo de *El amigo Manso* dentro de lo que él llama «the romantic-ironic mode of narration». *Ob. cit.*, pp. 97-98.

(9) G. SOBEJANO: «Forma literaria y sensibilidad social en 'La incógnita' y 'Realidad' de Galdós», en *Revista Hispánica Moderna*, año XXX, 1964, núm. 2, Nueva York, p. 89.

(10) *Ibid.*, p. 97.

«El tema de *La incógnita* era la opinión. El tema de *Realidad* es la soledad, el secreto, la desconfianza» (11).

Algo de esto—dos versiones de unos mismos hechos, dos puntos de vista, dos *variaciones* de un tema—se da en las novelas complementarias de Francisco Ayala *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. Y en forma mucho más complicada encontramos el mismo artificio en el *Cuarteto de Alejandría*, de L. Durrell. Cada una de las cuatro novelas—*Justine*, *Balthasar*, *Mountolive*, *Clea*—supone una perspectiva distinta de unos mismos hechos y personajes. El recurso—la repetición de una misma historia contemplada desde diferentes perspectivas—puede darse en una sola novela: *Degrés*, de Butor.

Pero lo que aquí importaba considerar no son tanto los ejercicios de virtuosismo literario que cabe conseguir con tales recursos (según los manejan Durrell o Butor) como la importancia que en todas las épocas de la novela ha tenido la elección de un adecuado «punto de vista». Hay un texto de Angel Ganivet que siempre me ha parecido enormemente revelador acerca de cómo la perspectiva empleada por el narrador condiciona la estructura de lo narrado. Se encuentra tal texto en el capítulo V de *Los trabajos de Pío Cid*: un contertulio de la cofradía granadina del Avellano cuenta la historia de «Juanico el Ciego» (tragedia vulgar). Pío Cid completa más adelante tal historia, tras coincidir en un tren con Mercedes, la hija de Juanico el Ciego. Al conocer Sauce la versión de Pío Cid, quiere redactar de nuevo la que él había escrito, añadiendo que el ciego era hijo de un amor incestuoso, con lo cual quedaría mejorada la anterior narración:

Yo opino lo contrario—replicó Pío Cid—; que lo mejor es no cambiar punto ni coma en ese trabajo. Tal como está es como un tajo de carne cruda, y si se hace la alusión a la leyenda de Edipo, parecerá que el artículo está calcado en la tragedia clásica. Y luego, que no bastaría añadir unos párrafos por el principio, sino que habría que rehacer todo el artículo, porque al tomar cierto corte clásico exigirá líneas más severas y habría que suprimirle algunos rasgos demasiado realistas. *Cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también de procedimiento, y si tiene la obra a medio hacer, no debe remendarla, sino destruirla y hacer otra nueva* (12).

(11) *Ibid.*, p. 103.

(12) El subrayado es mío. Sobre el tema del *perspectivismo literario* me permito remitir al lector a lo apuntado en otros escritos, especialmente en los estudios *Perspectivismo y sátira en «El Crítico»*, en «Homenaje a Gracián», Zaragoza, 1958; «Perspectivismo y desengaño en Feijoo», en *Atlántida*, núm. 17, septiembre-octubre, 1965; «Perspectivismo y ensayo en Ganivet», en *Anales de la Universidad de Murcia*, Facultad de Filosofía y Letras, vol. XXV, curso 1966-67; «Visualidad y perspectivismo en las "Empresas" de Saavedra Fajardo», en *Murgetana*, núm. 31, Murcia, 1969, y en el libro de conjunto *Perspectivismo y contraste*, Ed. Gredos, Madrid, 1963.

Para un más amplio planteamiento de la cuestión, me ha sido concedida una ayuda de investigación por el Ministerio de Educación y Ciencia.

A la luz de la penetrante observación ganivetiana se ve con total claridad cuál fue la actitud de Galdós en sus dos novelas *La incógnita* y *Realidad*. El cambio de punto de vista determinó correlativamente el de la estructura narrativa.

2. MIÑANO Y GALDÓS

Parece, pues, que en Galdós la técnica del «punto de vista» es algo más que el resultado de la feliz intuición del momento; es posiblemente algo muy meditado por el novelista. El hecho de que éste hubiera de expresarse habitualmente a través de grandes construcciones narrativas, integradas por muy extensos conjuntos de novelas—así, sus *Episodios nacionales*—, pudo determinar el razonable deseo que el escritor sintió de variar cuanto le fuera posible los efectos, las técnicas y procedimientos de cada relato. Sólo en la primera serie de los *Episodios* se atuvo Galdós escrupulosamente a la fórmula narrativa de la primera persona, la correspondiente a Gabriel Araceli, casi con exclusividad.

Pero en las restantes series, llevado Galdós de ese deseo suyo de introducir variaciones formales en una historia caracterizada por no pocas repeticiones, manejó ya un matizado repertorio de procedimientos narrativos, recurriendo unas veces a la estructura epistolar, otras al tradicional relato en tercera persona, o bien volviendo a servirse de la primera persona a través de nuevos planteamientos y soluciones.

Aquí me interesa destacar la especial forma de sátira perspectivista de que Galdós se sirvió en las *Memorias de un cortesano de 1815*, y en el episodio siguiente, *La segunda casaca*. En la totalidad del primer episodio y en parte del segundo se recogen las «memorias» escritas por Juan Bragas Pipaón. Sabido es—como ha tenido ocasión de recordar Hans Hinterhäuser—que Pipaón nos informa en todas esas páginas «de sus hechos y experiencias en un estilo burlesco, inspirado en el *Pobrecito Holgazán*, de Miñano» (13).

Por boca del propio Pipaón alude Galdós a su linaje literario. En el capítulo XXII de las *Memorias*, Galdós no puede resistir a la tentación—fatal, en mi opinión, desde el punto de vista de la verosimilitud narrativa—de sermonear políticamente, y recurre para ello a un leve desplazamiento o más bien superposición de perspectivas, al hacer que Pipaón dé a leer sus memorias a un personaje prestigioso, el Gabriel Araceli de la primera serie, presentado aquí como varón ilustre y cargado de experiencia. Este, a la vista del manuscrito, hace ver

(13) HANS HINTERHÄUSER: *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Ed. Gredos, Madrid, 1963, p. 311.

a Pipaón «que los lectores de él, si por acaso lograba tener algunos, no podían menos de ver en mí a un personaje de las mismas mañas y estofa que Guzmán de Alfarache, don Gregorio de Guadaña o el «Pobrecito Holgazán» (14).

Resulta obvio que para Galdós, en 1875, el Pobrecito Holgazán era un personaje que cabía suponer tan popular y conocido de sus lectores como esos otros clásicos pícaros con él alineados.

El personaje fue dado a conocer en 1820 por Sebastián de Miñano en sus *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa ajena*, obra conocida usualmente con el nombre de *Cartas del pobrecito holgazán*.

En otra parte (15) he tratado de poner de manifiesto cómo el procedimiento epistolar aparece muy frecuentemente ligado al perspectivismo de índole crítica y satírica. Así, en las *Cartas marruecas*, de Cadalso, y luego en el XIX, en no pocos articulistas de costumbres. Entre ellos Miñano con la obra citada, en la cual se recoge una grotesca correspondencia de lamentos políticos anticonstitucionales, sostenida entre el Pobrecito Holgazán y don Servando Mazculla. De una manera indirecta, agudamente satírica, estas *Cartas* de Miñano constituyen un encendido elogio de la flamante Constitución española, cuyos efectos lamentan los dos figurones que intervienen en el intercambio epistolar. Todo en él es puro perspectivismo, ya que, a través de las quejas de los dos grotescos personajes, Miñano nos da la medida de su fervor constitucional. El procedimiento empleado al servicio de esa intención es tan sencillo como añejo: la ironía, la lectura al revés, la fácil inversión de valores (16).

Con tal clave todo resulta transparente —y hasta elemental— de tan claro: los elogios han de leerse como censuras y viceversa. Quiere decirse que el personal punto de vista de Miñano es justamente el opuesto del presentado como característico de don Servando y del Holgazán. Todo lo que éstos añoran como propio del período absolutista merece la repulsa de Miñano (verbigracia, la Inquisición, el clasismo del servicio militar, los abusos del clero, la proliferación de conventos, etc.). Y, por el contrario, los denuestos que Mazculla o su corresponsal lanzan contra las nuevas formas políticas suponen otros tantos elogios de Miñano a las mismas.

(14) O. C., I, p. 1.333.

(15) Vid. mi obra *Perspectivismo y contraste*, especialmente pp. 39 y 40.

(16) Sobre este procedimiento, el elogio irónico, Vid. lo que D. C. MUECKE señala en su obra *The Compass of Irony* (Methuen, Londres, 1969, pp. 67 y 68): «Praise for having undesirable qualities or for lacking desirable qualities: Here, by a reversal of values, the undesirable is presented as if it were desirable and viceversa». Entre otros ejemplos recuerda MUECKE el ya clásico del *Encomium Moriae* de Erasmo.

Galdós estudió atentamente esta fórmula y la utilizó de manera sostenida y desenfadada en los *Episodios* citados.

Juan Bragas Pipaón, protagonista y narrador de los mismos, es un personaje camaleónico, hipócrita y oportunista, decidido a encumbrarse políticamente, arrojándose a quienes estén en el poder y simulando compartir apasionadamente sus ideas. De ahí que en 1815, Pipaón haya de actuar y de expresarse como un furibundo absolutista y declarado enemigo del liberalismo y de los partidarios de la Constitución de 1812.

La autopresentación del personaje en el capítulo I de las *Memorias* define ya sarcásticamente el talante picaresco de Pipaón y hace de él casi el negativo, el reverso, de lo que fue la vida, encumbramiento y progresos de Gabriel Araceli desde *Trafalgar* a *La batalla de los Arapiles*. Pipaón inicia sus *Memorias* con unas frases que a cualquier lector le dan ya el tono de cuanto va a seguir las, la clave de todo el entramado irónico y perspectivista del episodio:

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, doy principio a la historia de una parte muy principal de mi vida; quiero decir que empiezo a narrar la serie de trabajos, servicios, proezas y afanes por los cuales pasé, en poco tiempo, desde el más oscuro antro de las regias covachuelas a calentar un sillón en el Real Consejo y Cámara de Castilla.

Abtan los oídos y escuchen y entiendan cómo un varón listo y honrado podía medrar y sublimarse por la sola virtud de sus merecimientos, sin sentar el pie en los tortuosos caminos de la intriga, ni halagar, lisonjero, las orejas de los grandes con la música de la adulación, ni poner tarifa a su conciencia, o vil tasa a su honor, cual suelen hacer los menguados ambiciosillos del día (17).

La vieja invocación cristiana de los poetas del mester de clerecía da paso aquí a las cínicas afirmaciones de Pipaón en forma tan abrupta y descarada, que a partir de ese momento el lector de las *Memorias* sabe ya a qué atenerse respecto a la condición del personaje y al sentido que habrá de dar siempre a sus palabras.

El recurso tiene algo de mecánico, de lección bien aprendida en las *Cartas*, de Miñano, y su indudable efecto cómico se ve, en ocasiones, rebajado por causa precisamente de su repetición. Pipaón presenta una y otra vez lo más condenable como digno de elogio y viceversa, sirviéndose de un lenguaje sostenidamente irónico. Recuérdense, por ejemplo, los burlescos elogios que dedica al general Eguía (18), o a

(17) *O. C.*, I, p. 1.271, a.

(18) «Pero sea de esto lo que quiera, y aun considerando que la Regencia tuvo razón al separarle del mando en 1809, no se le puede negar su heroísmo y militar ciencia en 1814. Como que él solo, ayudado de una división del ejército

su protector don Buenaventura, incansable perseguidor de liberales (19), o al clérigo Ostolaza, confesor del infante Don Carlos (20), o al infante Don Antonio y sus compañeros de tertulia (21).

En alguna ocasión el insistente motivo del mundo al revés adquiere una tan rotunda configuración como la que se encuentra en el capítulo II, en un pasaje allegable al satírico tema que utilizó Quevedo en *La hora de todos*. Al sonar ésta, la hora de la verdad, caen las máscaras y se descubre la mentirosa inversión de valores que reina en el mundo: el alguacil, por ser más ladrón que el delincuente, de azotador pasa a ser azotado. ¿No guarda alguna relación con esto lo que en el citado capítulo II cuenta Pipaón acerca de cómo prendieron a los diputados liberales?:

Siempre me acordaré de la insolencia de los diputadillos, que en vez de echarse a llorar y pedirnos perdón cuando los prendíamos, nos miraban con altaneros ojos, afectando una serenidad tranquila, propia de justos o inocentes [...] Quien los viera, creyéralos a ellos jueces y a nosotros ladrones en cuadrilla, trocados los papeles y convertidos los ajusticiadores en ajusticiados (22).

3. EL NIÑO MILITAR

En algún pasaje de las *Memorias* la dependencia galdosiana respecto al modelo de Miñano es tan marcada, que casi cabría hablar de plagio, si no fuera porque el propio novelista se encargó de subrayar tal dependencia y de convertir así las *Memorias* en un muy *sui generis* homenaje al escritor imitado.

del Centro, dio al traste con la inmensa balumba de las Cortes, poniendo en vergonzosa fuga a más de cien diputados liberales, que se escondieron en sus casas sin atreverse a asomar las narices...», *O. C.*, I, p. 1.274.

(19) «El buen señor se veía precisado a sentenciar a muerte o a presidio a unos cuantos malvados, y no pudiendo hacerse esto rectamente sin pruebas, las buscaba para que aquellos infelices no fueran al patíbulo sin saber por qué. ¡Tunantes! ¡Cuándo merecieron ellos tropezar con varón tan justo, tan humanitario y tan compasivo como «quél!»», *O. C.*, I, p. 1.280, a.

(20) «Luego que don Blas, repito, desempeñaba así su difícil cargo, se embozaba en su capa, ya avanzada la noche, y corría a la calle apretado por el deseo de compensar los muchos afares con un poco de libre holganza. Yo no sé adónde iba porque se recataba mucho de los amigos; pero es indudable que no pasaba la noche al raso, ni buscando hierbas a lo anacoreta, ni mirando al Cielo como astrólogo», *O. C.*, I, p. 1.285.

(21) «El duque de I... era otro que tal. ¡Cuántas grandezas podrían contarse de aquel insigne prócer y guerrero! [...] En 1815 ocupaba uno de los primeros puestos de la nación: la presidencia del Real Consejo de Castilla. Había que ver su llaneza en todo lo que no fuera de oficio. ¡Excelente señor! ¡Cuántas veces le vi en un palco del teatro del Príncipe, acompañado de *Pepa la Malagueña!*», *O. C.*, I, p. 1.286.

(22) *Ibid.*, p. 1.275.

En la carta IV del *Pobrecito Holgazán* se cede la palabra a un «señor general» cuya hoja de servicios se resume en los siguientes términos:

Piensen por ahí cuatro tontos que para haber llegado a teniente general no he tenido más que favor y más favor; pero yo les haré ver ahora que no me han hecho más que justicia rigurosa. Porque ha de saber vmd. que todavía no habría cumplido nueve años cuando me veía ya con dos charreteras en los hombros y mi despacho corriente, por los muchísimos méritos que había contraído mi madre, siendo *señora de honor*. Más de seis años estuve agregado a los regimientos que había de guarnición en la corte, y precisado todos los meses a irme a presentar en la revista; vi pasar por cima de mí muchísimos capitanes más modernos que yo, bajo pretexto de que habían perdido algún miembro de su cuerpo en la guerra de Gibraltar. Entre tanto ya me iba apuntando el bigote, y si no es por un almuerzo que se dio en la casa del Labrador, acaso no hubiera salido de jefe hasta estar harto de cumplir diez y seis años. Por fin me hicieron teniente coronel agregado, y tuve que ponerme en marcha para el Puerto de Santa María, separándome de mi pobre madre, y sin más recomendación que unas cartas del Ministro de la Guerra para el capitán general de Andalucía. Este señor me precisaba a ir muchos días a su mesa, y hasta me encargó una comisión de traer pliegos a la corte, anunciando la llegada de una flota; vea vmd. si este servicio no merecía la miseria que me dieron, que fue el grado de coronel. Pues hasta eso lo llegaron a murmurar. Detúveme aquí unos días, y como no era razón que habiendo yo servido tan bien a la patria no se me concediera algún descanso, mi madre reclamó, como era justo, que se me emplease en la secretaría, sin más objeto que el de cobrar alguna cosa más de sueldo. Allí aguanté todo el tiempo que duró la guerra anterior de Francia, y cuando se hizo la paz, ya se caía de su peso que me dieran la encomienda que disfrutó en la Orden de Santiago. Luego tuve que aguardar a un día de besamanos para lograr el bordado de brigadier. Vea vmd. si hasta entonces tendría nadie que decir de mi carrera; pues con todo eso no me han faltado enemigos y envidiosos que han estado murmurando de mis adelantamientos, sin considerar que otros apenas andan a gatas cuando ya son mariscales de campo. En verdad, en verdad, que yo no lo fui hasta la campaña de Portugal, cuando conquistamos el *naranjal de Yéives*, que nos costó más sangre que lo que a vmd. le parece. Finalmente, cuando llegaron los franceses, yo me exalté de puro patriotismo, y de paso para Cádiz me acerqué a la Junta de Extremadura, donde me dieron el grado de teniente general (23).

Si he reproducido íntegro tan largo pasaje, ha sido para poder compararlo mejor con su equivalente en las *Memorias de un cortesano de 1815*. En su capítulo XII se dice del duque de Alagón:

(23) SEBASTIÁN DE MIÑANO: *Cartas del Pobrecito Holgazán*, en el tomo 62 de la Biblioteca de Autores Españoles, p. 613, a.

No se crea por esto que el duque era aficionado a la guerra. El ruido le daba dolor de cabeza, y, además, ¿para qué se había de molestar, cuando había tantos que por un sueldo mezquino peleaban y morían por la patria? Militar era el personaje que describo, y bien lo probaba su noble pecho, lleno de cuanto Dios crió en materia de cruces, galones y cintas... Y no se hable de improvisaciones y ascensos de golpe y porrazo, que hasta los nueve años no tuvo mi niño su real despacho, merced a los méritos contraídos por su madre como dama de honor. A los once ya le lucían sobre los hombros dos charreteras como dos soles, sin omitir el sueldo, que no era mucho para el trabajo ímprobo de ir todos los meses a presentarse a la revista. A los veinte pescó una encomienda de Santiago, y luego fueron cayéndole los grados no atropelladamente y sin motivo, como los cazan otros que se elevan por el favor y la torpe intriga, sino despacito y en solemnidades nacionales, como un besamanos, el parto de la reina, los días del rey y otras fiestas de gran regocijo privado y público (24).

Las coincidencias saltan a la vista: El militar de Miñano obtiene sus «charreteras» cuando aún «no había cumplido nueve años». El de Galdós recibe su «real despacho» a la misma edad, nueve años, y «a los once ya le lucían sobre los hombros dos charreteras». Tales concesiones fueron posibles gracias a los méritos contraídos por sus respectivas madres como «damas de honor» en la corte. Como gran molestia, justificadora del sueldo que perciben los niños militares, se cita en ambos textos el «trabajo ímprobo» de pasar la revista mensual. Los dos personajes obtienen la «encomienda de Santiago» y ganan sus ascensos no en campañas bélicas, sino en galas reales como un «besamanos».

Un texto intermedio entre el de Miñano y el de Galdós puede encontrarse en Larra, en una de las *Cartas de Andrés Niporesas*. Obsérvense las semejanzas que presenta con los ya transcritos del *Pobrecito Holgazán* y de las *Memorias*:

Me preguntas del estado de mi familia: voy a informarte como pueda de la suerte de cada uno:

Antoñito está de enhorabuena: le concedieron la gracia de capitán con sueldo y todo, por los méritos de su padre, que hace ya lo menos cuatro años que está sirviendo a Su Majestad con cuarenta mil reales; con estos méritos le han hecho esta gracia al niño. Me alegrata que le vieras tan mono como está con sus dos charreteritas y su espadita, que parece un juguete. ¿Qué quieres? ¡En esa edad! ¡Ocho años! Nos llena la casa de pajaritas de papel; dice que son los enemigos, les corta la cabeza, y es una risa todo el día con él. Ya puede un criado no servirle pronto: le da un palo, lo cual nos hace mucha gracia a todos, y nunca se le olvida decirle que tiene qué se yo cuántos miles

(24) O. C., I, pp. 1.300-1.301.

de reales de sueldo. Su madre se lo come a besos. Es de advertir que el señor capitán está ya en medianos y muy adelantado en la gramática, de donde inferimos todos que ha de ser un gran militar (25).

Es muy posible que Larra conociera el texto de Miñano y en él se inspirase a la hora de pergeñar su cómico retrato del militar-niño. El favor concedido en Miñano a la «señora de honor», madre del chiquillo, se trueca aquí en el reconocimiento real a los «méritos» del padre. Con un gran sentido de lo cómico, de lo caricaturesco, Larra prepara y gradúa el efecto adecuadamente, reservando para el momento oportuno la indicación de la edad del niño, rebajada aquí a ocho años. Quizá por ello, por haberse extremado el carácter de infantilización, Larra extrema también las notas caricaturescas mediante el empleo de un lenguaje que no cede en ironía al de Miñano o al de Galdós, pero que posee otra tonalidad. Recuérdese que en el texto de Miñano es el propio militar el que habla de sí mismo, en tanto que en las *Memorias* el retrato se debe a la pluma del servil Pipaón. En Larra el contexto es el propio de una carta en la que se contienen noticias de la familia más próxima. Y esa tonalidad, la familiar, es la que acentúa las notas irónicas a través de una serie de expresiones y de diminutivos—«tan mono», «charreteritas», «espadita que parece un juguete», «su madre se lo come a besos»—que nos dan precisamente con más fuerza que los otros textos la imagen muy puerilizada del precocísimo militar. En su retrato, Larra fue capaz de llegar a las últimas consecuencias, las más burlescas; posibles, en definitiva, por el tono de una carta familiar en la que el lenguaje puede captar unas notas impensables en los casos de Miñano y Galdós.

Que éste pudo conocer, además del texto del *Pobrecito Holgazán*, el de Larra no resulta demasiado improbable, habida cuenta de la influencia que en la producción novelesca galdosiana tuvo el famoso articulista de costumbres (26).

A este respecto me parece revelador el que tanto Larra como Galdós completen la irónica descripción del militar-niño con unas amargamente burlescas consideraciones sobre la situación de otros profesionales adultos. Así, Larra, tras el retrato de Antofñito, capitán, escribe:

También está Miguel de enhorabuena, porque le han hecho nada menos que teniente; verdad es que llevaba cuarenta y dos años de servicio, con haberse hallado en todos los encuentros de importancia que ha habido en ese tiempo, haber estado dos veces prisionero y tener

(25) M. J. DE LARRA: *Artículos completos*, Ed. Aguilar, Madrid, 1961, p. 435.

(26) Véase, por ejemplo, lo que M. NÍMETZ señala acerca de la influencia en Galdós de varios artículos de Larra, O. C., pp. 43, 44, 45 y 59.

diecisiete heridas y un ojo de menos. ¿Pero qué es eso comparado con una tenencia? (27).

Con esta adición al retrato de Antoñito se consigue una vez más el efecto del «mundo al revés», tan decisivo en las *Cartas del Pobrecito Holgazán* y en no pocas manifestaciones del posterior costumbrismo literario.

De nuevo podríamos considerar que Larra no hizo otra cosa que llevar a sus últimas consecuencias algo que estaba ya insinuado en el texto de Miñano, cuando el joven militar allí retratado se quejaba de haber visto pasar por delante a «muchísimos capitanes más modernos que yo, bajo pretexto de que habían perdido algún miembro de su cuerpo en la guerra de Gibraltar».

Por su parte, también Galdós contrapone en las *Memorias* la descripción del precoz militar, cuyos ascensos son fruto del favoritismo real, a la de otros profesionales del ejército sumidos en la miseria:

Acontecía que muchas veces los oficiales del ejército de línea no veían una paga en diez meses; pero ¡qué demonio!, no se podía atender a todo, y eso de que cualquier oficialite en servicio activo dé en la manía de estar siempre piando, piando por dinero, es cosa que aburre y molesta a los más sabios gobernantes (28).

4. LA «VICEVERSA DE LAS COSAS»

En definitiva, lo que hizo Galdós en las *Memorias de un cortesano de 1815* no fue otra cosa que aplicar a la totalidad de una novela histórica un procedimiento satírico de cuño tradicional, utilizado antes y después por el propio novelista, aunque nunca de forma tan coherente y sostenida como en ese *Episodio*.

Pipaón quedó así convertido en el personaje galdosiano más representativo de una técnica: la del mundo al revés, la irónica perspectiva que obliga al lector a situar la suya justamente en la zona opuesta de las valoraciones y reproches ofrecidos, para que invierta su sentido y pueda así captar el del conjunto novelesco.

No parece casual, sino reveladoramente intencionado, el que cuando Galdós incluye en el capítulo XX de la parte I de *La desheredada* el satírico *sermón* de *Los Peces* (un nuevo elogio para ser leído al revés), haga descender a los personajes significativos de tal especie (es decir, los hábiles individuos que saben flotar y medrar en todas las

(27) LARRA: *ed. cit.*, pp. 435-436.

(28) O. C., I, p. 1.301, a.

situaciones políticas) del héroe de las *Memorias*, presentado como suegro de don Manuel José Ramón del Pez (29).

Todo ese capítulo de *La desheredada* supone un interludio—que, en parte, se despega de la textura más bien realista de la novela—escrito en el estilo de las *Memorias*, y casi con mayor entonación irónica aún, al teñirse el elogio de la retórica y del énfasis propios de un sermón. Véase, por ejemplo, lo que se dice del citado don Manuel José Ramón del Pez (30) o de algún familiar suyo:

Ocupémonos de Adolfo, del precoz funcionario, que no iba a la oficina sino cuando le daba la gana; que había encargado un velocípedo a Londres y había extendido él mismo la orden para que el administrador de la Aduana de Irún lo dejase pasar sin derechos. ¡Qué rasgo de ingenio! ¡Tú irás muy lejos, niño!, le dijo el jefe de negociado. Y, realmente, aquel rasgo valía una cartera. ¡Genialidad infantil que anunciaba el embrión de un hombre de Estado español! (31).

Se diría que para Galdós el manejo de efectos como éste, conseguidos por un simple desplazamiento o inversión de perspectivas, era algo inherente al sentido mismo que para él tenía la ironía. No deja de ser significativo lo que en el *Episodio* titulado *De Cartago a Sagunto*, y en su capítulo IV, dice una inculca ramera, Leonarda *la Brava*, empeñada grotescamente en instruirse y pulirse para pasar de Cartagena a Madrid:

Persistiendo Leonarda en sus anhelos instructivos, me dijo:

—También hablaron mucho de que a Pepito le da por la ironía. Para mí que *la ironía* es como quien dice *la viceversa de las cosas* (32).

Se trata, pues, de una apretada y expresiva definición no demasiado distante—en su último sentido—de aquella que en 1755 el famoso doctor Johnson proponía en su diccionario: «A mode de speech in which the meaning is contrary to the words» (33).

La viceversa de las cosas permite el que lo abyecto pase por noble; lo ruin, por heroico; lo bajo, por elevado; en procedimiento relacionable con el que tradicionalmente han empleado los cultivadores del gé-

(29) *O. C.*, IV, p. 1.033.

(30) *Ibid.*, p. 1.033.

(31) *Ibid.*, p. 1.035.

(32) *O. C.*, III, p. 1.186.

(33) Sobre esto, vid. MUECKE, *O. C.*, p. 8. Se trata, realmente, de la más extendida y aceptada de las definiciones de *ironía*. CHARLES I. GLICKBERG en *The Ironic Vision in Modern Literature* (Nijhoff, La Haya, 1969, p. 4), alude a ella como a la más popular: «The most popular was contained in the device of saying the opposite of what one meant, but the technique of blaming by means of dissimulated praise was retained, so that the art of understatement and derision came into its own». La técnica de la censura con apariencia de elogio es justamente la empleada por GALDÓS en sus *Memorias de un cortesano de 1815*.

nero heroico-cómico o épico-burlesco. Es fácil incidir entonces en la plena parodia. Así, Galdós, en la novela de ambiente dieciochesco *El audaz*, y en su capítulo XIV, *El baile del candil*, tal vez tuvo presente no sólo el sainete de título parecido *El fandango del candil*, sino también aquélla, la más famosa parodia del teatro trágico neoclásico que escribiera Ramón de la Cruz, *El Manolo*. Con los tipos que por tal obra desfilan y con el irónico lenguaje puesto en su boca, parece relacionarse algún pasaje del citado capítulo de *El audaz*, caracterizado por una adjetivación que una vez más supone *la viceversa de las cosas*:

El primero que entró fue *Paco Perol*, con su capa terciada, su gran sombrero de medio queso y su guitarra, que rasgueaba con mucha destreza. Siguió la *elegante y simpática* verdulera del Rastro *Damiana Mochuelo*, y después la *distinguida y airosa* *Monfacia Colchón*, comerciante en hígado, tripa y sangre de vaca, y después *Gorio Rendija*, opulento ropavejero de la calle del Oso, seguido de la *interesante* castañera denominada *la Fraña*, establecida en el Mesón de Paredes. Vino luego el discreto *Meneos*, majo devoto que se ocupaba en ayudar misas y en remendar trapos viejos, y después la *elegantísima y majestuosa* *Andrea la Naranjera*, que era una de las notabilidades de la Ribera de Curtidores. No tardó nada el *aprovechado* joven llamado *Pocas Bragas*, que venía de viajar por las principales capitales de Europa, tales como Melilla y Ceuta, ni faltó el *respetable y eminente* hombre de Estado, llamado *Tío Suspiro*, maestro de las escuelas establecidas en la Carrera de San Francisco para alivio de bolsillos y desconsuelo de caminantes (34).

La alusión a los penales de Melilla y Ceuta, por los que ha «viajado» *Pocas Bragas* apunta inequívocamente hacia el *Manolo* de Ramón de la Cruz. Si en tal obra el efecto burlesco se consigue por la superposición del enfático lenguaje y versificación propios de la tragedia clasicista al bajo mundo social del Avapiés madrileño, en el texto de Galdós se obtiene un efecto no demasiado distante al recurrir irónicamente el autor al topiquizado lenguaje de las «crónicas de sociedad» de su tiempo, para aplicarlo a las desgarradas figuras que acuden al *baile del candil*.

El recurso que venimos comentando fue siempre muy del gusto de Dickens, y parece legítimo sospechar que Galdós, tan vinculado narrativamente al gran escritor inglés, hubo de acusar su influencia en tal sentido (35). Se haya dado ésta o no, una cosa es cierta: Galdós se sirvió del perspectivismo irónico en todas las épocas de su producción literaria.

(34) O. C., IV, p. 334.

(35) Sobre esto, Vid. el citado libro de NIMETZ.

Recuérdese en la última etapa galdosiana la curiosa variante que el autor introduce en tal procedimiento al hacer que sea Tito—ese casi duende de la Historia, protegido por Clío—quien lo emplee. Así, en el capítulo XVII de *Amadeo I*, Tito pronuncia una conferencia en un caserío vasco, burlándose solapadamente del auditorio al preconizar la implantación de una república hispano-pontificia, con el Papa al frente. El lenguaje, como es de rigor en estos casos, se acomoda a la fórmula de *la viceversa de las cosas*, según puede observarse en este irónico elogio de la Inquisición:

Sí, la llamo dulce, porque sus efectos nos llevarán a un dulcísimo estado de beatitud, porque los rigores que a veces empleara contra la herejía son cosa blanda en parangón de la paz y dulcedumbre que ha de dar a la nación, porque si emplea el fuego para ahuyentar a los demonios, nos trae fresca y aire delicioso con el batir de alas del sinnúmero de ángeles que el Cielo nos enviará para consuelo y alegría de las almas españolas (36).

Galdós hace hablar, pues, al socarrón Tito de forma semejante a la empleada por Pipaón en sus *Memorias*. Permanece, por tanto, el procedimiento irónico, aunque varíe el juego perspectivístico en lo que atañe a la relación autor-personaje.

Pipaón se expresa hipócritamente, de acuerdo con su estrategia política, pero no está en su ánimo el servirse de la ironía para combatir los excesos del absolutismo. El efecto irónico es el resultado del entrecruzamiento o superposición de dos perspectivas: la del autor y la del personaje. Habla Pipaón, pero tras sus palabras están las del propio Galdós, el cual, desde su perspectiva liberal, nos ofrece *la viceversa de las cosas*: elogios-censuras y denuestos-alabanzas.

Distinto es el caso de Tito al preconizar el restablecimiento de la Inquisición con unos términos que de nuevo se corresponden con *la viceversa de las cosas*, en opinión de Galdós, coincidente aquí con la de su personaje novelesco. Pipaón escribe sus *Memorias* desde el más feroz (por interesado) absolutismo, ligado a su deseo de lucro y de poder. Más que de unas convicciones ideológicas, se trata de una postura dictada por el oportunismo. De ahí que en las *Memorias* el juego irónico del perspectivismo (dependiente del aprendido en el *Pobrecito Holgazán*) alcance una extensión y unos matices que no se encuentran en otras páginas parecidas de Galdós. Lo cambiante es la perspectiva, que de ser la interesada de Pipaón o la socarrona de Tito puede configurarse asimismo como la de tono sarcástico del propio na-

(36) O. C., III, p. 1.042, a.

rrador cuando en *La desheredada* interrumpe momentáneamente la marcha del relato para incluir el *sermón* panegírico de *Los Peces*.

Un caso diferente y que entraña una cierta complejidad es el que encontramos en el capítulo III de la parte III de *Angel Guerra*. La perspectiva que aquí se nos ofrece es la del pintoresco don Pito, un antiguo marino, que, víctima de una cierta deformación profesional, de un «perspectivismo de la costumbre», llega a considerar como algo normal y plausible lo más trágico e inhumano: la trata de esclavos negros. Cuando don Pito evoca esos siniestros episodios de su pasada vida marinera, se expresa de acuerdo con la fórmula de *la viceversa de las cosas*. El pasaje es allegable, en lo que a irónico perspectivismo se refiere a los hasta ahora transcritos o recordados:

Venía la noche, y usted para dentro a meter otra partida, que se recogía en lanchas, veinte o treinta de cada barcada, bien amarraditos para que no se le escapasen. Digan lo que digan, se les hacía un favor en sacarlos de allí, porque los reyes aquellos, más brutos que todas las cosas, los tenían ya por esclavos netos, y les hacían mil herejías, sacándoles los ojos y arrancándoles a latigazos las tiras de pellejo. ¡Pobrecicos! De aquel martirio los salvábamos nosotros, llevándolos a país civilizado. Y que los tratábamos bien a bordo, si señor... Pues se echaba usted a la mar con su cargamento bien estibado en la bodega, ciento cincuenta, doscientas cabezas, unos chicarrones como castillos, bien trincados, se entiende, y si alguno enseñaba los colmillos, le daba usted un poquito de *jabón*... a contrapelo, y con este ten con ten, tan ricamente. Es raza humilde... ¡Animalitos de Dios! Yo los quería mucho, y les daba de comer hasta que se hartaban. Cuando el tufo de sus cuerpos en la bodega era demasiado pestífero, los subía usted de dos en dos sobre cubierta y los baldeaba... Y ellos tan agradecidos... Y larga para la costa del Brasil en busca de los Sures, ¡hala, hala! (37).

El hecho de que don Pito se sirva de un lenguaje familiar, y en grado tal que llega a involucrar a su interlocutor como implicado imaginativamente en los hechos, acentúa la coloración irónica del pasaje, bien explícita además en ciertos reveladores diminutivos. Lo que ocurre aquí, a diferencia de los casos anteriores, es que la embotada sensibilidad de don Pito le lleva a expresarse de una forma pintorescamente inocente, como si todos los horrores descritos fueran cosa corriente, aceptable y aun casi—y de ahí el superlativo efecto irónico—caritativa. Don Pito no es tanto un personaje cruel (al evocar su oficio de negrero) como un estúpido inconsciente, en quien los resortes de la más elemental humanidad se hallan estropeados a fuerza de hábito y de rutina.

(37) O. C., V, p. 1.351.

Como quiera que sea, parece evidente que una descripción como la transcrita hace de don Pito un personaje de pergeño tan caricaturesco como aquellos otros—verbigracia, Pipaón—de quienes se sirve Galdós para obtener efectos de eficaz ironía al contrastar las personales (y deformadas) perspectivas de todos esos personajes con la no menos personal del autor (presente siempre en el relato, aunque sea de forma indirecta u oblicua) y con la del lector mismo, siempre que éste acomode la suya a la del novelista. Cosa bien fácil, por lo demás, habida cuenta de lo accesible y clara que siempre resulta la clave con la que penetrar en los juegos de irónico perspectivismo.

Su reiteración en la obra narrativa galdosiana tiene algo y aun mucho que ver con la especial índole del realismo novelesco, tal y como lo concibió el gran escritor canario (38). Para éste, como para Cervantes, Dickens o Balzac, no hay incompatibilidad entre la creación de un mundo novelesco rebosante de verdad humana y la presencia, la voz misma del novelista en tal mundo. El dogma de la total objetividad, de la impasibilidad narrativa fue algo que nunca debió preocupar excesivamente a Galdós, según vimos ya a propósito del prólogo a *El abuelo*.

Tal convicción llevó posiblemente a Galdós a estudiar y ensayar las técnicas y fórmulas con las que incorporar su yo, su voz, sus opiniones, a las páginas de sus novelas, de la forma más variada y artística posible. El «perspectivismo irónico» es una de esas técnicas, de corte bien tradicional y con antecedentes tan explícitos como el de Miñano. El que Galdós fuera capaz de extraer nuevos efectos de tal técnica y de escribir incluso alguna obra entera ceñida exclusivamente a ese procedimiento dice bastante acerca de su poder creador y su talento narrativo.

MARIANO BAQUERO GOYANES
Mariano Vergara, 8, 4.º dcha.
MURCIA

(38) Sobre el muy *sui generis* realismo galdosiano y su compatibilidad con las descripciones de índole caricaturesca, Vid. mi estudio *Las caricaturas literarias de Galdós*, incluido en *Perspectivismo y contraste*, así como el citado libro de NIMETZ, *Humor in Galdós*.

LECTURAS DE JUVENTUD

POR

JOSETTE BLANQUAT

I

LAS PALMAS. EL COLEGIO SAN AGUSTIN

Galdós siempre rehusó hacer confidencias. Todos sus biógrafos, desde Clarín, lo han deplorado. El volumen de memorias que escribió hacia el fin de su vida contiene—no lo ignora nadie—gran número de errores cronológicos. Y como el crítico que intenta reconstruir la evolución espiritual del novelista ha estado hasta el presente en la casi completa ignorancia de las cartas que escribió don Benito en el curso de su vida, debe examinar con la mayor atención los testimonios proporcionados por sus contemporáneos, las cartas recibidas y conservadas por voluntad del novelista, las confidencias más o menos voluntariamente camufladas que se deslizan en las novelas, las reflexiones que el mismo Galdós, espontáneamente, realizó durante sus lecturas en los márgenes de los libros que leía.

Galdós es particularmente reacio a las confidencias sobre su infancia. Declara al principio de sus *Memorias*: «Omito lo referente a mi infancia, que carece de interés o se diferencia poco de otras de chiquillos o de bachilleres aplicaditos.» Actitud que no satisface a los críticos. Rendimos homenaje a los eruditos canarios que se han esforzado por reconstruir la atmósfera en la que creció el Galdós niño. Gracias a los trabajos de Pérez Vidal, conocemos la austeridad del hogar paterno y la monotonía de la vida que se desarrollaba en Las Palmas, cuyo apogeo económico data de mediados del siglo XIX (1). El libro preciso y detallado de don Alfonso de Armas Ayala (2) define

(1) JOSÉ PÉREZ VIDAL: *Galdós en Canarias*, Las Palmas, El Museo Canario, 1952.

(2) ALFONSO DE ARMAS AYALA, GRACILIANO AFONSO: *Un diputado canario de las Cortes de 1821 desterrado en América*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la «Casa de Colón», 1957. Graciliano Afonso había planteado ante las Cortes de 1821 la causa de la Iglesia nacional. Hemos encontrado en los archivos del Museo Canario un texto que ilustra en el obispo Tavira la voluntad de desarrollar la instrucción religiosa con el propósito de combatir la superstición en los fieles y conducirles a una concepción más severa y austera de la religión. He lo aquí:

la tradición espiritual implantada a fines del siglo XVIII por los obispos «ilustrados» Tavira y Verdugo, que tuvieron por discípulo entusiasta al canónigo Graciliano Afonso. Este último, víctima de la represión de 1824, volvió a Las Palmas a pasar los últimos años de su larga vida y frecuentó el colegio donde Benito comenzaba sus estudios. Por nuestra parte, hemos espigado algunos hechos menudos en un volumen inédito del Museo Canario que nos ha sido amablemente prestado por don Manuel Hernández Suárez: *Mis recuerdos*, de don Andrés Navarro y Torrent. Del largo relato, sobrecargado de detalles pequeños pero nunca insignificantes, extrae el lector una impresión inolvidable. Nacido en 1844, el autor de *Mis recuerdos* sólo era un año mayor que Benito. Pérez Vidal le cita entre el pequeño grupo de amigos que rodeaban al futuro novelista (3). Los dos niños no frecuentaron los mismos cursos a la vez, pero tuvieron en común un cierto número de profesores. Las memorias de don Andrés nos ayudan a conocer mejor lo que era la vida en la isla de Gran Canaria y en el colegio San Agustín durante la infancia y adolescencia de Benito.

No volveremos sobre los hechos importantes que marcaron la historia de la isla en la segunda mitad del siglo XIX. Pérez Vidal ha explicado muy bien cómo, después de haber conocido una vida precaria por múltiples razones, llegó por fin la prosperidad a partir del momento en que Las Palmas es declarado puerto franco y cuando el decreto de 1852 separa definitivamente la isla y sus satélites de la autoridad administrativa de Tenerife. En lo sucesivo independiente y capital a su vez, Las Palmas va a esforzarse por asegurar una fortuna muy problemática desde los comienzos. Llegará a ella con una gran lentitud, y su artífice más activo fue León y Castillo, amigo de la infancia de Galdós; y el mismo Galdós, al fin de su vida, diputado por Las Palmas, tampoco fue extraño a ello. Es difícil imaginar lo que era esta ciudad, hoy tan extendida y moderna, cuando estaba reducida a

«Pastoral de Don Antonio Tavira y Almazán, por la Gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostólica, Obispo de Canarias, del Consejo de Su Majestad, etc., 15 de Febrero de 1729: ... encomendándoles estrechamente la sólida instrucción, por cuya falta los fieles no arreglan su conducta según la Ley Divina, y máximas del Evangelio que no conocen; forman ideas muy opuestas al espíritu de la Religión, se creen seguros con una aparente piedad, y con ciertas devociones superficiales, y cunden entre tanto la impiedad y la superstición, siendo la causa de tantos males la negligencia en explicar las altas y sublimes verdades en que consiste nuestra Santa Religión: la caída del primer hombre; los funestos efectos que trajo a su posteridad; la necesidad de reparar estas quiebras del género humano por el Divino Mediador que figuraron los Patriarcas, anunciaron los Profetas, y esperó con ansia el pueblo escogido de Dios; y finalmente todo lo más maravilloso y sublime que se halla en ambos Testamentos, y que tan estrecho y aun mezquinamente, por no decir otra cosa, se explica en la mayor parte de los Catecismos vulgares.»

(3) *Op. cit.*, p. 78: «... se relaciona principalmente con Andrés y Juan Navarro, con Fernando Inglot y con Fernando León y Castillo».

un núcleo tan pequeño, que en 1856 se comentaba un acontecimiento cuya importancia comprendía todo el mundo: el establecimiento de una casa de comercio en la calle Triana. En efecto, hasta entonces «el único sitio donde se sostenía casi exclusivamente un raquíptico comercio era en la calle de la Peregrina, la de los Remedios y Plazuela». Actualmente, la calle comercial se prolonga a través de varios kilómetros, bien defendida del mar, el cual, por mucho tiempo, hasta hace un siglo, llegaba con sus olas hasta allí, cerca de ese lugar encantador que hoy conocemos bajo el nombre de «Parque de San Telmo». Cuando Benito era muy pequeño, para llegar a la escuela donde hacía sus primeros estudios debía, en invierno, franquear en barca el *barranco*, lleno por las aguas del torrente, y tenía miedo... (4). Hasta 1858 no se construyeron los mataderos:

Hasta aquí se está dando el inmoral espectáculo de sacrificar las reses mayores y menores al aire libre, en un sitio de la Marina de Triana, repitiéndose el caso de que, por descuido o impericia de los matarifes, rompa las ligaduras una res y, con el cuchillo clavado en la cabeza, huya con espanto del lugar del sacrificio.

¿Fue Benito en su infancia testigo de esto? El amante de los animales, que gustaba de fotografiar (5) y de hacerse fotografiar con sus animales domésticos, ¿presenció acaso el sacrificio de los animales en la Marina de Triana? Espectáculo inmoral, declara el buen Navarro Torrent (también él gran amigo de los animales, como vamos a ver). Inmoral sin duda, pues los testigos corren el peligro de endurecerse, de habituarse a dar la muerte, a ver correr la sangre. Los lectores de novelas picarescas conocen bien a la temible fauna humana que vive alrededor de los mataderos, portadora de cuchillos de cachas amarillas. Pero también cruel para un espectador de sensibilidad tan delicada como la de Benito y para un espíritu meditativo, fuente de reflexiones sobre la condición del hombre que no sabe vivir sin matar. Si Benito vio esto siendo muy niño, el traumatismo debió ser profundo. El afecto que siempre experimentó por los animales nos parece se debió a una experiencia personal inseparable de su infancia canaria. En esta pequeña comunidad establecida en peligrosas condiciones bajo la perpetua amenaza de los elementos, donde las circunstancias más tri-

(4) Este hecho me ha sido señalado por doña Aurina Rodríguez, bibliotecaria del *Museo Canario*.

(5) Permítaseme evocar un recuerdo personal: Durante mi última estancia en Las Palmas, don Rodolfo Cardona encontró un día algunas fotografías olvidadas en un libro de la biblioteca de Galdós. Una de ellas representaba en primer plano una cabeza de perro llena de alegría, con una mirada amable, feliz. Todo nuestro trabajo se animó de pronto, y fue como recreado por esta amorosa mirada de un perro hacia su amo.

viales de la vida en sociedad se convierten en trágicas tan rápidamente, el hombre y los animales viven muy cerca los unos de los otros, asociados, inseparables. Andrés habla largamente de su infancia maravillosa, que se desarrolló en una suerte de éxtasis pastoral gracias a la amistad de los animales de la casa de campo de Tafira. La isla era pobre en recursos de todo tipo, pero ofrecía a un niño soñador y sentimental el tesoro incomparable de una naturaleza cuya belleza no había sido alterada por el hombre. Benito no necesitaba conocer las teorías de Darwin para saber que el hombre no es el único centro del mundo. Antes que todos los teóricos del liberalismo, su isla natal le enseñó, tanto por su esplendor como por sus miserias, que todas las formas de la vida tienen derecho al respeto y al amor.

En una comunidad tan reducida, las distracciones eran escasas. Para festejar los acontecimientos que anuncian mayor dicha a la colectividad se baila y, sobre todo, la gente se disfraza de la manera más grotesca. Cuando un nuevo decreto consagra en 1858, y esta vez definitivamente, la división de la provincia (había sido anulado el decreto de 1852), una cabalgata recorre las calles, formada por una «cuadrilla de gigantones y tarascas» y por una reata de asnos montados por los notables de Las Palmas y de la región. En la cabalgata asnal se reconocía a «el magistrado de Verona, los hermanos Massieu, el juez de ésta, don Eugenio Perea, etc. ...». Preocupado por preservar la dignidad de sus queridos recuerdos, el simpático don Andrés comenta:

El amor a una mejora pública que, a juicio de todos, traería el bienestar y engrandecimiento de este país, desaparecía todo el temor al ridículo con que hoy se trata de ahogar toda clase de manifestaciones patrióticas.

El estúpido respeto humano que afecta a la burguesía del siglo XIX en sus maneras displicentes era desconocido en Las Palmas. Aquí primaba el sentido de lo colectivo. El sentido de una vida colectiva, cuya felicidad dependía del desarrollo de la vida económica. La inquietud general recaía en el desarrollo material del país, tan necesario a todos, y determinaba una psicología colectiva diferente de las restantes provincias españolas, cuyo ritmo de vida sólo dependía de las fiestas religiosas. No es que éstas fueran desconocidas en Las Palmas; incluso en nuestros días podemos encontrar residuos de esta alegría desbordante, en la que participan las diversas clases sociales durante las fiestas que celebran la Epifanía. Mientras que los pequeños se maravillan delante de los Reyes Magos con sus oropeles, los mayores, bajo el pretexto de una reconstrucción histórica (!) que nadie toma en serio, se divierten con el travestismo. La inmensa cabalgata burlesca se des-

arrolla a lo largo de varios kilómetros; detrás de los reyes, las mujeres del harem (1), los soldados egipcios, los centuriones romanos y los gigantones se mezclan a los grupos folklóricos, y durante toda la noche una inmensa riada humana desemboca en las calles, bailando y gesticulando, tocando la guitarra, el tambor y la trompeta entre las detonaciones de los fuegos artificiales. La risa se adueña de la ciudad iluminada. Las narices y los bigotes postizos marcan la pauta. Benito asistió con seguridad a escenas semejantes, y si los movimientos de la masa eran en su tiempo infinitamente más reducidos que en nuestros días, pudieron despertar su interés por esas manifestaciones populares, en las que todas las clases confraternizan y hacer de él, antes de que conociera Madrid, el amigo de la masa.

Las Palmas, puerto franco, hace la fortuna de la isla: ¿Es posible en Las Palmas ser partidario del régimen proteccionista? Los dos grandes hombres del país, León y Castillo y Galdós, pertenecen al partido liberal. En el colegio San Agustín los graves profesores, amigos del canónigo Graciliano Afonso, saben injertar ciertas ideas capitales del liberalismo en el tronco venerable de la tradición católica. Entre los alumnos, el nuevo espíritu se manifestaba de manera menos austera, y Benito ejerce su verbo cáustico a expensas del hidalgüelo del país (6). Desearíamos tener más detalles sobre la enseñanza impartida por don Emiliano y don Teófilo Martínez de Escobar. Las memorias de don Andrés Navarro Torrent evocan la personalidad de estos profesores, haciendo hincapié, sin alabanzas superfluas, en las cualidades apreciadas por los alumnos, pero también en los defectos de carácter y las lagunas de la enseñanza. Su testimonio será, creemos, conservado, y quizá podrá servir de base a un serio estudio, que deseamos ver emprendido por un erudito canario. Durante el curso del año escolar 1856-57, don Emiliano llegó a ser profesor de latín. Al año siguiente el colegio contaba entre sus internos a Benito Pérez. En el establecimiento, dirigido por don Antonio López Botas, «juez severo, de inquebrantable justicia», y por don Lucas Alzola, «tímido y severo», «hombre serio y honrado... igual para todos sin distinción alguna», los dos hermanos supieron hacer la enseñanza agradable. Evitaron recurrir a los castigos. Decididamente, un nuevo espíritu se afirmaba con ellos:

Don Emiliano..., afable y hasta divertido..., nos distraía a veces con cuentos graciosos. Explicaba bien y con claridad y para nuestra mayor satisfacción nos estimulaba con medios suaves y persuasivos sin valerse de los castigos reglamentarios que tanto enojan a los muchachos.

(6) H. CHONON BERKOWITZ: *Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós*, en *El Museo Canario*, núm. 8, año IV, enero-abril 1936.

Al siguiente año es don Teófilo quien enseña el griego y el latín al joven Andrés. Al igual que su hermano, es muy estimado, pero el espíritu crítico de los alumnos descubre en él un fallo:

El dicho don Teófilo es de carácter alegre y festivo, tiene opinión de persona de mucho talento y dispone de amistades y simpatías del público. Al explicar en la cátedra, y lo hace con elegancia, da muestra de muchos conocimientos de la materia. Tiene, sin embargo, cuando se le contraría, momentos de mal humor y hasta de dureza, por lo que echábamos, a veces, de menos a su hermano don Emiliano.

El método de enseñanza de los dos hermanos rompía con la aburrida y a veces cruel tradición, que no conseguía más que transformar a los alumnos en pequeños rebeldes. Andrés conoció a profesores mediocres, de carácter violento, de quienes se burlaban abiertamente los colegiales, creando un montón de incidentes tragicómicos. Benito pasó por la experiencia de ambos métodos pedagógicos, y después, cuando frecuentó en Madrid a los krausistas, ya estaba hecha su elección.

En octubre del 58, don Emiliano se convierte en vicerrector del colegio. Su nueva autoridad le permite transformar el régimen del internado. En lugar de ir a la playa como todos los domingos—hábito inmutable en los paseos de los pensionistas—, se organiza una excursión al campo. Los colegiales renuncian con alegría al triste desfile por la calle de Triana. Pero para llegar al pequeño bosque de los Laureles, la inexistencia de un camino transitable convertía en arriesgada la empresa. Se tomó el camino vecinal de San Roque, que podían recorrer los carros de carga. El burro que tenía Andrés era de la partida:

Era prudente hacer el trayecto despacio y con algunas precauciones en evitación de un vuelco... En Tafira quedaron los carros y mi burro y en el conocido y pintoresco bosquecillo comimos todos alegres y contentos.

Don Andrés no puede precisar la fecha de esta pequeña revolución en el régimen del internado; pero Benito, aun cuando no participó, oyó desde luego hablar de ella. Así, muchos años antes de la Institución Libre de Enseñanza y sus tentativas para fomentar en los jóvenes el gusto por el campo y la Naturaleza, Galdós niño fue testigo de estos ensayos de nueva pedagogía, que debían para él ser objeto de reflexión y de discusión con sus camaradas. Andrés observa una prudente reserva con respecto a los cambios ocurridos en el colegio desde que los dos hermanos tomaron la dirección:

El ambiente de este establecimiento ha cambiado por completo, no se, a punto fijo, si ha sido para mejorar o empeorar. Pero lo que a mí atañe, como cada uno cuenta de la fiesta según le va en ella, y no tuve algún motivo de disgusto con el tímido y severo don Lucas Alzola, acujo, hasta el presente con cierta reserva, este nuevo orden de cosas.

Galdós también estimaba a don Lucas, a quien dedicó algunos ensayos de juventud. ¿Debemos hablar del radicalismo de la juventud, que la torna desconfiada con respecto a sus mayores? El hecho es que Andrés se queja. Un jesuita, el P. Michelena, toma el lugar de don Teófilo como profesor de griego:

Forma parte del personal de la misma congregación establecida, desde hace algún tiempo, en el Seminario Conciliar, cuidando de la enseñanza y educación de los seminaristas... Algo se me pegó del ambiente algo jesuítico que se respiraba en el Colegio desde que pasó a poder de los hermanos Martínez, que también privaban con los citados padres. Empecé por cobrar afición a las ceremonias de la iglesia, gustando de improvisar altares para lo cual estaba provisto de estampitas, figuras y objetos con arañas y candelabros minúsculos, bolitas de cera y las demás artimañas como cortinas, terciopelos y tapices para ornamentar los altares y capillas que improvisaba.

Reinaba, pues, una atmósfera de piedad que algunos alumnos soportaban casi a pesar suyo y de mala gana, ya que, después de haber narrado el incendio del último altar improvisado, añade Andrés esta reflexión, que dice mucho acerca del anticlericalismo que se manifestaba en una parte de la juventud:

Me parecía entonces, y me sigue pareciendo ahora que el estado eclesiástico, tal como está constituido, es en el fondo un verdadero rompimiento con la humana sociedad.

No era suficiente el liberalismo introducido por los nuevos métodos de enseñanza. El estado eclesiástico era «contestado» por los jóvenes colegiales de Las Palmas. ¿Sabremos alguna vez lo que pensaba Benito sobre estas graves cuestiones? Es probable que Andrés exprese la opinión del grupo al que pertenecían su hermano y Benito. Pero es evidente que el anticlericalismo del que este último nunca salió tiene su origen en su infancia en Las Palmas, en el colegio San Agustín.

Sin embargo, Andrés es asiduo del curso de Historia Sagrada, que no era obligatorio; acudía allí con sus compañeros por el placer de oír contar maravillosos relatos:

A todos nos gustaba esta asignatura. La historia de José, cautivo en Egipto, la conducta de sus hermanos, la copa de plata encontrada dentro de un saco de trigo y otros episodios por el estilo nos entretenía más que

conjugar verbos latinos. Por otra parte, con esta clase, don Severino se mostraba bueno y competente.

Lo que apreciaba más en el curso de religión es el arte del narrador, y hace del profesor, canónigo penitenciario de la catedral, un andaluz nativo de Sevilla, un retrato poco halagüeño, pintoresco y, sin duda, muy exacto:

Era un señor muy pulcro en el vestir y amante en grado extremo de la cortesía. Pero muy cuidadoso de sus prerrogativas. La menor falta de atención le ofendía si veía en ella una falta de respeto a su persona. Obligaba a la servidumbre de su casa a que le trataran de Usía. Así se aseguraba.

Muchas veces interrumpía sus lecciones para darnos alguna regla de educación y finura. Era su obsesión. En la relación que nos hacía de la Historia Sagrada hacía uso de figuras raras, poniendo en boca de los apóstoles, por ejemplo, expresiones algo grotescas que nos movían a risa. No se si seguía este sistema para fijar mejor las ideas en la imaginación de los niños o si obraba así a impulsos de su genio andaluz. Me acuerdo que ocupándose del pasaje de la Sagrada Escritura en que los discípulos y compañeros de Cristo propusieron a éste levantar un altar, decía el penitenciario, refiriéndose nada menos que al venerable apóstol que, en esta ocasión, dio muestras de buscar la propia comodidad: «Pedro, el bueno y socarrón de Pedro, propuso al Señor...».

En este estilo a la pata la llana, en este sistema humorístico de narrar, que reduce a la medida humana—demasiado humana—los episodios de la Historia Sagrada, ¿quién no reconoce la tradición de las coplas andaluzas? También es un tono querido para Galdós, quien estima en los sacerdotes el sentido de lo concreto, un sentido común a lo Sancho Panza, a ras de tierra y robusto, que pone más de manifiesto la sabiduría divina en la naturaleza humana. Es probable que Benito siguiera los cursos de don José Martín Márquez, que le escuchara gustoso y que se acordara de él más tarde, escribiendo. Veremos en otra parte que el P. José María Márquez salpicaba también su curso de comentarios sobre la vida política.

No sabemos si don Francisco Zumbado, profesor de escritura y de ortografía, y don Manuel Ponce de León, pintor de cámara de Su Majestad, profesor de dibujo, tuvieron a Benito entre sus alumnos. Andrés evoca su recuerdo entre las anécdotas que ilustran la vida amable del colegio en 1855. Don Francisco era muy amante del teatro, como don Agustín Millares, profesor de música y compositor de zarzuelas, como todos los alumnos del colegio que fueron alguna vez a las representaciones, como todos los habitantes de Las Palmas que trataron de construir un teatro a la medida de su pasión. Sabemos cuánto se burló Benito de la polémica organizada alrededor de esto.

El digno profesor del colegio pintaba los decorados de las operetas que hacían furor. También fabricaba los gigantones, que hacían las delicias de los chiquillos cuando eran quemados con gran solemnidad al final de las fiestas públicas:

Provisto de habilidades para asuntos teatrales, sabía pintar telones y hacer figuras grotescas, gigantones como los que con el nombre de *Judas* se quemaban en las plazas públicas en determinadas festividades.

Don Manuel, por su alegría, su finura y su coquetería (siempre llevaba una flor en el ojal), hacía a veces fruncir el ceño al austero don Lucas Alzola. El establecimiento, con todos sus alumnos, participaba igualmente en los festejos que celebraban los acontecimientos más señalados de la vida colectiva. La educación impartida en el colegio San Agustín obraba sobre la actividad de la patria chica.

Son notables, sin embargo, en las memorias de don Andrés las graves lagunas que padecía la enseñanza. Los estudios clásicos de Galdós bajo la dirección de los hermanos Martínez de Escobar debieron ser armoniosos y sólidos. Los nuevos programas de 1858 daban una preponderancia a esta disciplina hasta el punto de descuidar las ciencias, y Andrés, que soñaba con ser arquitecto y cuyo padre era médico, gemía:

...paso los mejores años de mi vida conjugando declinaciones de latín y griego y en todo lo demás que ha de servir ineludiblemente para mi futura carrera estoy al raso... (julio 1859).

Siempre el dichoso latín y griego, bajo el título de análisis del griego y composición castellana y latina, sigue siendo el objeto preferente del nuevo plan de estudios. Tantos años seguidos sin dejar de la mano dos lenguas muertas y en cambio las ciencias que ocupan la base de los conocimientos sociales apenas son esbozadas (curso académico de 1859-60).

La enseñanza de las matemáticas era deplorable. Para el curso 1858-59, el colegio llama a un profesor de la Escuela de Comercio, que se contenta con leer el manual en clase. Durante el año siguiente anota Andrés:

A mi juicio, estaba bien preparado en las asignaturas de latín y griego y en la retórica y poética, y mal en el segundo año de matemáticas. Posteriormente, ¡cuánto eché de menos el no haber tropezado con un profesor como don Pablo Padilla, que se hacía entender y nos despertaba el interés de los conocimientos de las ciencias exactas! Bastante me ha perjudicado en mi porvenir la ofuscación de creer que no sabía las matemáticas por falta de aptitud para aprenderlas cuando todo se hubiera subsanado, volviendo a estudiarlas con una buena dirección.

Sin duda le ocurrió lo mismo a Benito, a quien disgustaron durante toda su vida las matemáticas. En cuanto a la enseñanza del francés, también merece las críticas de Andrés. En 1858, el profesor es un médico que ha renunciado a ejercer su profesión: «Se aprendía poca cosa en sus clases». Benito tuvo siempre excelentes notas en sus exámenes de francés. En 1859 aprueba con la nota de sobresaliente. Es difícil saber si el nivel de sus conocimientos era verdaderamente elevado a fines de este primer año. Pero nunca cesó de leer y de trabajar para lograr la adquisición de esta lengua, que amaba. La misma brillante nota le es otorgada en geografía y en «latín y castellano». En esta última disciplina parece haber adquirido sólidos conocimientos, y su interés por la literatura y el pensamiento de los griegos, y sobre todo por el de los latinos, nunca fue desmentido. Señalamos que durante este año el palmarés no menciona su nombre en matemáticas y que en lectura y escritura solamente se anota su asiduidad a las clases y sus progresos. Si su profesor era el simpático don Francisco, podemos apostar que la atracción por las conversaciones sobre teatro incitó a Benito a frecuentar esta clase... pues algunos profesores hablaban a menudo en sus clases de cualquier otra cosa más que de la disciplina que estaban obligados a enseñar. La clase de religión era tanto más frecuentada cuanto que don José María no se hacía rogar para abordar otros temas más apasionantes que la Historia Sagrada:

Con el penitenciario don José María Márquez seguíamos siempre contentos en su clase porque no teníamos que examinarnos de ella como porque pasábamos el tiempo entretenidos con las relaciones que nos hacía de asuntos extraños a la asignatura. Este año le tocó hablarnos de la guerra que tuvimos en Marruecos; se expresaba con entusiasmo y procuraba exaltar en nosotros el sentimiento de patriotismo.

Así, gracias a un curso de religión trocado en curso de instrucción cívica, no ignoraban los alumnos la historia moderna. Esta podía no ser mencionada en los programas del colegio, pero el ardor patriótico y belicoso de los profesores la reemplazaba. Había otro tema aún más ardiente y también muy actual: la guerra carlista. ¿Se habló de ella en la clase? Andrés nada dice. Pero en vacaciones, en la casa de campo de Tafira, Andrés escucha las historias de guerra de uno de sus vecinos, también andaluz como el penitenciario, amante de las buenas palabras y de las finezas, pero liberal:

Don Ramón Súnico nos hacía pasar ratos muy agradables relatándonos episodios de la primera guerra civil de España, en la que tomó parte activa entre los «cristinos» o liberales, a que él pertenecía, y los carlistas. Como tenía buen humor y genio andaluz amenizaba sus relaciones con chistes.

Es posible que las narraciones de don Ramón fueran escuchadas también por Galdós, que pasaba sus vacaciones no lejos de allí. Pero mejor que preguntarnos si tal o cual detalle ha sido extraído o no de los recuerdos de don Ramón Súnico, preferimos pensar que un estudio del humor galdosiano deberá tener en cuenta la presencia de estos narradores, andaluces de pura cepa, que deleitaron la infancia de algunos colegas de San Agustín. Deberá reconocer las irisaciones del humor andaluz y del humor canario como un reflejo de la infancia del gran humorista.

Andrés no habla de sus lecturas. Es de lamentar. Los alumnos debían tener poco tiempo para consagrarlo a la literatura moderna, la cual tampoco figuraba en el programa del bachillerato. En 1859, convertido en alumno externo, Andrés tomó contacto, entusiasmado, con los libros de la biblioteca... de su abuelo. Eran traducciones de Alejandro Dumas y de Eugenio Sue: *Los tres mosqueteros*, *Veinte años después*, *El juicio errante*, *Los misterios de París*. La ingenuidad de sus reacciones nos permite pensar que la lectura de novelas no era cosa corriente en el colegio. Este muchacho de quince años cree en la veracidad de esas historias y se despierta en él una vocación de escritor realista:

...me parecían reales y verdaderos... En los paseos y en cualquier sitio solitario la imaginación me los presentaba tal como los describía el autor. Por algún tiempo este género de literatura me cautivaba tanto que mi mayor deseo y ambición se cifraba en poder algún día escribir algo análogo.

A punto estuvo de renegar de su isla natal que no podía ofrecerle crímenes tan terribles y tan misteriosos para ser relatados:

Me lamentaba de residir en un pueblo pequeño donde no cabían los terribles misteriosos crímenes y por más que examinaba y volvía a examinar a los personajes con quienes tropezaba, incluso los vagos infelices mozos de cuerda o mandaderos, «Cielo raso» y otros, a ninguno podía aceptar para tipo de los misteriosos bandidos que con tanto afán buscaba y que inspiraban el argumento y la trama de la novela.

En agosto y septiembre de 1859 lee otras novelas de tendencia socialista, escritas con pretensiones históricas por los imitadores de Dumas. Recuerda haber hojeado *Las mil y una noches*, sin duda a escondidas, pues el libro se encontraba disimulado en la habitación de su padrino (no podía tratarse, sin embargo, más que de una traducción muy edulcorada). Y esas son las únicas obras de carácter recreativo que recuerda haber tenido entre manos, con algunos volúmenes del

Museo de las familias y del *Semanario pintoresco español*. Un día su padre, asombrado de su ignorancia, le ordena leer *Don Quijote*:

...contestó que era lo primero que debiera conocerse de nuestra literatura nacional y que él se encargaría de facilitarme este libro.

Más tarde leerá a Walter Scott, quien llegará a ser su autor preferido.

Tal ignorancia de la literatura no era imputable solamente a la enseñanza impartida en el colegio, pues los condiscípulos de Andrés, y sobre todo Benito, estaban mucho más versados que él en estas materias. Pero su testimonio nos ayuda a reconocer los méritos y las lagunas de la educación impartida en San Agustín bajo la autoridad de los hermanos Martínez de Escobar, y por ahí, a adivinar la inmensa curiosidad, el apasionado interés que llevó a Benito a llenar esas lagunas.

LAS VACACIONES

Galdós prefería la finca de los alrededores de Tafira a la casa paterna de Las Palmas. Pudimos visitar aquélla gracias a la amabilidad del actual propietario, don Ignacio Pérez Galdós, sobrino del novelista. Es hoy, como entonces, una especie de ermita romántica (y confortable) oculta entre los árboles, que domina un profundo barranco con desmoronamientos negruzcos. Por todas partes, alrededor, la montaña. Cuando nos acercamos a la barandilla de la terraza, vemos debejo, sobre las pendientes rocosas, algunas flores de eucaliptos y de buganvillas. Pero siguiendo con los ojos el lecho seco del torrente, por el lado donde el paisaje se apaga y aplanan, acabamos por adivinar a lo lejos la presencia del mar. Aspereza y diversidad. Hay algo allí que recuerda a Toledo. Es un lugar ideal para leer a George Sand y a Víctor Hugo. Su nombre es encantador: Barranquillo de Dios.

En la biblioteca, en la que, desgraciadamente, faltan la mayor parte de los volúmenes de antaño, atrajeron nuestra atención algunos ejemplares. Uno de ellos lleva escrito a pluma, en la contraportada, el nombre de Benito Pérez Galdós; es la novela de Hugo *Los miserables*, en la primera traducción española de 1862 (7). Otro libro fue propiedad de un amigo de Galdós: J. Llarena y Casabuena, quien escribió, también con tinta negra, una fecha al lado de su nombre: 1 de mayo de 1860. Se trata de una traducción española de *El arte*

(7) V. Hugo: *Los miserables*, trad. de don Nemesio Fernández Cuesta, Madrid, *Las Novedades*, 1862.

poético, de Horacio (8). Un lector irrespetuoso, más ferviente de Hugo y del teatro romántico que de la poética clásica, ha escrito sobre las páginas disponibles la lista de los personajes de *Hernani*, adornada con dibujos humorísticos. ¿Estudió acaso Benito el teatro romántico, confrontándolo con los principios del arte clásico, en un libro prestado por un compañero? ¿O bien los dos colegiales se inclinaron juntos sobre el mismo libro, soñando y criticando a la par? El libro del amigo quedó en casa de Benito, testigo sugestivo de una camaradería de colegio y de una pasión común por la literatura. Destaca también un manual que quizá data del tiempo del colegio: *Compendio elemental de Historia Universal*, por don Alfredo Adolfo Camús, profesor de la Universidad y Ateneo de Madrid (Boix. Madrid, 1842). Esta vez, si este libro fue «aconsejado» por un profesor del colegio, tenemos un testimonio precioso sobre la enseñanza liberal impartida en este establecimiento. Pero quizá este libro fuera adquirido en Madrid cuando Benito seguía el curso de Literatura latina de Camús, en la Universidad, en 1862. El estudiante estaba lleno de admiración por el maestro que Clarín llamó «un gran espíritu liberal de las letras». Intentaremos más adelante comprender lo que le debía, pero debemos citar desde ahora el final del pequeño manual de Historia Universal:

Ojalá que la historia, a pesar del prodigioso ensanche de su dominio pueda medir con atrevidos ojos todas las naciones del globo, compararlas a pesar de la diversidad de las costumbres y de los acontecimientos, según los progresos de las luces de la civilización, y presentando bajo formas más sabias que dramáticas una instrucción más extensa, adquirir mayor solidez sin perder nada de su palpitante interés.

Aquí tenemos, pues, los principios que el futuro autor de los *Episodios* meditaba en sus años jóvenes; existe un criterio que permite comparar y medir, a pesar de su extrema diversidad, todas las naciones del globo: es la noción de progreso, de civilización. La palabra *luces* testifica que esta noción está derivada del racionalismo del siglo xviii. En fin, el historiador no es solamente el narrador de los sucesos dramáticos; es, sobre todo, un sabio. De las dos corrientes que se perfilaban entre los historiadores de la primera mitad del siglo xix, Camús escogió la de los «filósofos». Varios libros de la biblioteca de la finca prueban que el siglo de las luces estaba muy presente en el Barranquillo de Dios. Pudimos ver allí, en efecto, diez volúmenes de las *Obras* de Fontenelle (Amsterdam, François Changuion, MDCCLXIV). Sobre estas bonitas ediciones del siglo xviii, el primer comprador dejó su nombre, un nombre prestigioso en todo el archipiélago, un nombre

(8) *Tratado del Arte Poética*, de Quinto Horacio Flaco, dirigida a los Pisones, Las Palmas de Gran Canaria, imprenta de La Verdad, 1856.

francés: Bernardo Valois y Béthancourt. Una fecha le acompaña: 1773. Hay incluso, marcados con el mismo nombre, con la fecha de 1770, los tomos II y III de las *Vidas de los más ilustres filósofos de la antigüedad con sus dogmas, sus sistemas, su moral y sus sentencias más importantes*, de Diógenes Laertes (J. H. Schneider. Amsterdam, MDCCLXI). Sólo queda un volumen, el tomo VII de *Ensayo sobre la vida y los escritos de Séneca, el filósofo, y sobre los reinos de Claudio y de Nerón* (París, de Bure MCCLXXIX). Además de estas obras sobre el pensamiento antiguo, destaca un estudio sobre Buffon, que debió ser reeditado muchas veces en el curso del siglo XIX: *El genio de M. de Buffon*, por M... (Casa Panckoucke, Hotel de Thou, calle de Poitevins. París, MDCCLXXXVIII), y un volumen suelto, el VIII tomo de una curiosa recopilación: *Procesos célebres e interesantes, efectuada por un abogado del Parlamento* (9). ¿Cómo vinieron estas preciosas ediciones a las manos de Benito? Hasta el presente nadie lo ha podido aclarar. ¿Acaso los adquirió con sus propios ahorros? ¿Se los regalaron? En Las Palmas había buen número de admiradores del siglo de las luces, racionalistas, bibliófilos, que legaron a su muerte muy hermosas colecciones al Museo Canario. Cuando se penetra en la biblioteca de este museo se sorprende uno ante los reflejos color oro pálido de las antiguas encuadernaciones, y un francés se encuentra encantado de hallarse rodeado por las obras completas de Diderot, Buffon, Voltaire, Rousseau, de los grandes y venerables volúmenes de la Enciclopedia. Fue en ese hogar racionalista de Las Palmas, constituido por la burguesía acomodada, si no rica, que conformaba el elemento más activo de la sociedad, donde enraizó el liberalismo de Galdós. Hay un estudio que hace una cruel falta a los galdosianos, un estudio que los eruditos grancanarios no pueden dejar de darnos algún día: el que hará revivir y nos hará comprender los gustos y las aspiraciones de la *intelligentzia* capitalina a lo largo del siglo XIX. La influencia francesa preponderaba. Parece que la cultura francesa fue admirada hasta en sus errores; encontramos en la casa de campo una traducción española de una novela francesa muy mala: *El médico de las mujeres*, novela escrita en francés por J. Rouquette y E. Moret y traducida expresamente para el folletín de *Las Novedades*, por Víctor Feijoo (Madrid, 1865). Pero esto no haría empalidecer ni dis-

(9) *Causés célèbres et intéressantes avec les jugemens qui les ont décidées* recueillies par M^{xxx}, Avocat au Parlement, t. VIII, nouvelle édition revue et corrigée, París, au Palais, Jean Denully, MDCCXXXIX. *Histoire de M. de Cinq Mars, Grand Ecuyer et de M. de Thou - Epreuve qui tendait à casser le Mariage, abolie comme contraire aux bonnes moeurs - Chanoine qu'on refuse d'admettre á cause de la petitesse de sa taille - Question d'Etat, où la preuve testimoniale de fut point admise - Jugemens célèbres que l'Histoire nous présente. On y a joint d'autres jugemens rendus par des Cours Souveraines.*

minuir el resplandor de la Francia del siglo xviii. Es necesario decir, sin embargo, que el pensamiento de sus grandes hombres llegaba a veces deformado. Benito no pudo sospechar, ciertamente, el ateísmo que con tanta razón atribuye J. Roger a Buffon (10). El «discurso preliminar» a la antología no duda en afirmar: «(Buffon) toma por base nuestra santa religión y reconoce la necesidad de una revelación divina en un tiempo en que la impiedad triunfa, en el que el abuso de ingenio es llamado razón, en el que las paradojas han llegado a ser principios». Pero la lectura de «este extracto de Historia Natural», si tuvo lugar en la época que nos ocupa, familiarizó muy pronto al futuro escritor naturalista con «el combate que la observación ha sostenido contra el mecanismo *a priori* (11)» y con este principio esencial: los hechos constituyen la única adquisición segura:

Pero en lugar de disputar, discutamos: después de haber expuesto las razones, demos los hechos. Tenemos ante los ojos, no el estado ideal, sino el estado real de naturaleza: el Salvaje habitando los desiertos ¿es acaso un animal tranquilo? ¿Es acaso un hombre feliz...? Porque me parece que cuando se quiere razonar sobre los hechos, es preciso apartar las suposiciones, y hacerse el propósito de no volver a ellas más que después de haber agotado todo lo que la Naturaleza nos ofrece... (12).

Benito debió interesarse desde sus años de colegio por el sensualismo del siglo xviii. Se sabe que el canónigo Graciliano Afonso, traductor de Holbach en su juventud, había introducido la lógica sensualista en el seminario. Benito podía leer, en las primeras páginas de *El genio de Buffon*, el célebre capítulo consagrado al desarrollo de los sentidos:

Todo lo que tocaba parecía devolver a mi mano sensación por sensación y cada tacto producía en mi alma una doble idea.

El joven debió leer con entusiasmo el elogio del amor. Pronto veremos que las anotaciones marginales de sus poemas preferidos revelan una ardiente sensualidad. Al igual que Buffon, no podía aprobar ni las abstinencias de la carne ni la vida eremítica, y ya acabamos de decir que su condiscípulo Andrés no experimentaba sino desconfianza hacia el estado eclesiástico:

¡Amor! ¡Deseo innato! ¡Alma de la Naturaleza! ¡Principio inagotable de existencia! ¡Potencia soberana que todo lo puede y contra la

(10) J. ROGER: *Les Sciences de la Vie dans la Pensée du XVIII^e siècle*, París, Colin, 1963.

(11) *Ibid.*, p. 451.

(12) *Le genie de Buffon, op. cit.* (Etat de pure Nature, p. 41...)

que nada puede, por quien todo actúa, todo respira y todo se renueva!
¡Divina llama! ¡Germen de perpetuidad que el Eterno ha repartido
en todo con el soplo de la vida! ¡Sentimiento precioso que puede por sí
solo ablandar los corazones feroces y helados, penetrándoles con un suave
calor! ¡Causa primera de todo bien, de toda sociedad, que reúnes sin
disputa y por tu simple atractivo a las naturalezas salvajes y dispersas!
¡Fuente única y fecunda de todo placer, de toda voluptuosidad! ¡Amor!
¿Por qué constituyes el estado dichoso de todos los seres y la desgracia
del hombre? Porque en esta pasión solamente es bueno lo físico, porque,
a pesar de lo que puedan decir los apasionados, la moral nada vale (13).

No sabemos si Benito, en esta época rechazaba la filosofía plató-
nica en términos tan categóricos: «¡qué plan de filosofía tan sim-
ple!, ¡qué aspiraciones tan nobles!, ¡pero qué vacío!, ¡qué desierto
de especulaciones!» (14); pero es seguro que hacia los años 1865-67,
el elogio del amor platónico le deja indiferente: los pasajes señalados
en su Plutarco lo atestiguan. La glorificación de la Naturaleza y de
su poder debió impresionarle fuertemente, y su interés por los ani-
males se confirmará un poco más tarde por medio de sus lecturas:
Michelet vendrá a relevar a Buffon. Pero la contemplación de la Na-
turaleza (la *Nature brute* de Buffon, la *Nature sauvage* del Roman-
ticismo) no ocupa más que un lugar muy restringido en la inmensa
obra de Galdós. Es posible que Buffon le enseñara desde muy pronto
la superioridad de la Naturaleza transformada por el hombre: «señor
del dominio terrestre», que aumentara su optimismo en los destinos
del hombre y su grandeza. Si es así, el sabio francés le ayudó a
superar el Romanticismo probándole que el hombre extrae su poder
de la sociedad:

...ha sido preciso que él mismo fuera civilizado para saber instruir
y ordenar, y el dominio sobre los animales, como todos los otros domi-
nios, no está fundado más que en la sociedad.

Es de ella de quien el hombre extrae su poder, es por ella por quien
el hombre ha perfeccionado su razón y reunido sus fuerzas. Antaño,
el hombre era quizá el animal más salvaje y el menos temible de
todos: desnudo, sin armas y sin abrigo, la tierra no era para él más
que un vasto desierto poblado por monstruos, de los que a menudo
él mismo era presa; e incluso mucho tiempo después, la historia nos
dice que los primeros héroes no fueron más que destructores de fieras.
Pero cuando con el tiempo se extendió la especie humana, cuando se
multiplicó y dispersó y cuando consiguió la ayuda de las artes y de la
sociedad, el hombre pudo caminar en firme para conquistar el uni-
verso, e hizo retroceder poco a poco a las bestias feroces... (15).

(13) *Ibid.*, p. 69.

(14) *Histoire des Animaux*.

(15) *Ibid.*, p. 191...

Las reflexiones sobre los documentos que acabamos de presentar, por insuficientes que sean, no son quizá del todo inútiles. Hemos entrevisto las lagunas en la educación de Benito y su curiosidad, ese deseo de saber que debía llevarle a Madrid sin espíritu de volver. Pero «su isla» le había marcado con una huella que siempre conservaría. Allí aprendió, en condiciones inolvidables, que el libre-cambio es una necesidad vital, y siempre será enemigo de los partidos que sostienen el régimen proteccionista, en particular los *neos*, que no dudan en hacerlo en nombre de la Iglesia católica. Esa es sin duda una de las bases más sólidas de su anticlericalismo. No se trata de ateísmo. Pero le vemos gustosamente racionalista —o esforzándose por serlo— y teñido del sensualismo del siglo XVIII. Admirador sin duda de los grandiosos paisajes del archipiélago canario y apasionado por las cosas de la mar. Pero ganador —cruel ganancia, mediante la experiencia de una vida precaria, continuamente amenazada— de la convicción de que el hombre no es grande y poderoso más que por la civilización. El dominio de la naturaleza salvaje es un imperativo extraído también de las condiciones de vida en la isla de Gran Canaria. Un imperativo capaz de modelar, en un joven estudioso y sin duda ambicioso, al moralista preocupado por el perfeccionamiento del ser humano y de la sociedad. La sociedad. La civilización. La lección de Buffon había encontrado en la isla desheredada un oído particularmente atento. Benito dejó Las Palmas por la capital de España a la edad de diecinueve años. No abandonará Madrid. Es verdad que no cesará de frecuentar a la colonia canaria y que continuará hablando en castellano con acento canario, con las dulces tonalidades de las islas. En su hogar, una vez a la semana, se comen platos canarios. Si no fue, como León y Castillo, el bienhechor de su isla natal, es debido a que su actividad de novelista no le proporcionaba medios tan eficaces como los que podía tener a su disposición un hombre político de prestigiosa carrera. Pero siempre estuvo en contacto con sus compatriotas, y la preocupación por Gran Canaria y por todo el archipiélago no le abandonó nunca. Y sin embargo se quedó en Madrid, fascinado por una vida social cuyo espectáculo le atraía y que creía necesaria para la afirmación de su talento, en el combate por la «civilización».

MADRID. EL CURSO DE CAMUS

Cuando Benito llegó a Madrid, en el otoño de 1862, encontró una sociedad en plena transformación y, en la universidad, una hoguera de ideas heterodoxas y democráticas. Los defensores del krausismo, Sanz del Río y Fernando de Castro, juntamente con el chantre del hegelianismo, Castelar, eran los maestros más prestigiosos. Benito fue igualmente testigo de los grandes momentos del Ateneo, donde bullía la preocupación por definir las tendencias del espíritu moderno. En la universidad, en el Ateneo, encontró Benito las ideas que más contribuyeron a formar su universo mental. «El 30 de septiembre Benito solicitaba de la universidad central ser matriculado en Literatura Latina, Geografía e Historia Universal, asignaturas que constituían el preparatorio de Derecho» (16). El profesor de Literatura Latina era Alfredo Adolfo Camus, sobre el cual los historiadores guardan un extraño silencio (17), a pesar de que fue uno de los padres espirituales de Clarín y de que Galdós le consagró un artículo muy elogioso. Debido a esto, empezaremos por él el estudio de los maestros de Galdós.

Desde su llegada a Madrid todo debía encaminar a Benito al curso de Camus. Había tenido la suerte (que no tuvo Leopoldo Alas) de escuchar en el colegio a un excelente maestro de Humanidades, quien le había inculcado el gusto por perfeccionar estos estudios. Le gustaba reír; sus primeros escritos, sus primeros apuntes lo testimonian, y los estudiantes reían mucho en la clase de Camus. No se puede dudar que no fue solamente por obedecer las prescripciones del programa por lo que se presentó en ella. E incluso si el atractivo de la calle y el espectáculo de la vida madrileña eran a menudo más fuertes que la llamada del deber, Benito no podía ignorar el contenido de las clases a las que no asistía: sus condiscípulos se encargaban de ponerle al corriente de todo, tanto de las ideas como de las anécdotas recogidas escuchando al simpático humanista. Nos ocuparemos primero por definir la personalidad de éste analizando el testimonio de Clarín antes que el de Galdós, aunque el primero apareciera más de veinte años después que el segundo. Pero mucho mejor que Benito definió Clarín el método de enseñanza del profesor, y nos permitirá comprender más claramente la deuda del estudiante. La

(16) PÉREZ VIDAL: *Galdós en Canarias*, op. cit., p. 133.

(17) VICENTE CACHO VIU: *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1962, p. 242: «su nombre (de Camus) no aparece apenas en las luchas ideológicas tan frecuentes en sus largos años de docencia». El nombre de Camus está ausente del índice onomástico del libro de Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*.

muerte de Camus, en 1889, inspiró a Clarín páginas muy hermosas: consideraciones sobre la muerte y elogio de quien había sido su maestro. Como cada vez que Clarín llega a lo que puede ser en él el repliegue más íntimo de su sensibilidad: el amor filial habla en un lenguaje grave y familiar que revela admirablemente su naturaleza profunda. La natural expansión de una sensibilidad herida se transforma en meditación sobre la muerte, el sentimiento de gratitud hacia el maestro se convierte en reflexión sobre el arte de enseñar. Una tristeza evocadora de recuerdos da lugar a una profesión de fe en la juventud y en las virtudes del entusiasmo. Sensibilidad, reflexión, acción, así es Clarín, krausista, en este homenaje rendido a un maestro que no está comprendido habitualmente en el grupo de amigos de Sanz del Río, pero que tuvo con ellos más de una afinidad de pensamiento. La muerte que extirpa toda sensación no es seguramente tan lamentable para cada uno de nosotros como «la muerte de los otros». Nosotros morimos «en los otros», más o menos, es cierto; pero en esa muerte no hay consuelo. Y aquellos que mueren haciéndonos morir más son «los padres», los padres según la sangre y según el espíritu. Clarín nos hace entonces confidencias de su familia espiritual, de la cual da una breve idea. Está compuesta de vivos—Renán—y de muertos, de españoles (García Gutiérrez, Francisco Giner de los Ríos) y de extranjeros (Hugo, Tolstoi), estos últimos están unidos a Clarín por lazos más estrechos que los que le ligan a gran número de sus compatriotas. Sin embargo, él hace una salvedad que respetaremos: en el viejo Fray Luis de León, Clarín reconoce la cepa de sus tendencias «místico-artísticas». Constatamos, una vez más, que un krausista siempre encuentra con emoción las huellas del idealismo platónico. Platón y Kant continúan siendo los maestros espirituales de esa corriente de pensamiento postkantiano. Y Clarín, apegado con pasión al tesoro de las ideas, se acuerda con reconocimiento del «padre» de cada una de ellas. Camus le había proporcionado algunas cosas que Clarín ha hecho suyas («algunas cosas mías»); por tanto, el homenaje va a evocar al profesor, va a evocar su carácter y el lugar que ocupa en la cultura española, y como ese profesor hacía en silencio lo que todo el mundo dice que hay que hacer sin hacerlo, el nombre de este hombre modesto que detestaba los aplausos, no figura en ningún diccionario. Carente de toda biografía, Clarín se ve obligado a evocar sus propios recuerdos.

Algunos años después de Galdós, durante el curso de 1870-71, fue cuando Clarín llegó a Madrid y cuando escuchó a Camus por vez primera. Leopoldo Alas salía entonces de las nebulosas tristezas de la adolescencia pensadora, que ve más claro que la juventud y que

está animada por un presentimiento más justo de las cosas. Entonces entraba en un *renacimiento* confiado, lleno de esperanzas, entusiasta. Estudiaba Letras con amor y, joven provinciano, soñaba con las *luces* de la Universidad de Madrid. Canalejas y Camus le esperaban en el primer curso. Canalejas, es decir, la filosofía de lo Bello, vasto espacio lleno de claridades (¡cuántas cosas que aprender! Pero todo se estudiará, todo...). Camus, es decir, las Letras Clásicas... y el joven provinciano, huyendo del triste pedagogo que hacía odiar el Atica, llegó al curso de Camus como llega un creyente a la Meca. El primer día se equivocó de puerta. Un profesor, moreno como un árabe, daba un curso de metafísica krausista: rostro y voz llenos de pasión, grandes gestos con los brazos, miradas misteriosas, manos aladas..., pero Leopoldo, aunque no perdía ni una sola de las palabras pronunciadas, no entendía «ni papa»... Sin embargo, al día siguiente ¡qué claridad en la exposición de este viejo de rasgos latinos dignos de una medalla del Imperio! ¡Cuánta amabilidad, cuánta malicia, qué gracia en la manera de narrar! Le hacían eco los estallidos de risa de la numerosa concurrencia: estudiantes de Derecho, algunos centenares de diablos, mezclados con dos docenas (apenas) de estudiantes de Letras, aplicados y estudiosos. Camus tenía su leyenda. Para los estudiantes de Derecho pasaba por un erudito especialista en la crónica escandalosa de los tiempos de Augusto. La mayoría de ellos menospreciaba el profundo sentido de la alegría del «ilustre humanista». No comprendían mejor las razones de su desenvoltura con respecto a los programas universitarios que nunca trataba por entero, demasiado preocupado como estaba por formar los «futuros gobernantes de la patria» dándoles «la unción literaria» con el sentido de la vida. Para mejor poner en comunicación a sus jóvenes con «la gran iglesia del arte universal», el maestro descartaba de sus conferencias todo el farrago de los conocimientos librescos, de los que rebozaban los manuales, pero relacionaba las tragedias de Shakespeare con las Doce Tablas, Henri Heine con Ovidio, evocaba a Calderón y su Mágico Prodigioso con tanta facilidad como a Popea y Actea. Este curso, impartido a intervalos por un profesor de caprichos meditados y llenos de sabiduría, es comparado por Clarín al *Museum* de Juan Pablo, cuyas extravagancias admiraba el ilustre y genial Carlyle. Camus quería henchir de entusiasmo estético los espíritus y los corazones. Mostraba hasta el infinito las múltiples facilidades existentes entre los genios poéticos separados por inmensidades espacio-temporales; tan pronto proponía como ejemplo a un romano como a un griego, un alemán o un persa, en un aparente desorden, guiado siempre por la lógica de la belleza, por las relaciones sutiles y de-

licadas que unen lo que es grande a lo que es bello. Los espíritus comulgaban con la humana poesía de todos los tiempos y de todos los pueblos. Las asociaciones de ideas, «el magnetismo artístico», eran creados por la convicción de que lo grande y lo bello se asemejan más de lo que parece y no son sino una sola y misma cosa, incluso si los ojos profanos se complacen en verlos diferentes y separados (18).

Es evidente que Clarín atribuye a Camus las preocupaciones y los métodos pedagógicos de los krausistas. No sabemos si el profesor los poseía realmente. Pero, sea como sea, debe contársele entre los reformadores de la España contemporánea, ya que la originalidad de su enseñanza, que obtenía el beneplácito de los estudiantes, contribuyó a formar una nueva sensibilidad. Clarín se entusiasma también por otras razones: él mismo, espíritu introvertido, predispuesto a profundizar más que a explayar el sujeto tratado, apegado a la persecución de sus «ideas», sentía horror por los planes bien ordenados y artificiales que admiran los pedantes y que a menudo falsean la representación del objeto estudiado, ya que no se preocupan por llegar a la «esencia de las cosas». Por otra parte, esto es lo que él llamaba el sentido de lo real y de la vida. A él también le gustaba hablar «en un bellísimo desorden», sabiendo desde luego que la atención del auditorio es intermitente y que una idea profunda, captada de súbito por el despertado interés de un estudiante puede ser fecunda, mientras que «la lógica de los casilleros oficiales de hacer ciencia y literatura por horas y vista ordeñar» solamente inspira un aburrimiento mortal y no crea más que pedantes. Vemos, pues, en qué es deudor Clarín de Camus; su método de enseñanza se deriva del ejemplo de su maestro. Pero es también su manera de ser y toda su personalidad, tan discutida, la que se encuentra justificada por el humanista.

Es que un profesor, y sobre todo un profesor de Literatura, debe aportar un trabajo original, elaborado de una manera espontánea; debe ser «una personalidad artística», debe tener un pensamiento de características profundamente individuales. Aquí es donde se reconoce una vocación auténtica. Una de las digresiones habituales en el escritor lo conduce a reprochar a la crítica europea «un cierto olor escolástico», un tono de superioridad académica (un airecillo de matonismo catedrático) que priva a los espíritus más distinguidos, y sobre todo a los normalistas franceses, de la facultad de apreciar y producir un cierto tipo de belleza. Son atacadas incluso la poesía y la novela. Ni Carducci ni Bourget son exceptuados, mientras Flaubert, a pesar de toda su erudición, conserva un cierto aroma de libertad y de elegante espontaneidad. Y Clarín se felicita por la «saludable

(18) CLARÍN: *Ensayos y Revistas*, Madrid, 1892, p. 17.

tendencia a la protesta» que se abre paso en las naciones evolucionadas contra «el servilismo de la autoridad y de su musa: la memoria mecánica». Acusa a todo lo que en la universidad contribuye a imponer un respeto supersticioso «una corrupción idólatra», un «fetichismo racional»; a todo lo que conspira para dar la impresión de un rito misterioso, de una cábala, de una autoridad que se reserva todo un mundo de esoterismo y que distribuye la ciencia en pequeñas dosis a aquellos que aspiran a la cualidad de iniciados. Acusa a las solemnidades que abarrotan la vida universitaria, a la rutina, a la decoración, que él llama las «frivolidades plásticas»; a todo lo que adula la vanidad de los que van al profesorado como a una triste vendimia por simple consideración de carrera. Estamos espantados —dice— de ver lo que hacen con el "bello, profundo, libre y espontáneo movimiento del gusto estético y de la reflexión sobre el arte", que es la obra de algunos genios, artistas o filósofos durante estos últimos siglos.

Es cierto que tratamos de arrancar la enseñanza de las manos de los pedantes, arrancarla de la rutina, del dogmatismo, creando una enseñanza sugestiva, una enseñanza de tipo socrático, creando relaciones más familiares entre profesores y estudiantes, organizando excursiones, visitas a museos y monumentos. Pero la afectación de los pedantes consigue, a pesar de todo, desnaturalizar este ensayo de retorno a lo natural. La enseñanza de Camus era lo menos académica posible. Camus era un pedagogo que ponía en práctica, con naturalidad, la pedagogía natural. Como sabía ver y establecer los fecundos lazos entre el Derecho y las Humanidades, su enseñanza de la Literatura difería según los estudiantes a quienes iba dirigida. Estimaba que los futuros juristas tenían más necesidad que los otros de estar preparados para los conflictos humanos. Ya se tratase de la propiedad o del matrimonio, de contratos, de derechos personales, era necesario que estuviesen familiarizados con las pasiones y con las perfidias de los hombres. Desde luego, sabía muy bien que la mayoría de los estudiantes no sabían latín y que se encontraban allí por obedecer a una ley fatal y triste del ministerio.

Seguir palabra por palabra los viejos códigos congelados o los manuales de literatura latina no era de ninguna forma su trabajo. Su «escepticismo escolástico» era contrario a esto. Pero hacía estudiar la vida, «la pícaro vida» en las bellas letras, educando el gusto y el sentido de la observación y mostrando cómo las espinas de la experiencia se transforman en dolorosa filosofía; la vida, sin hipocresía ni romanticismo de sacristán, y el profesor se convertía en un guía lleno de experiencia y de ingenio, verdadero *humanista*, en el amplio sen-

tido de la palabra. Pero al año siguiente, para estudiar griego, los estudiantes de Letras se volvían a encontrar. Entonces Camus se ponía serio, sin cesar de reír. Sus conferencias conservaban un carácter de *cosmopolitismo literario*, pero los temas del programa eran ya más concretos. Se volvía elocuente, entusiasta, ditirámico en el elogio de todos aquellos que desde el Renacimiento acá han comprendido y sentido verdaderamente el *quid divinum* del arte helénico. Su fe en el genio de Grecia era contagiosa a fuer de sincera. Y, en fin, no se vanagloriaba de desdeñar la ciencia y las letras de la Francia contemporánea. Había comprendido que París era el centro del *humanismo moderno*. También recomendaba a los estudiantes en los que reconocía una vocación literaria los libros y revistas de Francia, donde los aspectos más interesantes de la Literatura clásica eran estudiados por Nisard, Boissier, Egger, Martha, Paul Albert, etc. ..., ya que prefería la *Literatura Romana* de Paul Albert a las pesadas obras didácticas españolas que profanaban, debido a su falta total de gusto y originalidad crítica, la delicada flor de la poesía griega, y aquella no menos delicada de la fugitiva edad de oro de la inspiración latina. Si en España el ejemplo de Camus no se hubiera encontrado completamente aislado, las *humanidades* no hubieran corrido fatalmente hacia su ruina. Las letras clásicas, explicadas por maestros como Camus, son útiles para todos. Enseñadas por pedantes, por la masa del *profesorado mecánico*, no sirven para nada.

A este humanista entusiasta, a este maestro de vida, rindió Galdós homenaje en un artículo de juventud. Don Alfredo Adolfo Camus figura en esa pequeña *Galería de españoles célebres* que escribió Galdós para sustraer un momento a sus lectores del aburrimiento y de las pesadas preocupaciones causadas por el estado de sitio. Después de Mesonero Romanos y de Ferrer del Río, éste es el retrato más cuidado, más sobresaliente, de rasgos rápidos y precisos, y en tono de constante admiración. Rostro afable, rapidez de movimientos, pasos menudos de un hombre de talla apenas mediana: éste es Camus paseando por la calle. También lo vemos por la tarde, en los sillones del Ateneo, hojeando el *Punch*, fisonomía móvil y expresiva. Lo encontramos por la mañana revestido de su toga, abriéndose camino milagrosamente hacia el aula por entre los grupos de estudiantes apiñados en los claustros. Esta agilidad maravillosa no es más que la manifestación física de una actividad espiritual todavía más maravillosa. El estudiante admira la elocuencia voluntariamente exuberante, mordaz, cáustica, viperina a veces, siempre espontánea y sin embargo sabia, «gráfica» (!). Benito insiste en alabar el arte del análisis, la exquisita sensibilidad estética, el genio satírico, la asombrosa erudición.

Seguimos con entusiasmo al profesor en sus sabias divagaciones a través de la «perspectiva varia y multiforme de los curiosos detalles de la vida doméstica». Abandonamos a los cortesanos Horacio y Virgilio en el banquete a que los había invitado el emperador, para irnos por la Vía Apia. Vemos al pueblo hambriento, escuchamos las habladurías de Roma en la barbería de Curtius. ¿Va a perderse en este laberinto la elocuencia del profesor? No: el estudio de la dedicatoria a los Pisones, un paralelo oportuno entre la Edad de Oro de los romanos y la de los españoles le permite volver al tema esencial después de haber mezclado, no sin fruto, los estudios literarios con los históricos. Benito asegura que la ley de las Doce Tablas, «primer monumento de la literatura y del Derecho romano», son objeto de un profundo examen, pero nada dice que nos permita imaginar los comentarios del profesor, nada que nos haga suponer que él, Benito, los ha comprendido perfectamente.

Pasamos en seguida a los autores dramáticos. Plauto es llamado pomposamente autor de *Amphytrion* y del *Parásito* (el contexto hace suponer —¡felizmente!— que Galdós designa con este último título *Los cautivos*). El profesor muestra su predilección por este poeta trivial y «casi tabernario», pero más profundo y correcto que el sabio y aristocrático Terencio. Camus no resiste la tentación de leer a sus discípulos y admiradores la escena en el curso de la cual anuncia el Parásito el retorno del hijo bien amado, liberado de la esclavitud. Pero en seguida pasamos a Terencio, a *Adelphoe*. La historia de los dos hermanos de caracteres opuestos e inclinaciones totalmente contrarias inspira al profesor oportunas observaciones sobre la juventud moderna. Olvidamos rápidamente a Terencio y a los jóvenes romanos. Perseguimos al joven fatuo de Madrid, a quien abordamos en el paseo, en el teatro, en sus estudios y sus amores hasta el momento en que revela toda su debilidad y vanidad. Pero la Edad de Oro atrae al profesor. Como de pasada recorremos el *De natura rerum*, despachamos los *Comentarios* de César, así como los monumentos literarios que reducen la marcha de quien se apresura hacia el palacio de Augusto. Finalmente, henos aquí. Llamamos a la puerta con una mano firme, franqueamos los pórticos de mármol y las gradas de jaspe y nos encontramos por fin en la habitación en que habíamos dejado a Augusto en compañía de Virgilio, Horacio y Mecenas. Se enumeran con deleite los platos servidos: un succulento trozo de jabalí, una langosta del mar de Sicilia, olivas de Tarento, ostras de Luerino, mientras que se bebe en el ánfora dorada el vino perfumado de Falerno.

Un montón de detalles y acotaciones históricas permiten admirar al auditorio la arquitectura del palacio, el servicio de mesa, el arte

culinario y la indolente actitud de los convidados. Es como un gran cuadro de costumbres romanas que el erudito reconstruye, lleno de variedad, de vida y de una gran riqueza de colorido. Pero volvemos a la literatura. Exclamaciones entusiastas saludan a Virgilio: ¡Magnífico, sublime, divino! El profesor se abandona al vértigo, a la borrachera de la admiración. Después del lirismo de *Las Bucólicas*, admiramos en *Las Geórgicas* los detalles que nos hacen participar en la vida campesina. Pero el tono cambia: la voz del orador se eleva para celebrar los cuadros sublimes del gran poema rival de la *Ilíada*... Horacio llega en seguida. La *Epístola ad Pisones*, «código imperecedero del buen gusto», es objeto de un examen razonado. Es una recopilación de todas las leyes que rigen el arte de escribir, leyes inamovibles, fundadas en la naturaleza y no en el capricho de tal o cual legislador. Después abordamos las *Odas*; precisamos las circunstancias y las causas de su creación, los personajes a quienes son dirigidas, y nos permitimos leer una a fin de que la juventud, hoy un poco alejada de estos hermosos estudios, guste de los modelos eternos cuya imitación no debe desdeñar el hombre más genial.

De Ovidio retendrá sobre todo el profesor las quejas del poeta exilado por causa «de una mujer sin principios». Sus lamentaciones, asegura, son más conocidas que las *Metamorfosis* y los admirables poemas de amor. La muerte del gorrión de Lesbia inspira a Benito una compasión irónica, reflejo, sin duda, del espíritu cáustico del maestro, quien se apresura a establecer un «paralelo magnífico» entre el objeto de la pasión de Cátulo y «las Lesbias modernas». De nuevo nos encontramos en la Vía Apia, que abandonamos por la carrera de San Jerónimo y las costumbres madrileñas. Se da vía libre al sentido del humor. Una breve alusión a Propertio y a Marcial termina esta evocación del curso de literatura latina, que dejó a Benito, no hay duda, un recuerdo feliz y admirativo. Pero el joven periodista-estudiante no se queda ahí. Llega a definir limpiamente los principios de estética de Camus. No nos extraña saber que el admirador del *Arte Poética* es enemigo del grosero realismo que combate con ímpetu en la literatura y en el arte. Idólatra de la belleza clásica griega, los rayos del crítico y del erudito se abaten sobre la escuela francesa moderna, sobre su reflejo en las artes plásticas y en la música. Si los poetas griegos y latinos son para él semidioses, no es menos entusiasta de Shakespeare, de Cervantes, de Molière, de Calderón. Los escritores renacentistas en lengua latina, Luis Vives, «El Tostado», Erasmo, son objeto de su veneración, y el erudito ensalza con entusiasmo la obra de Niebuhr. Sus pintores preferidos son Velázquez, Rafael y Murillo. En música tributa culto a Rossini y es seducido por la encantadora simplicidad de Bellini; pero los autores de

ópera franceses sirven de diana a sus sarcasmos, y su verbo cáustico nunca se dilata tan libremente como cuando rinde homenaje con una elocuencia viperina a las celebridades de la gaceta madrileña.

Los dos testimonios proporcionados por Clarín y por Galdós, a más de veinte años de distancia, sobre su profesor de literatura latina se completan y se aclaran mutuamente, aunque ambos sean contradictorios sobre un punto importante, que será preciso dilucidar: el juicio que inspira a Camus «la escuela literaria francesa moderna». Galdós tenía veintidós años cuando ofreció ese «retrato» a la prensa madrileña, a principios del año 1866. Clarín, en el momento de la muerte de Camus, en 1889, tenía treinta y siete años. Galdós, fascinado por sus descubrimientos madrileños, todavía no estaba licenciado en Derecho. Clarín era profesor de Derecho romano en Oviedo (desde 1884) y de Derecho natural. Un profesor de Derecho cuyo curso es una «decisión de vida, de cultura y de humanismo» (19). El testimonio de Galdós, por su joven espontaneidad, prueba la veracidad del segundo testimonio, elaborado a base de la reflexión y la experiencia de un jurista, que era a la vez un gran escritor. Tan admirativo el uno como el otro, ambos consiguen comunicar al lector sus propios sentimientos. El profesor expresa una deuda consciente; el estudiante, preocupado solamente por compartir su placer, nos deja presentir otra deuda: la del novelista en que más tarde se convertirá y que vamos a esforzarnos en precisar.

Acabamos de ver con qué placer y con ayuda de qué prestigiosos ejemplos pudo convencerse Benito de que el hombre es uno, cualesquiera que sean las latitudes y las épocas en que le es dado vivir, y que la vida cotidiana en Roma en tiempos de Augusto podía presentar afinidades con la existencia de los madrileños durante el fin del reinado de Isabel II. El joven canario, evadido recientemente de su isla natal (debió presentarse al curso de Camus desde su llegada a Madrid, con los estudiantes de Derecho de primer año), mezclaría con entusiasmo a la observación de la vida madrileña, tan nueva para él, los apuntes profundos del humanista, tan dichoso de descubrir la vida de los romanos, humildes o soberbios, en las obras maestras de la literatura latina. El homenaje rendido por Benito al maestro nos prueba que la felicidad que experimentaba con el espectáculo de la calle y de la masa en la bulliciosa capital—felicidad muy a menudo evocada en los recuerdos de Galdós—se acrecentó con otra felicidad: la de descubrir la vida en una civilización desaparecida.

El joven insular, recientemente desembarcado en la Península, mi-

(19) J. A. CABEZAS: *Clarín, el provinciano universal*, Madrid, 1936, p. 171.

raba a su alrededor con ojos nuevos y tanto más abiertos cuanto que el humanista aprendía en la Universidad a *ver* la vida; un humanista moderno, tan animado del sentido de lo cómico y del humor como los humanistas del pasado y que dirigía sobre los hábitos madrileños una mirada más luminosa y más profunda que la de un Mesonero Romanos y que la de todos los maestros del *costumbrismo* literario, tan en boga en ese momento. Gracias a esa felicidad plenamente compartida gastada en su espontaneidad, la ciencia dispensada en la Universidad volvía a Galdós hacia la vida, desviándole, si era preciso, de la maniática adoración hacia lo antiguo, propia de los pedantes. Descubrimiento de la vida. Alegría causada por la observación de la vida. Mesonero Romanos era, sin duda, un buen educador en esto, y no intentaremos disminuir la deuda de Galdós hacia él. Pero el estudiante debió asociar —y asociar espontáneamente gracias a Camus— las reflexiones del moralista racionalista a la observación de las costumbres contemporáneas. El pensamiento antiguo, expuesto con tanto beneplácito como claridad y, sobre todo, mostrado en su fuerza creadora como animador de los tiempos modernos, llegó a ser pronto objeto de reflexión personal, se infiltró poco a poco por entre las descripciones de la sociedad del siglo XIX, otorgó criterios para juzgar a los contemporáneos e incluso fue a veces discutido.

La literatura latina proporcionaba también los tipos literarios que el escritor volvía a encontrar, idénticos con vestidos diferentes, en la sociedad madrileña. ¡Cuántos parásitos, machos o hembras, en la obra de Galdós! Evidentemente, sería inútil buscar palabra por palabra en las obras de Plauto la *fuelle* de doña Cándida o de los personajes pintorescos que asaltan al marqués de Benamendi con sus proposiciones de buenos oficios. Y, sin embargo, la mirada divertida del creador ante sus criaturas ¿es acaso muy diferente de la mirada del joven estudiante divirtiéndose en la audición del curso de Camus? No lo creemos. El arte del espiritual profesor hizo florecer en un estudiante excepcionalmente dotado una sonrisa de admiración preñada de las poderosas virtudes creadoras. En cuanto a las Lesbias modernas, basta pensar en las heroínas de *Lo prohibido* para asegurarse de que las sugerencias de Camus fueron seguidas con un ardor vengativo por el crítico de la burguesía madrileña. La novela podría, por otra parte, incluso llevar como exordio esta reflexión de Juvenal (*Sát.*, XXI, 175-180): *El juego y el adulterio no son cosas vergonzosas más que para las pobres gentes; cuando son los ricos quienes a ellas se entregan se convierten en cosas elegantes y de buen tono*, o esta constatación de Horacio: *el uno no quiere por amantes más que a mujeres casadas...* (*Sát.*, I, 2). De las recriminaciones de Juvenal, de las elegantes diatribas

de Horacio contra la avaricia de los romanos, se hacen eco muchas obras de Galdós, sin que pueda decirse que él haya extraído su inspiración de los libros de éstos en los momentos en que pensaba en los daños causados por los vicios sociales.

De forma que no nos preocuparemos más de saber si Galdós era muy asiduo al curso de Camus. No nos preguntaremos si fue un lector fanático de los griegos y de los romanos durante sus años de estudio en la Universidad. Pero creemos poder decir que Benito se impregnó muy pronto de las grandes verdades del pensamiento antiguo y que su juicio ha sido en gran parte formado por él. La moral «laica», el pensamiento liberal, vuelven voluntariamente a la antigua fuente, y Galdós tampoco podía dejar de volver a ella. Es verdaderamente deseable que algún día se haga un estudio sistemático sobre el pensamiento moral de Galdós y sus antiguos maestros. Tal estudio revelaría, no lo dudamos, que los grandes temas generales que se desarrollan durante el curso de la inmensa obra tienen su origen en Juvenal, en Horacio, en Plauto, en Terencio... Horacio, disertando sobre la locura de los hombres (*Sát.*, II, 3), demostrando que todos los hombres son insensatos, sea que «la funesta ambición o el gusto por el dinero les haga palidecer», o que «el gusto del placer, la sombría superstición o cualquier otra enfermedad mental les enfebrezca», Horacio está quizá en el origen del inmenso fresco de la locura de los españoles en el siglo XIX, de la que el primero en ver claramente el sentido es Montemayor. El estudio general de los crímenes causados por los errores de juicio:

Qui species alias veris scelerisque tumultu permixtas capiet, commotus habebitur atque stultitiae erret, nihilum distabit, an ira (20).

Sabemos muy bien que los teólogos han tratado los mismos temas. Pero raras veces han opuesto a las fantasmagorías de la superstición una sabiduría natural, fundada en la ciencia o en el simple sentido común, como hace Horacio, citando el caso de una madre que hace el voto de exponer desnudo a su hijo de pie en el Tíber si se cura de la fiebre cuartana:

quone malo mentem concussa? Timore deorum.

No es la palabra divina lo que se opone a estas aberraciones del sentido religioso. Es el simple sentido común, y en su nombre, en nombre del respeto a la vida, es en el que aboga toda la obra de

(20) HORACIO: *Satires*, París, libro II, sat. III, v. 208-210 (*Les Belles Lettres*, 1958, p. 164).

Galdós, en nombre de una sensibilidad completamente humana, como lo hacía Juvenal (*Sát.*, XV):

Mollissima corda

humano generi dare se natura fatetur,
quae lacrimas dedit; haec nostri pars optima sensus.

.....
Quis enim bonus et face dignus
arcana, qualem Cereris uult esse sacerdos,
ulla aliena sibi credit mala? Separat hoc nos
a grege mutorum, atque ideo venerabile soli
sortiti ingenium divinorumque capaces
atque exercendis parierisque artibus apti
sensum a caelesti demissum traximus arce,
cuius egent prona et terram spectantia. (v. 14, 147) (21)

Es esta profunda ternura de corazón, otorgada por la Naturaleza al género humano, la que permite al hombre de bien no ser extraño a ningún dolor, y que desechada por el fanatismo hace capaz al hombre de las peores crueldades; es un instinto superior, tomado del cielo por el hombre que ha recibido a cambio «la razón augusta». El fanatismo, extravió de la razón y del sentido religioso, es impío; ¿quién no reconoce ahí los temas de *Gloria* y de *Doña Perfecta*? Una vez más, no pretendemos que la lectura de Juvenal haya revelado estas verdades a Galdós. El siglo XVIII, el romanticismo liberal les habían prestado una larga audiencia. Pero tenemos que volver a Juvenal y a los antiguos si queremos caracterizar correctamente el pensamiento moral de Galdós. No ignoraba el escritor que la obra de Horacio hace un delicado homenaje a la amistad (*Sát.*, I, 6) y al amor filial, que recomienda la indulgencia (*Sát.*, I, 3) y muy conscientemente Galdós se adhiere a la tradición horaciana. Pero para atenernos a lo que Benito declara haber entendido del curso de Camus necesitamos hacer un lugar especial a las dos comedias de Plauto y de Terencio, que se ocupa de citar, pues el profesor tenía predilección por ellas: *Los cautivos* y *Las adelfas*.

Haciendo hincapié sobre *Los cautivos*, el amante de anécdotas picantes acerca de la vida de los romanos probaba hasta qué punto estaba ligado a las más altas virtudes de los antiguos. En esta seria obra, escrita a mayor gloria del amor paternal, el personaje principal es un anciano indulgente, un padre tierno e infeliz, rodeado de seres sensibles perfectamente dignos de él. Las mujeres están ausentes de esta pieza, en donde el esclavo se sacrifica por amistad a un joven amo, que es su mejor compañero, en donde los seres humanos se

(21) JUVENAL: *Satires*, París. *Les Belles Lettres*, 1962, p. 194.

diferencian por la elevación o bajeza de sus sentimientos más que por la diferencia de las clases sociales. Pero la escena que más complace a Camus y regocija a Benito es la II del acto IV, la escena dramática y bufa en donde Hegión descubre por medio de las payasadas del parásito Ergasilo que le es devuelto su hijo bien amado. Benito, muy interesado por el teatro y a quien debían complacer los contrastes románticos, apreció con seguridad la fuerte oposición de dos caracteres: la alegría truculenta del glotón adorador de Sancta Saturitas, delirando ante la idea de los festines que se van a celebrar a la vuelta de su protector, y la sobria dignidad del anciano, incrédulo en principio, ansioso por saber más tarde y a quien la felicidad obliga a salir de la escena para dirigirse hacia el puerto en que su hijo acaba de desembarcar. Para Galdós es el Parásito el personaje central, ya que da su nombre a la pieza de Plauto, que no llevaba ese título. Ergasilo, colmado de alegrías rabelesianas, debió seducir a Benito, que nunca estuvo tentado de hacer moral intempestiva. Es preciso convenir que el galante personaje no está hecho para provocar los rayos del moralista. Diremos, pues, que del teatro de Plauto retuvo Galdós sobre todo las cualidades dramáticas, el don de vida, la truculencia, la alegría.

No pasa lo mismo con Terencio. En el rápido paralelo que establece Galdós entre Plauto y Terencio, entre el plebeyo y el «aristócrata», se reconoce que el primero goza de toda su simpatía. Benito no ignoraba, evidentemente, que el liberto del senador Terencio era, como Plauto, un nombre sin cuna. Es el estilo castizo, el tono mesurado de sus obras lo que ha podido incitar al profesor a tal oposición. Benito insiste sobre la comedia *Adelphoe*, y esta obra nos permite reconocer tantas ideas importantes para Galdós, que será preciso detenernos un poco en ella. Se trata una vez más de una comedia de tipo serio. Está centrada sobre el problema de la educación, problema —ya lo hemos visto— a la orden del día en la España de entonces y con el que Benito estuvo familiarizado desde el colegio, en Las Palmas. Galdós, como Terencio, cree que un educador indulgente conduce a su alumno por la vía de la virtud con más éxito que el preceptor severo. La oposición de las dos morales encarnadas por los dos ancianos, por los dos hermanos tan disímiles, el amable Mición y el brusco Demea, remacha el triunfo de la indulgencia, y Galdós siempre ha defendido esa ilusión. Ocurre también que la severidad es compatible con la hipocresía, o más bien que engendra la hipocresía, de lo que Galdós estaba persuadido, y con él, el siglo XVIII y el Romanticismo. Pero la moral de la indulgencia conduce a enunciar otras verdades, otros juicios de valor que nos parecen tener un eco en la obra de

Galdós. En efecto, la oposición de los dos hermanos no está fundamentada solamente en su moral. Supone dos condiciones de vida totalmente diferentes. Demea está casado y maldice el matrimonio (V, 4, v. 866-869); tiene dos hijos y lamenta haber usado su vida buscando fortuna:

Ego ille agrestis, saevos, tristis, parcus, truculentus, tenax,
Duxi uxorem: quam ibi miseriam uidi! Nati filii:
Alia cura: heia autem! Dum studeo illis ut quam plurimum
Facerem, contriui in quaerundo uitam atque aetatem meam;

Mición es soltero. Y mientras que su hermano vive mezquinamente en el campo, él se ha dejado llevar por la blanda vida ciudadana (I, escena I, vers. 42-45).

Ego hanc clementem vitam urbanam atque otium
Secutus sum, et, quod fortunatum isti putant,
Uxorem numquam habui; ille contra haec omnia:
Ruri agere vitam, semper parce ac duriter
Se habere; ...

Se ha encargado de la educación de uno de los dos hijos de Demea: Esquino, de quien es «padre por los consejos», mientras que el «padre según la naturaleza» conserva con él a Ctesiphón. Por otra parte, es el fracaso de la paternidad según la naturaleza lo que nos es contado con el fracaso de la áspera vida campesina, que desarrolla la avaricia y una rudeza de costumbres que desvía a los seres de lo que es puramente humano. La ciudad favorece, por el contrario, la mutua indulgencia, en lugar de la acritud en el trato; el valeroso desprecio por el qué dirán cuando lo exige un más alto interés (en este caso la protección del delincuente) (II, 4, 261-264), el rechazo de una autoridad fundada en la violencia y en el temor al castigo (I, I). La clarividencia del ciudadano aborta la astucia del campesino, que extrae vanidad de una austeridad de costumbres que le viene impuesta por su pobreza. No es inocente el disimulo del joven, quien, bajo la férula paterna, ha aprendido muy pronto a mentir y a disfrazar sus verdaderas aspiraciones. En este debate, que desarrolla a la inversa el tema del *Beatus ille*..., ¿cómo no pensar en la representación de la vida rural en *Doña Perfecta*? También allí la austeridad de las costumbres no es más que una fachada tras la cual se da libre curso a las peores aberraciones de la pasión, y, sin duda, el cuadro es sombrío, tendencioso, y si los detalles son exactamente observados, se integran en un cuadro en el que las leyes de la composición no son estrictamente las del realismo impersonal. Galdós ha adoptado las tesis del liberalismo. Este, fundado sobre el libre desarrollo del co-

mercio y de los cambios económicos, tiene tendencia a favorecer las ciudades en detrimento del campo, que es de una opinión resueltamente conservadora. Señalamos ya, a propósito de Buffon, cómo la vida precaria de la isla de Gran Canaria pudo llevar a Benito a aprobar el elogio de la vida en sociedad, cómo el sabio del siglo XVIII había podido disuadirle de abandonarse al romanticismo de la contemplación de la Naturaleza. Vemos ahora que recibe en Madrid una enseñanza orientada hacia las opciones liberales, que le confirma en su primera elección. A través de las rápidas imágenes que nos ha dejado Galdós de su profesor de literatura latina comprendemos que las obras literarias que ha estudiado no estaban escogidas según un criterio de pura estética, sino que le habituaban a reflexionar sobre la forma de sociedad que le era impuesta momentáneamente.

En cuanto al matrimonio, cuestionado indirectamente por Terencio, ¿qué podía pensar Galdós en la época que nos ocupa? Sabemos que el novelista nunca se casó. Debió reflexionar temprano sobre esta grave cuestión, y seguramente le ayudaron sus lecturas para no aceptar sin discusión el conformismo moral que parecía de buena ley en esta época. Las novelas de George Sand, de las que vamos a hablar en seguida, ofrecían amplia materia de reflexión sobre este tema... Pero para ceñirnos a Terencio, diremos que por su influencia aprendió Galdós a confrontar dos morales, a optar por aquella que le proporcionaba una dicha mayor. También estaba cuestionada la moral sexual. Algunas reflexiones del indulgente Mición sobre la violación de una joven; de la que se declaró culpable su hijo adoptivo, nos recuerdan la escena de *Gloria*, que tanto irrita a J. F. Montesinos, y no sin razón (22). Sin pretender excusar a Galdós, quien no supo conservar la autenticidad psicológica al final de su novela, podemos intentar explicar la inesperada irrupción de una naturaleza salvaje e indómita en el espíritu de un personaje tan refinado y dueño de sí como Daniel Morton. La falta de habilidad del novelista es imputable quizá a un recuerdo literario que no solamente encausa al romanticismo. Quizá una desdichada interferencia de la moral antigua vino a imponer lo que a sus ojos era algo «humano». Quizá estuvo animado Galdós por la misma indulgencia que Hegión y pensó: «estaban para conducirlo allí la noche, el amor, la juventud...» (III, 4, v. 470-471).

Persuasit nox amor vinum adolescentia;
humanum est.

A los reproches de los pudibundos, habría contestado, sin duda, el joven novelista con paciencia e indulgencia: «Esa es una primera

(22) J. F. MONTESINOS: *Galdós*, t. I, p. 218 (Madrid, Caxtalia, 1968).

falta, grave, sin duda; pero es humana después de todo; muchos otros lo han hecho, siendo honestos también» (IV, 5).

«No hay nada mejor para el hombre que la indulgencia y la complacencia» (V, 4, 861). «Doy, dejo hacer; no juzgo necesario actuar en todo en nombre de mis derechos» (I, I, 51-52). Sin duda, pero como contrapartida, este método de educación inculca el sentido del honor y de los nobles sentimientos (I, I, 57-58).

Pudore et liberalitate liberos
retinere satius esse credo quam metu

Está basado sobre el respeto de la libertad del niño, del joven y sobre la confianza en una nobleza natural al hombre, porque un liberal del siglo XIX, que no ignora las teorías de Rousseau ni las doctrinas más modernas sobre la educación de las que más o menos están derivadas, es capaz de apreciar la riqueza y la fecundidad que contienen en germen. Tiene consciencia de continuar la vida real, que, viniendo desde la antigüedad, ha sido reencontrada en el Renacimiento (23), ha conocido inmensas ramificaciones en el siglo XVIII y ha vuelto a ser engrandecida por el siglo XIX.

Hocpatrium est, potius consuefacere filium
Sua sponte recte facere quam alieno metu;
Hoc pater ac dominus interest; hoc qui nequit,
Fateatur nescire imperare liberis (I, I, 74-77).

Incluso aprobando estas teorías, Benito no debió ser menos sensible al humor de Terencio, a la alegría de la chanza que hace justicia de la autoridad abusiva de Demea. Sin embargo, no parece compartir el entusiasmo de Diderot, quien comparaba el arte de Terencio a «una onda pura y transparente que siempre corre de la misma manera y no alcanza velocidad y murmullo más que cuando los recibe de la pendiente y del terreno». Diderot dijo incluso admirativamente: «Pero no hay nada tan impar como un hombre dotado de un tacto tan exquisito, de una imaginación tan ordenada, de una organización tan sensible y delicada, de un juicio tan fino y justo, apreciador tan severo de los caracteres de los pensamientos y de las expresiones, que haya recibido la lección del gusto y de los siglos en toda su pureza y de la que nunca se separa; tal me parece Terencio» (24). Es extraño que Camus, tan enamorado del arte clásico, no inspirase más interés a

(23) MONTAIGNE: *Essais*, I, cap. XXVI: «Otez-moi la violence et la force; il n'est rien a mon avis qui abâtardisse et étourdisse si fort une nature bien née».

(24) DIDEROT: «Eloge de Térence», en *Oeuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier, 1965, p. 63.

Benito por el arte de Terencio. El joven estudiante necesitaba, sin duda, lo que Diderot exigía de la poesía: «algo enorme, bárbaro y salvaje». Si Benito conocía por entonces las ideas del teórico del drama burgués, estando, como estaba, inclinado hacia el teatro romántico, debió escoger entre las tendencias contradictorias de Diderot, su necesidad de vida tumultuosa y patética y no su gusto por el orden clásico. No nos alejamos ni de Terencio ni de Galdós evocando al filósofo. En Madrid, hacia 1863, se desarrollaba un teatro realista y burgués muy mediocre, es cierto, pero que podía enlazarse de alguna forma con el teatro del siglo XVIII. Veremos en seguida que la biblioteca de Galdós posee una comedia representada en Madrid en 1865 que ridiculiza a un descendiente de Don Juan. Existe una innegable filiación entre el teatro de Galdós y el drama burgués del siglo XVIII. Por lo tanto, estamos obligados, a propósito de Terencio, a citar lo que admiraba entre los antiguos: «su religión, tan humana; sus costumbres, que no minaban la decencia; la energía de sus pasiones, quedando de esta forma más cerca de la naturaleza» (25).

La naturaleza. De una naturaleza amorala en su espontaneidad, vista sin perjuicios y, sobre todo, sin falsa apariencia de decencia, se saca una sabiduría natural que «dirige su mirada hacia el porvenir» (26), que, estoica, soporta con ecuanimidad espiritual las pruebas del azar o corrige con habilidad los «golpes de azar desgraciado» (IV, 7, 737-741). Desde tales perspectivas, el «padre según los consejos», confiando en que la edad aporte «una razón más recta», se muestra solamente preocupado por evitar el único defecto que el hombre se arriesga a adquirir con la vejez: el apego al dinero (V, 3, 832-835). Es considerado por su hijo adoptivo como un camarada, como un compañero que no podría equivocarse sin sentir remordimientos (IV, 6, 708-711). El sentido del honor se funda en la confianza recíproca, en la lealtad más que en la observación de la conveniencia; lejos de rechazar las leyes naturales, supone su aceptación. Esto no es una actitud pasiva; es una dinámica, la dinámica de la fe en la naturaleza, la dinámica de la vida. El mayor dolor del amigo Manso, el admirable pedagogo, ¿no consiste acaso en constatar que los seres que le eran más queridos son incapaces de responder a la confianza que había depositado en ellos? Orozco, el marido burlado de *Realidad*, intenta en vano obtener de su mujer la confesión que podría salvar la

(25) Y. BELAVAL: *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, París, Gallimard, 1950, p. 148.

(26) TERENCE; *Adelphes*, París, *Les Belles Lettres*, 1961, p. 134 (acto III, escena 3, v. 386-387):

*Istuc est sapere, non quod ante pedes modost
Videre, sed etiam illa quae futura sunt
Prospicere.*

confianza conyugal y obtendría de él, en lugar de la venganza, el perdón y la comprensión, a despecho de las convenciones sociales. Pero Manso muere de pena, y Orozco, orgulloso y dolorido, se retira a una región de paz, acompañado por la sombra fraternal del rival muerto a causa de los remordimientos:

OROZCO.—Has tenido flaquezas, has cometido faltas enormes; pero la estrella del bien resplandece en tu alma. Eres de los míos. Tu muerte es un signo de grandeza moral. Te admiro y quiero que seas mi amigo en esta región de paz en que nos encontramos. Abracémonos.

Puede parecer sorprendente la evocación de estas historias trágicas a propósito de Terencio. Nuestra investigación no es una investigación de influencias ni de «fuentes», lo repetimos. Intentamos definir los elementos que han conformado el cuadro del pensamiento de Benito. Pues se han hecho, se continúan cometiendo tan graves errores sobre el significado de las novelas de Galdós, que ya no basta solamente el análisis de las mismas. Es preciso que vaya acompañado de una clara comprensión de la mentalidad de su autor. Hemos dicho en otras ocasiones lo que Galdós parece deber a Cicerón (27). Fundándonos ahora en la comedia de Terencio, que cita en sus impresiones del curso de literatura latina, quisiéramos intentar extraer una concepción de la naturaleza y del honor, una oposición entre la naturaleza y la sociedad que nos parecen comunes a ciertas novelas galdosianas y a la comedia del poeta latino. Para Terencio, «el padre según la naturaleza» y «el padre según los consejos» no se han opuesto más que en la medida en que el primero conculca las leyes de la naturaleza, que el segundo observa con tanta felicidad. No hay más que una naturaleza, que es llamada, torpemente quizá, la naturaleza superior, la naturaleza razón, que no se opone a la naturaleza primitiva, sino que, por el contrario, se fundamenta en ella y consigue el arte de no ignorarla. La verdadera oposición no se encuentra entre las dos naturalezas, sino entre esta naturaleza unificada y el conformismo social cuando éste descansa en la vanidad, en el fariseísmo y la intolerancia bajo todas sus formas. Volvemos a encontrar esta oposición a propósito de la historia de amor de Agustín Caballero en *Tormento*. Agustín Caballero, soltero, hombre de orden, después de haber hecho fortuna en América, ha huido de un país extranjero, en donde estimaba imposible fundar una familia según sus aspiraciones, pues le re-

(27) J. BLANQUAT: «Au temps d'Electra», en *Bulletin Hispanique*. t. LXVIII, julio-diciembre 1966, p. 291.

Las anotaciones marginales de los libros de Galdós, en «Quatrième Congrès des Hispanistes Français, Poitiers, 18-20 Mars 1967», Poitiers, 1968, pp. 30-35.

prochaba la carencia de religión y de toda ley moral. Vuelve entonces a España y se enamora de una muchacha que también sueña con el matrimonio y la vida ordenada. El amor es recíproco; pero esta joven ha tenido una aventura escandalosa (ha sido deshonrada por un sacerdote). Quisiera confiarse a aquel a quien ama. Pero no se atreve, o más bien hace varias tentativas que se quedan cortas y la dejan siempre más angustiada y aterrorizada. Por fin, advertido por un alma buena, que cree actuar para que triunfe la verdad, Agustín pregunta y obtiene la confesión que Amparo vanamente intentaba hacerle... Y Agustín Caballero se va tranquilamente a vivir con la mujer que ama a un país donde nadie la señale con el dedo: a Francia. «¡Yo habría hecho lo mismo que él!», gritó uno de los amigos de Galdós durante la lectura de la novela. Un análisis de *Tormento*, que hemos leído en Las Palmas, prueba a las claras que los lectores del novelista sabían a qué atenerse acerca del fariseísmo de la «buena sociedad madrileña» y que «en efecto» el matrimonio era imposible (28). Agustín Caballero escoge la única solución que le permite armonizar la aspiración a la felicidad con el amor por una muchacha repudiada por la sociedad. Y pensamos que el amable Mición, Mición el soltero, en tiempos de la tan poco virtuosa Isabel II, le habría aconsejado lo que en tal caso constituía la única salida satisfactoria del conflicto, la única salida viable para la razón. ¿Era acaso más moral abandonar a Amparo en su desesperación, sin ninguna defensa contra las reivindicaciones de los pequeños burgueses falsamente virtuosos? Agustín reconoce la grandiosa ley vital, que merecía, después de todo, marginar los hermosos proyectos de orden y felicidad conformista:

Ita vitast hominum quasi cum ludas tesseris:
Si illud quod maxume opus est iactu non cadit,
Illud quod cecidit forte, id arte ut corrigas.

(IV, 7, 739-740.)

No es la primera vez que se divierte Galdós mostrando la irrisoria debilidad de las humanas intenciones en pugna con la vida todopode-

(28) Carta de Ortega Munilla a Galdós (Casa Museo de Pérez Galdós, Las Palmas): «Mi querido amigo: Ya habrá visto cuánto me gusta *Tormento*. Yo hubiera hecho con ella lo que D. Agustín Caballero: llevármela por esos mundos de Dios...»

La crítica de *Tormento*, aparecida en *El Liberal*, de Las Palmas, en 1890, acabará con estas palabras: «Podrán encontrar algunos inmoral el desenlace de la novela, pero aparte de que la moralidad no debe buscarse nunca en el hecho material que se relata, sino en sus antecedentes y consecuencias, creemos que las luchas de *Tormento*, sus amargos sufrimientos y sus terrores continuos, el desprecio que rodea al miserable autor de sus desdichas y los pensamientos íntimos de doña Rosalía, que con tan trío gracejo nos revela el autor, son bastantes a poner de relieve el lado bueno y malo de ciertas acciones con más vigor y energía que el inverosímil desenlace de un matrimonio imposible.

rosa. Pero esta vez su héroe no es víctima. Ha escogido el camino que mejor le permitía realizar la aspiración a la felicidad de un hombre honesto. Y si Agustín, como Amparo, se ven obligados a renunciar a su deseo más querido: el matrimonio, que los legalizaría ante la sociedad española, el cumplimiento de la ley de vida y de razón les priva de todo sentimiento de frustración. El fracaso no es cuenta suya; queda inscrito de manera indeleble en el pasivo de una sociedad que obliga a dos seres muy estimables a escapar de ella. Si ahora comparamos el íntimo conflicto de Amparo con el de Augusta, la heroína de *Realidad*, vemos claramente sobre qué descansa el honor femenino en la vida de la pareja. En el caso de Amparo, no es sinónimo de virginidad, ya que Agustín se lleva con él a la joven y la hace su compañera. En el caso de Augusta, el adulterio no destruye irremediamente el honor, ya que su marido ofrece el perdón si ella acepta confesar. Ambas jóvenes se encuentran colocadas en la misma situación, delante de la misma obligación: la confesión, que las rescatará y hará de ellas nuevamente unas mujeres amadas y felices. Esto puede parecer extraño. Aparentemente, Galdós es más exigente que los casuístas del siglo xvi, que prohibían a la mujer casada confesar a su marido el delito de adulterio. La prudencia de los casuístas procuraba sustraer a la mujer del juicio moral que tenía sobre ella derecho de vida y muerte. Galdós conserva algo de la vieja dependencia por la que la mujer era considerada únicamente a través de su marido en la sociedad de antaño, ya que no admite ni siquiera que ella pudiera disimular el hecho de haber amado a otro hombre ni en un tiempo pasado. Del hombre es de quien exige una actitud nueva. Todavía es el hombre quien detenta la decisión del porvenir de la pareja, pero continúa siendo juez de la conducta de su mujer, y si la condena, no es porque haya conocido el amor más allá de él, sino por haber mentido o disimulado. En la escala de valores sostenida por las novelas de Galdós, la falta imperdonable es la mentira. El adulterio (y con mayor razón aún, un antiguo amor) no está sancionado. Esto fue tan chocante para los contemporáneos del novelista, que, tras la publicación de *Realidad* (1889), el autor fue acusado de ponderar el adulterio. Más tarde nos preguntaremos si acaso Galdós pudo tener alguna vez tal intención. Por el momento, para volver a Terencio, diremos que Galdós, que había adoptado los principios de indulgente comprensión propugnados en *Adelphoe*, considera que deben regir igualmente las relaciones de los esposos. La honra de la pareja se funda en la mutua confianza, en la lealtad. Y no depende de la opinión. Los celos del hombre no obligan a mentir a la mujer.

Incluso si no tuviéramos el testimonio de Clarín, bastaría el de

Benito para hacernos comprender que su maestro de literatura latina tendía a ser un maestro de vida. Atrae la atención de los estudiantes hacia las quejas de Ovidio exilado, y este hecho nos recuerda que la pena de exilio era cosa frecuente en la España de entonces. Carlistas y liberales se turnaban, buscando asilo en Francia o en Inglaterra, y llegaba a ocurrir que los profesores cuyas opiniones inquietaban al Gobierno fueran exilados de Madrid. El agudo sufrimiento del desterrado era parte de la vida cotidiana. El amor al peligro y a la acción desarrollado en el combate entre las dos Españas (dos Españas tan románticas una como la otra) era remunerado a menudo con largos años de pobreza, de pruebas sin número en un país extraño. El heroísmo bajo todas sus formas, incluso las menos evidentes, era moneda corriente, y no era sólo quizá por su valor literario por lo que el profesor exalta en un tono particularmente solemne las epopeyas antiguas. Veremos en seguida que Benito está enamorado de las epopeyas. Además de los autores antiguos, el profesor gustaba de los profesores y eruditos de las épocas que señalan una renovación o un progreso en los estudios clásicos. Entre los humanistas del Renacimiento citados por Benito nos quedaremos con un nombre: Erasmo. Una obra de Erasmo dejó huella duradera en la obra de Galdós: el *Elogio de la locura*. El libro se conserva aún en la biblioteca de Las Palmas (29), señalado en los márgenes con marcas de lápiz que destacan los pasajes que más han llamado la atención del lector y con traducciones de palabras aisladas que demuestran que Galdós quiso comprender perfectamente el pensamiento del humanista y aclarar del todo la lectura del texto traducido por Gueudeville. Intentaremos después explicar cuál es el importante lugar que ocupa el pensamiento de Erasmo en la obra de Galdós. Por el momento nos contentaremos con recordar los temas que parecen haber interesado particularmente al lector: el desprecio de las riquezas y de la violencia y la locura por Dios. De un extremo a otro de la obra de Galdós estas verdades evangélicas están ilustradas, sin que pueda afirmarse que hayan sido tomadas directamente de Erasmo; pero en la extrema ancianidad de Galdós, una pieza corta, *Santa Juana de Castilla*, estrenada el 8 de mayo de 1918, constituye un homenaje extraordinario al gran humanista. En efecto, basándose en los trabajos de los eruditos alemanes Bergenroth (según Pérez de Ayala), Höfler (según Manuel Machado), Galdós imagina a Juana la Loca como una víctima de la tiranía y la intolerancia religiosas de Fernando y de Carlos V. No loca, sino considerada como hereje, pues ha sido conquistada por el evangelismo de

(29) J. BLANQUAT: *Annotations marginales...*, *op. cit.* Galdós et Erasme, pp. 38-40.

Erasmus, y por esta causa declarada loca. La prisionera de Tordesillas, recluida en sus sueños de pureza y caridad ardiente, llega a ser una especie de encarnación de la Castilla miserable y condenada, una patética imagen de sus aspiraciones a un renacimiento religioso, aspiraciones que debían desaparecer sin haber dado su fruto. De alguna forma, lo que se vierte en el humanismo cristiano de Erasmo es el alma de la auténtica Castilla, eterna y mal conocida. La enseñanza de Camus no podía sugerir tales visiones. Pero probablemente inició a Benito en la sátira erasmista del monaquismo y en la alta exigencia del sabio exegeta del Evangelio. *Napoleón en Chamartín* (1874) presenta a monjes glotones, ignorantes y crueles que nos recuerdan ese pasaje del *Elogio de la locura* que tanto nos ha llamado la atención en el ejemplar de la biblioteca de Las Palmas:

Así es como estos grandes bendecidores pretenden, por medio de su suciedad, de su ignorancia, de su grosería, por medio de su descaro, pretenden, digo, representar a los Apóstoles.

Buscó Galdós en el diccionario el significado de la palabra *effronterie*, pues ha escrito en el margen con una caligrafía recta, muy apretada, *descaro*. Frente a los repugnantes monjes, ha creado el novelista una gran figura de apóstol, de apóstol según concepciones heredadas del siglo XVIII, que debió elaborar desde su adolescencia en Las Palmas: el P. Castillo, en efecto, expresa unos deseos para el porvenir de la Iglesia paralelos a ciertos ruegos formulados a las Cortes en 1821 por Graciliano Afonso. Volveremos después sobre esta cuestión. En *Gloria* reconocimos la imagen del poder espiritual de la Iglesia, que los exegetas ignorantes han interpretado según burdas pasiones partidistas y que han deformado hasta el punto de hacerle expresar el derecho a defender la fe por las armas. Pero el «tema de la espada y el zurrón», es decir, el tema evangélico del repudio a la violencia y a «todo lo que encarnan las comodidades de la vida», tal como se deduce de los comentarios de Erasmo al Evangelio según San Lucas (XII, 36-38), puede reconocerse en toda la obra de Galdós y en particular en los primeros *Episodios*. Los liberales reprochan a los carlistas (y sobre todo a los *curas guerrilleros*) el hecho de traicionar el espíritu del Evangelio, y Galdós, por su parte, los fustiga en nombre del mismo ideal. ¿Acaso dudó alguna vez de que la lección erasmista no fuera seguida por Renan? (30). Lo haya sabido o no, a la que se refiere es a la interpre-

(30) RENAN: *Vie de Jésus*, en «Oeuvres complètes», t. IV, p. 328; Calmann-Levy, París, 1949: «Por un momento tomó Jesús algunas precauciones y habló de las espadas. Había dos en la compañía. «Basta», dijo. Abandonó esta idea. Se dió cuenta en seguida que unos tímidos provincianos no resistirían ante la fuerza armada de los grandes poderes de Jerusalén.»

tación de Erasmo. ¿Evocó Camus ante Benito el misterioso relato del evangelista comentado por el adversario de «El asno con la lira»? ¿Cómo comprendía el pensamiento del maestro de Rotterdam el profesor de literatura latina? Preguntas sin respuesta. Sin embargo, al impartir sus principios de enseñanza, es verosímil que escogiera Camus de entre el *Elogio de la locura* los pasajes susceptibles de sugerir a su joven auditorio los juicios de la alta sabiduría humanista acerca de los problemas análogos a los que tenía planteados el siglo xix.

No cita Benito ningún autor medieval, y Clarín da a entender que el helenista Camus tenía en poca estima a los autores de la Edad Media:

...elogiaba con ditirambo perpetuo a cuantos, desde el Renacimiento acá, supieron comprender y sentir de veras el *quid divinum* del arte helénico.

Los recuerdos de estudiantes señalan involuntariamente en los dos escritores un extraño contraste de ruido y de silencio: la gloria de la antigüedad resuena en los tiempos modernos, pero no encuentra ningún eco en los siglos medievales. Reconocemos la oposición enojosa y facilona que establecía el siglo xix entre Edad Media y Renacimiento. Es posible que el espiritual humanista, tan notable en tantos aspectos, contribuyera sin querer, mediante el silencio guardado alrededor de una época que poco le interesaba, a formar el desfavorable juicio que Galdós tuvo en sus años de juventud sobre la Edad Media. Es un tema sobre el que volveremos. Pero el siglo xvii europeo era profundamente admirado en el curso de Camus. Molière, tan querido por los liberales, era constantemente citado. La biblioteca de Las Palmas conserva una espléndida edición ilustrada por Tony Johannot de las *Obras* de Molière, aparecida en 1844 (31). Cuando se hojean las hermosas páginas de canto dorado, se comprende que Galdós ha leído atentamente algunas piezas, pero también que ha desechado un buen número. Según un hábito que traiciona su espíritu aplicado y estudioso, acompañan a algunos títulos del índice varios trazos horizontales de lápiz. Son las obras que ha oído elogiar, las que para él representan un interés que nunca sabremos apreciar exactamente, y que se propone leer: *Don Juan o El festín de piedra*, el *Tartufo* o *El impostor*, *El avaro*, *Las travesuras de Scapín*. Pero ha leído muchas otras y no teme escribir en las márgenes de las preciosas páginas la traducción de las palabras cuyo significado no comprende muy bien. Podemos, pues, estar seguros de que ha leído, además de las piezas citadas, *Don García de Navarra* o *El príncipe celoso*, *La escuela de las mujeres*, *El matri-*

(31) *Oeuvres de Molière*, 1844, París.

monio forzado, *La princesa de Elida*, *El amor médico*, *El misántropo*, *George Dandin* o *El marido confundido*, *El señor de Pourceaugnac*, *Melicerta*. Galdós no se preocupó de conocer en sus menores detalles el texto de *Las travesuras de Scapin*, pues no aparece ninguna señal en las márgenes. Debió contentarse con sonreír leyendo esta obra divertida. Por el contrario, *El avaro* ha sido estudiado cuidadosamente. Nadie ignora la constancia con que Galdós denunció y atacó la avaricia. Es inconcebible que no leyera *Las mujeres sabias*, *El enfermo imaginario*, *El burgués gentilhomme* y *Anfitrión*; pero, al igual que *Las travesuras...*, esas obras no incitaron a Galdós a utilizar el diccionario. Sea como fuere, la lista de las obras de Molière conocidas por él es lo bastante larga como para que podamos apreciar lo vasto de su curiosidad. Se comprende su interés por Tartufo, tan copiosamente citado por los anticlericales y por sus adversarios, poniéndose de acuerdo ambos clanes para otorgar a la pieza el valor de un acto político, el valor de un manifiesto anticlerical. La sátira de la falsa piedad ocupa un lugar tan importante en la obra de Galdós, que sería necesario un libro entero—un libro grueso—para estudiarlo en todas sus manifestaciones, y es verdaderamente una pena que no se haya escrito todavía ese libro. Deseamos que se haga pronto. De todas las piezas de Molière, la única citada con insistencia a propósito de Galdós es el *Tartufo* (32). Con razón. Es el arquetipo de todas las sátiras sobre los falsos devotos.

Es perfectamente natural que un escritor español desee conocer una versión francesa del mito de Don Juan. Acabamos de decir que Galdós pertenece a una época en que se manifiesta un gran interés por Don Juan, no para exaltarlo, sino para detractarlo, para oponerle triunfalmente las virtudes burguesas y descubrir en él realmente un personaje hueco muy poco digno de gloria y, en suma, muy poco inquietante. Reacción de defensa de la sociedad burguesa y democrática contra un mito, demasiado seductor de la sociedad teocrática: la de un orgulloso gran señor que desafía las leyes de su casta, burlándose del amor humano y despreciando el amor que debe a Dios. Galdós, **sin embargo, debió quedar muy impresionado por la creación de Molière**, por la potente evocación del libertino y de su razonado amor por la humanidad, tan cercano a la moral social moderna. ¡Don Juan convertido en un ejemplo prestigioso para el librepensamiento sin haber perdido nada de su aristocrática grandeza! ¡Qué motivo de inspiración tan hermoso para un novelista liberal que sueña con entregar a la aristocracia española el sentido social que le falta desde hace tanto

(32) J. BLANQUAT: «La sensibilité religieuse de Clarín. Reflets de Goethe et de Leopardi», en *Revue de Littérature Comparée*, núm. 2, 1961.

tiempo. ¡Que sueña con unirla al pueblo! Pero no encontraremos nada en la obra de Galdós que sea comparable a la fascinante imagen del siglo XVIII. Lamentamos la postura tomada, consistente en no retratar más que los caracteres mediocres de la pequeña burguesía madrileña. Quizá la España liberal ha tomado demasiado a pecho la misión de destruir a Don Juan. Quizá ha constituido por su parte una prueba de debilidad. Una mayor firmeza de pensamiento probablemente permitiría al mito llegar a expresar la inquietud moderna. Parece como si Clarín lo hubiera presentado, pues llegó a decir profundas cosas sobre el «Don Juan interior», que le conducía a la búsqueda de Dios (33). Galdós no parece haber meditado sobre la poderosa creación del Siglo de Oro, sobre sus posibilidades de renovación.

Pero el Molière de Galdós no se limita al *Tartufo* y a *Don Juan*. Independientemente de todo espíritu polémico, el novelista leyó las farsas y las comedias-ballets, contento por abandonarse a la alegría de su naturaleza y al placer de la risa. Las comedias de costumbres y de carácter le interesaron profundamente, y debió apreciar en particular los estudios de psicología femenina, pues toda su obra demuestra que ha observado a la mujer con una profunda atención. La España que ven los franceses le interesa constantemente, ya se trate de Molière, de Corneille o de Hugo. Pero su pasión por el teatro es más fuerte que lo demás. Teatro serio o de diversión, Benito lo ama en todas sus manifestaciones. El moralista sabe apreciar el espectáculo que le ofrece una escena animada con movimientos coreográficos o gesticulaciones bufas, con los trajes fastuosos de la fantasía o de la vida cortesana. El placer de la vista iguala al placer de la inteligencia. La imaginación es tan activa como la reflexión y el sentido de la observación. Benito, lector de Molière, demuestra una curiosidad y una sensibilidad que su propio teatro, más adelante, no haría sospechar. Pero de punta a punta de su obra, al igual que en Molière, el realismo del testigo de la sociedad española no prescindirá ni de lo fantástico ni de lo absurdo, y la caricatura conseguirá a menudo contraer una mueca en los retratos más veraces. En cuanto a la filosofía del autor dramático, podemos decir que ofrecía al estudiante lo que éste apreciaba en el tesoro de los antiguos: una amplia confianza en la naturaleza, en las cualidades que elevan la condición humana: bondad, amor, valor, honestidad, lealtad, y que justifican el derecho a la felicidad. En materia religiosa, ambos autores tuvieron en común cierto escepticismo que hace odiar por anticipado las sombrías alucinaciones del fanatismo, y el sentido común, en donde van a romperse las

(33) Cf. J. F. MONTESINOS: *Op. cit.*, y su excelente definición de Orbajosa, «el pueblo loco y enloquecedor».

dialécticas falaces que pretenden imponer como irrefutables y cargadas de eternidad determinadas verdades transitorias que sólo dependen de la coyuntura politicosocial. Tanto uno como otro fueron observadores de la vida antes que filósofos. Y la deuda del Galdós novelista para con Molière nos parece más importante que la del Galdós dramaturgo.

Ocurre, en efecto, que ciertas novelas no se conforman con expresar una filosofía de la vida comparable a la del gran autor francés: a menudo están construidas a la manera de sus comedias, sobre el conflicto generacional, que permite estigmatizar con más fuerza los vicios morales y sociales de los padres cuando desorganizan la familia y causan la desdicha de los hijos. Es el caso de *Doña Perfecta*, que Galdós escribió poco antes de poner el punto final a la segunda serie de los *Episodios*. Estos exponían, so capa de una ficción novelística simbólica el conflicto de las dos Españas durante el reinado de Fernando VII. De pronto, llega *Doña Perfecta*, que presenta el mismo conflicto, pero en la época contemporánea y que es presentada como una pieza de teatro clásico, en términos universales. ¿Quién aclarará alguna vez el cómo y el porqué de que interrumpiera Galdós los *Episodios*, comenzados tres años antes y objeto de una labor sobrehumana (su publicación se continúa a un ritmo de tres y cuatro novelas por año), para lanzar esta denuncia violenta y, sin embargo, mesurada de la polémica del partido ultramontano conservador contra el liberalismo? Se diría que la indignación del escritor, aumentada durante el curso de la redacción de la larga novela histórica de la guerra carlista hubiera sido inflamada bruscamente para dar lugar a esta advertencia explosiva. Un estado espiritual bastante semejante en el fondo al que inspiró al autor del *Tartufo* ¿hubiera acaso aportado espontáneamente el recuerdo más o menos consciente de los grandes ejemplos clásicos? Pura hipótesis, sin duda; pero hipótesis plausible, ya que la novela es por su estética muy diferente de aquellas que la precedieron. El argumento es de una gran simplicidad, desprovisto del romanticismo de los *Episodios*. La eliminación de lo pintoresco refuerza la acción dramática. Esta se encuentra rigurosamente centrada en el estudio de un caso de auténtica alucinación colectiva debida al fanatismo, y el carácter realista, la veracidad del cuadro a la que los contemporáneos han rendido homenaje, nos incita a creer que una crítica posterior se ha equivocado cuando ha creído ver una representación simbólica del conflicto entre las dos Españas, análoga a la de los *Episodios*. La novela se basa más en otra cosa que en un duelo alegórico entre dos entidades. Las fuerzas de los dos antagonistas son demasiado desiguales y, sobre todo, la ideología de uno de ellos es

tan imprecisa, el carácter del personaje es tan mediocre, que no podemos artibuirle un valor de símbolo. Pepe Rey es únicamente víctima de los que, intuyendo en él a un liberal, se obstinan en no ver más que al hereje, al protestante, al ateo, al ser corrompido por mil vicios, al *liberal*, en fin, tal como lo describen los periódicos ultramontanos conservadores. Los habitantes de la pequeña ciudad episcopal no *ven* a Pepe Rey como es. *Ven* al personaje mítico en quien son incapaces de suponer que haya sido creado pieza por pieza para las necesidades de una causa. Matan a Pepe. El conflicto está localizado en la España rural de la época de Galdós y, sin embargo, marcado con un carácter de universalidad que le confiere considerable radio de acción. Galdós ha demostrado aquí que había comprendido la lección de los clásicos. Necesitó bastantes años para asimilarla, ya que *Doña Perfecta* aparece en 1876, un año antes de *L'Assommoir* y hasta esta fecha pudo Galdós admirar a otros maestros del realismo además de Molière. La novela realista se había ido afirmando marcando el retorno al clasicismo, a un clasicismo más amplio. Pero en la historia —tan poco romántica— de los amores de Pepe Rey, el liberal llegado a Orbajosa para desposar a su prima, según la promesa de su tía y de su padre, el arte del novelista no es un arte imitativo, no se ajusta al dictado de una moda. El escritor no desdena el romanticismo por los retratos cruelmente realistas —muchos hubieran dicho en esta época «exagerados»— del naturalismo. Observa en todo el sentido de la medida y de la decencia. Y si bien en las obras precedentes, romanticismo y realismo eran indisociables, *Doña Perfecta* señala claramente el abandono del Romanticismo en provecho de un arte realista y clásico. A pesar de los ejemplos de los grandes contemporáneos, Flaubert y Zola, a quienes este arte nos remite es a los clásicos, a los antiguos y al siglo xvii francés, sobre todo a Molière. Sin duda porque Galdós, en el curso de Camus, había aprendido a leerlo y no dejará ya de releerlo.

En las obras tardías encontramos a veces un detalle, un nombre, una situación que recuerda todavía alguna comedia de Molière. *Tristana* (1892) cuenta la historia de una muchacha amada por un anciano y de un joven amante llamado Horacio, como el feliz rival de Arnolfo. No hay duda de que Galdós pensó en *La escuela de las mujeres*. La lección que se extrae de la novela es bastante parecida a la de la ilustre pieza, aunque la historia de Tristana sea totalmente diferente de la de Agnès. En efecto, la heroína de Galdós, rehusará casarse con Horacio, y, más tarde, ayudada por las circunstancias, su destino la conducirá al lado del celoso anciano. Curiosa y melancólica historia, que estudiaremos más tarde, y a cuyo fondo vemos perfilarse

en una imagen lejana y cambiante, perturbada por otras imágenes del presente, sacadas de George Sand, de Dostoiewski, de Flaubert, de Jules de Gaultier (34), la aventura triunfal del amor de una ingenua hábil y prudente. En este encaje, sabiamente tejido a partir de *La escuela de las mujeres*, ha tratado Galdós de reunir dos tendencias del espíritu que desnaturalizan el amor: el donjuanismo y el bovarismo. Un anciano seductor se convierte en el amante de su joven pupila, a quien ha desviado del matrimonio con razonamientos sutiles que halagan su vanidad y le dan un sentido anárquico de independencia femenina. Apartada de su vocación natural, Tristana se complace en sueños quiméricos de emancipación que la alejan —así lo cree ella— del anciano tiránico y celoso. Pero cuando conoce el amor, el verdadero y recíproco amor, con un joven artista, rechazará el matrimonio en nombre de los principios de Don Lope. Después llegará la enfermedad y la mutilación. Horacio se marcha. En adelante, sola Tristana al lado de su tutor, persigue las proezas comenzadas en el mundo de las artes bajo la égida del pintor. Proezas deslumbrantes y sin mañana. Poco a poco, sin pena y sin ternura, llega Tristana al puerto detestado: el matrimonio con un ser aborrecido; el viejo donjuán, para quien ella se ha convertido en único objeto de una pasión senil. Y la novela acaba con una interrogante: «¿Eran felices? Quizá.» Se diría que esta extraña y cautivadora meditación hubiera querido poner a prueba la confianza que depositaba Molière en la naturaleza. Sin duda, Galdós la compartía ampliamente, pero sin cegazón. Escribiendo *Tristana* es evidente que dudó de que el instinto natural de libertad y felicidad sea omnipotente. Pero estudiando el caso de dos seres prisioneros del intelectualismo, la novela volvía a la antigua lección de *La escuela de las mujeres* y a *Don Juan*.

Camus descubrió a su joven auditorio el siglo XVII europeo: Shakespeare es inseparable de Calderón y de Cervantes, así como de Molière. Se ha hablado tanto de un Galdós lector de Cervantes, que nada diremos sobre este tema, demasiado debatido (aunque inagotable) (35). Veremos en seguida qué interés de escritor conducía a Galdós hacia Calderón. En cuanto a Shakespeare, el dramaturgo venerado por encima de todos, Galdós confesó a menudo la admiración que sentía hacia su talento, y la simpatía que experimentaba por sus personajes, hasta el punto de afirmar de ellos que eran más reales que muchos

(34) Estas relaciones fueron marginadas ante el Congreso de los Hispanistas Franceses, Nanterre, 1968. Han sido expuestos de forma detallada a los estudiantes de Vincennes.

(35) Remítimos de nuevo al libro de J. F. MONTESINOS y a la tesis cautivadora que sostiene sobre este asunto.

seres vivos (36). Shakespeare es el primer nombre que figura en el inventario de su biblioteca en 1865, y si es permitido suponer que había comenzado en Las Palmas a explorar el universo shakespeariano, es muy probable que Camus ayudase mucho a Benito a mejor conocerlo, apreciar su riqueza y su potencia dramática. Este erudito de origen francés, «ídolatra de la belleza clásica griega» (37), no parece haber dejado presentir a sus estudiantes españoles la belleza de nuestra tragedia clásica. ¿Acaso empujaba al humanista el amor a la vida para preferir la estética de un teatro que no aplicaba la regla de las tres unidades? Galdós y Clarín, que han señalado la admiración de su maestro hacia Shakespeare y Calderón, no citan a Racine ni a Corneille.

Pero chocamos con una laguna antes que nada sorprendente: ningún autor del siglo XVIII es mencionado en los recuerdos del curso universitario. Camus, que descendía de un jurisconsulto y convencional francés, ¿acaso podía silenciar el Siglo de las Luces? Razonablemente no es posible creerlo. Hemos visto, por otra parte, a propósito de un manual de historia, establecerse una filiación espiritual. Entre los primeros libros adquiridos por Benito figuran las obras de Montesquieu, ya lo hemos dicho (38), pero el novelista no parece haber leído más que las *Cartas persas* y algunas páginas de *El espíritu de las leyes*. En cuanto a literatura moderna, Camus, preocupado por moldear el gusto de sus estudiantes, la situaba en un lugar de privilegio. Digamos más bien «cultura moderna», pues el profesor, enemigo de la agitación, combatía la propensión al dogmatismo y al énfasis allí donde los encontraba: en las conversaciones, en el teatro, que entonces padecía la moda de la ópera francesa; incluso en la misma Universidad, dejando aparte la literatura y el arte contemporáneos. Las últimas frases de Benito son significativas a este respecto (39). Reconocemos la fidelidad del maestro a la tradición humanista en este cuidado por no aislar ninguna manifestación de la vida espiritual, sino, por el contrario, tomarla en su conjunto para mejor mostrar de qué manera son capaces de viciar la vida social de los tiempos presentes los defectos señalados con ocasión de un curso sobre la literatura antigua. Un

(36) PÉREZ GALDÓS: *Viajes y fantasías, Verona*. En *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. VI, 1942, p. 1694 b.

(37) PÉREZ GALDÓS: *Crónica de Madrid, XXIV, Galería de Españoles Célebres, Don Alfredo Adolfo Camus*. En *op. cit.*, pp. 1622-1625.

(38) Comunicación al Congreso de París-Nanterre, 1968: *La bibliothèque de Galdós: 1865-1867*.

(39) *Op. cit.*, p. 1625: «Los escritores modernos, los sabios de café, las celebridades creadas en *La Correspondencia*, las eminencias de gacetilla, le hacen feliz. Cuando habla de esto, su fisonomía llega al último grado de expresión cómica y de movilidad. Su lengua cáustica se convierte en viperina y, si explicara andando, avivaría el paso en tocando este punto.»

maestro cuidadoso, en suma, de la eficacia. Preocupado por alcanzar lo real, la vida.

El ejemplo de este maestro de ironía y de racionalismo fue sin duda benéfico. ¿En qué medida? Esto es lo difícil de decir. A pesar de su simpatía admirativa, Benito siguió sus consejos con bastante desenvoltura. El joven crítico musical de *La Nación* está lejos de compartir el culto que profesaba Camus hacia Rossini. Juzga músico el arte del superado, y estigmatiza sus fallos en trminos severos: «énfasis», «culteranismo», «gongorismo musical». Bajo la pluma de Galdós, estas palabras equivalen a una condena. Disiente también de su maestro a propósito de la ópera francesa, y prefiere abrazar la opinión de Blaze de Bury, crítico de la *Revue des Deux Mondes*: se entusiasma con Meyerbeer (40). ¿Tenía razón? Lo dudamos. No obstante, las continuas referencias (bastante pesadas, lo reconocemos) al arte griego y a la poesía latina, a propósito, sobre todo, de Rossini y de Bellini, nos hacen creer que refleja con cierta torpeza el curso de Camus. El profesor supo hacer compartir mucho mejor su predilección por los humoristas, en particular Henri Heine: *Reisebilder*, mencionado en los recuerdos de Clarín, figura en la biblioteca del estudiante Benito Pérez Galdós. Pero en la enseñanza del humanista hay un punto que es preciso dilucidar, pues el testimonio de Galdós nos inquieta a ese respecto; Camus, dice, era enemigo del «realismo grosero» y lo fustigaba sin piedad en el arte y la literatura francesa modernos. ¿No estaba embotado, o incluso desilusionado, el interés de su joven auditorio por las primeras novelas de los Goncourt, la pintura de Courbet, las primeras manifestaciones, tan desacreditadas, del genio de Manet? Por su insistencia en ensalzar «los modelos eternos» y en denigrar las obras que prefiguraban el naturalismo, ¿acaso no desvió o trabó jóvenes vocaciones dispuestas a orientarse hacia la nueva escuela que Galdós, lo mismo que Clarín, debían ilustrar más tarde? En el momento en que Galdós entrega a la prensa madrileña la *Semblanza* de Camus, Émile Zola, convertido en crítico literario de *L'Évenement*, toma justamente la defensa de Manet: «Acudo hoy para tender una mano amable al artista que un grupo de colegas han echado del Salón», escribía el 7 de mayo de 1866. Y al año siguiente, continuando el combate contra «las necedades y los sentimentalismos del tiempo», llevaba la cuestión al plano de las ideas generales. Se refería a los «dogmas enseñados hasta este día» para oponerles «su» estética, «o más bien, la ciencia que yo llamaría la estética moderna». Su requisitoria está de tal modo dirigida que debemos preguntarnos si la enseñanza de Camus no cae bajo el golpe de su

(40) Cf. PÉREZ VIDAL: *Galdós, crítico musical*, Madrid-Las Palmas, 1956.

condena, pues el joven crítico rechaza la concepción idealista de la belleza.

Las circunstancias han querido que se escoja por canon a la belleza griega, de suerte que los juicios sobre todas las obras de arte creadas por la humanidad resultan del mayor o menor parecido de estas obras con las obras griegas. Así pues, he aquí la ancha producción del genio humano, siempre en la infancia, reducida a la simple eclosión del genio griego. Los artistas de este país han encontrado la belleza absoluta y desde entonces, todo ha quedado dicho; habiéndose fijado la medida común, no se trataba más que de imitar y reproducir los modelos lo más exactamente posible, y hay gentes que os demuestran que los artistas del Renacimiento no fueron grandes más que porque fueron imitadores.

Por su parte, en el artículo fechado el 8 de febrero de 1866, parece atribuir Galdós la antipatía profesada con respecto a «la escuela francesa moderna» a los principios de estética del humanista:

Quisiéramos decir algo sobre los principios que en materia de estética profesa el señor Camus. Es enemigo declarado del realismo grosero; le persigue en todas partes, y le acosa constantemente, tanto en la literatura como en la estatuaría, tanto en la pintura como en la música. Idólatra de la belleza clásica griega, aborrece de muerte todo lo convencional. La moderna escuela literaria francesa y los reflejos que arroja sobre las artes plásticas y sobre la música, es objeto de sus iras de crítico y de erudito. Los poetas griegos y latinos son para él semidioses... (41).

Estas son indicaciones someras. Se puede deducir con cierta verosimilitud que el apego a los «modelos» griegos y latinos alejaba al profesor del «realismo grosero» de la nueva escuela francesa, tanto como «las bestias rutineras», a las que Zola tenía horror. El humanista y el joven autor de *Mis odios* tenían en común al menos un objeto de odio: «lo convencional», los «hombres que marchan en tropel, apretándose los unos contra los otros, bajando la cabeza hacia la tierra para no ver la gran luminosidad del cielo» (42). Quizá existan más afinidades de las que se creen entre el erudito de la enseñanza no conformista y el crítico que gritaba: «Odio a los pedantes que nos rigen, a los pedantes y a los aburridos que rechazan la vida.» Por esto nos parece útil recordar los puntos esenciales de la polémica promovida, durante los años 1865-66, por Émile Zola en nombre de «la estética moderna».

Contra el libro póstumo de Proudhon: *Del principio del arte y*

(41) *Op. cit.*, p. 1625.

(42) EMILIO ZOLA: *Mes haines*, preámbulo fechado en París, 1866.

de su destino social, el autor de los *Cuentos a Ninon* había escrito una terrible diatriba:

No os gustan los artistas, toda personalidad os desagrada, queréis aplastar al individuo para ensanchar el camino de la humanidad. Pues bien, sed sincero, matad al artista. Vuestro mundo estará más tranquilo (43).

Zola tomaba en este tono la defensa del artista y de su derecho a expresar libremente su personalidad.

Su definición del arte, hábilmente compuesta y hábilmente explotada, es ésta: *una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, dirigida hacia el perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie...* Proudhon propone esto como tesis general. Yo público, yo humanidad, tengo derecho a guiar al artista y a exigir de él lo que deseo; él no debe ser él, él debe ser yo, él no debe pensar más que como yo, no trabajar más que para mí. El artista no es nada por sí mismo; para la humanidad y por la humanidad lo es todo. En una palabra, el sentimiento individual, y la libre expresión de una personalidad están prohibidos. Es preciso no ser otra cosa que el intérprete del gusto general, no trabajar más que en el nombre de todos a fin de complacerlos a todos. El arte alcanza su grado de perfección cuando el artista se borra, cuando la obra no tiene nombre, cuando es el producto de una época entera, de una nación, como la estatuaria egipcia y la de nuestras catedrales góticas.

Yo propongo en principio que la obra no vive más que por medio de la originalidad. Es preciso que yo encuentre a un hombre en cada obra o la obra me deja frío. Sacrifico resueltamente la humanidad por el artista. Mi definición de una obra de arte sería, si la formulara: *una obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento.*

El creador de la novela científica fue menos infiel de lo que se piensa a esta definición. Clarín lo sabía, Clarín, que tomó desde muy pronto la defensa de un Zola novelista contra el Zola teórico de fórmulas a menudo desdichadas, desde que el manifiesto de la *novela experimental* levantara, a partir de 1880, una tempestad que aún en nuestros días no está completamente sofocada.

Entonces no ha comprendido usted que el arte es la libre expresión de un corazón y de una inteligencia, y que es tanto más grande cuanto más personal. Si existe el arte de las naciones, la expresión de las épocas, existe también la expresión de las individualidades, el arte de las almas. Un pueblo ha podido crear arquitecturas, pero cuánto más emocionado me siento ante un poema o un cuadro, obras individuales, en donde me reconozco con toda mi alegría y todas mis tristezas. Por

(43) *Ibid.* Proudhon et Courbet.

otra parte, no niego la influencia del medio y del momento sobre el artista, pero no tengo por qué inquietarme. Acepto al artista tal como me llega.

Leopoldo Alas no leyó a Zola hasta muy tarde, después de la publicación de *L'Assommoir*, en 1877 (44). No sabemos en qué momento leyó *Mis odios*. Pero siempre comprendió admirablemente que el naturalismo había nacido de una aspiración extraordinariamente poderosa a la libertad. Escribía en 1882: «la novela es el género de la libertad en la literatura. Pero también es cierto que la novela no llegó a expresar todo el contenido de su forma, todas las posibilidades del género, hasta que la fórmula naturalista se atrevió a romper las últimas trabas, a saltar por encima de las últimas preocupaciones retóricas de la literatura oficial, de patrón cortado por leyes y reglas temporales y ya caducas, que fueron oportunas en muy lejanos siglos, y después letra muerta de un código literario supersticiosamente respetado por los pedantes y por la ignorancia» (45). Discípulo de Camus, amigo de Francisco Giner, si Clarín tomó con tanto fervor la defensa del naturalismo y de su jefe, es porque había reconocido en la rebelión de una personalidad profundamente original aquello que apreciaba por encima de todas las cosas: una exigencia de alma. En lugar de hacer oídos sordos a los protestas del autor de la *novela experimental*, como tantos críticos, se hacía eco de ellas en la prensa madrileña: «en lugar de encerrar al novelista en estrechos recintos, el método experimental le deja en plena inteligencia de pensador y con todo su genio de creador. Será preciso ver, comprender, inventar... No hay interés mayor y más libre para el espíritu humano» (46). Clarín conocía mejor que nadie el peso de estas declaraciones; sabía rectificar con cuidado los desvíos de la lengua, ligar la expresión del pensamiento, aunque en su conjunto, su crítica del naturalismo descubre al verdadero Zola, que los contemporáneos se empeñan en desconocer. ¿Hubiera tenido Clarín reacciones tan rápidas y tan seguras si el profesor que veneraba como a un padre espiritual hubiera guardado el supersticioso respeto a «las preocupaciones de la literatura oficial»? Vale la pena proponer la pregunta.

... no hay canon, ni reglas, ni necesidades de ninguna especie, sino hombres viviendo, aportando libres expresiones vitales, entregando su carne y su sangre, elevándose más y más sobre la gloria humana

(44) CLARÍN: «Paliqne», en *Madrid Cómico*, 12, 2, 1898: «Empecé a leer a Zola por *L'Assommoir*...». Este texto se encuentra íntegramente reproducido en *Bulletin Hispanique*, t. LXVIII (núms. 3-4, 1966). Al final del artículo *L'Homage de Clarín a un prèlat asturien*.

(45) CLARÍN: «Del Naturalismo», en *La Diana*, 16, 4, 1882, núm. 6.

(46) ZOLA: *Le Roman Experimental*, París, 1928, p. 19.

en cuanto que son más personales y absolutas... Sería deseable encontrar en una obra de arte un acento humano antes que nada, un rincón vivo de la creación, una manifestación nueva de la humanidad frente a frente con las realidades de la Naturaleza (47).

¿No era esto mismo lo que Camus hacía descubrir a sus estudiantes en la literatura antigua? ¿Lo que machacaba en los clásicos españoles o extranjeros? La vida. Las realidades de la naturaleza. Estos eran los modelos reales que el erudito revelaba, modelos eternos, reconocibles a través de la diversidad de las civilizaciones y de los temperamentos artísticos.

Veamos ahora cuáles son mis creencias en materia artística. Abarco con una mirada a todos los humanos que han vivido y que, ante la naturaleza, a cualquier hora, en todos los climas, en todas las circunstancias, han sentido la imperiosa necesidad de crear en un sentido humano, de reproducir por medio de las artes los objetos y los seres. De esa forma contemplo un vasto espectáculo del que cada parte me interesa y conmueve profundamente. Todo gran artista nos ofrece una traducción nueva y personal de la naturaleza. La realidad es el elemento fijo, y los diversos temperamentos son los elementos creadores que dan a las obras diferentes características. El fuerte interés humano de las obras de arte consiste para mí en el conjunto de esas características diversas, de esos aspectos siempre renovados. Me gustaría que las telas de todos los pintores del mundo estuvieran reunidas en una sola sala, en la que pudiéramos leer página por página la epopeya de la creación humana. Y el tema siempre sería la misma naturaleza, la misma realidad; las variaciones serían las formas particulares y originales con cuya ayuda los artistas habrían reconstruido la gran creación divina. En medio de esta inmensa sala es donde debe situarse el pueblo para juzgar sanamente las obras de arte; aquí la belleza ya no es una cosa absoluta, un canon ridículo; lo hermoso se convierte en la vida misma, se convierte en una mezcla entre el elemento humano y el elemento fijo que es la realidad, poniendo al día una creación que pertenece a la humanidad (48).

Es verdad que Clarín habla en un tono elevado de «la gran iglesia del arte universal» y de las realizaciones delicadas y sutiles que unen la grandeza y la hermosura. Pero adjudica al profesor, durante el primer año, una intención y un método pedagógico que Zola, el Zola de los años 1866-67, no podía por menos de aprobar:

Camus, pues, con el escepticismo del plan de estudios, no queriendo molestar a los abogados futuros de su patria ni profanar las letras clásicas, se dedicaba principalmente a enseñar algo de la vida, tal como

(47) ZOLA: *Edouard Manet*, III, *Le Public*.

(48) *Ibid.*, *L'Homme et l'artiste*.

se puede ver a través de las buenas letras clásicas, sin hipocresías ni romanticismos sacristanescos, y llevando por guía a un hombre de experiencia y de agudo ingenio, verdadero *humanista* en la acepción más *humana* de la palabra (49).

El testimonio que aporta Galdós sobre este curso, en un momento en que el estudiante tomaba conciencia confusamente de su vocación de novelista, confirma la exactitud de los recuerdos de Clarín:

No destrono ningún ídolo, no niego a ningún artista. Acepto todas las obras de arte bajo el mismo título, bajo el título de manifestaciones del espíritu humano, y éstas me interesan casi igual, todas tienen la verdadera belleza: la vida, la vida en sus mil expresiones, siempre varias, siempre nuevas (50).

...¿Acaso no es una novela el retrato de la vida?... (51).

Cuando en 1882 toma Clarín la defensa de la *Novela experimental*, vuelve sobre la misma idea, la amplía..., y propone nuevas definiciones:

Yo no estoy conforme con que el principal objeto de la novela naturalista sea el estudio del documento humano. ¿Por qué este límite? Toda vida ofrece asunto al arte; éste, en su forma más amplia y comprensiva, la novela, debe abarcar toda la vida, y no reducirse al examen procesal del carácter (52).

Se unía así al pensamiento profundo de Zola, quien había escrito el año anterior: «He dicho que la novela naturalista era simplemente una investigación sobre la naturaleza, los seres y las cosas» (53). Y cuando el joven crítico encuentra esta fórmula feliz: «la novela naturalista, es decir... la novela en todo su contenido de concepto, la novela como forma omnicomprendiva de la literatura realista» (54), demuestra su perfecto conocimiento de la obra crítica del creador de escuela, que jamás pretendió separarse de «la cepa común» y aún menos renegar del principio de la estética clásica: «una obra debe basarse en la verdad» (55). Si Clarín es capaz de penetrar las verdaderas intenciones de Zola y de ver, a su vez, al Naturalismo como «el movimiento de la inteligencia del siglo, la fuerza que nos empuja y

(49) CLARÍN: *Op. cit.*, p. 27.

(50) ZOLA: *Edouard Manet*, *op. cit.*

(51) ZOLA: *Mes haines*. «*Germinie Lacerteux*».

(52) CLARÍN: *Op. cit.*

(53) ZOLA: *Le Naturalisme au Théâtre* (1881). «Toda la crítica, añadimos, desde Aristóteles hasta Boileau, ha planteado este principio de que una obra debe basarse en la verdad. Esto me alegra y me proporciona nuevos argumentos. La escuela naturalista, y en esto coinciden los que la alaban y los que la detractan, se encuentra asentada en fundamentos indestructibles...»

(54) En *La Diana*, *op. cit.*

(55) ZOLA: *Le Naturalisme au Théâtre*.

que trabaja para los siglos futuros» (56), si ha expuesto en términos justos y moderados la querrela con «los teóricos del ideal» es quizá porque había gozado antes, en el curso de Camus, «del espectáculo de la vida» en las obras clásicas (57). Recordemos que Clarín se presentó al profesor unos ocho años después que Galdós y que es posible que que el humanista, entre tanto, se hubiera vuelto menos severo con respecto a los novelistas franceses modernos. También es posible que el testimonio de Clarín, escrito, repetimos, en 1889, mezcle los recuerdos de estudiante con los del *Ateneísta* que más tarde escuchó conferencias e incluso participó en charlas en los salones de la *Cacharrería*. Galdós no dice ni una palabra sobre la admiración que Camus sentía por los latinistas franceses. Por el contrario, cita el nombre de Niebuhr, como si únicamente la erudición alemana encontrase gracia a sus ojos. Sin embargo, ha sido en las ediciones críticas francesas donde el estudiante ha leído las obras maestras griegas y latinas. Todavía en nuestros días las podemos ver en su biblioteca de Las Palmas. Son, la mayoría, reediciones de trabajos relativamente antiguos compradas en los años 1865-1867, como lo atestigua el viejo inventario que hemos examinado. Pero Clarín es formal: Camus consideraba París como el hogar del humanismo moderno, a despecho, parece ser, de la opinión común en contra (58). El profesor no podía dar una prueba mayor de estima por la vida intelectual de la que París era entonces el ejemplo, puesto que él mismo era llamado «el último humanista». Es *La Justicia* quien le otorgará este título en el artículo de homenaje, desgraciadamente anónimo, que el periódico publica el 21 de febrero de 1889, a la muerte de Camus. El periódico de Salmerón recuerda, además, ciertos hechos sobre los que ahora debemos detenernos.

De origen francés y educado en París, había terminado el erudito sus estudios en Sevilla. Después de 1845, fecha de su nombramiento en la Universidad de Madrid, es decir, después de cuarenta y cinco años, Camus gozaba de una autoridad espontáneamente reconocida que hacía de él *el decano natural* de todos los profesores de letras de la nación. Para ilustrar mejor la afirmación de que «en su cátedra se han formado las principales eminencias de la oratoria y de

(56) *Ibid.*

(57) Clarín estimaba, efectivamente, que la novela naturalista debía reflejar «el espectáculo completo de la vida». cf. SERGIO BESER: *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, p. 321.

(58) CLARÍN: *Op. cit.*, p. 28: «Muy al revés de lo que suele notarse entre los pedantes españoles, ya literarios, ya científicos, Camus no afectaba desdeñar la ciencia y las letras de la Francia contemporánea, y comprendía que en París estaba el centro del moderno *humanismo*, aunque pudiera haber sabios más sabios en otras partes.

la literatura», el periódico facilita una lista de nombres, efectivamente célebres, en la cual, para nuestro asombro, no descubrimos ni el nombre de Galdós, ni el de Clarín: «Castelar, Salmerón, Cánovas, los Silvela, Moret, Revilla, Sánchez Moguel, Martos, Menéndez Pelayo, Sánchez de Castro, Gamazo, los dos Canalejas (tío y sobrino), Mellado, Conde de Casa Valencia, etc.» No obstante, las indicaciones dadas sobre el carácter del erudito y sobre la naturaleza de la enseñanza que impartía, corroboran las de ambos citados novelistas:

...el último humanista y el último representante de la oratoria florida y elegante en que rayaba a la altura de lo mejor del profesorado de Francia. Las literaturas clásicas no eran para él puro entretenimiento: eran su religión, de la cual fue sacerdote fidelísimo. Camus no enseñaba con reglas, sino con los ejemplos de los textos clásicos y sobre todo con su palabra.

Así, pues, lo que contaba en ese curso, según la feliz expresión de Clarín, era la comunión de los fieles en «la gran iglesia del arte universal». Allí el texto, mucho más que las rencillas de escuela, adquiría un valor esencial. La tradición humanista revivía. El retorno al texto, el arte de leer y su exigencia de fervor, de penetración y de equidad ¿no fue de esta escuela de donde extrajo Clarín lo mejor de sí mismo y de su ciencia crítica? Quizá también de su espíritu caústico, pues el talante del espiritual humanista, en el que Galdós tanto apreciaba la mordacidad, es igualmente señalado por *La Justicia* en términos algo atenuados:

Camus tenía la nota amena y graciosa... Era un delicioso injerto del *esprit* francés y de la gracia andaluza.

No le faltaban, pues, a Galdós los maestros del humor y la ironía. La gracia andaluza, que tuvo ocasión de apreciar en Las Palmas, se casa ahora con el arte francés de la agudeza, arte que exige racionalidad, intelectualismo, sequedad crítica, arte que agudiza el espíritu de observación y rechaza el ternurismo. El futuro escritor naturalista estaba en una buena escuela. *La Justicia* insiste sobre el comportamiento de un profesor desligado, diríamos hoy, del *espíritu de lo serio*, lo que debía sorprender un poco en la España burguesa de fines del siglo XIX y dar pábulo a malintencionadas interpretaciones:

Su manera de ser fue siempre cual la de un estudiante, por cuya razón personas *serias* que hablan siempre en púlpito para no decir nada, no consideraban su valía. Con este pretexto se excusaba la envidia para no darle su recompensa.

No nos atreveríamos a afirmar que ésta fuese la única razón del rechazo que la Academia opuso a la candidatura de Camus. Pero Clarín tenía, sin duda, ante los ojos el ejemplo de su maestro cuando hacía con tanta inspiración el elogio de la literatura *festiva* y acribillaba con acerbas chanzas, a veces vengativas e incluso injuriosas, a los *hombres serios* de la grave y solemne España:

¡Oh! Indudablemente es mucho más lucrativo ser hombre serio. Y además es mucho más cómodo. Con serlo de una vez para toda la vida, basta (59).

No, Camus no era el último humanista. Existía un humanismo moderno, enemigo del academicismo, que Clarín, como fiel discípulo, cultivó toda su vida. Galdós por su parte no le fue totalmente infiel, realmente lo fue mucho menos de lo que se cree. Debemos retener otro dato: aquel que era el alma de la Sección de Literatura del Ateneo, el mismo que pronunció innumerables conferencias y tomó parte en la dirección del venerable centro del liberalismo español, tenía la costumbre de decir a sus estudiantes: «Hijos míos, al venir a la Facultad de Letras tened en cuenta que hacéis profesión de pobres.» El humanismo es una escuela de espiritualidad.

Añadiremos por fin que la Biblioteca Nacional de Madrid conserva un *Manual de Filosofía Racional*, que fue publicado en Madrid en 1845, bajo la firma de don Alfredo Adolfo Camus y don Andrés Gonzalo Peralvo. Forma parte de la colección *Biblioteca de Educación* y está destinado a «los jóvenes que concurren a las clases elementales de filosofía de las Universidades e Institutos de Segunda Enseñanza». La influencia de Víctor Cousin es aquí predominante, lo mismo que en todos los libros de filosofía que se dirigían a la juventud de esta época y que eran utilizados por la enseñanza oficial. Cuando Galdós y Clarín eran estudiantes. Camus debió alejarse del maestro. Sin embargo, hemos apreciado en el inventario de la biblioteca de Galdós, fechada en septiembre de 1876, este título, o más bien estas palabras, escritas a vuela pluma: Cousin-Vrai: Beau. Bien. El tan conocido libro *Du Vrai, du Beau e du Bien*, del filósofo francés, no se encuentra entre las obras conservadas en Las Palmas, pero tenemos la prueba de que cuando seguía el curso de Camus, Benito tuvo la curiosidad de leerlo. Sería prematuro sacar de aquí la menor conclusión. Solamente un análisis profundo de las novelas galdosianas revelaría los puntos de contacto y de divergencia que no estamos capacitados para revelar hoy.

Así, en el momento en que llegó Galdós a Madrid para estudiar,

(59) *Madrid Cómico*, 1 de enero de 1888: *Eduardo de Palacio*.

un profesor no conformista—no diremos «contestatorio», pues la coyuntura política de entonces era diferente de la actual—impartía una enseñanza en la que revivía la tradición espiritual del más auténtico humanismo. Las virtudes creadoras de la sonrisa desarrollaban el sentido de la observación con la confianza puesta en una Naturaleza-Razón que justifica la búsqueda de la felicidad, pues dispensa a todos una «profunda ternura cordial», la amistad, el amor filial, y fundamenta los principios de una moral de la comprensión y de la indulgencia que se fortalece en la vida de sociedad. Filosofía de la felicidad. Filosofía de la persona y de la libertad. Esto es lo que se descubre en la obra de un novelista liberal que muestra las taras de una sociedad dividida en clanes políticos, sociales, religiosos o filosóficos, en la que el fanatismo, al igual que la moral conformista de los pequeño-burgueses miopes, ofende por igual a la razón y al sentimiento, burla a la persona humana ignorando sus derechos e incluso, en algunos casos (*Doña Perfecta*), hasta su misma existencia. Tal concepción de la vida es enemiga de todo dogmatismo, y en el plano de la literatura y el arte combate el academicismo, ya que se caracteriza por la búsqueda de la verdad e inspira el deseo de cernir cada vez más fino la realidad a través de la multitud de manifestaciones de la vida moderna. Este es el terreno en el que podrían encontrarse Zola y el humanista. No obstante, parece probable, según el testimonio de Galdós, que Camus no hubiera comprendido inmediatamente el valor de las primeras obras naturalistas. Su ceguera en este punto fue compartida por tantos universitarios en todos los países, que no estamos dispuestos a tirarle la piedra. Pero si nos está permitido preguntarnos cuál hubiera sido la evolución de la obra de Galdós si el profesor hubiera sido capaz de hacerse eco de la campaña que Zola emprendió en favor de los Goncourt por los años 1866-67. ¿Habría sido tentado por la novela histórica el joven novelista? ¿No hubiera intentado más bien hacer practicable el camino que no encontró hasta 1881 con las *Novelas Contemporáneas*? Preguntas sin respuesta que no es inútil proponer. Pues nunca se ponen suficientemente de relieve el carácter retrógrado de las declaraciones que hace Galdós sobre la novela en 1870. ¿El elogio de la burguesía? Es necesario remontarnos a Guizot y a Tocqueville para explicarlo. ¿Atenerse a Balzac para definir la misión del novelista a fines del xix? He aquí lo que no es halagador para la sociedad que no tenía nada mejor que sugerir al joven novelista. Y cuando se lee el inventario de la biblioteca del estudiante, fechada entre 1865 y 1867, se echa en falta la presencia de los grandes nombres de la actualidad: ni los Goncourt, ni Renan figura en él. Pero si bien Camus tardó algún tiempo en

apreciar la nueva escuela francesa, si bien empezó por combatir lo que consideró como excesos, tarde o temprano debía conducir su enseñanza a estimar las nuevas tendencias vencedoras del aademicismo. Entonces es cuando hay que otorgar su pleno valor al testimonio de Clarín sobre el Camus apóstol del humanismo moderno. Camus fortalesció en Benito lo que probablemente era su única religión. En efecto, el escepticismo de Galdós sobre las religiones reveladas es conocido perfectamente. Su «Pereda no duda, yo sí», pronunciado solemnemente ante la Academia, se encuentra en todas las memorias (60). Pero ¿cuál era, pues, la religión—o la filosofía—del estudiante? Parece que la confesó en los márgenes de su ejemplar de *Wilhelm Meinster* (61), en algunas palabras garrapateadas a lápiz, hoy medio borradas y apenas legibles. Y ahora creemos un deber repetir lo que dijimos en Las Palmas y en Nanterre en 1968, escrito en el análisis crítico que dimos del primer libro de Montesinos dedicado a Galdós (62).

Goethe estima que con el cristianismo, «religión que se sustenta en el respeto hacia quien está por debajo de nosotros», ha alcanzado la humanidad el grado más alto de perfección, el punto más extremo que puede y debe alcanzar. Para llegar a él debe franquear dos etapas esenciales: primeramente, «la religión que se sustenta en el respeto hacia quien está por encima de nosotros», llamada «étnica»; después, «la religión que tiene por base el respeto a nuestros iguales», llamada «filosófica». Llegado a este punto de lo expuesto, escribió Benito: *Parece q. ésta debiera ser la 3.ª por cuanto comprende las otras dos. Vemos por otra parte en la Historia q. al paganismo sigue el cristianismo y a éste el humanismo presente.*

El humanismo considerado como síntesis de los valores metafísicos, morales y sociales de la antigüedad y del cristianismo, he aquí la armazón del pensamiento galdosiano, mucho más firme, mucho menos «fluctuante» de lo que se ha querido hacer creer. A través del amigo Manso, el «escultor de almas», impotente para sacar de su

(60) Estas palabras fueron pronunciadas el 21 de febrero de 1897, cuando Galdós tuvo el honor de recibir a Pereda en la Real Academia Española. Respondía directamente a Menéndez Pelayo, quien dos semanas antes, el 7 de febrero, había hecho el elogio de un nuevo académico: el mismo Galdós. Habiendo señalado en las obras más recientes de Galdós «un grado más alto de su conciencia religiosa», el erudito no dudaba en declarar: «esperemos que esta saludable evolución continúe, como de la generosa naturaleza del autor puede esperarse, y que la gracia divina ayude al honrado esfuerzo que hoy hace tan alto ingenio, hasta que logre, a la sombra de la Cruz, la única solución del enigma del destino humano». La puesta a punto de Galdós sobre esta grave cuestión tuvo toda la solemnidad deseable.

(61) *Annés de voyage de Wilhelm Meinster*, trad. Th. Gautier fils, París, 1861, cap. I del libro II, p. 300. En el inventario encontrado en la biblioteca de Las Palmas, el libro está señalado al final: «Hasta Septiembre» 1865.

(62) En *Bulletin Hispanique*, t. LXXI, 1969, núms. 3-4.

mediocridad a los pequeños burgueses madrileños (63), a través de Nazarín, el apóstol de «la locura de Dios», solo y perseguido, es Platón y es Erasmo quienes condenan la sociedad española, son las luces conjugadas de la antigüedad y del cristianismo, fundidas en la mirada crítica del humanismo quienes permiten juzgarla. No, el juicio de Galdós no es un péndulo oscilante entre dos polos, y todavía menos la brújula loca que nos presentan algunos críticos. Nos faltan muchos datos para reconstruir los elementos, es verdad, y no se sabe cómo calificar el secreto retenido voluntariamente por los poseedores de documentos que permitirían esclarecer definitivamente estas cuestiones capitales. No podemos hacer otra cosa más que apelar al espíritu científico de todos. Pero volvamos al humanismo de Galdós y a su crítica de las costumbres.

Cuando el novelista emprendió la redacción de las *Novelas Contemporáneas*, entre 1880 y 1881, se estaba lejos del sueño triunfal de la revolución de 1868. Los años transcurridos desde 1869 a 1880 «pusieron la riqueza minera de España a disposición de Francia e Inglaterra», dice Soldevila, y Azcárate, en las profundas páginas de los *Estudios Económicos y Sociales*, denuncia «una época crítica: la crisis de los tiempos actuales es total; abarca la vida por completo: industria, arte, moral, religión, derecho». Constata con tristeza la diferencia entre el estado de espíritu actual y el que había animado la revolución de 1868:

Hoy no encontramos, como al verificarse la anterior revolución, convicciones, sentimientos y aspiraciones generales que tengan un objetivo fijo y preciso.

Una sola tarea se impone por el momento ante sus ojos: colocar frente a todos el problema social «haciendo penetrar la verdad y la realidad de los dolores de ciertas clases en la conciencia y en el corazón que aún se obstinan en considerarlos como pura creación de imaginaciones calenturientas». Por su parte, Zola expresaba el malestar del artista y buscaba su camino. En diciembre de 1880 entonaba un canto de triunfo: *la Novela Experimental*.

Entraremos en un siglo en que el hombre todopoderoso habrá subyugado a la naturaleza y habrá utilizado sus leyes para hacer reinar sobre esta tierra la mayor suma de justicia y de libertad posibles.

(63) J. BLANQUAT: *Le Naturalisme espagnol en 1882: «El amigo Manso», de Galdós, en Melanges offerts a Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Bordeaux, 1963, pp. 319-335.

El autor naturalista es un moralista experimental:

Cuando los tiempos hayan caminado, cuando se posean las leyes, no habrá más que actuar sobre los individuos y sobre los medios si se quiere llegar a un mejor estado social. Así es como hacemos sociología práctica y como nuestra tarea ayuda a las ciencias políticas y económicas. No conozco, repito, un trabajo más noble ni de una aplicación más extensa. Ser maestro del bien y del mal, ordenar la vida, ordenar la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, aportar sobre todo unas bases sólidas a la justicia, resolviendo por medio de la experiencia las cuestiones de criminalidad, ¿no nos convierte esto en los obreros más útiles y más morales del trabajo humano?

Por otra parte, los artículos de Zola publicados en *Le Figaro* del 20 de septiembre de 1880 al 22 de septiembre de 1881, y que fueron reunidos la mayoría en *Une campagne* (1882), eran implacables con la burguesía. Muchos de los rasgos señalados por el novelista francés se vuelven a encontrar, ya lo hemos dicho, en la obra de Galdós y es razonable pensar que el cambio de opinión de este último sobre «la clase media» se debió en gran parte a Zola, quien le proporcionó de alguna forma, «ojos para verla». Sin duda, la obra de Galdós devuelve un sonido diferente que la de Zola. El humor del español traduce más bien que la voluntad de poder, el desencanto. Pero ambos escritores tuvieron en común la preocupación por actuar sobre la sociedad de su tiempo a fin de mejorarla. Ambos, en un estilo diferente, mostraron la crueldad de su época esperando provocar una crisis de conciencia en sus contemporáneos. El gran cineasta Buñuel, que ha llevado a la pantalla dos novelas de Galdós, lo ha comprendido mejor que nadie. En el planteamiento de estas novelas descriptivas que se quieren impasibles y objetivas, se reconoce en ambos escritores una fe común en la bondad del hombre, en la belleza de la vida. Estas obras crueles o amargamente humorísticas son, de hecho, llamadas a la «profunda ternura del corazón», a la parte de idealismo latente que no puede faltar en cada miembro de la sociedad enferma, de esta sociedad que Azcárate espera que se constituya y organice por sí misma y no por la gracia del Estado. Cada autor ha hecho, a su modo, un acto de optimismo.

El estudio de los años que presenciaron el fin de los reinados de Isabel II y de Napoleón III es apasionante. Hemos tratado hoy de definir lo que pudo ser el papel de Camus en la formación de Galdós, «moralista experimental», durante el curso de los años en los que el Naturalismo se encontraba en gestación. Intentaremos pronto evaluar la influencia de Castelar sobre el joven escritor, pero de momento es preciso concluir. Diremos, pues, que el profesor de Literatura lati-

na contribuyó a transmitir los arquetipos del pensamiento humanista que son reconocibles en la obra de un autor naturalista que nunca estuvo animado por el espíritu de sistema. La huella fue duradera. El lector la aprecia como una señal de originalidad en las novelas naturalistas españolas, bien sea porque el escritor estigmatiza la sociedad de su tiempo o porque celebra la vida creadora de bondad e inteligencia. Y es, sin ninguna duda, un timbre de gloria para Alfredo Adolfo Camus.

Traducción del francés: Alberto Porlan
(Del Instituto de Traductores. Madrid)

JOSETTE BLANQUAT.
Université de Paris.
(Vincennes) France.

PEREZ GALDOS Y LA TRADICION CALDERONIANA

POR

GUSTAVO CORREA

El interés de Galdós por el drama español del Siglo de Oro, y más particularmente por el de Calderón, data desde sus primeras novelas. Sin duda alguna, en su empeño de crear la nueva novela española basada en la clase media, el novelista tuvo que enfrentarse desde el principio con estilos de vida ya caducados para la sociedad moderna, pero que, sin embargo, seguían vigentes en numerosos individuos y sectores de la colectividad. Nada más propio, por consiguiente, que el poner constantemente a prueba los ideales de épocas pasadas que encarnaron de manera relevante en el teatro calderoniano del siglo xvii.

La nueva clase media es el resultado de «la descomposición de las antiguas clases sociales», nos dice el autor en su discurso de entrada a la Academia, en 1897 (1). Y aunque dicha clase aún no tiene «existencia positiva» por hallarse en su período de gestación, el camino que ha de recorrer para su total formación ha de andarse rápidamente. La «informe aglomeración de individuos procedentes de la categoría superior e inferior» que va emergiendo, debe afirmarse, a la larga, en nuevas unidades vigorosas. El producto estará constituido por el detritus fertilizador de ambas familias: «de la plebeya que sube; de la aristocrática, que baja». Este fermento resquebrajador de las capas geológicas que antes daban fundamento a la sociedad y que implica una verdadera revolución interna hace posible también la presencia de nuevos ideales y formas de vida que se imponen de manera inevitable. Tal es la premisa fundamental que anima el mundo galdosiano y al cual el autor fue dando expresión densa y vigorosa a través de sus novelas. El dinamismo de dichos procesos de descomposición y gestación social es asimilable al de los procesos orgánicos de la materia y del mundo natural y viene a ser determinante de una particular visión estética y de una manera específica de novelar. La novela se convierte así en una reproducción dinámica de la vida misma, en la que se halla incluido y articulado todo lo concerniente con el hombre.

(1) *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897* (Madrid, 1897), p. 18.

Esta visión dinámica de la sociedad y de la vida en general se halla en oposición a todo lo que implique estatismo, rigidez, pasividad y falta de crecimiento. De ahí que el novelista ponga en contraste constantemente la realidad emergente de la nueva clase social igualitaria con la rigidez de una estratificación social que aún pugna por manifestarse, pero que se halla irremediabilmente condenada a la extinción. Asimismo, los ideales culturales que cobraron su más plena expresión durante los Siglos de Oro han de dar paso al empuje arrollador del nuevo espíritu o, por lo menos, deben ser modificados hasta perder su rigidez y anquilosamiento. Y no es que Galdós crea que la sociedad debe prescindir de sus más íntimos resortes de cohesión y continuidad interior. En su discurso para recibir a Pereda en la Academia, en 1897, se refiere al hecho de que en la sociedad hay dos fuerzas que batallan por imponerse: una de carácter revolucionario y otra de índole conservadora:

Un doble instinto, y así lo expreso por no poder expresarlo de otro modo, la mueve (a la sociedad) constantemente: el instinto de renovación, el instinto de reparación. Sus fiebres ardientes son tan naturales como la grave sedación con que vuelve sobre sí misma, y en su propio ser histórico y castizo se encierra. Ni quiere lanzarse sin freno al vértigo de las innovaciones, ni estancarse en mohosa rutina. Desarrollase ampliamente en las dos vidas que la constituyen, porque dos vidas son, y bien podemos observarlas y reconocerlas, así en el orden social y político como en el literario (2).

Al referirse al arte de Pereda, Galdós señala que en él se encuentra la «tendencia de un pueblo a envolverse sobre sí, a ensimismarse», aunque su creación pertenece de hecho a la «realidad presente», y el lenguaje que emplea no resulta arcaico. Sin duda alguna, Galdós piensa que, en su propio caso, la tendencia es la opuesta, la que representa el «instinto de renovación», si bien, por su parte, se esfuerza en iluminar, enriquecer y mantener las esencias espirituales del pasado en su más decantado españolismo.

Galdós utiliza la tradición calderoniana primordialmente para referirse a supervivencias arcaicas de estratificación social y a ideales culturales, estilos de vida y formas colectivas del sentir, que a través de los siglos han ido devirtuando su primaria significación. La rígida división en clases que aparece en un drama como *El alcalde de Zalamea*, y que se halla implícita en la comedia del Siglo de Oro en general, juntamente con las prerrogativas de una sociedad caballeresca que en su tiempo se halló animada de un profundo empuje

(2) *Ibid.*, p. 156.

espiritual, aparecen ahora como anacrónicas manifestaciones del pasado (3). Aun el sentimiento del honor (el *honor calderoniano*), con su variedad de matices y manifestaciones, se halla puesto en tela de juicio por sus deformaciones y su frecuente falta de autenticidad. Con todo, Galdós deja por sentado que una de las debilidades de la sociedad de su época es la pérdida del verdadero sentido del honor y la relajación del sentido moral en amplias zonas de la colectividad social. En numerosas novelas queda planteado el problema de la disolución de las costumbres, el falseamiento de las relaciones matrimoniales y el consiguiente descenso de ciertos personajes a esferas de degradación.

Su primera novela, *La Fontana de Oro* (1867-1868) ya plantea la oposición del mundo antiguo y el moderno en diversidad de perspectivas. Por una parte se halla la situación de los tres personajes femeninos, las tres Porreños (la tía María de la Paz y sus sobrinas Salomé y Paulita), las cuales aparecen como reliquias lamentables de una casa noble que conoció momentos de esplendor. Por otra parte, se encuentran los nuevos héroes Lázaro y Clara, que tienen que luchar abiertamente contra toda clase de adversidades para realizar sus aspiraciones. Según la puntualización histórica con que Galdós narra los hechos, la casa de las Porreños, que se remonta por su origen a la Edad Media castellana, inició su decadencia definitiva a fines del siglo XVIII por pleitos inmanejables, que afectaron al decimocuarto de los Porreños varones en su línea de sucesión, padre de María de la Paz. Galdós se complace en describir con minuciosidad de detalles el interior de la casa donde ahora viven las tres mujeres (perdida la sucesión masculina), que se consumen paulatinamente en el hastío y la miseria. Los muebles antiguos, de toda procedencia, hacinados en el segundo piso, muestran su desmoronamiento lastimoso. Los arcones, que tenían cerraduras de fortalezas y que antes guardaban los tesoros de la familia, se encuentran ahora vacíos. Sólo un calcetín guarda algunos pesos para los gastos diarios. Los roperos se encuentran sin ropa y las jaulas sin pájaros, nos dice el autor. Los retratos de los ilustres antepasados son inconocibles: «Algunos

(3) Fuera de sus lecturas de dramas calderonianos, Galdós debió de hallarse familiarizado con las conferencias de Menéndez Pelayo sobre *Calderón y su teatro*, publicadas en su primera edición de 1881. La segunda conferencia, «El hombre, la época y el arte», hace un análisis de la sociedad del siglo XVII, tal como se encuentra reflejada en el teatro del gran dramaturgo. En su conferencia sobre los «Dramas trágicos», están incluidos los especialmente conocidos como *dramas de honor*, entre los cuales se cuentan *El alcalde de Zalamea*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*. Para mayores detalles sobre la sociedad de la época, véase LUDWIG PFANDL: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII* (Barcelona, 1942), pp. 96-144, y F. SOLDEVILA: *Historia de España*, tomo V (Barcelona, 1956).

de estos venerandos cuadros estaban agujereados en la cara; otros habían perdido el color, y todos estaban sucios, corroídos y cubiertos con ese polvo clásico que tanto aman los anticuarios» (4). Un reloj del siglo xvii, modelo de precisión en su época, se halla parado, marcando las doce de la noche del 31 de diciembre de 1800, indicando con ello que tanto el reloj como sus amas no quisieron entrar en el siglo xix.

Si el estado económico y social de la casa de las Porreños es de ruina total, no lo es menos la condición física de las damas, que ya han pasado definitivamente los años de su juventud y se encuentran en su decadencia otoñal. Galdós nos dice que si aquellos objetos desmerecidos por el tiempo eran bellos aun en su miseria, «las reliquias, las ruinas que más impresión producían eran las tres damas nobles y deterioradas que allí vivían» (IV, p. 71). La descripción prosigue en forma implacable, sin ahorrar el novelista detalles minuciosos que captan el estrago del tiempo en aquellos cuerpos que antes pudieron ser hermosos. La caracterización moral no es menos despiadada. Desde su presentación inicial, el autor muestra una visión conjunta de lobreguez que corresponde al ambiente que se respira allí: «Las tres, colocadas con simetría, silenciosas y tranquilamente ensimismadas en su oración o su trabajo, ofrecían un cuadro sombrío, glacial, lúgubre» (p. 71). La misantropía domina en esta casa, donde no se conoce el menor destello de alegría:

La alegría, el dolor, las alteraciones de la pasión y del sentimiento no se conocen en aquella región del fastidio. La unidad de aquella trinidad era un misterio. En los momentos normales de la vida las tres no eran más que una: lo antiguo manifestado en un triángulo equilátero; el hastío, representado en tres modos distintos, pero uno en esencia (p. 75).

Ahora bien, los pilares derrumbados de esta trinidad ilustre son los que han de servir de baluarte a la honra de la joven Clara, huérfana de dieciocho años, que ha logrado entrever, con su intuición fundamental de mujer, las posibilidades de ser feliz y de desempeñar su misión en este mundo a través del matrimonio. La protegida de don Elías, el antiguo mayordomo de las Porreños, debe ser entregada a manos que guarden su integridad, por haber sabido este último que su ahijada ha estado hablando con personas del sexo masculino. Don Elías, quien es ahora un furibundo realista al servicio de las maquinaciones de Fernando VII, piensa en sus antiguas amas para que sirvan de guarda cuidadosa de Clara. Al presentar

(4) Citamos por *Obras completas*, tomo IV (Madrid, 1941), V (1942), VI (1951).

a la joven ante ellas, aquél aún muestra la actitud de respeto a que estuvo acostumbrado en un tiempo, haciendo advertencias a Clara sobre la calidad señorial de las damas:

Usías le harán comprender lo que han sido y lo que son todavía, porque aunque esto se ha desquiciado, aún quedan personas de aquel tiempo tan grandes y nobles como entonces. Clara, haz cuenta que habitas con las más dignas y elevadas señoras de la grandeza española, que, al par de la virtud, atesoran todas aquellas prendas del alma que distinguen a ciertas personas del bajo vulgo a que nosotros pertenecemos (p. 76).

Las damas no tardan en hacerse cargo de su misión moralizadora, e inmediatamente conminan a Clara para que se corrija de faltas que ella no cree haber cometido. Según ellas, las ideas pestilenciales del siglo han echado a perder la juventud, y ella debe dejar el «mundo de cieno para entrar en otro más perfecto». Pero lo que más característicamente define lo que ha de ser su acción educadora sobre la joven son sus ideas acerca de la honra—aprendidas de un monje mercedario que las visitaba—, las cuales son, sin duda, la encarnación de la doctrina calderoniana del honor:

La opinión de la mujer—decía la matrona [María de la Paz]—es cristal finísimo que se empaña al menor soplo. Aquella que no se guarda a sí misma no es guardada; y mujeres hemos visto muy honestas que por no cuidar de su nombre le han visto manchado sin motivo. La opinión es lo primero: cuidad de vuestra fama, porque cuando se habla de una mujer, nada le queda ya, y su misma inocencia no la consuela (p. 77).

Según las peripecias de la novela, Clara termina realizando sus sueños y se casa con el joven Lázaro, con quien fue a vivir en un pueblo de Aragón y con quien tuvo una «aventurosa sucesión». Lázaro, a fuerza de paciencia y de trabajo, logró conquistar una posición holgada en su pueblo, alejado de las lides políticas y de los ruidosos éxitos de Madrid, buscando «en una vida oscura, pacífica, laboriosa y honrada la satisfacción de los más legítimos deseos del hombre» (p. 185).

Es evidente que Galdós ha planteado desde esta primera novela lo que va a ser uno de los fundamentos de su mundo de ficción. La nueva pareja Clara-Lázaro, representativa en este caso de la nueva clase media igualitaria, se halla en contraste manifiesto con las lamentables ruinas humanas y sociales de lo que en su tiempo fue una casa grande aristocrática. La naturaleza triunfa asimismo de lo anti-natural y reafirma la continuidad de la vida. La sequedad de espíritu que caracterizó a las «tres momias», que «no podían sufrir en calma

que hubiera en alguna persona aspiraciones a la felicidad», se halla en oposición a la pujanza de sentimientos y afectos que caracterizan a los dos jóvenes, que lucharon contra toda clase de adversidades para unirse en matrimonio. La pobreza degradante es reemplazada por el bienestar fructuoso gracias a una concepción afirmativa del trabajo. El rígido código del honor, ya totalmente anacrónico, es sustituido por una benéfica y natural comunicación entre los sexos. Finalmente, las ideas estáticas que reflejan módulos arcaicos de pensamiento se hallan abiertas al dinamismo del progreso en todos los órdenes de la actividad humana.

En la fase de la novela que puede llamarse abstracta, entre 1876 y 1878—después de haber escrito las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*—, Galdós se ocupa de hacer una disección de modos de ser hispánicos que revelan asimismo características arcaicas, principalmente localizados en la provincia española. El novelista examina, por ejemplo, el pueblo de Orbajosa como un grupo cultural cerrado, depositario de una tradición anquilosada y desfigurada por su falta de comunicación con el exterior. Uno de los rasgos de los orbajosenses es el creer que la hidalguía y el honor tradicionales se han perpetuado en el seno de su sociedad. Los orbajosenses no se dan cuenta, sin embargo, que tales valores se hallan totalmente falseados a causa de que la rutina se ha apoderado de ellos y lo ha deformado todo con exageración caricaturesca. La hidalguía caballeresca se ha convertido en intolerancia, fanatismo, ocio, hueco orgullo, cobardía, envidia, maledicencia y terror a lo de fuera. Su sociedad estática excluye todo dinamismo (5). En *La familia de León Roch*, el total envilecimiento de los miembros de una antigua fami-

(5) En *Doña Perfecta*, el erudito y bibliófilo don Cayetano Polentinos es el encargado de destacar a Pepe Rey el papel que Orbajosa ha desempeñado en la historia nacional: «En todas las épocas de nuestra historia, los orbajosenses se han distinguido por su hidalguía, por su nobleza, por su valor, por su entendimiento. Díganlo si no la conquista de Méjico, las guerras del Emperador, las de Felipe contra herejes... Pero ¿está usted malo? ¿Qué le pasa a usted?... Pues, sí, teólogos eminentes, bravos guerreros, conquistadores, santos, obispos, poetas, políticos, toda suerte de hombres esclarecidos florecieron en esta humilde tierra del ajo... No, no hay en la cristiandad pueblo más ilustre que el nuestro. Sus virtudes y sus glorias llenan toda la historia patria y aún sobra algo...» (p. 437). Según él, el espíritu patriarcal e hidalgo es el que aún prevalece en este pueblo ilustre: «Gracias a mí, se verá que Orbajosa es ilustre cuna del genio español. Pero ¿qué digo? ¿No se conoce bien su prosapia ilustre en la nobleza, en la hidalguía de la actual generación *urbsaugustana*? Pocas localidades conocemos en que crezcan con más lozanía las plantas y arbustos de todas las virtudes, libres de la hierba maléfica de los vicios. Aquí todo es paz, mutuo respeto, humildad cristiana. La caridad se practica aquí como en los tiempos evangélicos; aquí no se conoce la envidia; aquí no se conocen las pasiones criminales, y si oye usted hablar de ladrones y asesinos, tenga por seguro que no son hijos de esta noble tierra, o que pertenecen al número de los infelices pervertidos por las predicaciones demagógicas. Aquí verá usted el carácter nacional en toda su pureza, recto, hidalgo, incorruptible, puro, sencillo, patriarcal, hospitalario, generoso...» (p. 452).

lia aristocrática aparece como representativo de vicios nacionales. El sentido de honor de los Tellerías se resuelve en gestos bufonescos, palabrería inane y corrupción desfiguradora del sentido moral.

En la fase que podemos llamar naturalista, Galdós procede a hacer la disección de estados espirituales que corresponden igualmente a sectores extensos de la población. La manía nobiliaria de Isidora Rufete obedece al impulso de querer vivir una vida superior imaginaria, sin base ninguna en la realidad. Rosalía de Bringas se halla dominada por la intemperancia del lujo; pero su pasión se acelera y la conduce al desastre al querer ella codearse con las gentes de palacio, con las cuales no puede entrar en competencia. Ambas heroínas descienden vertiginosamente a las esferas más bajas de la degradación moral y social.

De las novelas de esta época, *El doctor Centeno* (1883) explora de manera especial la vertiente de una identificación del héroe con ideales de vida que se hallan solamente en la esfera de la literatura y los cuales se relacionan con maneras de ser la sociedad hispánica del pasado. Alejandro Miquis (lo mismo que Don Quijote) es oriundo del Toboso, donde, según nos dice el novelista, era general la creencia de que este personaje de carne y hueso iba a ser tan célebre como lo ha sido el otro imaginario. Miquis, en efecto, promete grandes cosas en el mundo y ha sido enviado a Madrid con el propósito de estudiar leyes. Muy pronto, sin embargo, abandona sus estudios y dilapida el dinero que recibe de una tía abuela, suma que ella debía a los padres de este último. Lo singular de Miquis es el estar seguro, sin la menor duda de su parte, que su vocación es la del arte dramático y que su misión es la de reformar la escena española. Dueño de una facundia verbal y un estro poderoso, cree poder resucitar el arte nacional del Siglo de Oro. A su drama *El gran Osuna*, ya terminado, habrán de seguir otros de gran empuje. Con todo, Miquis es solamente un «aprendiz de creador», que no logrará nunca los éxitos de la representación dramática. Su drama ha sido juzgado como una inocentada y rechazado repetidas veces por los empresarios de Madrid, a pesar de las reformas que le ha hecho. Su afán de arte lo consume, sin poder ver realizados sus deseos:

¡Pobre Miquis, trabajador incansable de lo ideal, aprendiz de creador! Merecería ingresar en las familias mitológicas y que le representaran en figura de un forjador maravilloso, alumno de Vulcano, o ladrón de sagrado fuego como Prometeo. Desgraciado Miquis, siempre devorado del afán del arte; perseguidor con fiebre y congoja de la forma fugaz, y rara vez aprehensible; atormentado por feroces apetitos mentales; ávido del goce estético, de esa inmaterial cópula con la cual verdad y belleza se reproducen y hacen familias, generaciones, razas! (p. 1385).

Significativas son las características que Galdós asigna a este drama, que nunca llegamos a conocer totalmente, pero que se hacen evidentes a medida que la novela avanza. En primer término, se encuentra el estilo que el autor asimila al bombástico y retórico de Calderón: «Su fantasía poderosa encendíase a la acción magnética de aquel estilo ampuloso y calderoniano.» La versificación es entonada, y el vocabulario, rimbombante, según puede apreciar Felipín Centeno, el criado de Alejandro, al oír recitar los versos de su drama:

La armonía de versos, ahora floridos, ahora graves; la música de las rimas, el relumbrar de las imágenes, el énfasis de los apóstrofes, producían en él efectos de vértigo y desmayo. Era como el influjo, en los sentidos, de multiplicadas luces giratorias o de aromas muy fuertes (p. 1387).

En segundo lugar, los personajes cobran una vida falsa, que viene a ser la «oropelesca y convencional del teatro, cubierta de vistosos remedos vitales», y que también se halla referida a procedimientos del teatro de Calderón. La figura histórica de Antonio Téllez Girón, duque de Osuna, quien fue efectivamente virrey de Nápoles de 1616 a 1620, se halla apta para representar el siglo xvii. En él encarnan los atributos que, según Miquis, representan mejor el espíritu de la época:

Es insigne caballero aquel don Pedro Téllez Girón, libertino, justiciero, cruel con los malos, generoso con los buenos; gobernando el reino de Nápoles, más que con juicios reposados, con ímpetus repentinos que casi siempre le salían bien; perseguidor de los usureros, de los curiales y de todos los que oprimen al pueblo; frenético por las mujeres y enamorado de todas las que veía; ambicioso de gloria, de popularidad; liberalísimo, manirroto, lleno de deudas; en diplomacias agudo, en moral indulgente... (p. 1404).

En cuanto a la acción dramática, el ideal consiste para Miquis en la acumulación de sucesos, aventuras, duelos, que le permiten transportarse con su imaginación también al siglo xvii, y en los cuales se adivina una mezcla de enredo de comedia de capa y espada, dentro de una amplificación romántica (6). Una muestra de su inspiración nos la da Miquis una noche en que alterna versos de su drama con su criado Felipín en un rincón del viejo Madrid, lugar que, según él, le sirve de escenario propicio para la representación de aventuras de antaño (7).

(6) Galdós cita el drama *Un hombre de estado* (1851) de Adelardo López de Ayala, como una de las lecturas favoritas de Miquis, cuyo tema es el de la rápida ascensión de don Rodrigo Calderón a ministro y favorito de Felipe III, y su inmediata caída en desgracia. López de Ayala fue autor también de su *Discurso acerca del teatro de Calderón*, leído en su recepción en la Academia de 1870.

(7) Galdós pinta así la escena en que Miquis representa versos de su drama con su criado Felipín:

El drama *El gran Osuna*, de Alejandro Miquis, se va desarrollando así, al hilo de un enredo de comedia calderoniana, cuyas situaciones, personajes y ambiente ya ha comenzado a vivir cada vez más el aprendiz de dramaturgo. Su identificación con el personaje principal llega a ser completa: «Soy lo mismito que el *Grande Osuna*.» El estado afiebrado de la imaginación de Miquis, causado por una tuberculosis fulminante que lo mina sin remedio lo lleva a revivir aún con más ardor escenas de su drama. La visita de una amiga suya, ramera de profesión, le hace pensar inmediatamente en la *Carniola*, figura femenina de su drama, la cual guarda papeles importantes que son la clave del enredo. En la crisis del delirio, este personaje pronuncia palabras trágicas que aluden a la propia situación del enfermo:

*¿Dónde iré de esta suerte,
tropezando en la sombra de mi muerte?*

A la luz de su «fantasía calderoniana», Miquis llevó a cabo un ideal de arte que sistemáticamente había de transformar todo lo que se presentase ante sus ojos. Así lo dice expresamente antes de morir:

Hay quien empequeñece lo que mira, yo lo agrando; hay quien ensucia lo que toca, yo lo limpio. Otros buscan siempre la imperfección, yo lo perfecto y lo acabado; para otros todo es malo, para mí todo es bueno, y mis esfuerzos tienden a pulir, engalantar y purificar lo que se aleja un tanto del excelso y bien concertado organismo de las ideas. Yo voy siempre tras de lo absoluto. Los seres, las acciones, las formas todas las cojo y, a la fuerza, las llevo hacia aquella meta gloriosa donde está la idea, y las acomodo al canon de la idea misma... (p. 1440).

Miquis, inspirado, se terció su capa, dio varias vueltas, ocultóse en el hueco de una puerta, y salió de improviso gritando:

«¡Teneos..., atrás! ¡Traidor!

Ponte tú en medio de la calle y responde con brío:

¡Qué escucho! ¡Cielos, valedme!

Y yo te doy la estocada:

¡Válgate el infierno!

Tú dices entonces con angustia:

Aguarda.

Oye una palabra..., advierte...

Y yo te remato así:

¿Palabras yo? ¡Toma hierro!

Y caes bañado en sangre gritando:

¡Yo muero... Jesús mil veces!»

Sofocado de su mímica tumultuosa, se sentó en el pretil.

En otra ocasión, Miquis atribuye a su personaje la *Carniola* versos de Calderón, según nos dice el autor: «*Subiendo a la cumbre voy | del monte de mi fortuna. | A su extremo soberano | sólo falta un escalón: | dame la mano, ambición; | ¡lisonja, dame la mano.*» (p. 1407). Las comedias de capa y espada de Calderón desarrollan una intriga que también influye sobre el drama de Miquis. Véase el capítulo «Comedias de capa y espada», en Menéndez Pelayo, *op. cit.*

La intención de Galdós es clara. Alejandro Miquis se identificó con un ideal literario, que en este caso es el específico del mundo artístico de Calderón. Al querer vivir las hazañas del Gran Osuna, personaje representativo, según él, de la España del siglo xvii, con todo el espíritu de aventura y orgullo nacional que es característico de la época, se alejaba de la realidad humilde, cotidiana y prosaica, cuyos fuegos no es posible despreciar. El inventor de novelas por entrega, Ido del Sagrario, resume con simpatía el mal de Miquis, que va a ser también el suyo propio: «Mal terrible es ser *hombre-poema* en esta edad prosaica. El mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven. Nada es tan funesto como la vocación de ruiseñor en una familia de castores» (p. 1456).

José Ido del Sagrario pasa, efectivamente, por situaciones similares a las de Alejandro Miquis en la novela *Fortunata y Jacinta*, si bien sus aventuras son a la vez de índole trágica y grotesca. La situación económica de José Ido ha ido de mal en peor, y al comenzar la historia de *Fortunata y Jacinta* es aún más lamentable, como esposo y padre de cinco hijos. Su familia vive en un barrio de bajos fondos en Madrid, y debido a su miseria y a las hambres que ha pasado, ha desarrollado la extraña enfermedad de emborracharse cada vez que come carne. Cuando esto sucede, se apodera de él un estado de locura singular que lo lleva a creerse víctima desgraciada de ataques contra la honra en su vida personal. En una de sus visitas a Jacinta para contar a ésta la historia del «Pitusín», el antiguo hijito de *Fortunata y Juanito Santa Cruz*, la cual resulta ser una novela más creada por su imaginación, Ido ha aceptado comer carne. Los síntomas de la enfermedad, con todo el nerviosismo que la acompaña, no tardan en aparecer. Ido da entonces una explicación a Juanito Santa Cruz, que revela la índole de su extravío mental:

Y si usted descubre que su mujer, la Venus de Médicis, la de las carnes de raso, la del cuello de cisne, la de los ojos cual estrellas...; si usted descubre que esa divinidad, a quien usted ama con frenesí, esa dama que fue tan pura; si usted descubre, repito, que falta a sus deberes y acude a misteriosas citas con un duque, con un grande de España, sí señor, con el mismísimo duque de tal (V, p. 93).

Transportado de emoción, Ido corre a su hogar a fin de sorprender *in fraganti* a los culpables e infligir el castigo merecido:

Apartóla él lejos de sí con enérgico ademán, y siguió dando aquellos pasos tragicómicos sin orden ni concierto. Parecía registrar la casa; se asomaba a las fétidas alcobas, daba vueltas sobre un tacón, palpaba las paredes, miraba debajo de las sillas, revolviendo los ojos con fiera

y haciendo unos aspavientos que harían reír grandemente si la compasión no lo impidiera. La vecindad, que se divertía mucho con el *dengue* del buen Ido, empezó a congregarse en el corredor (p. 115).

Acercándose al camastro donde cree que se encuentran los autores de su deshonra, satisface su ira contenida, repitiendo frases características de los dramas de honra: «Así, así..., muertos los dos... Charco de sangre... Yo, vengado; mi honra, la... la...vadita.» El instrumento que ha utilizado Ido para su venganza es, sin embargo, un palillo de tambor que le ha proporcionado su propia esposa, Nicanora, sabedora de estos extravíos insanos de su marido. Nicanora, por lo demás, es una inocente mujer que soporta la miseria con valor y cuyas luchas de la vida han dejado desastrosas huellas sobre su cuerpo envejecido:

Era una mujer más envejecida que vieja, y bien se conocía que nunca había sido hermosa. Debió de tener en otro tiempo buenas carnes; pero ya su cuerpo estaba lleno de pliegues y abolladuras como un zurrón vacío. Allí, valga la verdad, no se sabía lo que era pecho, ni lo que era barriga. La cara era hocicuda y desagradable. Si algo espresaba, era un genio muy malo y un carácter de vinagre; pero en esto engañaba aquel rostro como otros muchos que hacen creer lo que no es. Era Nicanora una infeliz mujer, de más bondad que entendimiento, probada en las luchas de la vida, que había sido para ella una batalla sin victorias ni respiro alguno. Ya no se defendía más que con la paciencia, y de tanto mirarle la cara a la adversidad, debía de provenirle aquel alargamiento de morros que la afeaba considerablemente. *La Venus de Médicis* tenía los párpados enfermos, rojos y siempre húmedos, privados de pestañas, por lo cual decían de ella que *con un ojo lloraba a su padre y con otro a su madre* (p. 105).

El contraste abismal entre la realidad abrumadora que pesa sobre los hombros de Ido del Sagrario y la idealización novelesca de una escena calderoniana que él cree estar viviendo se resuelve en una grotesca caricaturización de una situación de fondo esencialmente trágico. Por este medio, Galdós reafirma el mundo de la realidad, que corresponde a su fórmula de novela realista, en oposición a una manera de novelar que enajena a los personajes del mundo en que se hallan situados.

La oposición entre realidad y mundo de ficción también se halla en *La incógnita y Realidad*, novelas ambas de acento calderoniano. Estas dos novelas presentan el desarrollo de los acontecimientos desde dos puntos de vista diferentes, o más bien a través de dos maneras diferentes del novelar. *La incógnita* es novela epistolar que relata las impresiones del personaje Manolo Infante acerca de un grupo de la alta burguesía en la sociedad madrileña, cuyos miembros él llega a

conocer a fondo por las visitas diarias a la casa de Tomás Orozco, de cuya mujer, Augusta, Infante es primo. Ahora bien, dada la impresión general que tiene de la sociedad madrileña, Infante se cree con derecho para hacer el amor a su prima Augusta, contraviniendo así las leyes de la amistad con Orozco. Infante, sin embargo, es rechazado, aunque pronto se da cuenta que el origen del rechazo es el tener Augusta otro amante. La muerte repentina de Federico Viera, causada por un tiro de revólver, lo confirma en sus sospechas de que este último era el amante de Augusta. Con todo, el misterio de esta muerte no llega a aclararse nunca en *La incógnita*, por haber sucedido todo en secreto y negarse los amigos y familiares de Augusta a hacer averiguaciones más hondas que pueden manchar la honra de un hogar, que es ya objeto de la murmuración. La novela *Realidad*, de forma dialogada, desarrolla la misma trayectoria de la acción, pero presenta los acontecimientos desde el interior de los personajes, dejando aclaradas las dudas acerca de la manera cómo ocurrió la muerte de Federico. Se trata, en efecto, de un suicidio perpetrado en frente de la propia Augusta, si bien Federico tuvo tiempo de salir de la habitación en que se encontraban para dispararse un segundo tiro de revólver ya en la calle, evitando así el compromiso de tener que culpar a nadie por evidencias incontrastables. Esta última novela explora además las motivaciones que llevaron a tal suceso y examina el fondo último de la conciencia de los personajes y su mecanismo íntimo de acción individual y de interrelación los unos con los otros. Se puede decir así que la *verdad relativa y superficial* de lo narrado en *La incógnita* se convierte en *verdad profunda* en *Realidad* gracias a la facultad de penetración con que el autor llega hasta los pliegues más escondidos de los personajes. Lo que es *aparencial* en la primera pasa a ser de indudable evidencia en la segunda, a pesar de que Augusta no llegará a confesar nunca su falta al propio Orozco, quien intuye con toda claridad lo sucedido.

Desde el punto de vista de la posición social, Federico es el único personaje de procedencia aristocrática, en este grupo de burgueses, que se empeña en seguir siendo tal, sin corresponder sus medios de vida a tales exigencias. Por el contrario, la situación económica de Federico es de un total desastre, debido a deudas que lo acosan. De joven recibió una educación pésima, y ahora no se halla preparado para hacer frente a la vida con un trabajo o profesión honesta. La fatalidad lo ha llevado a buscar en lugares innobles la posibilidad de rehacerse, probando con el juego de azar la solución a sus problemas. Además, en momentos de gran urgencia, Federico ha tenido que pedir a su amiga «la Peri», prostituta de profesión, ayuda pecuniaria. Tales

percances lo han llevado a la degradación personal en su vida privada, si bien en público sigue siendo el caballero refinado, cuya simpatía y modales le permiten ser aceptado en las esferas de alta posición. En la casa de Tomás Orozco es considerado como un miembro de familia, a cuyas tertulias diarias concurre sin faltar. Sus amigos y conocidos son sabedores, sin embargo, de su fracaso personal, situación ésta agravada por el infortunio de tener un padre tramposo, que ha contribuido al deshonor de la familia, y quien en este momento se encuentra en Madrid, tratando de conseguir dinero de Orozco en una de sus múltiples peripecias de caballero de industria. Además, su hermana Clotilde, la cual vive en total encerramiento, ha sido totalmente descuidada y privada del trato social con gentes de su clase, contribuyendo este hecho a su bastardamiento progresivo a causa de entenderse solamente con las criadas de su casa.

El primer golpe al honor social de Federico ocurre precisamente cuando sabe que Clotilde tiene relaciones amorosas con el hortera de extracción humilde Luis Santanita y que posteriormente ha huido para casarse con él. Federico se siente profundamente herido por este acto, que él cree ignominioso, sin darse cuenta que, en buena parte, él ha tenido la culpa por haber abandonado a su hermana. Por lo demás, Clotilde se ha dejado llevar a la realización de sus deseos, con la inevitabilidad con que se cumplen las leyes de la realidad: «a la chita callando, como quien no hace nada, se ha dejado llevar de la corriente del siglo, y desde la ignominiosa oscuridad en que vivía se ha lanzado a la democracia, buscando en ella una especie de redención» (p. 767). Asimismo, los personajes que rodean a Federico están todos de acuerdo en que este último se encuentra viviendo en un mundo totalmente anticuado. Su criada Bárbara puntualiza el carácter de histrión de comedia antigua que cree estar desempeñando: «Este señorito fantasioso cree que estamos en tiempos como los de esas comedias en que salen las cómicas con manto y los cómicos con aquellas espadas tan largas y hablando en consonante. ¡Válgate Dios con la quijotería!» (p. 841). La viuda de Calvo, en cuya casa ha sido depositada legalmente Clotilde, con aquiescencia del padre de ésta, mientras tiene lugar el matrimonio, señala la desproporción entre el orgullo personal de Federico y su penuria vergonzante:

Es caballeroso, inteligente, simpático y de buen natural; pero has de convenir conmigo [hablando a Clotilde] en que no sirve para criar hermanas. Descuellan en él estímulos de altanera dignidad, instintos de nobleza que lucirían bien en una posición opulenta, como piedras preciosas montadas en oro; pero que se despegan del cobre dorado de la penuria vergonzante en que se empeña en ponerlos (p. 891).

El crítico de arte Malibrán se refiere agudamente a lo inoperante de actitudes e ideas rígidas e inflexibles en tiempos de gran dinamismo social:

Corazón fiero, orgullo indomable, ideas anticuadas y consistentes, de esas que desafían con su firmeza el empuje de la opinión vulgar: ideas macizas, que serían muy buenas en una época de acción y de unidad; pero que se vuelven ineficaces y hasta ridículas en una época de inestabilidad, de polémicas y de dudas (p. 865).

Galdós destaca, por consiguiente, el anacronismo de este personaje, que se empeña en vivir un ideal arcaico de hidalguía caballeresca y de orgullo de clase que se halla totalmente en desacuerdo con su situación personal y con las condiciones de la época. La realidad, por su parte, se encarga de deshacer en forma implacable los espejismos que han obsesionado a Federico, tal como lo dice Manolo Infante en una de sus cartas a su amigo de Orbajosa:

Gordas y frescas, amigo Equis. La hermana de Federico, la gran demócrata y revolucionaria, se casa con su querido hortera, realizando así el soñado ideal de la concordia de clases, de la reconciliación del pasado con el presente. ¿Qué tal? Ahí tienes a la señora realidad haciendo muy calladita lo que escribís en vuestros libros y otros dicen en sus discursos (p. 772).

Existe, sin embargo, otro aspecto del honor calderoniano que afecta de una manera más honda la intimidad del personaje, y es el relacionado con el problema de la *hombría*. El honor viene a ser en este caso un imperativo que define la esencia del ser del hombre, más allá de la división en clases. En el caso de adulterio, la condición de hombría del ultrajado es puesta en tela de juicio y obliga por tal razón a actuar en forma decisiva. En el drama del Siglo de Oro, la simple sospecha era causa suficiente para llevar al derramamiento de sangre (8). Es evidente que Galdós se ha enfrentado también en estas dos novelas con el problema del honor, en cuanto significa un desafío a la hombría, no solamente en lo que se relaciona con Tomás Orozco, el marido injuriado, sino también con Federico Viera, el perpetrador de la infamia. Es más: Galdós cambia el acento en las exigencias de la hombría del primero al segundo, al provocar conflictos de conciencia

(8) Para el valor de la hombría y su función en la concepción del honor hispánico, véase mi artículo, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 99-107. El valor de la hombría aparece, asimismo, como decisivo en relación con otros personajes galdosianos. Maximiliano Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, despierta a una nueva vida, cuando reafirma el sentimiento de la hombría, súbitamente vivificado por su amor a Fortunata. En contraste, José Ido del Sagrario proyecta un gesto ridículo con su empeño de querer lavar su honra mancillada.

en este último, que llevan a una solución inesperada, valedera asimismo para Tomás Orozco, dentro de su sistema riguroso de la conciencia universal. La novela *Realidad* pone de manifiesto este drama en el interior de la conciencia de los personajes.

Es un hecho que Federico ha sufrido un grado de envilecimiento social y moral como resultado del matrimonio de Clotilde y de tener que llevar una vida personal degradada por su situación extrema de penuria. Con todo, tales hechos aún no afectan en forma decisiva la condición de hombría en Federico. El desafío a esta última se presenta cuando Viera recibe la oferta del propio Tomás Orozco de aceptar un donativo de por vida, a fin de que pueda vivir una vida decorosa en el futuro, sin tener que enfrentarse con el apremio constante de las deudas. La aceptación de la oferta, sin embargo, significaría para Federico el ser herido en lo más íntimo de su orgullo personal por provenir la ayuda de su amigo ultrajado, y equivaldría a una verdadera afrenta en su persona. Con todo, los acontecimientos se precipitan muy a su pesar. Su amante Augusta le anuncia, en efecto, que ella ya ha estado pagando algunas de sus deudas. Con esta noticia, Federico se siente *marcado* definitivamente con el *estigma* de una deshonra que afecta directamente a su hombría. Por otra parte, la sombra de Orozco, la cual no es otra que la propia conciencia de Federico desdoblada, viene a abrumarlo con la acusación de que él mismo ya se ha llenado de infamia e inculca en su mente la monstruosidad de su conducta. En esta situación desesperada, la idea del suicidio no tarda en aparecer en forma subrepticia. Primero se insinúa en la forma de una invitación por parte de la sombra de Tomás Orozco para que ambos emprendan un largo viaje a un lugar donde los dos puedan estar alejados de las vulgaridades de este mundo, elevándose así a una esfera superior, en la cual reinan las «ideas primordiales» y donde prevalecen los «grandes sentimientos de fraternidad». En aquella región no han de existir los problemas de la honra:

Has dicho que me habías ofendido quitándome *mi* mujer. ¿Qué quiere decir eso? Augusta no es mía. Considera que en esta esfera de las ideas puras adonde nos hemos subido los seres todos gozan de omnimoda libertad. Nadie es de nadie. La propiedad es un concepto que se refiere a las cosas; pero a nada más... Los términos *mío* y *tuyo* no rezan con las personas. Nadie pertenece a nadie, y Augusta, como todo ser, dueña es de sí misma. (Con ligera inflexión humorística en su acento.) Hemos convenido tú y yo en que se quedaron allá abajo, en las capas donde el vulgo rastrea, todos esos convencionalismos pueriles, y los aparatos legales que arma la sociedad por el gusto ridículo de dificultarse su propia vida (p. 902).

Pronto la idea de este largo viaje se convierte en velada alusión a la muerte, al anunciar la sombra a Federico que su dignidad personal se halla ya comprometida, por ser del dominio público la noticia de que Augusta le paga sus trampas. Finalmente, el desafío directo a la hombría se sucede cuando la sombra pone en duda el valor de Federico para llevar a cabo la decisión de morir, que es la misma del suicidio:

LA SOMBRA.—...¿A qué te atosigas con tal idea si te falta valor para realizarla?... Tu destino es encenagarte en la deshonra. No sabes ni sabrás nunca morir. ¿Por qué vuelves la cara? ¿Es que no quieres verme? Si ya me voy... Mírame, mírame salir (p. 912).

A Federico ya no le queda más remedio. Debe morir. En este momento se pega un tiro de revólver ante Augusta aterrorizada.

La muerte de Federico constituye, por otra parte, una retribución inesperada a la injuria recibida por Tomás Orozco. En efecto, este último no ha necesitado actuar en forma directa para deshacer su infamia, ya que el mismo Federico se ha encargado de hacerlo al infligirse el castigo sobre sí mismo. Además, el temple estoico del carácter de Orozco, fortalecido constantemente en su lucha por conquistar la tranquilidad de conciencia, le impide mostrar alteraciones del ánimo ante la deshonra de su hogar. El acto de venganza lo situaría en el plano de los bajos instintos, muy contrario a su aspiración del completo dominio de sí mismo:

No, los brutales instintos no destruirán, en un instante de flaqueza, la serenidad que adquirí a fuerza de mutilar y mutilar pasiones y afectos miserables. Elévate, alma, otra vez, y mira desde lejos estas bastardías liliputienses. Nada existe más innoble que los bramidos del macho celoso por la infidelidad de su hembra (p. 924).

Por tal razón renuncia también a todo castigo para la mujer adúltera. Augusta, sin embargo, tendrá que padecer el sufrimiento de un total divorcio espiritual de su marido:

AUGUSTA (*Para sí*).—No me ha creído... ¡Y yo noto un vacío en mi alma!... Me siento divorciada, sola, como si viviera en un páramo.

Con la capacidad de penetración que Orozco adquirió para interpretar los hechos de la realidad y los conflictos de conciencia en el interior de las personas, pudo llegar este personaje a una reconstrucción exacta de lo que sucedió en su propio hogar y formular con toda precisión las razones que tuvo Federico para quitarse la vida. Así se lo dice a la imagen de este último, en su final aparición, después de su muerte:

Oye lo que pienso de tu muerte... ¡Ay!, por Dios, no te apoyes en mi pecho. La más grande montaña del mundo no pesa lo que tú... Pues mi opinión es que moriste por estímulos de honor y de la conciencia; te arrancaste la vida porque se te hizo imposible colocada entre mi generosidad y mi deshonra. Has tenido flaquezas, has cometido faltas enormes; pero la estrella del bien resplandece en tu alma. Eres de los míos. Tu muerte es un signo de grandeza moral. Te admiro y quiero que seas mi amigo en esta región de paz en que nos encontramos. Abracémonos. (*Se abrazan.*) (p. 927).

Galdós revela así en estas novelas la presencia del imperativo de la hombría, en cuanto constituye uno de los resortes fundamentales del alma hispánica, si bien su manera de acción se ejerce en sentido diferente. La índole estoica del personaje Tomás Orozco y su clarividencia para penetrar en los hechos de conciencia le permiten sobreponerse a las soluciones tradicionales del honor hispánico. Por otra parte, el perpetrador de la injuria se vio sujeto a conflictos irreconciliables de conciencia, que se hallaron acentuados por la naturaleza de su carácter personal y que lo condujeron finalmente a la decisión de tener que quitarse la vida.

Este proceso de interiorización de estados de conciencia cobra un sesgo de mayor intimidad espiritual en las novelas escritas entre 1890 y 1897, especialmente con *Angel Guerra*, *Nazarín*, *Halma* y *Misericordia*, las cuales constituyen el ciclo de la inspiración más directamente religiosa del autor. En estas novelas, los personajes han logrado una plenitud de vida interior de índole irradiante en virtud de la fundamentación interna de su personalidad en las honduras de la conciencia mística (9). Por tal razón, los problemas particulares de la honra quedan soslayados al no existir en su calidad de tales. Leré, por ejemplo, en *Angel Guerra* se halla por encima de los devastadores filos de la calumnia. Su seguridad interior equivale a una fuerza incontrastable que deshace las maquinaciones destructoras que puedan venir del exterior. Por su ausencia de miedo en la esfera moral (cualidad ésta de origen místico), este personaje queda situado en una categoría superior de humanidad, dentro de un sistema cósmico con sus propias leyes:

Nada, en efecto, temía. El mal, en cualquier forma que tomase dentro de lo humano, no tenía significación alguna para un alma tan fuerte, tan aplomada y segura de sí misma. El miedo es la forma de nuestra subordinación a las leyes físicas, y Leré se había emancipado en absoluto de las leyes físicas, no pensando nunca en ellas, o mirándolas como accidentes pasajeros y sin importancia (p. 1381).

(9) Véase el capítulo «El proceso de espiritualización» de mi libro *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós* (Bogotá, 1967), pp. 163-191. Para la raíz mística de estos personajes, véase también mi artículo «Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-1897», *Hispania*, LIII (1970).

Su feminidad de carácter varonil la acerca al temple místico de Santa Teresa de Jesús (10). Nazarín, por su parte, escucha impertérrito las burdas acusaciones, referentes al hecho de que ha estado acompañado de mujeres de mala vida. También Benina en *Misericordia* da culminación a su vida de caridad, entregada de lleno a la curación de su amigo Almudena, sin importarle las acusaciones calumniosas de su antigua ama, que la ha despedido ingratamente.

Con la novela *El Abuelo* (1897), Galdós revierte una vez más a imperativos de honra social, agudizados esta vez por la abrumadora realidad de la *bastardía* de las familias y el fraude hereditario que se sigue de este hecho. El conde de Albrit, viejo y empobrecido por malos manejos económicos, regresa de huésped a su antigua propiedad de La Pardina, la cual se halla ahora en poder de los que fueron sus criados, la pareja Venancio y Gregoria. El linaje de Albrit se remonta a la Edad Media, y la familia pertenece a un tronco de los grandes de España, habiendo sido su abuelo virrey del Perú. A pesar de su situación de penuria, el antiguo señor de la casa asume para quienes lo hospedan una actitud autoritaria y de orgullo de clase.

El conde ha venido, por otra parte, con la misión concreta de averiguar cuál de sus dos nietas, Nelly y Dolly, es la hija legítima de su hijo Rafael, muerto «de tristeza y de vergüenza», según lo afirma él mismo, a causa de la conducta ignominiosa de su mujer Lucrecia, quien trajo la infamia al hogar. Es un hecho que Lucrecia ha tenido una de sus hijas de una unión adúltera por causa de su vida licenciosa. En el momento en que comienza la novela, el conde quiere hacer sentir su posición de jefe de familia y, en tal virtud, de guardador de la honra de su hogar. Por tal razón, debe expulsar a la nieta que no es legítima, a fin de separar los elementos espurios que puedan enturbiar la pureza de su linaje. Su misión es así la de purificación de su *casta* y la de ataque al deshonor:

No puedo, no debo consentir intrusos en mi linaje... Al fuego la hierba mala traída a mi hogar con engaño, contrabando del vicio... Esa diabólica mujer no ha querido decirme cuál es la falsa; pero no importa... Verás, verás, infame, como yo lo averiguo sin ajeno auxilio, sin interrogar a los que seguramente conocen tus secretos... Dios me dé una intensa penetración para desentrañar la verdad; sabré leer la historia de mi deshonor en esas preciosas caras; y si por mi ceguera no acierto a descifrar los rostros, leeré en la invisible cifra de los pensamientos, penetraré en la hondura de los caracteres, y no necesito más, pues los caracteres son el temperamento, la sangre, el organismo, la casta... ¡Adelante, Rodrigo de Albrit! (VI, p. 55).

(10) SANTA TERESA DE JESÚS: *Camino de perfección*, en *Obras completas*, II (Madrid, 1951), pp. 96 y 106.

La rigidez de carácter del conde, heredada de su casta y fundamentada en el código de honor tradicional del siglo xvii, lo llevará a buscar una justicia inflexible, que a todas luces resulta injusta por ser aplicada a seres inocentes:

¡Qué silencio en la casa! Todos duermen; las niñas también, ignorantes de que urge expulsar a la intrusa. Ley de justicia es. No he inventado yo el honor, no he inventado la verdad. De Dios viene todo eso; de Dios viene también la muerte, fácil solución de los conflictos graves. Tiene razón Laín: el que usurpa debe morir, debe ser separado... Rafael y yo separamos, apartamos lo que por fraude se ha introducido en el santuario de nuestra familia (p. 68).

En su identificación de la nieta legítima, Albrit acude a la observación directa de los caracteres y al reconocimiento de los rasgos fisonómicos, valiéndose de lo que dicen otras personas despreocupadamente, ya que él se encuentra ciego. Pasado algún tiempo, no le queda duda. Nelly es la legítima descendiente de su casta. Las facciones de esta última son las mismas de su padre Rafael, y en cuanto a su carácter, ésta muestra el orgullo, la delicadeza, la susceptibilidad y aun el desdén por las ocupaciones domésticas, atributos todos ellos que han sido característicos de la familia de Albrit. Dolly, por el contrario, revela cierta ordinariez en sus modales y se halla lejos de tener la reticencia de la otra en su manera de expresarse. Además, Dolly es hábil en menesteres domésticos, tales como la cocina y el arreglo de la casa. El conde, sin embargo, cambia pronto de opinión por sucesos que tienen lugar en su vida personal y que vienen a poner a prueba aspectos diversos de la personalidad de sus nietas. Cuando el conde es humillado y tratado desdeñosamente por sus antiguos criados que ahora lo hospedan, sólo Dolly sale a su defensa. Con devoción inusitada ésta cuida de su persona y reprende con energía a quienes injurian al abuelo. A Albrit ahora no le queda duda. La nobleza de carácter de Dolly le permite ser identificada como el vástago auténtico de su familia. Rebosante de ternura se dirige a ella para abrazarla y oír el latido de su sangre: «¡Sí, sí!... ¡Sangre mía, corazón de Albrit!» (p. 92). Aún más: al presentir que su nuera Lucrecia quiere llevar a sus dos hijas a Madrid para vivir con ella, Albrit invoca los emblemas de su casa, jurando ante ellos que no podrán arrancar a su nieta Dolly de su lado:

Y yo, por el nombre de Albrit, por los gloriosos emblemas de mi casa, por todos y cada uno de los varones insignes y de las santas mujeres que de ellas salieron, asombro y orgullo de las generaciones; por la conciencia del honor y de la verdad que Dios puso en mi alma, por

Dios mismo, juro que antes me harán pedazos que arrancar de mi lado a la que es luz, consuelo y gloria de mi vida (p. 95).

La perplejidad del conde es grande, sin embargo, cuando sucesos posteriores vienen a probar de una manera fehaciente que su nieta legítima es Nelly, y la espuria, Dolly, tal como lo había creído en un principio. Un conflicto interior de incalculables dimensiones viene a atormentar nuevamente la conciencia del conde. Dolly, en efecto, será la única que se opondrá a que se abuelo sea recluido en el monasterio de Zaratán, donde Lucrecia y sus antiguos servidores y amigos quieren encerrarlo. Nelly, por el contrario, sugiere al conde que ésta sería la mejor solución para él. Albrit entonces entra en duda una vez más acerca de la legitimidad de esta última: No, no es ésta la legítima, no puede serlo. Todos me engañan... Nelly no tiene corazón; su frialdad desdeñosa desmiente la noble sangre. No es, no es...» (p. 109). Su consternación llega a su culminación cuando Dolly acude a disuadirlo de su determinación de cometer suicidio en compañía de su amigo don Pío, quien también ha sufrido en carne propia las miserias del honor. El conde exclama: «Veo la ignominia, veo la sublimidad; no sé lo que veo... ¿Se hunde el cielo, se acaba el mundo o qué pasa aquí?... Señor, ¿qué es esto? ¿Tal monstruosidad es obra tuya? ¿Qué nombre debo dar a esta cosa espantable y enorme que llena mi alma de gozo? Del seno del cataclismo salen para mí tus bendiciones...» (p. 112). Albrit, finalmente, acepta el ofrecimiento de Dolly de irse a vivir juntos en una pobre casa de labor, donde ella podrá dedicarse a sus cuidados gracias a la hospitalidad de antiguos habitantes que en un tiempo pertenecieron a la poderosa casa de Laín, pariente suyo.

Una verdad reveladora ha surgido del desquiciamiento de las leyes que consagran el honor de las familias y los fundamentos de la geología social. La nobleza de carácter es independiente del linaje, de la casta y de la sangre. Por el contrario, la acumulación de rasgos heredados de carácter en una misma dirección y la marcada acentuación de prejuicios de familia, dentro de una rígida inflexibilidad, pueden producir monstruosidades de orden moral. Nelly, el vástago legítimo de la familia de Albrit, es un verdadero monstruo de frialdad. Dolly, en cambio, la hija de la Naturaleza, resulta ser un prodigio de humanidad. Sus sentimientos delicados se hallan además embellecidos por sus dotes creadoras de artista. Antes del hallazgo revelador, el conde, camino del lugar en donde ha de suicidarse, cree que en lo sucesivo «el honor de las familias, la pureza de las razas, el lustre de los nombres» sólo serán motivo de ignominia y pervivirán únicamente como abono de los nuevos acarrees, ocasionados por los subterráneos movi-

mientos sociales, según se lo dice a don Pío, su compañero de infortunio: «Y para la hortaliza social, para este mundo de ahora, nacido sobre acarreos, la mejor sustancia es la ignominia, la impureza y mezcolanza de sangres nobles y sangres viles...» (p. 111). Este último, sin embargo, puesto a definir el honor, llega a una conclusión diferente: «Pues el honor... Si no es la virtud, el amor al prójimo y el no querer mal a nadie, ni a nuestros enemigos, juro por las barbas de Júpiter que no sé lo que es» (p. 111).

Don Pío ha encontrado así una nueva perspectiva para la noción de honor, basada en la ley de la caridad y en los sentimientos compasivos. No es de extrañar que Galdós haya llegado a esta actitud de compasión después de haber escrito las novelas de su ciclo místico. El temple ético de su obra total se halla atemperado y enriquecido por el impulso a perdonar las más graves ofensas contra la integridad de las familias. Dentro de la nueva clase igualitaria, habrán de tener cabida elementos de toda procedencia, unidos en la armonía de una ley moral que colabora con la Naturaleza para los fines de su vigorización física y espiritual. Por lo demás, la actitud rígida del conde de Albrit no sólo lleva al desengaño y al total fracaso, sino que es juzgada inmisericordemente por los habitantes del pueblo de Jerusa y sus antiguos servidores, quienes miran a este último como un fantasma ridículo, al querer perpetuar sus ideales anacrónicos. Uno de ellos, el alcalde, dice, resumiendo el sentir general de los demás: «Ya me va cargando a mí ese fantasmón, que, después de todo, no es más que un desgraciado, pues bien podría mirar que, enchiquerándole en Zaratán, le dábamos más de lo que merece la polilla de sus pergaminos...» (p. 95). El arcaísmo de Albrit, agravado por su falta de autoidad, debido a su lastimosa situación de penuria, es también el del siglo xvii, que aún pugna por manifestarse en ocasiones en la sociedad contemporánea de fines del siglo xix.

Galdós ha recorrido así una gama de matices diversos del mundo calderoniano que se revelan como maneras de ser arcaicas de la cultura hispánica y que, en calidad de tales, se encuentran sometidos a un sostenido examen a lo largo de su obra novelística. Los fundamentos de la nueva sociedad requieren transformaciones a fondo que den una nueva dirección y sentido a la España del futuro.

GUSTAVO CORREA
163 Hepburn Road
Hamden, Conn. 06517 (USA)

SOCIEDAD E HISTORIA EN LA OBRA DE GALDOS

POR

ANTONI JUTGLAR

Nacido (en la típica calle de Cano, en Las Palmas de Gran Canaria) el 10 de mayo de 1843, vivió don Benito Pérez Galdós los primeros años de su vida (infancia, adolescencia y comienzos de la juventud) en dicha isla, realizando allí sus primeros estudios, dibujando, interesándose por la música y escribiendo ya sus primeros artículos periodísticos (1). En otoño de 1862, con diecinueve años cumplidos, llega a Madrid—a la villa y corte—como tantos y tantos otros hispanos de la época, como lo había hecho, por ejemplo Pi y Margall veinte años antes, en busca de mayores y mejores horizontes y posibilidades (2). Pronto dejará sus poco claras aficiones jurídico-universitarias para dedicarse al periodismo (3), y con el transcurso del tiempo, concreta-

(1) Evidentemente no es intención mía tratar la figura y la obra de don Benito Pérez Galdós, desde un punto de vista literario. No es tal mi profesión. Por ello, y para complementar diversos aspectos de la vida y la obra galdosianas, que puedan quedar apuntados en estas páginas, remito a una serie de autores que han tratado competentemente diversas facetas de la figura y de la producción literaria de Galdós. En este sentido, cfr., por ejemplo, L. B. WALTON: *Pérez Galdós and the Spanish Novel of the 19th Century* (1927); J. CASALDUERO: *Vida y obra de Galdós* (1943); H. C. BERKOWITZ: *Benito Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader* (1948); WALTER T. PATTISSON: *Benito Pérez Galdós and the Creative Process* (1954); asimismo, diversos trabajos de autores como C. CLAVERÍA, A. LÓPEZ MORILLAS, J. L. MONTESINOS, etc. Paralelamente son interesantes varios artículos de los «Anales Galdosianos», publicados conjuntamente por la University of Pittsburg (Pennsylvania) y «Amigos de Galdós» (Las Palmas de Gran Canaria, año I), o «Casa-Museo Pérez Galdós» (Las Palmas de Gran Canaria, año II), 1966-1967. Entre los artículos apuntados destacan diversos de DENAH LIDA (sobre el «krausismo» de Galdós), PETER G. EARLE, A. SÁNCHEZ BARBUDO, F. P. BOWMAN, C. MORÓN ARROYO, A. A. PARKER, ROBERT RUSSELL, O. H. GREEN, W. T. PATTISSON, VERA COLIN, RAFAEL BOSCH (sobre Galdós y la teoría de la novela de Lukács), S. MADARIAGA, SHERMAN EOFF, G. GILLESPIE, J. CASALDUERO, E. J. RODGERS, A. RUIZ SALVADOR, J. E. VAREN, S. GILMAN, G. SOBEIANO, M. DE GOGORZA FLETCHER, MANUEL DURÁN y ANTONIO REGALADO, ROBERT RICARD (sobre el asesinato, en 1886, del obispo Martínez Izquierdo y la realidad del clero de Madrid en la época de Galdós), E. INMAN FOX (sobre «Electra» y la polémica que suscitó, especialmente entre *Azorín* y Maeztu). En 1968, la Universidad de Nuevo Méjico publicó una bibliografía anotada THEODORE A. SACKETT, que recoge cuidadosamente todo lo escrito sobre los *Episodios galdosianos*. Por otra parte, no puede olvidarse la labor de EOFF y sus alumnos, o la de WILLIAM SHOEMAKER, etc., etc.

(2) Existe la versión de que la familia de Pérez Galdós había decidido enviarlo a Madrid, para poner distancias—muchos kilómetros—por medio a los amores del joven Benito con una prima suya.

(3) El joven Galdós, en su isla natal, aprendió inglés y, asimismo, a dibujar; etc.

mente, irá tendiendo más y más hacia un periodismo avanzado, radical, intransigente, paralelo a su obra literaria.

Y en esta dedicación—importante, interesantísima—de Pérez Galdós se encuentra uno de los rasgos más significativos de la futura obra de Galdós. Una obra que, de hecho, corta amarras con los rasgos «bienpensantes» de su familia (es hijo, el décimo, de un militar y nieto de un antiguo secretario de la Inquisición o Santo Oficio). Sus primeros trabajos periodísticos empezarán a publicarse (1865) en *La Nación*. Pronto estallan en España acontecimientos brutales y decisivos (1866), que marcarán un profundo hito en su vida (4). Va posteriormente a París, y de regreso de dicho viaje—ya joven maduro, veinticinco años cumplidos—asiste al inicio de la crucial trayectoria de la revolución de octubre, tan magistralmente evocada en sus *Episodios Nacionales*. En Gerona se entera de que Isabel II ha caído. Marcha rápido a Madrid, ya que no quiere perderse—desde el centro de la vida política del conjunto hispano—nada de lo que constituirán «los aspectos trágicos de la revolución». Asiste a actos de todo tipo, y así, por ejemplo, contemplará el espectáculo popular de la entrada del vitoreado «General bonito».

En medio de la marea que sigue al movimiento septembrino, acepta «hacer la tribuna» en «las Cortes»—tarea que realiza, al propio tiempo, con profundo agrado y con una gran y reconocida objetividad—. En esta etapa, junto al periodista va madurando el escritor. Después de sus escarceos primeros (*La expulsión de los moriscos* y *Un joven de provecho*), publica en 1870 una feliz evocación del viejo café fernandino, *La Fontana de Oro*, que le anuncian ya como un escritor henchido de posibilidades, como una gran promesa; en fin, como una pluma dotada de cualidades nada comunes.

En esta época, en medio del trasiego formidable que convulsiona a toda España; en esta época de los años 70, empieza a interesarse profundamente por los hechos históricos más cercanos, especialmente por los acontecimientos de la tópicamente conocida como guerra de la Independencia, hasta entonces olvidados por la mayoría de escritores e historiadores hispanos. Un interés que irá *in crescendo* a medida que pasará el tiempo.

(4) Cfr. con los acontecimientos diversos del *crack* y de la crisis económica de 1866; de la «noche de San Daniel»; del «cuartel de San Gil», etc.; precursores de la futura revolución de 1868.

ENTRE LOS «EPISODIOS NACIONALES»
Y «FORTUNATA Y JACINTA» (1873-1887)

En 1873 comienza Galdós la primera serie de novelas históricas de los *Episodios nacionales* (5)—que recogen información desde el año 1805 (*Trafalgar*) hasta la muerte de Fernando VII, en 1833—, concluida en 1875. Seguirán después *Doña Perfecta* (1876), *La desheredada* (1881) y culminará la labor de esta etapa en la realización de una obra monumental: los cuatro volúmenes de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Nos encontramos ya al escritor en plena madurez. En una madurez siempre abierta a experiencias y a ensayos nuevos; así—en 1881—, con motivo de la publicación de *La desheredada* (y contestando a una carta de don F. Giner de los Ríos), escribirá que con dicha obra inaugura su «segunda o tercera manera, como se dice de los pintores» (6). Con *La desheredada*, como es sabido, Galdós empezaba la larga y variadísima serie de *Novelas contemporáneas*, acerca de las cuales los entendidos en la materia reconocen que Pérez Galdós, como novelista, consigue realizar una labor de consumada maestría en la observación e interpretación de la sociedad.

Nos encontramos, pues, ya ante la manifestación clara de los rasgos que mayormente me interesan—como historiador y como interesado en sociología—de la obra de don Benito Pérez Galdós: la captación constante de la realidad social de su época y su sensibilidad profunda y seria por el pasado histórico más próximo a la España decimonónica, en que vivía. En 1881, Galdós había dejado ya atrás el estilo de las obras primeras (en que manifiesta básicamente sus conocidas opiniones radicales o tesis ideológicas), apoyadas sobre tipos, más o menos abstractos, y sobre paisajes que, a pesar de su evidente *españolidad*, tienen mucho de convencional. En estas obras posteriores se difumina lo que parecía la obsesión única de las obras galdosianas: encontrar los resabios de un absolutismo que pervive a pesar de todo y dibujar, frente a tales resabios, una sociedad que lucha fieramente

(5) Las series de *Episodios* van a recibir tal denominación por sugerencia de un amigo de Galdós, Albareda.

(6) Sobre el *krausismo* de Galdós y el respeto que éste profesaba a don Francisco Giner de los Ríos, se han escrito varios trabajos, alguno de los cuales ha quedado apuntado en las notas anteriores. La carta que se cita en el presente párrafo, corresponde a la respuesta de Pérez Galdós a otra carta de don Francisco, que le escribió refiriéndose entusiásticamente a *La desheredada*. La respuesta de Galdós manifiesta claramente la autoridad que el escritor concede a las observaciones y juicios del gran pedagogo, intelectual y amigo; otorgándole, en este sentido, valor y rango como competente crítico literario, cuyos juicios fortalecen su voluntad y cuya intervención favorable «convierte en resolución inquebrantable lo que era una aspiración vaga, un prurito más o menos claro», etc.

frente a las coacciones de lo que él cree que es la nefasta influencia del clero y sus aláteres (7).

Tal cambio o evolución no es, evidentemente, algo improvisado ni un fenómeno efectuado brusca y poco medítadamente. Galdós, insisto, ha ido madurando, ha ido adquiriendo categoría, peso intelectual. Al propio tiempo, desde la etapa revolucionaria de 1868-1874, rozando (o entrando en) la bohemia, se sensibiliza ante realidades y problemas muy concretos. Conoce —y especialmente vive a fondo— la realidad social, en sus distintos niveles de Madrid, y, posteriormente, de España entera. Una España, entrañablemente querida y amada, que recorrerá con fervor y casi religioso afán, iniciando una trayectoria que seguirían los típicos hombres de la denominada «generación del 98». Este contacto, esta sensibilización, ayudan tanto a la formación del gran «retratista» de la sociedad de su época, como al ambientador de toda una compleja trama histórica, aún relativamente cercana.

De esta forma —entre 1873-1875—, Galdós completará la primera entrega de sus *Episodios nacionales* —gigantesca colección ya, de diez volúmenes—, que le definen como fecundo escritor de gran talla y capacidad, con potencia suficiente para «pintar» un monumental retablo de la contemporánea historia española, en la que son *protagonistas* todos los miembros de la sociedad española decimonónica. Un monumental retablo que supone ya un serio intento por despejar incógnitas aún cercanas, por llegar al fondo de cuestiones capitales y por desentrañar las diversas y complicadas motivaciones que mueven a una compleja sociedad en lucha.

Como es sabido, las *Novelas contemporáneas* galdosianas proceden, en última instancia, de la abundante y riquísima plataforma del «costumbrismo» (8). A este propósito Galdós nos dará una pista importante acerca de su nueva forma de escribir —acerca de su «segunda o tercera manera»—; en 1879, tratando de Mesonero Romanos, al reconocer que dicho autor «trajo el cuadro de costumbres (...) la rica pintura de la vida, elementos de que tomar su sustancia y hechura la novela» (9). Galdós superará, magistralmente, a autores anteriores, y así *Los es-*

(7) Cfr., especialmente, la obra de JOHN DEBIN: *Spanish Anticlericalism A. Study in Modern Alienation* (Fordham University, 1966); concretamente en el cap. III: «Anticlericism in Belles lettres in writers for the most part associated with the pr-republican era». En dicho capítulo las páginas 81-95 están expresamente dedicadas a Pérez Galdós, haciéndose especial referencia a sus obras *Gloria*, *Doña Perfecta* y *La familia de León Roch*, etc.

(8) Desde el punto de vista socio-histórico remito a los juicios y trabajos de autores como J. M.^a Jover Zamora, etc.

(9) Remito a lo señalado en la nota anterior. Cfr. asimismo con lo expuesto en varios trabajos del profesor Montesinos ant. cit.

pañoles pintados por sí mismos (10), etc., dejan paso a la labor de captación de la realidad social de un escritor genial. De un escritor que conoce a fondo la compleja sociedad de su tiempo, especialmente de Madrid, ciudad cuyas calles y recovecos ha recorrido incansablemente y conoce en sus entretelas y en sus más pequeños detalles.

Galdós, de hecho, desde sus mocedades había convivido con autores «costumbristas», hombres más o menos profesionalizados, personas de mayor o menor imaginación, perspicacia y capacidad de observación. La influencia de tales escritores no podía menos que dejarse sentir en la obra galdosiana, que presentará excelentes muestras de un *costumbrismo* de «tipos»: el *cesante* (hombre de trágica y real existencia en la sociedad de la época), etc., culminando en el personaje, verdaderamente patético (Villaamil) del protagonista de *Miau*, engendro de las covachuelas ministeriales, de las mediocres preocupaciones de la burocracia, del color gris y del carácter lamentable de un tipo de familia, que conducirá al protagonista a liquidarse, literalmente (11). Al igual que hiciera Balzac en Francia, Galdós querrá ser —y de hecho lo consiguió— el testigo fiel y el cronista sincero de la realidad, concreta, detallada, de la sociedad española de su época.

En este sentido, insistimos, Galdós cuidó de recoger, cuidadosamente, el documento humano y social de los españoles de los tiempos que le tocó vivir (12). De manera especial profundizó en la realidad social del Madrid (en que habitó) durante los años de la Revolución de 1868-1874 y las primeras etapas —el reinado de Alfonso XII— de la Restauración. Unos años cruciales para tantos y tantos españoles —de todo tipo y de cualquier condición— y que constituyen la base, ciclópea (han escrito algunos), de sus *Novelas contemporáneas* (13). Así

(10) Idem, *id.*

(11) Autores como Carlos Clavería han señalado, por otra parte, que en la época en que Galdós inicia su «nueva manera» de literatura social, seguramente tenía presente la ingente labor de Honoré de Balzac y no le había pasado por alto el prólogo del primer volumen de *La Comédie Humaine*, en el que Balzac se coloca a la altura de los grandes historiadores del siglo XIX.

(12) Escribió en 1958 Ramón Pérez de Ayala que «la obra galdosiana, sobre aventajar a cualquiera otra en volumen, es una de las más ricas, variadas e intensas en repertorios de caracteres, tipos y figuras humanas. En conjunto, viene a ser algo así como una historia natural del hombre, con todos sus géneros, especies, familias e inagotables personificaciones singulares».

(13) Sobre la observación galdosiana de la etapa revolucionaria de 1868-1874, pueden verse diversos trabajos (por ejemplo, López Morillas, en el número 67 de *Revista de Occidente*, dedicado a la Revolución de 1868, etc.). El propio Galdós —tal como ha señalado, por ejemplo, Carlos Clavería—, tan reacio y parco siempre en el aspecto de proporcionar información, tanto sobre sus teorías y labor de novelista, como impreciso y cerrado en todo aquello que hiciera referencia a su vida personal (memorias, confesiones, etc.), facilitó algunos detalles que pueden darnos idea de la intensidad fundamental que centró su observación de los fenómenos ocurridos en aquella coyuntura, según puede verse, por ejemplo, en un artículo publicado en la *Revista de España* en 1870; o posteriormente en discursos pronunciados en la Real Academia, etc., propor-

surge la fabulosa descripción de su *Fortunata y Jacinta*, en que culmina la captación «galdosiana» de un Madrid, auténtico y entrañable: de un Madrid con sus calles de Postas o Pontejos, con sus viejas tiendas de tejidos, de las que proceden Santa Cruz y Jacinta; o la plaza Mayor y sus calles y plazas contiguas, por las que se movía *Fortunata*, etcétera. Todo un mundo, conocido y vivido, desfila en la mencionada obra galdosiana. De una obra —además— *comprometida*, situada en una línea muy concreta, tal como se manifiesta, sin ningún género de dudas, en el epígrafe (cargado de ironía), que cierra uno de los capítulos de *Fortunata y Jacinta* y que, significativamente, lleva por título: «La Restauración triunfante».

Paralelamente, el Galdós de las *Novelas contemporáneas* no dejará jamás —y siempre se mantendrá en la misma línea— de manifestar, de un modo u otro, sus viejas convicciones y creencias de liberal; de liberal, arraigado, radical y convencido. Así aprovechará sus argumentos novelísticos para hablar de su confianza (que podríamos, de hecho, tildar de «religiosa») en el progreso, en la cultura y la ciencia; para resaltar la necesidad de luchar contra los residuos de los valores e ideales (anacrónicos y decadentes) de una aristocracia que se resiste a bandonar sus posiciones; para expresar su fe plena en el ímpetu (en la pureza de la fuerza nueva) de la savia de juventud, aportada por los hombres llanos del pueblo, capaces de consolidar a las burguesías, en el conjunto de la sociedad hispana (14).

Entre 1873 y 1887 Galdós habrá escrito sus obras más significativas, de forma que a las mencionadas tendríamos que añadir la publicación de *Gloria* y *La familia de León Roch*. El escritor está, pues, en plena madurez creadora; ronda los cuarenta años de edad; la in-

cionando «pistas» para conocer no solamente sus concepciones literarias, sino también cómo observó y estudió los acontecimientos, la vida y la acción de las gentes de Madrid (especialmente de los diversos núcleos burgueses) considerados por él como «gran modelo, fuente inagotable» para su inspiración novelística. a este respecto, resumía las consecuencias profesionales o literarias de tal observación en las siguientes palabras: «La gran aspiración del arte literario de nuestro tiempo es dar forma a todo esto».

(14) Por otra parte, remito (complementariamente) a anteriores referencias bibliográficas, así como a las efectuadas respecto a posibles y/o evidentes influencias sobre la obra de Galdós. Así, no solamente Balzac, sino también Taine, Zola, los fermentos más o menos krausistas, el renacimiento idealista de fines del siglo XIX, el simbolismo y la problemática social ibseniana, el moralismo de Rod, los novelistas rusos, el «evangelismo» de Tolstoi, los estudios sobre anormalidades, la demencia, la histeria, las enfermedades nerviosas, etc., el «mesmerismo», la problemática del enigma de la personalidad y todo el complejo y atractivo mundo de las ciencias ocultas. Asimismo, el problema del demonio, de la posible vida de ultratumba, etc. Algún crítico moderno ha hablado, también, de influencia o de parecido—según el caso— con las obras de Dickens o Dostoievski, e incluso de Kafka. Al margen de tales elucubraciones, aparece clara la permanente presencia de la obra de Cervantes en el quehacer galdosiano, junto a Balzac y a Flaubert, etc.

fluencia de Giner de los Ríos es clara y manifiesta (15); la preocupación por la España ahogada por el mezquino y represivo sistema de la Restauración canovista le conducía hacia aquel camino complicado, en que «una de las dos Españas había de helarle el corazón». En tal tesitura, lo histórico sigue a la zaga en Galdós en la tarea por describir la realidad social. Y así, entre 1875-1879 (empalmado, de hecho, con la conclusión de su primera serie) da a la luz otros diez volúmenes más —densos, apretados, apasionantes— de la segunda serie de los *Episodios nacionales*. Durante dichos años, como fácilmente puede comprobarse por mera enumeración de obras publicadas, Galdós trabaja de forma incansable; hasta la madrugada —a la luz de un candil— escribe montones y más montones de cuartillas, que respiran autenticidad (capacidad de captación) de lo que es —verdaderamente— la realidad social en que vive y que están repletas, además, de aquel espíritu laico, tolerante, liberal, republicano, en suma, que tanto caracterizan la obra galdosiana (16).

ENTRE «ANGEL GUERRA» Y «MISERICORDIA» (1890-1897)

La preocupación por la realidad social y concretamente por la realidad social española de su época, irán manteniéndose, tensamente, tenazmente, en la obra de don Benito. De ahí su realismo profundo (17), que —por otra parte— no desdeña el recoger consideraciones

(15) Cfr. con anteriores referencias al respecto sobre el «krausismo» de Galdós, sobre el que han publicado interesantes estudios Montesinos y otros autores. Asimismo remito a mis referencias en *Notas para una Historia de España contemporánea* (en curso de publicación).

(16) Complementando anteriores referencias acerca del liberalismo, el laicismo y el anticlericalismo de Galdós, nos limitaremos —aquí— a recordar dos anécdotas distintas. La primera referente a diversos fragmentos del «Episodio» *Cánovas*, en que don Benito simbólicamente describe su miedo a una España materialmente ocupada por el clero y los religiosos. La segunda, muy significativa, tiene un cariz totalmente distinto. Transcribo literalmente una nota de prensa que acompaña a una archiconocida fotografía de Galdós anciano conversando con un obispo: «En artículo anterior recogió nuestro compañero *El Bachiller Corchuelo* la opinión del señor obispo de Jaca favorable al homenaje nacional a Pérez Galdós. La sinceridad con que Su Ilustrísima confiesa su admiración al gran novelista nos movió a comunicar a don Benito la grata nueva, y le llevamos las cuartillas con las declaraciones preciosas de don Antolín López Peláez. Galdós mostró deseos de ir a dar personalmente las gracias al señor obispo; pero éste, sabiendo los achaques de don Benito, se puso la capa y fué a ver al autor de los *Episodios nacionales*. He aquí la entrevista de dos príncipes: el príncipe de la Iglesia y el príncipe de nuestros ingenios contemporáneos. Al despedirse Su Ilustrísima hubo un momento de emoción. El que engendró los orgullos del «león de Albrit», como «El Abuelo» achacoso y ciego, fue digno de su grandeza y de la del sabio prelado: inclinó su humanidad, y lleno de unción y respeto besó el pastoral anillo». (Cfr. *Nuevo Mundo*, del 8 de febrero de 1912).

(17) Cfr. anteriores referencias a Jover Zamora y otros autores, etc., a este respecto.

y motivaciones de carácter, digamos «espiritual», y que se manifiesta, por ejemplo, en los tres volúmenes de *Angel Guerra* (1890-1891) y posteriormente en la portentosa, patética y desgarradora narración de *Nazarín* (18), publicada en 1895, así como en *Misericordia*, aparecida en 1897.

En esta época, Galdós lanza al público su primera obra teatral, su primer drama: *Realidad* (1892). Y será el teatro el que proporcionará a Galdós sus éxitos más espectaculares, especialmente con el estreno de su famosísima *Electra* (1901). Es conocida la historia de tal estreno: Don Benito fue paseado a hombros —como los toreros— desde el teatro hasta su domicilio. Los «porteadores» *resistieron* durante más de un cuarto de hora la corpulenta humanidad de Galdós (con sus noventa y tantos kilogramos de peso), acompañados por una extensa cohorte de seguidores que gritaban entusiasmados: «¡Que viva don Benito!», «¡Qué viva Pérez Galdós!» (19). Etc.

El Galdós de estos años se mantiene fiel a sus líneas definidoras y sigue «viviendo» España y captando, profundamente, la realidad social de su época. Su fidelidad a las líneas de pensamiento liberal y laico no fueron óbice, por otra parte, para que tratara amistosamente a hombres tan alejados de su ideología como Menéndez Pelayo y Pereda, que —a su vez— no ocultaron nunca su admiración por Pérez Galdós y su obra. Más aún, Menéndez Pelayo —a pesar de atacar a Galdós seriamente en un par de páginas de sus famosos *Heterodoxos*— no tuvo ningún empacho en contestar al discurso de ingreso de Galdós en la Real Academia de la Lengua, en 1897, en vísperas del gran *shock*; en vísperas del gran desastre del 98. De él diría don Marcelino:

Pocos novelistas de Europa le igualan en lo trascendental de las concepciones y ninguno le supera en riqueza inventiva. Su vena es tan caudalosa, que no puede por menos de correr turbia a veces; pero con los desperdicios de ese caudal hay para fertilizar muchas tierras estériles.

Y asimismo señalará:

Procura remedar el oleaje de la vida, individual y social, aspira, temerariamente, quizá, pero con temeridad heroica sólo permitida a tan grandes ingenios como el suyo y el de Balzac, a la integridad de la representación humana, y por ello a la creación de un microcosmos

(18) Ante *Nazarín*, un sacerdote de vida tan atormentada como la del gran poeta catalán Mn. Jacinto Verdaguer, no podrá menos que manifestar un sentimiento situado más allá de la sorpresa y de la admiración. Para Verdaguer, en *Nazarín* Galdós había *adivinado* y *descrito* buena parte de la problemática que amargó la vida del discutido sacerdote, que llegó a ser el poeta por antonomasia de Cataluña.

(19) Añaden los comentaristas de la época que alguno de los porteadores, ante los ¡vivas!, exclamó: «¡Que viva más cerca!»

poético, de un mundo de representaciones todo suyo, en que cada novela no puede ser más que un fragmento de la novela total, por lo mismo que en el mundo nada empieza ni acaba en un momento dado, sino que toda acción es contigua y simultánea.

Era evidente que Galdós no renunciaba —y así lo reconocían amigos y enemigos— a captar y describir, profundamente, íntegramente, la realidad en que vivía, y así, por ejemplo, es interesante el testimonio galdosiano respecto a los grandes cambios experimentados por Barcelona, entre 1868 y veinte años después, en 1888, cuando visita la Ciudad Condal —la urbe más cosmopolita, industrial y europea de la España peninsular—. Capta el cambio y la importancia real, consolidada y robustecida, de Barcelona y otras ciudades catalanas. Así escribiría:

De la importancia de Barcelona como población fabril, nada tengo que decir, pues harto conocida es en todo el mundo. En el término de la capital del Principado, en los pueblos que la rodean y en otros de la provincia, como Tarrasa, Sabadell, Manresa, Badalona, Esparraguera, Vich, existen talleres, en mayor o menor escala, de todas las industrias conocidas (...). De cuantas fabricaciones enriquecen a Inglaterra, Alemania y Francia, hay en Cataluña alguna muestra (...). Con la industria se han hecho en todo aquel país, y principalmente en Barcelona, enormes capitales; a la industria se debe la prosperidad, el bienestar y la cultura que admiramos allí.

Escribiendo sobre las cualidades demostradas por la burguesía catalana, reconocerá Galdós la existencia de una «especial aptitud para los negocios, que nace, se ejercita y robustece, allí donde existen corrientes comerciales». De todo ello, entresacaba —diríamos que casi lamentándose— una interesante conclusión sociológico-económica:

Cualidad ésta (la de la aptitud para los negocios) que brilla poco en los pueblos del centro (de España), los cuales por no comprenderla, incurren en la injusticia de llamar egoísmo a las combinaciones del cambio, el giro y el descuento (20).

Y agregará seguidamente:

Del pueblo catalán se dice en España lo que en toda Europa del pueblo inglés, pero todo ello, bien mirado, es puro amaneramiento de la opinión común sin consistencia racional.

(20) Cfr., por otra parte, con mis referencias al respecto en *Els burgesos catalans* (ed. castellana, ampliada, en curso de publicación), *Perspectiva històrica de las burguesías españolas* (en curso de publicación) y en los dos volúmenes de *Ideologías y clases en la España Contemporánea* (Madrid, 1969-1970).

Al propio tiempo que iba aumentando su profundidad por captar la realidad y su capacidad por transmitirla a través de sus descripciones novelísticas o teatrales, el Galdós liberal, laico, tolerante, etcétera, que iba cosechando éxitos importantes, iba —asimismo— almacenando los más burdos, groseros y primarios resentimientos de los muchos conservadores, reaccionarios, oscurantistas y clericaloides, dispuestos a «reventar» como pudieran la obra galdosiana. Ello, sin embargo, no le apartó de su camino y supo permanecer en la línea que se había trazado, siendo un ejemplar testimonio de la realidad histórica y social de épocas claves de nuestra aventura colectiva más reciente.

Diputado republicano, hombre fiel a sus convicciones laicas, anticlericales, científicas, etc., aguantó estoicamente embates de todo tipo en el Ateneo de Madrid, en la lucha por ser admitido en la Academia, etcétera, pero jamás cejó en ser el hombre consecuente con sus postulados y puntos de vista. Y de esta consecuencia nace, para mí, uno de los aspectos más importantes del valor histórico y social de la obra galdosiana.

DEL «DESASTRE» DE 1898 A LA «CRISIS» DE 1909

El desastre, el *shock* de 1898, como ha escrito Laín, conmovió a España (21). Muchos despertaron entonces alarmados, espantados. Don Benito, sin embargo, no perdió la serenidad, porque hacía ya años que había intuido, que había «tocado» la verdadera realidad hispana; por esto, hombres tan distintos como Marañón o José María de Sagarra nos hablarán de un Galdós —que cuenta ya cincuenta y cinco años— al producirse el impacto de 1898. Nos hablarán de un Galdós con una actitud muy distinta a la adoptada por los hombres del 98, y concretamente Marañón no podrá menos que evocar, emocionadamente, en primer lugar, la etapa toledana del gran escritor para confesar después que de él había recibido sus primeras lecciones de amor profundo a la antigua capital castellana. De este modo nos habla Marañón del deambular de don Benito por calles, cigarrales y conventos; de cómo gustaba Galdós de confundirse entre la masa gris de las gentes; etc. O de las estancias en la finca «La Alberquilla» (22). O de su amor a los árboles. O de su afición a tocar el esquilón en

(21) Cfr. P. LAÍN ENTRALGO, *La generación del 98*, 1.^a ed., Buenos Aires, 1947; 3.^a ed. 1956.

(22) También explica Marañón cómo en aquellas tierras salvó Galdós a «Mariucha», la cordera que vio nacer y que consiguió llevarse a Madrid gracias a la intervención y los buenos oficios de Segismundo Moret. Etc.

la ermita de la Virgen del Valle en el primero de mayo. Etc. Esta actitud le permitió pasar, con serenidad y objetividad, el terrible trauma del 98, y asimismo le dará fuerzas para afrontar problemas y dificultades que irán agolpándose en su vida en los años sucesivos.

Un ejemplo de la actitud de don Benito lo vemos reflejado en la lucha por estrenar aquella *quisicosa* teatral denominada *Electra*, y de la que hemos hecho referencia anteriormente y que, finalmente, fue estrenada con gran éxito el día 30 de enero de 1901. A pesar de los amigos, de las grandes adhesiones a su obra (Salvochea, por ejemplo, se mostrará entusiasmado por la misma), los enemigos de Galdós no descansan. El propio capitán general, Weyler, tendrá que intervenir ante los millares de manifestantes, y algunas noches después Baroja acompañará, en una ocasión, a Galdós, que le pidió que le hiciera tal favor, porque no tenía plena seguridad de salir con bien de una posible *encerrona* reaccionaria. En las provincias, especialmente allí donde más dominan los caciques, el escándalo será mayor aún: Tratarán de impedir la representación; negarán albergue a la compañía que representaba la obra (23). Etc.

Electra, sin embargo, tal como antes hemos dicho, se impuso y acabó triunfando en toda regla. Significativamente, los típicos representantes de la generación del 98 (que no podían esconder la influencia que sobre ellos ejercía Galdós y que, con él, coincidían en la consideración de la «España enferma») escogieron el nombre de dicha obra teatral para titular uno de sus periódicos. De esta *Electra* se venderían en dos días diez mil ejemplares, al tiempo que aparecerán bombones, caramelos, incluso relojes, etc., con la denominación *Electra*; concitando más y más los ánimos de los oscurantistas y reaccionarios. Aún hoy día, un antiguo obispo de Canarias ha escrito en carta al director de un diario de Madrid, profundamente irritado:

Estoy hondamente apenado e indignado ante los homenajes y honores que, con ocasión del 50 aniversario de su muerte, van a rendírsele a uno de los personajes más nefastos de España en los últimos tiempos: a don Benito Pérez Galdós. El estandarte y portavoz de aquella campaña infame de *Electra*. El autor de tantas novelas rezumantes de anticlericalismo, anticatolicismo e inmoralidad.

Cuando al cabo de sesenta y nueve años se escriben cosas como la transcrita, no es difícil imaginar el clima apasionado que en 1901 iba a crearse en torno a dicha obra teatral.

Galdós, sin embargo, siguió manteniendo su posición y su bandera. Creía que tenía razón y que no tenía nada de que avergonzarse.

(23) Remitimos a las referencias anteriores, tanto en el texto como en la información bibliográfica, respecto a *Electra*, etc.

Sin embargo, sus enemigos no cesarían en sus ataques y gracias a ellos —cuando parecía cosa hecha— no obtuvo la concesión del Premio Nobel. Premio que, en el terreno literario, como es sabido, ha sido concedido a autores españoles de menor cariz radical. La vida de don Benito va declinando: Empieza a contraer ceguera y oculta sus ojos, que cada vez ven menos (pero siguen adivinando grandes verdades), tras unas gafas oscuras.

Poco a poco se separa de las gentes y acaba, de hecho, recluyéndose en casa de su sobrino, donde —a partir de 1908— comienza la última serie de *Episodios nacionales*. Sale poco, dando largos paseos montado en simón por su Madrid querido, entrañable, al que no ve y sólo percibe los olores y los ruidos que le son familiares.

EL DECLINAR DE UNA VIDA Y UNA OBRA

Poco a poco, Galdós se va apagando, pero sin dejar de trabajar; entre 1908 y 1912 finaliza su última serie de *Episodios*. Tiene dificultades económicas. Vive profundas decepciones políticas, al fallarle los líderes republicanos. Etc. Pero sigue firme en su tarea. *Azorín* nos dirá de él:

No puede ya escribir por sí mismo sus libros; los dicta (...) Es un anciano alto, recio, un poco encorvado; viste sencillamente; cubre su cabeza un sombrero blanco, redondo, un poco grasiento.

Así ve *Azorín* al gran escritor, en 1912, y no podrá menos que rendirle un cálido y sincero homenaje, como antes —en *La voluntad* y en otros escritos— lo había efectuado, por ejemplo, con Pi y Margall:

Don Benito Pérez Galdós, en suma ha contribuido a crear una conciencia nacional; ha hecho vivir España, con sus ciudades, sus pueblos; sus monumentos; sus paisajes.

Finalmente, el día 4 de enero de 1920 muere el gran escritor, el gran ciudadano que fue Galdós. España, la humanidad entera, ha perdido mucho con su desaparición definitiva del mundo de los vivos. Han perdido a un hombre de gran sensibilidad histórica y social, a un gran testigo de su tiempo, que —por fortuna para todos— nos ha legado, sin embargo, una obra inmensa e inmortal: Más de un centenar de volúmenes, en los que se mueven, hablan y actúan unos ocho mil personajes, que constituyen pedazos de la historia y de la sociedad española contemporánea. Volúmenes y personajes, en los que Galdós trabajó intensamente a fin de que «España despierte y adquiera conciencia de sí misma».

Creo que, desde su tumba, algún día don Benito verá cómo se despierta finalmente esta España, tan entrañablemente humana; cómo adquiere conciencia de sí misma; cómo es capaz de ocupar su lugar al sol. Entre tanto, historiadores y sociólogos hemos aprendido y seguimos aprendiendo mucho de las obras de Pérez Galdós y mantenemos ante él una actitud de respeto, admiración y afecto, reservadas únicamente para aquellas personas que, de verdad, amaron y se entregaron a sus conciudadanos, creyendo en la justicia y en la libertad. Tal hizo Galdós. Y esta integridad y su entrega, real, profunda, a su oficio fue algo reconocido por personas muy alejadas ideológicamente de él, tal como queda patentizado en las siguientes palabras de Antonio Maura, pronunciadas al año de la muerte de don Benito: «Tanto y más que la fantasía, contribuyó a la producción literaria de Galdós una privilegiada sensibilidad perceptora, con avidez y con sagacidad, de las notas positivas, realzadoras del brillo estético que suele estar apagado en la vida cotidiana y glosadora de sus aspectos éticos y de la intimidad social, que forman, ciertamente, lo más interesante del espectáculo del mundo» (24).

No soy historiador de la literatura ni crítico literario. Sé que se compara a Galdós con Cervantes, Dickens, Dostoievski, Balzac, etcétera. No entro ni salgo en esta cuestión. Es norma mía no meterme ni donde no me llaman ni en aquello que no entiendo. Como historiador y como más o menos acertado cultivador de la sociología, he tratado solamente de trazar, a grandes líneas, la realidad de la labor de tipo histórico y sociológico efectuada por Galdós a lo largo de su obra; al propio tiempo he tratado de aportar mi grano de arena al homenaje, al justo homenaje debido a un gran español, que «fue tolerante por temperamento y convicción» y que actuó como lo hizo porque creyó seriamente «que la tolerancia abriría en España caminos a la convivencia».

Esta era mi modesta intención. Una intención que se redondea haciéndome eco de unos párrafos del profesor Carlos Seco: «Con criterio de historiador auténtico, renuncia Galdós a confundir España con "su" concepto de España. Más que toma de posiciones es la suya toma de

(24) Por su parte, Galdós —en diversas ocasiones— habría expresado el impulso profundamente objetivo y social que movía su obra de escritor: «No aspirar a producir más efectos que los que la emisión fácil y sincera que la verdad produce, sin propósito de remover el ánimo del lector con rebuscados espanto», sorpresas y burladeros de pensamientos y de frase, haciendo que las cosas parezcan de un modo y luego resulten de otro (1885). Más claramente se expresará años después: «Faltan disciplina intelectual y moral. Somos demasiado libres, pecamos de autónomos, y así no podemos crear nada estable. Para que las naciones marchen bien es preciso que haya muchos que sacrifiquen sus ideas a las ideas de los demás, y aquí nadie se sacrifica; cada uno de nosotros cree sabérselo todo» (1889).

contacto, apertura cordial y generosa a un mundo, a unos personajes que muy rara vez envuelve en el círculo de la cerrada condena —quizá haya que citar, con significativa excepción, el caso de Fernando VII—. Porque era profundamente humano, era Galdós enormemente generoso. En su prodigioso retrato de la España contemporánea no intentó li-sonjear ni escarñecer: sino únicamente comprender. Máxima lección para el historiador de todos los tiempos» (25).

ANTONI JUTGLAR
Escorial, 50
BARCELONA

(25) CARLOS SECO SERRANO: «La España de Galdós», en *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de febrero de 1970, p. 34. En dicho artículo escribe asimismo: «El paso del tiempo ha abierto camino, según era de justicia, a una creciente reivindicación de la obra galdosiana, por cuanto ésta tiene de respuesta a la problemática de nuestra época: la problemática social, el análisis de las grandes promociones humanas, de los fenómenos colectivos y de las pasiones que los encienden (...) Ahora descubrimos que es más actual que sus poco piadosos detractores, los del «don Benito el garbancero». Y en todo caso los historiadores estamos obligados a dar testimonio de una gran verdad: el valor inapreciable —como fuente de información directa— de ese trasunto de la sociedad contemporánea que late en sus libros.»

LOS «EPISODIOS NACIONALES» COMO FUENTE HISTORICA

P O R

CARLOS SECO SERRANO

Me parece fuera de dudas que, en cuanto testimonio profundamente fiel, incomparablemente expresivo, de unas estructuras sociales en trance de crisis, la inmensa obra de Galdós alcanza hoy vigencia mucho más directa, para las nuevas promociones universitarias, que el legado estilista del 98; y constituye el modelo más rico en posibilidades recreadoras con que cuenta la literatura española actual —la de la novelística *comprometida*, si queremos entendernos con una terminología del momento (1).

Pero yo no voy a entrar ni salir en el campo de la historia literaria estricta, y menos aún en el de la filología a secas. Hablo como historiador de la sociedad española contemporánea, al tanto de lo que ahora interesa o apasiona a la investigación en este campo vastísimo. Decía Huizinga que la Historia es siempre un rendimiento de cuentas del pasado; aguda definición que habría que completar añadiendo que ese *rendimiento de cuentas* alcanza una dimensión nueva ante cada promoción generacional; porque cada generación interroga al pasado desde su propio cuadro de preocupaciones e incitaciones, determinadas por el tiempo concreto —la situación vital— en que se cobija. Pues bien, es indudable que las generaciones actuales ponen el acento, a su interrogación frente al pasado, en eso que se ha dado en llamar *la problemática social*; en el examen y el análisis de las estructuras, en la definición de las mentalidades de grupo o de clase —sólo posible mediante un buen conocimiento de su *cuadro ambiental*—, en el estudio del lento proceso evolutivo de la *historia interna* con preferencia al de los hechos de superficie —políticos, militares, diplomáticos—, en todo caso condicionados por aquélla. La historiografía más reciente, sobre todo atendida a las orientaciones de la gran escuela francesa de los *Annales*, ha des-

(1) El calificativo de «galdosiano» se utiliza ahora —y justamente— como la mejor recomendación para un trozo literario. Sería curioso el estudio de esta fuerte influencia, en la novelística posterior al gran escritor. Como una simple anotación recordaré aquí que es plenamente *galdosiana* la primera parte —la mejor sin duda— de la gran obra de ARTURO BAREA, *La forja de un rebelde*, y estoy nombrando quizá la más alta cima alcanzada por la novelística española después de la guerra civil.

plegado un insólito arsenal metodológico, que supone una verdadera revolución en las concepciones y en los medios instrumentales. Sino que, en no pocos casos, la preocupación por situar la Historia lo más cerca posible de las ciencias exactas ha acabado por desvirtuar sus objetivos mediante una selección parcial de los medios; se ha olvidado con mucha frecuencia aquel gran principio: «No me habléis de método... Método es el hombre». Reducir a cálculos matemáticos, a estrictos esquemas estadísticos el estudio de los grandes ciclos de la Historia humana, sólo puede conducir a una imagen incompleta e insatisfactoria, en que muchas veces el continente nos escamotea el contenido; el llamado «método estadístico» es, en todo caso, un camino fundamental, pero no el *único*. Una aproximación al hombre en su historia no puede reducirlo a número: calar en sus motivaciones más íntimas o más profundas requiere estudiarlo en las creaciones de su espíritu, o en el reflejo, en la proyección de su vida colectiva sobre la literatura o el arte —o la música, o la moda— de su tiempo. Quien pretenda hacer la Historia de la revolución rusa desconociendo a Dostoievski, intérprete máximo del alma eslava; o el que intente reconstruir los cuadros de la sociedad italiana del siglo xv sin una sensibilidad despierta para las obras de arte del Renacimiento, se habrá quedado nuevamente en la superficie de los hechos, por muy bien que conozca la distancia entre precios y salarios en los comienzos del siglo xx, o las estadísticas en el tráfico del puerto de Liorna, arco de triunfo del gran comercio florentino (2). Y, *mutatis mutandis*, esto mismo cabría señalarlo para un caso muy próximo a nosotros. Sorprende observar con cuánta frecuencia se da, en los cada vez más abundantes estudios en torno a la evolución de las clases sociales —burguesía, proletariado— que protagonizan los ciclos revolucionarios de la época contemporánea, el olvido de los *grandes testimonios literarios*. Entre ellos, y ante todo, la obra ciclópea de Galdós.

En este sentido, me apresuro a subrayar que posiblemente hay mucho más material histórico en sus grandes novelas —*Fortunata, Torquemada, Miau, La de Bringas*...— que en los volúmenes aislados de los *Episodios nacionales*. Pero en todo caso debe recordarse que éstos —o al menos cada una de sus *series*— constituyen un todo indivisi-

(2) No olvidaré el caso de cierto historiador español que se conmovió al reconocer en los rótulos de las calles de Florencia la localización de los antiguos gremios, sin reparar en los monumentos que iba contorneando; capaz de invertir semanas enteras en el Archivo Mediceo sin entrar una sola vez en los Uffizzi, que como es sabido, se hallan instalados en el mismo edificio. Interrogado por mí sobre la impresión que le había producido en Roma la visita al magno museo Vaticano, se limitó a decirme «que le había hecho pensar en la antigua potencia económica del Pontificado».

ble (3); y que en su conjunto suponen algo así como una sistematización de las experiencias sociales del siglo XIX, en cuanto aún planean, o palpitan como ingredientes vivos, en el complejo presente desde el que el autor escribe. De aquí que los *Episodios* resulten, con frecuencia, mucho más *históricos* cuando se apartan o se olvidan de la reconstrucción del entramado político en que se teje la historia que pudiéramos llamar *convencional*.

El espíritu de los *Episodios*—ha escrito muy exactamente Amado Alonso—presenta contrastes esenciales con el de las llamadas novelas históricas. Podéis pensar en las de Walter Scott, o en *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo...; siempre tienen esta condición: que representan un modo de vida pasado, caducado, heterogéneo con el actual, y que precisamente el autor se ha sentido tentado a acometer la empresa... por el placer taumatúrgico de resucitar (aquel modo de vida)... En los *Episodios nacionales*, al revés. Una necesidad de conocer mejor el funcionamiento de la sociedad española contemporánea impone a Galdós la tarea de novelar el pasado inmediato de donde el presente está saliendo con movimiento orgánico. Lejos de presentar Galdós un pasado como pasado y caducado, lo que hace es mostrar las raíces vivas de la sociedad actual... (4).

Y aquí reside, precisamente, el error de quienes han enfocado los *Episodios* como pretensión de una *simple* evocación histórica objetiva, confundiendo de paso la *historia* objetiva con el *puro pasado*, esto es, con lo que de *menos histórico* hay en el *pasado*: lo que en él caducó definitivamente. De aquí también, que se haya especulado mucho sobre las *fuentes históricas* de la obra de Galdós, y no sobre *la obra de Galdós como fuente histórica*; y que la comprensión y el desvío para lo que el gran novelista quiso hacer—lo que realmente hizo—en sus *Episodios* culmine al atribuir a aquéllos una información de estricto carácter libresco (5).

En su admirable estudio de la gran obra galdosiana, Hans Hinterhäuser ha puntualizado ya lo necesario acerca de este último extremo (6). Sabíamos ya —y esto nos lo contó el propio Galdós en sus

(3) Refiriéndose a la primera dice José F. MONTESINOS: «Son (sus *Episodios*) eso justamente: capítulos arrancados a un larguísimo libro de Memorias, selección de la que se omiten los trozos menos interesantes, lo que, abriendo entre los volúmenes anchos hiatos, los redondea como novelas independientes» (*Galdós*, Madrid, 1968; t. I, p. 86). Observación parecida podría hacerse para las otras Series.

(4) *Materia y forma de poesía*. Gredos, Madrid, 1955, pp. 244 y ss.

(5) La imputación, como es sabido, procede de Baroja, que, abriendo entre la ligera, enjuició así la *base científica* de la obra galdosiana: «Como investigador, Galdós ha hecho poco o nada; ha tomado la historia hecha en los libros» (*Páginas escogidas*, Madrid, 1918, p. 371).

(6) HANS HINTERHÄUSER: *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*. Gredos, Madrid, 1963. Vid. cap. II, pp. 55 y ss.

desmañadas pero imprescindibles memorias (7)— que incluso para el primero, el más lejano en el tiempo, de sus *Episodios—Trafalgar—* pudo disponer de un *vínculo oral* directo —vivo—, el que le proporcionó un grumete de la *Santísima Trinidad*, octogenario cuando él lo trató en el Santander de 1871 (8). Y es bien sabida —no hace mucho me ocupé del caso— la esencialísima contribución que a la reviviscencia de los *Episodios* de la segunda serie prestó Mesonero Romanos, verdadero archivo viviente de su tiempo (9), según puso de relieve la curiosa correspondencia publicada por el benemérito Varela y Hevias (10). No menos conocida es la relación directa entablada por don Benito con un testigo de primerísimo plano en los acontecimientos políticos registrados por las *series* centrales tercera y cuarta—: nada menos que la Reina «de los Tristes Destinos», personaje al que Galdós tributó siempre—en abierto contraste con lo que luego haría Valle-Inclán, artífice destacado de la leyenda negra anti-isabelina (11)— una simpatía y un respeto extraordinarios (12). En cambio, no es tan conocida —no la menciona Hinterhäuser— la otra relación personal, fundamental también para completar la información galdosiana sobre el entramado político de esas mismas *series*, y especialmente para su espléndida evocación de la figura de Narváez —sin duda, también para la de los grandes contemporáneos del célebre «espadón», como O'Donnell y Prim—: me refiero al general San Román, de cuya biografía poco o nada nos dice el «censo» de Sainz de Robles, pero que ostentó simultáneamente el doble carácter de militar e intelectual; muy afecto a la figura del duque de Valencia —como tal aparece en el episodio *Narváez*—; director general del arma de Infantería en la fase final de su vida; historiador puntualísimo de las campañas del Maestrazgo, y generoso donante a la Real Academia de la Historia de un riquísimo legado documental y bibliográfico —el «fondo San Román»—. Tampoco

(7) *Memorias de un desmemoriado*, en *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1961, t. VI, p. 1.660.

(8) La figura de este venerable testigo del pasado fue evocada por Galdós en dos episodios de la quinta Serie (*La primera República* y *De Cartago a Sagunto*). El personaje —Juan Elcano— muere en la defensa de Cartagena, durante el movimiento cantonalista. Galdós —muy gustoso de las simbologías—, miraba ambos acontecimientos —Trafalgar y Cartagena— como dos «cotas» altamente representativas de la «energía nacional» que él echaba ya de menos cuando redactaba la última Serie.

(9) Vid. mi trabajo *Mesonero Romanos. El escritor y su medio social*, estudio preliminar a las obras de Mesonero, ed. de BAE, Madrid, 1967, t. I, pp. XCII y ss.

(10) E. VARELA y HEVIAS: *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*. Ayuntamiento de Madrid. Publicaciones de la Sección de Cultura e Información. Madrid, 1943.

(11) Sobre el caso, remito a mi artículo *Valle-Inclán y la España oficial*, *Revista de Occidente*, núms. 44-45, noviembre-diciembre, 1966.

(12) Véase a este respecto, sobre todo, el artículo «La reina Isabel», en *Mencoranda (Obras completas, VI, pp. 1.414 y ss.)*.

menciona Hinterhäuser otra relación galdosiana que a nosotros nos interesa particularmente: la de Pérez del Alamo, el célebre animador de la sublevación campesina de Loja, una de las conmociones sociales más graves en los años crepusculares de Isabel II, de la cual hay puntual referencia donde menos cabría sospecharla —en el episodio *La vuelta al mundo en la «Numancia»*—, episodio que quizá no había leído Unamuno cuando sostuvo que «en Galdós no hay problemas obreros, nada de cuestión social, nada de problema agrario» (¡...!). Pérez del Alamo vivió muchos años después de aquellos sucesos, y con él sostuvo don Benito una curiosísima correspondencia para informarse directamente —*en vivo*— sobre la famosa crisis.

Presumo que son mucho más abundantes aún las referencias directas de que sirvió Galdós para dar auténtico carácter de memorias a sus episodios. Añadamos que, a partir de un cierto momento, el propio don Benito es el que evoca en ellos acontecimientos *vivididos*. Explícitamente aparece «autoindicado» en un curioso pasaje de *Amadeo I*.

Los que gozamos de este lindo espectáculo (la entrada solemne del Rey en Madrid) éramos cinco: Córdoba y López... Emigdio Santamaría... Mateo Nuevo...; los dos restantes, inferiores sin duda en saber y gobierno, nos habíamos conocido y tratado en una casa de huéspedes, donde juntos hacíamos vida estudiantil. El era *guache* y yo *celtíbero*, quiere decir que él nació en una isla de las que llaman adyacentes; yo, en la falda de los Montes de Oca...; él despuntaba por la Literatura; no sé si en aquellas calendas había dado al público algún libro; años adelante lanzó más de uno, de materia y finalidad patrióticas, contando guerras, disturbios y casos públicos y particulares, que vienen a ser como toques y bosquejos fugaces del carácter nacional... Vuelvo un poquito atrás para referir que los cinco amigotes agrupados el 2 de enero para ver entrar a don Amadeo formamos la misma piña el día anterior, domingo 1 de enero, en las rampas aún no concluidas del palacio de Buenavista, para ver salir y pasar tristemente el féretro de Prim... (13).

Esta misma cita nos señala, expresamente, lo que de introspección histórico-psicológica hay en los *Episodios*, entendidos por su propio autor como «toques y bosquejos fugaces del carácter nacional...» Y nos pone en la pista, también, respecto al verdadero origen del magno proyecto galdosiano: como ha subrayado Montesinos, «su repentina afición a la novela histórica nació de experiencias y meditaciones suscitadas por las zaragatas de la Gloriosa» (14).

(13) Sobre lo *autobiográfico* en los *Episodios*, véase HINTERHÄUSER, *ob. cit.*, pp. 71 y ss.

(14) *Ob. cit.*, p. 75.

Tenía que ser así, después de todo, puesto que la Gloriosa, lejos de reducirse a «zaragatas», marca un hito decisivo en la España contemporánea. Supone, por una parte, la culminación de un ciclo revolucionario —el ciclo revolucionario liberal, protagonizado por la burguesía—; y abre, insospechadamente, un ciclo nuevo, con la movilización del cuarto estado, gracias al margen de iniciativas ofrecido por las libertades democráticas, en torno al credo internacionalista inspirado por Bakunin. En otras ocasiones lo he recordado: la historia posterior aparece definitivamente condicionada por estos hechos. La Restauración canovista —completada con la *inflexión democrática* de Sagasta, entre 1886 y 1890— es un intento de síntesis entre las dos Españas separadas por el 68, pero dentro aún de los límites dialécticos del liberalismo burgués; de aquí que, a medida que pase el tiempo, vaya haciéndose evidente su fallo esencial —la marginación efectiva del «cuarto estado»—; marginación a la que contribuye, de una parte, la canalización anarquista de buena parte del «proletariado militante»; pero, de otra, y en forma escandalosa, la farsa electoral montada sobre el engranaje caciquil. Cuando el aspecto positivo de la Restauración —la paz de los espíritus y la paz de las armas en la transacción pactista entre moderados y progresistas, la apertura de cauces al diálogo, el prestigio internacional— se vea comprometido radicalmente por el fracaso y la humillación del 98, con la dispersión de voluntades y de escepticismos que éste trajo, la crítica *burguesa* contra el Estado, o contra el sistema que tales resultados acababa de cosechar, se abrirá en dos direcciones. La primera podríamos resumirla así: de hecho, la llamada *farsa* canovista, lejos de lograr la *síntesis* con los dogmas revolucionarios liberales, los ha traicionado, y bajo la apariencia de una *democracia coronada*, ha llevado a cabo una retrogradación; la reacción —el triunfo de la vieja España a preliberal —se llama clericalismo, caciquismo, militarismo. Pero —segunda dirección crítica— hay una España inédita, la del pueblo en su sentido estricto; el socialismo —¿o el anarquismo?— es una esperanza.

Las críticas suscitadas por el desastre tienen, pues, el sentido de un retorno al 68, pretenden dar autenticidad nueva a lo que la Restauración ha convertido en farsa. Ahora bien —volvamos a Galdós—, los *Episodios* —esa especie de «introspección social retrospectiva»— no pueden ser entendidos derechamente, sino partiendo de las *situaciones* desde las que don Benito los concibe.

Recordémoslo. Las cinco series se elaboran a lo largo de mucho tiempo en momentos *nacionales* muy distintos. La primera y la segunda, entre la revolución y la restauración: *Trafalgar* comienza a redactarse en vísperas de la I República; *La batalla de Arapiles* se

concluye pocas semanas después de producirse el regreso de Alfonso XII; *Un faccioso más y algunos frailes menos* —final de la segunda serie—, al concluir el año en que la «pacificación» canovista ha cristalizado definitivamente —en las Antillas— y la conciliación política entra en vías de realidad.

La tercera serie se planea y elabora mucho tiempo después —transcurridos diecinueve años desde que el autor puso fin a la segunda—. El primero de sus episodios —*Zumalacárregui*— comienza a escribirse en vísperas del desastre —en los días del famoso ultimátum norteamericano—. El último —*Bodas reales*— se redacta en el año inicial del nuevo siglo. Y, en fin, la cuarta y quinta series ocupan a Galdós durante la primera etapa del reinado personal de Alfonso XIII; la etapa que pone a prueba la consistencia de la «España oficial», y articula los grandes programas regeneracionistas, estimulados por el clima depresivo y agónico del 98.

Sobre esta pauta percibimos mejor las diferencias de matiz en los análisis histórico-sociales de Galdós. Las dos primeras series —las más alejadas del tiempo en que el autor escribe— se proponen reflejar el momento en que hace crisis la vieja España —la España absolutista y estamental—, como un prólogo, glorioso y trágico, de la situación de *plenitud en la libertad* —una plenitud amenazada entre dos extremos inconciliables—, que el joven Galdós vive desde la monarquía de Amadeo a la monarquía de Alfonso XII. Al cerrar el episodio XX, el autor da por terminada su tarea. «Los años que siguen al treinta y cuatro —arguye— están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros. Los hombres de ellos casi se confunden con nuestros hombres. Son años a quienes no se puede disecar, porque algo vive en ellos que duele y salta al ser tocado con escalpelo» (15).

Pero —observa Hinterhauser— es precisamente esto lo que Galdós va a hacer con el nuevo ciclo novelesco: *disecar* la sociedad contemporánea desde un punto de vista histórico, ético y crítico nacional (16).

Y es lógico, porque la fase del siglo XIX que abarcarán las series tercera y cuarta representa, efectivamente, el triunfo de la *revolución social* tras la *revolución política* ya operada; el triunfo de las *clases medias*, la aparición de una nueva aristocracia —la del dinero— la sustitución de la sociedad estamental por la sociedad clasista, y el intento de una síntesis doctrinaria que señalará fronteras al largo proceso de crisis, pero que acabará por confundirse con una reacción

(15) *Obras completas*, II, p. 317.

(16) *Ob. cit.*, p. 50.

a secas. Desde los inquietantes momentos que preceden al desastre del 98 —cuando empieza a escribir su *Zumalacárregui*— Galdós «vive» una situación paralela: la segunda *síntesis* de la España contemporánea —la *síntesis* canovista— empieza a poner de manifiesto su escasa consistencia; la paz de los espíritus —contrastada, de otra parte, por la tragedia ultramarina— va a ser mirada, muy pronto, como un peligroso marasmo:

Todo cuanto puede decirse—ha escrito muy puntualmente R. Ricard al estudiar las razones por las que vuelve Galdós al hilo de los *Episodios*, cortado veinte atrás—es que, incluso antes de la catástrofe, Galdós se sentía inquieto ante la apatía en la que dormitaba su país, y que esta inquietud le hizo volver a un género (literario) que le parecía susceptible de despertar las energías nacionales... Tal vez ha presentido el desastre... (17).

Pero ahora, en la pugna entre las dos Españas que estas nuevas series reflejan, y que culmina en los episodios revolucionarios, se va imponiendo cada vez más una nota de pesimismo, a veces casi de desesperación desgarradora, insólita en Galdós, pero muy acorde con la coyuntura nacional y personal vivida por el escritor. Los últimos episodios son un alegato contra el reverso de una falsa democracia, cada vez más reasumida por las viejas fuerzas tradicionales —entre ellas una, decisiva; la del *ultramontanismo* duro e intransigente—. Y así, los capítulos finales de *Cánovas* nos conectan, sin solución de continuidad, con un tema candente en 1912: el de los conflictos entre Iglesia y Estado; la «invasión» de las órdenes religiosas, presentida en una alucinación del protagonista, nos lleva a la pugna parlamentaria de Canalejas en los meses postreros de su mando.

* * *

En la compleja armazón de cada una de estas novelas —casi medio centenar— que integran las cinco series de los *Episodios* se distinguen con claridad tres elementos o estratos constitutivos: a) El esquema de los sucesos políticos, que va condicionando cronológicamente el relato; b) la anécdota novelesca, insoslayablemente pautada por aquél; c) la pintura del «cuadro social» en que se enmarca todo el conjunto. De estos tres elementos, el menos consistente es el segundo, aunque sirva de hilo a cada serie —porque, en realidad, como ha sabido ver Montesinos, cada serie es una sola novela en varios tomos—; los otros dos constituyen, en sentido amplio, la doble faceta, externa e interna, de eso que llamamos hoy *historia íntegra*.

(17) Recensión del libro de TORRES BODET: *Galdós novelista*, en *Bulletin Hispanique*, LIX (1957), p. 332. Cit. por HINTERHÄUSER, pp. 52-53.

En la serie inicial —la que se desarrolla entre Trafalgar y la batalla de los Arapiles— es lógico que predomine la atención prestada a la primera: el carácter épico, impuesto por las circunstancias de la guerra de la Independencia, se impone aquí sobre la observación o el reflejo de unos medios sociales muy alejados cronológicamente del autor, y al otro lado de la frontera marcada por el «antiguo régimen» —estos episodios son los que han obligado a don Benito a un mayor esfuerzo de información indirecta o bibliográfica (18). De aquí también que, a mi entender, sea la primera serie la menos estimable de las cinco en que se agrupan los *Episodios nacionales* (19). En eso coincido plenamente con Montesinos (20); como disiento, desde luego, de Sainz de Robles, demasiano proclive a subrayar los méritos evocadores, «a lo goyesco», de los primeros episodios (21): creo que, en todo caso, habría que apelar aquí a esa aguda distinción que Eugenio d'Ors sabía hacer entre «Goya y lo goyesco», para reconocer cuánto hay de pastiche, de convencional paisaje de abanico, en *La corte de Carlos IV*.

A pesar de la enorme popularidad alcanzada por otros episodios más consistentes de esta misma serie —*Zaragoza, Gerona*—, lo endeble de su trama novelesca y su *inflación* patriótica los sitúan a muchas leguas de la plenitud alcanzada, sobre todo, en la tercera.

La primera serie de los *Episodios*—ha escrito, con razón, Montesinos— es una novela sumamente engañosa. Ya vimos con cuánto rigor y escrúpulo se documentó Galdós para lo esencial; siempre dirá en qué día y a qué hora, en qué calle o en qué edificio ocurre algo; no omitirá el nombre y número de los regimientos, brigadas o divisiones que entran en acción. Y, sin embargo, es comprobable que la historia entra en los *Episodios* (de esta serie) con sorprendente parsimonia, y que en todos predomina lo novelesco, aunque lo histórico sea esencialísimo, por lo menos en alguno de ellos. La novela que hace Galdós no es todavía de la mejor calidad, aunque siempre se lea

(18) Vid. MONTESINOS, p. 79.

(19) Hablo, por supuesto, en cuanto *historiador*.

(20) «Es un lugar común crítico decir que la primera serie de los *Episodios* es la mejor. Disentimos con todo respeto. No; es mejor la segunda, y mejor aún la tercera. Si hay algún desfallecimiento, ello ocurre muy hacia el final» (*Ob. cit.*, página 78).

(21) «...No puede negarse que es la primera Serie la que más emoción y simpatía despierta en nosotros. Y la causa de esta simpatía y de esta emoción debe achacarse a la época en que se desarrollan los diez primeros episodios. ¡El Madrid de Carlos IV y de Fernando VII! Nos acordamos en seguida de la luz, del colorido y del gozo de los pinceles de Goya; y también del donaire, del garbo y la picardía de los últimos sainetes de don Ramón de la Cruz; y también de las manolas y de los majos, de los juegos de los petimetres y las damiselas en los viejos jardines madrileños...» (F. C. SAINZ DE ROBLES: *Introducción a las Obras completas* de Aguilar, t. I, p. 162).

con gran interés, y arrastra, sí, arrastra al lector, pero como arrastra el folletín (22).

Hay, en todo caso, en esta primera serie, un episodio que anuncia ya al gran Galdós: *Juan Martín el Empecinado*, admirable descripción de la guerrilla, en la que se destacan, como en un aguafuerte del *mejor Goya*, la imagen de Juan Martín y la de su envidioso rival, mosén Antón —uno de los tipos más impresionantes de toda la vasta galería humana creada por el escritor—. De igual manera descuella en esta serie otra figura, compleja y sugestiva, la del afrancesado Santorcaz. De hecho, estos personajes resumen en sí mismos la terrible crisis nacional que va a seguir a la guerra de la Independencia: Santorcaz, despegado de las tradiciones nacionales, es el portavoz de las nuevas corrientes ideológicas extendidas sobre Europa por el internacionalismo napoleónico; mosén Antón es uno de los productos más típicos de la reacción casticista; es el clásico cura *trabucaire*, en el que una ancestral vocación guerrillera ahoga todo eco caritativo auténticamente evangélico. En torno a las dos vocaciones —la del cosmopolita napoleónida y masón, la del cura partisano— gira un torbellino de altas o de bajas pasiones que dan, a uno y otro, el aliento de los grandes personajes de las tragedias clásicas. Me parecen estas figuras —la de mosén Antón y la de Santorcaz— mucho más «reales» que las del protagonista de la serie —Araceli— o las de Amaranta —cuyo modelo, no sé con qué lejanos o insuficientes motivos, se ha querido ver en la duquesa de Alba (23)—, y el resto de la galería de aristócratas, forzosamente simbólicos y poco convincentes, incluyendo al británico lord Gray y no digamos a la falsísima miss Fly. Como es mucho más sincera —en cuanto concreto escenario urbano— la evocación del sugestivo Cádiz de las Cortes que la de la Zaragoza heroica, en cuyos detalles no escasean verdaderos errores de bulto (24).

* * *

Es a partir de la segunda serie —y sobre todo al llegar a la tercera— cuando los *Episodios* cobran su verdadero carácter: el de pro-

(22) *Ob. cit.*, p. 85.

(23) *Amaranta* encubría a la duquesa más popular y hermosa de la época, a la más codiciada, a la más ensalzada por la literatura y por el arte», dice Sáinz de Robles, que, no conforme con esto, añade que *Lesbia* «disimula muy poco a otra famosa condesa-duquesa» (p. 162).

(24) La pintura que Galdós hace, por ejemplo, de la celeberrima imagen de la Virgen del Pilar, denota curiosísimos despistes. Véase: «Brillan el oro y los diamantes en el cerquillo de su rostro, en la ajorca de su pecho, en los anillos de sus manos» (¿Qué proporciones tiene la escultura que está *imaginando* Galdós? La auténtica nunca ha podido llevar *anillos*, ni es posible que los fieles, desde

fundo análisis de las raíces, aún no marchitadas, de un inmediato ayer. El *testimonio vivo* del pasado nos llega o en la evocación, *más o menos directa*, de los protagonistas históricos de primer plano, o en el de las figuras de ficción cuando éstas encarnan singularmente una ideología, o un sector social, o un impulso colectivo; o en la descripción de un escenario urbano, o de un medio ambiental; o en la pintura de una escena que resume un trozo de vida histórica; o en el simple «hallazgo» de una determinada «situación», a medias entre la *historia interna* y la *historia externa*.

El acierto de Galdós al describirnos, como un retratista magistral, los grandes—innumerables—personajes «auténticos» que desfilan por los *Episodios*—reyes y príncipes, políticos, militares, diplomáticos—, tiene su clave no en los datos allegados por el autor a través de toda clase de fuentes, sino en su manera de *interpretar* estos datos para *calar* el hombre concreto a que se refieren, para «vivirlo desde dentro» con una eficacia tal que nos es imposible ya, una vez conocida, prescindir de la versión galdosiana cuando hemos de volver sobre una de estas figuras. Por lo general, los que pudiéramos llamar *grandes protagonistas históricos* están tratados con uniforme generosidad por Galdós, y aquí reside precisamente la máxima prueba de su criterio objetivo (alguna vez lo he recordado: el historiador, para ser objetivo, debe impregnar su pluma de una *simpatía universal* que amplíe su yo en lugar de ahogarlo). Solamente en contados casos la objetividad así entendida no logra vencer a una antipatía profunda que envuelve al personaje hasta convertirlo en un símbolo de maldad o de torpeza —y ese *sonido único* resta entonces auténtico calor humano al retrato—: así, en la opaca—excesivamente opaca—imagen de Fernando VII; así, sobre todo, en la odiosa evocación de doña Nieves de Braganza, implacable azote de la desdichada ciudad de Cuenca, durante la última guerra carlista (25). En los demás casos, sin distingos

las rejas de la capilla, perciban «el brillo en sus pupilas» (¡...!), cuyo «artificial fulgor... remeda la intención y fijeza de la mirada humana»). Claro que, para empezar, Galdós sitúa el nicho de la imagen *a la izquierda*, y no a la derecha de la famosa capilla.

(25) «Era de corta estatura, flaca, rubia, de azules ojos; su belleza, completamente apócrifa, consistía tan sólo en la marcialidad de su apostura y en su destreza hípica, cualidades de marimacho, no de mujer. En su rostro vi un mirar ceñudo y una rígida contracción de la boca que indicaban la sequedad del corazón confundida con la brutal soberbia. Llevaba boina roja con borlón de oro, traje negro de montar, altas botas de charol, en la mano un latiguillo que le servía de bastón de mando, y en el cinto un revólver. Tras ella iba el marido, que sólo brillaba por su insignificancia junto a la marimandona» (*De Cartago a Sagunto*, cap. XXV). Impresionantes son las escenas referidas en éste y en los capítulos siguientes, que conviene confrontar con las *Memorias*, escritas, mucho tiempo después, por la propia doña Nieves, a la que, por lo menos, reserva Galdós «las alabanzas que le corresponden como el modelo más extraordinario de fuerza y energía dentro del tipo femenino» (*Obras completas*, III, p. 1.268).

partidistas entre las dos Españas de la guerra civil, no puede percibirse encono alguno en la pluma del escritor, ya se trate de Zumalacárregui, de Cabrera (26) o del propio Don Carlos (27). Especialmente, el trasunto del primero, al que se dedica un episodio entero, es de una nobleza extraordinaria (28), y mucho más convincente que la figura de Cristina, la reina Gobernadora, que pasa con frecuencia por estos episodios de la tercera serie, plena de sugestión y de belleza, pero sin ganarse nunca del todo la confianza de Galdós, aunque éste nos la presente entre luces y sombras (29).

Caso muy distinto es el de Isabel II, cuyos vínculos de cordial amistad personal con don Benito ya hemos recordado. Isabel II es uno de los personajes que con más frecuencia—desde el capítulo X de *Montes de Oca*—circulan por las páginas de los *Episodios*. Los

(26) Lo mejor, quizá, del episodio titulado *La campaña del Maestrazgo*—muy despegado del resto de la tercera Serie—es el conjunto de instantáneas de este personaje, del que piensa su prisionero, don Beltrán de Urdaneta: «Si este hombre triunfara y pudiera manifestar tranquilo y seguro lo que lleva en su corazón y en su cabeza, sería un dictador severo y paternal, rigorista y clemente, pródigo para todo, y hasta liberal dentro de su poder soberano indiscutible.»

(27) «Considerados en lo moral, grande era la diferencia entre Fernando y Carlos, pues la bajeza y sentimientos innobles de aquél no tuvieron imitación en su hermano, varón puro y honrado, con toda la probidad posible dentro de aquella artificial realza y de la superstición de soberanía providencial. Trasladados los dos a la vida privada, donde no pudieran llamarnos *vasallos* ni suponerse reyes cogiditos de la mano de Dios, Fernando hubiera sido siempre un mal hombre; don Carlos, un hombre de bien, sin pena ni gloria» (*De Oñate a la Granja. Obras completas*, II, p. 600).

(28) «Desde aquel otoño de 1833 hasta la primavera del 35, ¡cuántas páginas de patética historia, cuántos hechos brillantes o bárbaros, cuántos esfuerzos de sublimidad heroica, de honrada abnegación o de fanatismo delirante! En tan breve tiempo crece y se complementa una figura militar que sería muy grande si no la hubiera criado a sus pechos la guerra civil. Y en la precisa oportunidad histórica el Destino dispone la integración de la figura del insigne guerrero, agregando a sus coronas de laurel la de abrojos que para él había de tejer puntualmente la envidia; que, sin esto, la figura no podía ser completa. Aproximábase a su ocaso con todos los sacramentos: la gloria que enaltece, la ingratitude que roe, el público aplauso que empuja hacia arriba, la envidia que tira de los pies para hacer bajar al sujeto y poner su cabeza al nivel de las pelonas de la muchedumbre» (*Zumalacárregui*, cap. XXVIII).

«Caudillo de un poderoso ejército, apóstol de una causa formidable, moría en absoluta pobreza, y hasta le faltaba ropa militar con que pudieran amortajarle conforme a su categoría. De lo que a cuenta de sus pagas le dio Mendigaña al salir de Bilbao, poco se encontró en sus bolsillos: casi todo lo había empleado en gratificar y obsequiar a los granaderos que le transportaron en hombros desde la plaza en mal hora sitiada» (*Zumalacárregui*, cap. XXXIII. *Obras completas*, t. II, pp. 402 y 417).

(29) «Era, sin disputa, la más salada de las reinas. Su venida fue un feliz suceso para España, y su belleza, el resorte político a que debieron sus principales éxitos la Libertad y la Monarquía. Su gracia sonriente enloqueció a los españoles; muchos patriotas furibundos, a quienes las malas artes de Fernando habían hecho irreconciliables, desarrugaron el ceño. Antes de tener enemigos encarnizados, tuvo partidarios frenéticos... Lo que llamamos *ángel* tenía Cristina en mayor grado que otras prendas eminentes de la realza, y todos hallaban en ella un hechizo singular, un don sugestivo que encadenaba los ánimos» (*Mendizábal*, en *Obras completas*, II, p. 469).

ayacuchos se abre con una estampa deliciosa, que parece coloreada con los pinceles de Esquivel:

In diebus illis (octubre de 1841) había en Madrid dos niñas muy monas, tiernas y vivarachas, amables y amadas. Huérfanas de padre, de madre poco menos, porque ésta andaba como proscrita en tierras de *extranjis* con marido nuevo y nueva prole... Vivía la parejita graciosa en una casa tan grande, que era como un mediano pueblo: no se podía ir de un extremo a otro de ella sin cansarse... Los primeros destellos de la razón llevaron a sus entendimientos la idea de que en derredor suyo existía mucha, mucha gente que las amaba. Y por ellas se trabó años atrás una espantosa guerra: ¡como que había también regular porción de gente que no las quería nada! Su natural viveza y la intensidad de vida histórica que las rodeaba fueron parte a que se despabilaran pronto: todo lo entendían, y apoderada de sus cerebros la idea de nación, participaron de las tristezas y alegrías de ésta. Con las primeras oraciones aprendieron los himnos que en loor de ellas cantaban los pueblos. «Me parece—dijo la hermanita menor a la mayor, después de oír cantata o recitación de poesías—que eso de *soles de inocencia* lo dicen por nosotras». Y la mayor: «Claro que con nosotras va todo eso. Lo de *agustos ángeles* lo dicen por las dos, y lo de *iris de paz* por mí sola..., porque a ti no te llaman *iris...*». La Historia de España durmió con ellas en las doradas cunas, y tomaba, para penetrar mejor en el entendimiento y adhesión a la voluntad de las regias niñas, la forma y ademanes tiesos de las lindas muñecas con que jugaban. Aprendieron a leer más pronto que otras criaturas de su misma edad, y deletrearon los emblemas liberales, interpretándolos como el mimo que todo un pueblo les daba, o como el cariñoso arrullo para que se durmiesen. Tuvieron por coco al faccioso, uno a quien llamaban *pretendiente*, y como a libertadores paladines de cuentos de hadas vieron a Córdoba y Espartero, a León y O'Donnell, caballeros fantásticos que corrían por los aires montados en hipogrifos y volvían trayendo sarras de cabezäs facciosas ...

Con este tono de cuento infantil, Galdós penetra en la intimidad más profunda de la Reina, entra en su alma de niña para *crecer con ella* y expresar con ella lo mejor de una personalidad profundamente generosa, guiada siempre por el amor innato hacia su pueblo; aunque el destino—un «triste destino»—y las circunstancias, y las personas, desvirtuasen sus impulsos, y hasta «su verdad» para convertirla en caricatura y símbolo de lo que nunca fue. Cuando alguna vez se intente en serio una reivindicación de la Reina, bastará con acudir a las páginas de Galdós y sobreponer la imagen trazada por el gran confidente y amigo de Isabel II a la deformación guiñolesca perpetrada por Valle-Inclán en *La Reina castiza*. Porque nada tiene que ver con un «casticismo» desgarradamente plebeyo la «intuición popular», la identificación entre el alma de la Reina y el alma del pueblo, que

Galdós ha sabido describir de forma impresionante en el capítulo final de *Bodas reales*:

... Todo el regocijo de los corazones, toda la efusión de las almas era para la reina Isabel, para su juventud risueña y llena de esperanzas, para su rostro sonrosado, en que la virginidad y la gracia fundían sus encantos... Desfilando en la soberbia carroza, entre las apretadas masas del pueblo, iba Isabel en sus glorias; gustaba de las exhibiciones al aire libre, ante gentes que en nada se asemejaban a las empalagosas figuras palatinas. Entre el pueblo y ella había algo más que respeto de abajo y amor de arriba; había algo de fraternidad, un sentimiento ecualitario de que emanaba la recíproca confianza. Nunca hubo reina más amada, ni tampoco pueblo a quien su soberano llevase más estampado en las telas del corazón. Por esto, el mayor goce de Isabel era ver las caras mil, complacidas, satisfechas, que a su paso le sonreían; no se cansaba de saludar a todos, cara a cara si podía, y de buena gana habría puesto nombre a cada semblante para añadir la expresión de la palabra a la de la sonrisa... En verdad que el pueblo ha querido de veras a la reina Isabel, así en sus tiempos felices como en los desgraciados. La quiso en la niñez, en la juventud, en sus desposorios, en todo su reinado, sin que los errores de ella amen- guaran este afecto; la quiso cuando la vió tambaleándose al borde del abismo; la quiso también caída, y todo se lo perdonaba con una garbosa y campechana indulgencia, como entre iguales...

En las páginas dedicadas por Galdós a Isabel II —todas sumamente interesantes— se transparenta, con frecuencia, lo que es *simple transcripción* de un diálogo mantenido con la Soberana, aunque se intercale, como es lógico, en tiempo y circunstancias muy distintas. Reflejo de recuerdos infantiles hay en el relato —sin duda hecho por Doña Isabel al novelista— de los acontecimientos de octubre de 1841, esto es, el intento de asalto a Palacio por el romántico Diego de León: los errores de detalle son consecuencia, lógicamente, de la lejanía de aquellas horas, vividas en la feliz inconsciencia de la infancia por la Majestad caída, que las rememora ya en el exilio (30). Retazos de una confianza directa se hallan en las dos conversaciones que se supone sostenidas por el marqués de Beramendi con Doña Isabel en La Granja, allá por los días del primer gobierno Narváez:

—Quisiera contentar a todos, y que nadie tuviese en España ningún..., vamos, ninguna pretensión que yo no pueda satisfacer... Pero ¡hay tantos, tantos que a mí vienen, y yo...! ¡Pobre de mí!, no puedo ser tan buena como quiero... Por ahí corre un cuento acerca

(30) Estos errores de detalle pueden registrarse confrontando el relato que Galdós pone en labios de la Reina, con el que del famoso acontecimiento hizo, puntualmente, en el pasaje más interesante de sus *Memorias*, la Condesa de Espoz y Mina, camarera mayor de Palacio en aquellas fechas.

de mí..., ¿no lo has oído tú? Pues te lo voy a contar; porque aunque parece cuento, no lo es; es Historia..., sólo que esas cosas no pasan a la Historia... Aún no era yo mayor de edad, cuando un desgraciado caballero, hijo de un servidor muy leal de mi padre y de mi madre, vino a decirme que se veía en grande aprieto, que le ejecutaban, le deshonoraban y qué sé yo qué... Vamos, que le hacían falta veinte mil duros... El lloraba pidiéndomelos, y yo lloraba también, más que de pena, de la alegría que me daba el poder remediar tamaña desgracia... ¿Qué crearás que hice? Pues llamar a don Martín de los Heros, que era entonces mi intendente, y decirle con la mayor naturalidad del mundo: «Heros, tráeme ahora mismo veinte mil duros». El pobrecito de don Martín, que era más bueno que San José, me miraba y suspiraba, y no decía nada; no se atrevía... Como que nadie se ha cuidado de advertirme las cosas, ni de instruirme, por lo cual yo ignoraba todo, y principalmente las cantidades. Tanto sabía yo lo que son veinte mil duros como lo que son veinte mil moscas. Don Martín, ¿qué hizo? Pues se fue a la Intendencia, y mientras yo estaba de paseo hizo subir veinte mil duros en duros, en duros, ¿eh?, y me los puso sobre la mesa, así, muy apiladitos. ¡Juan de mi alma! Yo, que vuelvo del paseo con mi hermana y me veo aquel catafalco de dinero, aquello que parecía un monte de plata...! Llamo, y entra don Martín, que me acechaba en la cámara próxima. «Intendente, ¿qué es esto?» Y él, muy serio: «Señora, esto es lo que Vuestra Majestad ha pedido: veinte mil pesos.» ¡Ave María Purísima! ¡Qué miedo me entró!... «Pero, ¿es tanto? ¿Pero veinte mil duros son tantísimos duros? No, no es esto lo que yo pedía. Es que no me han enseñado ni siquiera el mucho y poco de las cosas. No, no, Martín; no hay que darle tanto a ese perdido, que, según dicen, maitrata a su mujer...» ¿Qué te parece? Pues aquella lección se me ha quedado muy presente, y no fue lección perdida. Por fin, el donativo se redujo a cinco mil duros, y aún me parece que me corrí demasiado...

He transcrito el largo párrafo completo porque aquí no se trata *solamente* del relato de una anécdota *plenamente histórica*—y muy definidora—, recogida y transmitida «en directo» por el escritor, sino de algo mucho más curioso: del *trasunto vivo* de la Reina en su forma encantadora de expresarse, reflejada con la misma fidelidad con que lo hubiera hecho en nuestro tiempo una cinta magnetofónica.

Coleccionar las «instantáneas» de Isabel II entreveradas en los *Episodios* requeriría por sí sólo en extenso trabajo. Baste subrayar ahora que está claro siempre en todas ellas el ánimo de comprensión y afecto con que Galdós ha sabido acercarse y *entender* a la Reina, encerrada, a partir del triunfo del *doctrinarismo* moderado, dentro de los límites de una insalvable disyuntiva: la de los deberes constitucionales, recordados cada vez en forma más violenta por el progresismo, vencedor en la guerra civil y embotado ahora en los «obstáculos tradicionales»; la de las imposiciones de una conciencia sincera-

mente religiosa, hostigada por las directrices ultramontanas de Pío IX —embarcado en la pura reacción desde 1849—, imposiciones a las que apelará siempre el sector menos transigente, más fuerte también, de un moderantismo que escapa de los intentos de síntesis de Narváez para «dogmatizar», bajo las inspiraciones visionarias de sor Patrocinio, que «el liberalismo es pecado». Más que en la figura de la Reina, nuevamente evocada con emoción conmisericordiosa en el episodio titulado *La de los tristes destinos*, los resultados trágicos de esta disyuntiva imposible se reflejan en la educación palatina del prometedor príncipe Alfonso—para quien el exilio, después de la Gloriosa, va a ser en este sentido una insospechada y felicísima liberación—. El comentario de Beramendi en vísperas de la revolución es sumamente certero:

Compadezco a este niño y compadezco a mi patria. En Alfonso vi una esperanza. Ya no veo más que un desengaño, un caso más de esta inmensa tristeza española, que ya, ¡vive Dios!, se nos está haciendo secular... .. Bien está el manejo de las armas; buena es la equitación como ejercicio corporal: la prestancia de un rey exige todo eso... Pero ¿acaso no pide también una fuerte enseñanza espiritual? ¿Es el rey no más que un figurón a pie o a caballo para presidir ceremonias ociosas o paradas teatrales? Un rey es la cabeza, el corazón, el brazo del pueblo, y debe resumir en su ser las ideas, los anhelos y toda la energía de los millones de almas que componen el pueblo....

(Resulta curioso que Galdós, republicano militante por las fechas —1907— en que redacta estas líneas, nos dé en ellas la mejor definición de una realeza *históricamente insustituible*.)

* * *

El caso de Isabel II—su tragedia personal, síntesis de la gran tragedia española— explica que, en la nutrida galería de figuras políticas de primer plano evocadas por Galdós, destaquen Mendizábal—verdadero artífice de la revolución liberal y muy admirado por don Benito—y Narváez, clave esencial del reinado, que aún está esperando un estudio serio y libre de convencionalismos (31).

Mendizábal se nos aparece apenas elevado al Ministerio—en el episodio que lleva por título su nombre—como una novedad absolutamente inédita para el plácido sestar de la burocracia española, sabe

(31) Como el que sin duda le dedicará mi querido maestro y amigo, don Jesús Pabón, que trabaja tiempo hace sobre la copiosa documentación de la Academia de la Historia (el Archivo Narváez) por él puntualmente ordenado y catalogado.

lo que quiere, sabe cómo llegar a ello y viene a imprimir un ritmo nuevo—el del progreso, reflejado en todos los órdenes—a la vida del país, muy anclada aún en las formas y en los vicios del antiguo régimen. Se ha acabado, de momento, el «Vuelva usted mañana» que en sus mismos días fustigara Larra:

Desempeñando interinamente, además de la cartera de Hacienda, con la Presidencia, las de Guerra, Marina y Estado, hubo de promiscuar en el despacho de mil negocios diferentes. Por milagro de Dios no se volvió loco el bueno de don Juan Alvarez, que materia ofrecía cualquiera de aquellas oficinas para trastornar el seso del más pintado en tiempos tan revueltos. Confiado ya en dominar la espantosa anarquía de las Juntas, que convertían el reino en una inmensa jaula de locos; seguro ya de la quinta de cien mil hombres, arriesgado acto del Gobierno, que revelaba iniciativa poderosa y voluntad de acero, se metió en su casa propia, Hacienda, y empezó a remover y sacudir, con mano de atleta, las mohosas inercias de la Administración heredada de Fernando VII. ¡Lástima que no lo hiciera con más pulso, para que las ruinas y los escombros no embarazaran la obra nueva! Construía con el hacha... Aunque no carecía de habilidad, no pudo evitar el cortarse las manos con la herramienta que tan presuroso manejaba (32).

La actividad desplegada por Mendizábal no se reduce a una exigencia de máximo rendimiento a sus subordinados. Empieza por él mismo: ya muy avanzada la noche, no acaba aún de determinarse a abandonar el Ministerio.

Cerca de la una, Mendizábal se quedó solo; mas no se resolvió a retirarse a su casa, porque el aposento ministerial le retenía, le agasajaba: temía dejarse allí las ideas si se iba, y con sus ideas la ilusión risueña y querida de salvar al país y hacerlo dichoso.

Su voluntad de hierro y el recuerdo de sus éxitos anteriores son el mejor estímulo para Mendizábal cuando empiezan los reverses a atravesarse en su camino. Pero su fracaso —relativo— tiene dos razones: si una de ellas está en la resistencia o en la envidia de los demás —las «ambiciones menos desinteresadas» de los otros, estorbando a su propia «ambición de gloria»—la otra reside en el exceso de idealismo con que se ha lanzado a una obra sólo a medias realizada, porque tras el

(32) *Mendizábal*, cap. XXX. Páginas atrás se nos da un retrato físico: «Al incorporarse, presentó a la admiración y al respeto de Calpena su hermoso busto, el rostro grave de correctísimas facciones, el rizado cabello, las patillas tan bien encajadas en los cuellos blancos, y éstos en el liso tafetán de la negra corbata reluciente, las altas solapas de la levita, y por fin, al ponerse en pie, ésta en toda su longitud, ceñida y al mismo tiempo holgada... Cuando don Juan de Dios avanzó hacia él ostentando la gallardía total de su persona, su alta estatura, Calpena, que ya había admirado el busto, admiró también el pantalón de corte perfecto, como de sastrería londinense, y el pie pequeño calzado con zapato bajo sujeto en el empeine con un lazo de cintas negras» (*Obras completas*, II, pp. 455-456).

«entusiasmo y la voluntad recta» ha faltado «coordinación en las ideas, madurez, método». «Ha vivido largo tiempo fuera de España, medio seguro para equivocarse respecto a personas y cosas de acá. El hombre de Estado se forma en la realidad, en los negocios públicos, en los escalones bajos de la Administración. No se gobierna con éxito a un país con los resortes del instinto, de las corazonadas, de los golpes de audacia, de los ensayos atrevidos. Se necesitan otras dotes que da la práctica y que, unidas al entendimiento, producen el perfecto gobernante.»

En todo caso, este idealista ha contribuido más que otro alguno al triunfo de la revolución liberal: la gran desamortización eclesiástica es obra suya y la desamortización ha hecho ya irreversible un proceso político al que se ha vinculado decisivamente el tercer estamento—la burguesía—y en el que se ha interesado incluso la vieja nobleza. El proceso político, que envuelve una decisiva «promoción estructural», se verá respaldado por el fin de la guerra civil, pero, sobre todo, por el empeño «integrador» de los moderados, que supone, de una parte, el respeto a los hechos consumados, pero de otra una apertura creciente—y a partir de un momento determinado, excesivamente arriesgada—hacia la *España vencida*. Sólo la tremenda energía de un general que dista mucho del idealismo de Mendizábal logrará sostener las conquistas sustantivas del liberalismo manteniendo a raya la doble subversión: la que rompería los límites del «pacto» hacia la izquierda, la que convertiría aquél en pura reacción de signo clerical. Este general—Narváez—explica así su difícil situación al frente del Gobierno, blanco de los tiros de unos y de otros, pero imprescindible, en definitiva, como única garantía de la endeble estabilidad del trono de Isabel, envuelto en la «guerra fría» que ha sustituido a la «caliente»:

Aquí donde usted me ve, soy yo más liberal que nadie, y si me apuran, más demócrata que la Virgen Democracia. Ni temo a los de abajo, ni adulo a los de arriba... Yo he visto de cerca las caras de Zumalacárregui, de González Moreno, de don Basilio, de otros muchos guerreros muy respetables, y no me dan asco. Ellos luchaban en su campo, yo en el mío; ellos se mataban por su rey, yo por mi reina. Eramos rivales nobles. Ganamos nosotros la partida. Por zancas o barrancas quedaron los facciosos debajo; nosotros encima... Pues ahora los convenios de Vergara y los clérigos de capa corta que allí tuvieron su desengaño quieren suplantarnos y abolir el régimen y traernos el carlismo sin don Carlos, o el absolutismo con Isabel, y esto no hemos de tolerarlo, ¡carape!... Como no hemos de consentir que los que tronaron contra la desamortización sean ahora los que quieren echar abajo *lo existente*... No será tan malo el árbol cuando a su sombra hicieron sus pacotillas estos ricachones que ahora se gastan el dinero en escapularios y que me acusan de que no miro

por la religión... Si es tan malo el régimen, que se lo cuenten a los que por ese mismo sistema político, ¡ahí duele!, fueron *comisionados del crédito público* y se encargaron de recoger el papel moneda de los conventos... ¿Dónde está ese papel? Yo no digo nada: hable usted con los que dicen que se ha convertido en ladrillos y éstos en casas.

En el apóstrofe que hemos copiado, y que Galdós pone en boca de don Ramón María Narváez, diríamos que se resume no sólo la personalidad del hombre y del gobernante, sino la clave de una situación política y social—la encuadrada por los *Episodios* de la cuarta serie—, que sólo hallará salida, tras la trepidación revolucionaria del 54 y el nuevo intento de síntesis—el centrismo de la *Unión Liberal*—montado por O'Donnell en la revolución de 1868.

La manera de «tratar» al personaje Narváez es, como en el caso de Isabel II, no sólo una prueba máxima de la *objetividad* que antes definíamos y que a muchos desconcertaría—este episodio se escribe en 1902—, sino una admirable muestra de la *intuición* del novelista para «calar el ser» de sus grandes protagonistas históricos. También es significativo que la sémblanza de Narváez—y no la de Espartero, por quien el escritor siente una inclinación indudable, o las de O'Donnell y Prim, menos «próximos», aunque a veces maravillosamente «vistos»—sea la más profunda, la más minuciosa y certera de cuantas nos ofrece esta vasta galería de retratos. La complejidad psicológica del general—en quien una bondad innata convive con una energía y una dureza que brotan a golpes, a estallidos, para ser superadas en seguida por la reflexión y la generosidad—ha atraído, sin duda, al escritor; pero, además, éste ha contado con excelentes asesores para la comprensión del personaje—ya hicimos referencia al principal de ellos, el general San Román—. Los Capítulos XIII a XV de *Narváez*—resueltos en forma de un diario del protagonista, Beramendi—son verdaderamente insustituibles para el historiador y valen por todo un archivo de información documental; desde la «entrada» de don Ramón y la graciosa trifulca con su ayuda de cámara, *Bodega*, hasta las explicaciones directas con su visitante—Beramendi—y el largo diálogo en que, retirado Narváez, el ayudante del general y el propio San Román van definiendo, entre anécdotas y «momentos» sumamente expresivos, el carácter—cualidades, defectos, rasgos—del temido *Espadón*. San Román resumirá este conjunto desconcertante de datos con un juicio certero:

Es un gran corazón y una gran inteligencia; pero inteligencia y corazón no se manifiestan más que con arranques, prontitudes, explosiones. Si mantuviera sus facultades en un medio constante de potencia afectiva y reflexiva, no habría hombre de Estado que se le igualara.

Este juicio de San Román es, sin duda alguna, también el juicio de Galdos.

* * *

Basten estos dos ejemplos—el de Isabel II y el de Narváez—como exponente de cuanto supone para el historiador la rica cantera de retratos *vivos* coleccionada en los *Episodios*: se trata siempre de una definición certera que, a un mismo tiempo, nos lleva a las claves psicológicas y nos sitúa en la *circunstancia* condicionante. Pero la mayor parte de las veces llegamos a esa *circunstancia* a través de un personaje de ficción, entendido como síntesis o como símbolo. Por lo general, no se trata de los protagonistas de primer plano, demasiado envueltos en la anécdota folletinesca, que acaba por contagiarlos de convencionalismo—caso de los hermanos Salvador Monsalud y Carlos Navarro, en que se encarnan las dos Españas de la guerra civil a lo largo de los episodios de la *segunda serie*—. Recordemos, en cambio, ese prodigio de intuición y de gracia que son las *Memorias de un cortesano de Fernando VII*, en que, hablando en primera persona, queda grabada para siempre la imagen de doblez y de vileza del «fernandista» sin más principios que su propio medro, dispuesto a todo—y, por supuesto, a vestir «todas las casacas»—para escalar el codiciado *cursus honorum*. No recuerdo haber visto registrada en ningún comentarista de Galdós la estrecha conexión entre los cuadros de mezquino favoritismo, de inversión de todos los valores, que Juan Bragas Pipaón nos va trazando con asombroso cinismo, y las inefables cartas de Andrés Niporesas, en que Larra plasmó el decadente medio social desde el que escribía, en el crepúsculo de la monarquía absoluta; pero creo que sólo mediante lecturas muy atentas de *El Pobrecito Hablador* ha podido llegar don Benito a esa maravilla de ironía, a esa prodigiosa caricatura que rebasa de hecho—como le ocurre a su modelo—los límites concretos de la situación a que se refiere, puesto que, según la expresión de Sainz de Robles, este estupendo tipo galdosiano «siempre se encuentra *entre los que están mandando*».

De forma parecida, si don Patricio Sarmiento resulta, *esperpénticamente*, una especie de desorbitado «loco de la libertad» a través de sus aventuras y desventuras en el *trienio* y en la *segunda reacción*, hasta llegar a su lamentable fin—para pintar el cual el propio escritor nos recuerda, quizá inoportunamente, que se ha atenido a un acontecimiento real—, en cambio otra figura menos destacada en esos mismos episodios, la de don Benigno Cordero, supone uno de los logros más perfectos de la vasta creación galdosiana. En Cordero es imposible dejar de ver la encarnación de esa pequeña burguesía de honrados comerciantes madrileños, decisivamente vinculada a la re-

volución liberal desde los días del *trienio*: una clase social que vive su epopeya en la plaza Mayor el 7 de julio de 1822 —fecha que consagra el triunfo de la milicia nacional, la milicia de origen plebeyo, frente a la aristocrática guardia de corps, como en una alternativa simbólica—. En el episodio que lleva por título, precisamente, *7 de Julio*, Galdós ha escrito una página de antología: la que refiere el misterioso impulso que transfigura al mercader en héroe:

Don Benigno no había matado nunca un mosquito; don Benigno no era intrépido, ni siquiera valiente, en la acepción que se da vulgarmente a estas palabras. Mas era un hombre de honradez pura, esclavo de su dignidad, ferviente devoto del deber hasta el martirio callado y frío; poseía convicciones profundas; creía en la libertad y en su triunfo y excelencias, como en Dios y sus atributos... Era un alma fervorosa dentro de un cuerpo cobarde, pero valiente.

Cuando vio que los suyos vacilaban indecisos; cuando vio el fulgor del sable de Palarea y oyó el terrible grito del brigadier guerrillero y médico, su alma pasó velozmente y en el breve espacio de unos segundos de sensación a sensación, de terribles angustias a fogosos enardecimientos. Ante sus ojos cruzó una visión, y ¡qué visión, Dios poderoso!... Pasó la tienda, aquel encantador templo de la subida de Santa Cruz; pasó la anaquelería, llena de encajes blancos y negros en elegantes cajas. Las puntillas de Almagro y de Valencienas se desarrollaron como tejidos de araña, cuyos dibujos brillaban ante sus ojos; pasaron los cordones de oro, tan bien arreglados en rollos por tamaños y por precios; pasó escueta la vara de medir; pasaron los libros de cuentas, y el gato que se relamía sobre el mostrador; pasaron, en fin, la señora de Cordero y los botreguitos, que eran tres, si no miente la Historia...

Pero aquel hombre pequeño estaba decidido a ser grande por la fuerza de su fe y de sus convicciones; borró de su mente la páfida imagen doméstica que le desvanecía y no pensó más que en su puesto, en su deber, en su grado, en la individualidad militar y política que estaba metida dentro del don Benigno Cordero de la subida de Santa Cruz. Entonces el hombre pequeño se transfiguró. Una idea, un arranque de la voluntad, una firme aplicación del sentido moral bastaron para hacer del cordero un león, del honrado y pacífico comerciante de encajes un Leónidas de Esparta. Si hoy hubiera leyenda, si hoy tuviéramos escultura y don Benigno se pareciese a una estatua, ¡qué admirable figura la suya elevada sobre un pedestal en que se leyese: *Cordero en el paso de Boteros!*

El censo de estos personajes «inventados», de que el autor se vale como clave para definir la circunstancia histórica sin apelar a las figuras reales, es extensísimo en los *Episodios*—aunque, a veces, su papel representativo pierde autenticidad cuando se eleva a la categoría de símbolo y el símbolo aparece forzado con exceso: recordemos el caso de don Felicísimo Carnicero, agente de negocios eclesiásticos, en-

carnación del carlismo reaccionario en las postrimerías de la «década ominosa», y su tétrica casa que materialmente se cae de vieja y que de hecho se derrumba, como el antiguo régimen, el mismo día en que Fernando VII pasa a mejor vida (33). Pero en ocasiones no es un personaje, sino un *paisaje* o un *ambiente* lo que nos sitúa de lleno dentro de la *circunstancia* evocada. Pienso, por ejemplo, en el estupendo aguafuerte—aguafuerte romántico, a lo Doré—de la Solsona que sirve de escenario a *Un voluntario realista* durante la extraña «guerra de los agraviados», cuya evocación por Galdós está, por cierto, perfectamente acorde con lo que de ella han podido decirnos, por fin, muy recientes investigaciones históricas (34); o en el Bilbao de *Luchana*, admirable pintura de un determinado tipo de sociedad; o en el Oñate de la Corte carlista; o en el Cádiz de la primera Serie... Por eso es más de lamentar que una ciudad decisiva en el cuadro político y social del siglo XIX—la Barcelona en que se refleja el proceso de la revolución industrial, operado en gran escala en otros meridianos europeos—no halle lugar dentro de la variadísima geografía galdosiana más que de una forma fugaz e indirecta en el episodio *Los ayacuchos*, cuando se nos hace el relato de los acontecimientos que habían de iniciar la fase crepuscular de la «dictadura» esparterista. La consecuencia lógica es que escapan al calidoscopio galdosiano los estratos más representativos de la burguesía industrial y el gran comercio, sustituidos por la alta mesocracia enriquecida de Madrid, lo que no da exactamente lo mismo; y que no sea un *proletariado urbano* propiamente dicho el que aparece como contraste de estos sectores sociales reflejando el «bajo pueblo», sino el clásico artesanado madrileño, antes de que se produzcan las grandes oleadas migratorias desde Andalucía a la villa y corte. Pensamos en lo que pudo haber sido el estupendo fresco galdosiano de la revolución de 1854 si el autor hubiera ampliado su ángulo de visión para abarcar las conmociones proletarias de Barcelona, cuando se producía por primera vez una huelga general y el obrerismo urbano tomaba definitivamente *conciencia de clase*.

Con frecuencia es, mejor que un paisaje, un *ambiente* lo que sirve para situarnos *de lleno* en la época y en la circunstancia. Por ejemplo, la deliciosa evocación de los jardines cortesanos de La Granja durante la grave enfermedad de Fernando VII en 1832, cuadro colorista y minucioso, inspirado sin duda en las estampas descriptivas del paisajista Brambila—a quien, por cierto, no ha recordado Hinterhäuser al hacer alusión a las posibles «fuentes pictóricas» de Galdós—, pero

(33) «En esta parte la intención alegórica es del todo transparente» (MONTE-SINOS, *ob. cit.*, p. 156).

(34) Véase el excelente libro de JAIME TORRÁS: *La guerra de los agraviados* (Publicaciones de la Cátedra de Historia de España, Barcelona, 1967).

mucho más que estas fugaces viñetas cortesanas, llenas de acierto a pesar de no haber sido tomadas *en directo*, resulta magistral en Galdós la morosa evocación de interiores: interiores burgueses, sobre todo, que nos permiten entrar en el mundo ambiental de la clase media madrileña en los años centrales del siglo XIX (35).

Con la pintura de *ambientes* está relacionada la habilidad de don Benito para *sorprender* una determinada situación que ha escapado al examen de la historia grande, pero que resulta un extraordinario hallazgo del novelista, hallazgo que le permite moverse por un escenario absolutamente inédito, pero en el que coinciden en cierto modo los dos planos de la historia íntegra—«interno» y «externo»—. De *hallazgo* lleno de posibilidades, admirablemente desarrolladas por el escritor, hay que calificar *El equipaje del Rey José*, episodio que abre la segunda Serie y que gira en torno a la historia del fabuloso convoy abandonado por los franceses en su huida después de la batalla de Vitoria. No se trata tan sólo de la imagen del saqueo y de la violencia desencadenados sobre los inermes afrancesados en retirada—negra contrapartida del triunfo patriota, en que ya se anuncian los términos de las próximas guerras civiles (36)—, sino de los múltiples detalles con que se señalan, por ejemplo, las curiosas consecuencias económicas registradas, sin duda, por el propio autor: «Muchos aldeanos se

(35) Sirva de muestra la descripción de la morada de don Benigno Cordero, entonada como los interiores de los pintores intimistas holandeses: «La casa era grande, tortuosa y oscura como un laberinto. Había que conocerla bien para andar sin tropiezo por sus negros pasillos y aposentos, contruidos a estilo de rompecabezas. Sólo dos piezas tenían ambiente y luz, y en una de ellas, la mejor de la casa, fue preciso instalar a Cruzita con las doce jaulas de pájaros que eran su delicia. No faltaba en el estrado ningún objeto de los que entonces constituían el lujo, pues a don Benigno se le había despertado el amor de las cosas elegantes, cómodas y decentes... Con las onzas de Cordero y el buen gusto de Solita vióse pronto la casa en un pie de elegancia que era el asombro de la vecindad. Fue vestida la sala de hermoso papel imitando mármol y una tanda de sillas de caoba sustituyó a las antiguas de nogal y cerezo. El brasero era como un gran artesón de cobre, sustentado sobre cuatro garras leoninas, y con la badila y reja no pesaba menos de medio quintal. El sofá y los dos sillones, que hoy nos parecerían potros de suplicio, eran de lo más selecto. Las cortinas de percal blanco con franjas de tafetán encarnado tenían aspecto risueño y se conceptuaban entonces como lo más lujoso y elegante. No faltaban las mesillas de juego con sus indispensables candeleros de plata, ni las célebres y ya olvidadas rinconeras, llenas de baratijas y objetos de arte y ciencia, tales como cajas, caracolas, figurillas de yeso, algún jarro, libros y una par de pajaritos disecados. En el marco del espejo apaisado veíanse algunas plumas de pavo real puestas con arte y simetría, como las pintan en las cabezas de los salvajes. En cuestión de láminas, habíanse conservado las antiguas, que eran el *León de Florencia devorando a un niño*, la *Desgraciada muerte de Luis XVI* y la *Caída de Icaro...*» (*Los apóstólics. Obras completas*, II, página 110).

(36) «Sí; al mismo tiempo que espiraba la gran lucha internacional, daba sus primeros vagidos la guerra civil; del majestuoso seno ensangrentado y destrozado de la una, salió la otra, cual si de él naciera. Como Hércules, comenzó a hacer atrocidades desde la cuna...» (*El equipaje del Rey José*, en *Obras completas*, t. I, p. 1.245).

enriquecieron con la rapiña de aquella noche, y en Alava y la Rioja existen todavía familias ricas cuya fortuna proviene de la batalla de Vitoria.»

De *hallazgo* hay que calificar asimismo, en cuanto escenario, la imagen del Palacio Real, no entendido como estricta morada regia, sino como una curiosa síntesis de estratos sociales superpuestos: «subiendo de los profundos sótanos a los altos desvanes se podían admirar regiones y costumbres diferentes en capas sobrepuestas, distintos estados de sociedad que encajaban unos sobre otros como las bandejas de un baúl mundo», se nos dice en *Los ayacuchos*; pero es en episodios sucesivos donde Galdós sabe sacar las consecuencias de este «descubrimiento» como un anticipo de lo que va a ser, en cuanto fuente de sugerencias y observaciones, el desconocido e inmenso «barrio» de las buhardillas palatinas, fondo esencial de su gran novela *La de Bringas*.

En fin, a veces se trata de algo más que de escenarios y situaciones: se trata de concretos hechos históricos vividos, más o menos de cerca, por el autor. Sobre ello hemos dicho ya bastante: la quinta Serie, en la que la fuerza del relato decae sensiblemente, mientras de otra parte el abuso de los elementos simbolistas y visionarios—la continua inserción de *Clio*, encarnada una y otra vez entre los protagonistas de estos episodios—acaba por cansar la atención del lector, es en cambio álbum de instantáneas históricas directas: algunas tan impresionantes como el duelo en que halla la muerte el romántico príncipe don Enrique de Borbón—y su velatorio y entierro—, o las magistrales escenas de la agonía de Prim y las asombrosas «honras masónicas» tributadas al héroe de Castillejos en la basílica de Atócha.

Pero, en realidad, lo que constituye la «materia histórica» básica para el investigador no está—volvemos sobre algo que ya dijimos páginas atrás—en la galería de retratos «auténticos» ni en los personajes de ficción seleccionados como clave y símbolo, ni en la pintura de ambientes y escenarios, ni en las *situaciones-hallazgo*, ni en los numerosos cuadros que constituyen un *reportaje en directo*, sino en el mismo entramado humano volcado ampliamente a través de un vastísimo censo de personas que resumen una *evolución* de clases y mentalidades—características del ciclo revolucionario liberal—perfectamente captada, sobre todo, en las dos grandes Series centrales—tercera y cuarta—en que «vivimos», de una parte, la aproximación—la fusión, a la larga—de la vieja aristocracia del nacimiento y la nueva nobleza del dinero: una burguesía en buena parte enriquecida con el proceso desamortizador y vinculada a la «familia política» de los

moderados (37), y la consecuente desarticulación de lo que antes se llamara ampliamente—en los momentos de la lucha, en frente compacto, contra los privilegios estamentales—«clases medias», polarizadas en dos direcciones: una espuma social y económica, hacia arriba, hacia el poder y la nobleza de nuevo cuño; un amplísimo sector del pequeño comercio, la burocracia inestable de los funcionarios, hacia los lindes del cuarto estado (38). La etapa de O'Donnell y de la Unión Liberal, época áurea de un capitalismo a la moderna, lanzado a las inversiones ferroviarias y a la especulación bursátil, marca el momento de máxima distensión en el tercer estamento. El afán de mantenerse *dentro* de los cuadros brugueses (39) da lugar a la aparición del cursi y a la proliferación de esa suerte de mendicidad vergonzante encarnada en el *cesante*, ya «fichado» en época muy temprana por Mesonero, pero mucho más extendido en tiempos de Galdós, que reiteradamente volverá sobre él en los *Episodios*, hasta que llegue el momento de fijarlo de forma impresionante en una de sus máximas novelas (*Miau*), y entre estos dos términos extremos de la clase social-eje se registra también una creciente relajación de costumbres—impulsada por el espectáculo ostentoso de la nueva riqueza, ennoblecida o no (40)—y, como temprana *reacción «anti»*, los primeros ejemplos de

(37) Sumamente representativo es el caso de la familia Emparán. En cuanto a Pepe García Fajardo, el flamante «marqués de Beramendi», niño prodigio, seminarista en Roma, aventurero y romántico hasta que la conveniencia le induce a *pactar* y *sentar cabeza* mediante un enlace matrimonial de puro cálculo—aunque, por gracia divina, salga del todo bien—, es el protagonista de la cuarta Serie; su oportunismo no acaba de ganar nuestra simpatía, si bien el autor lo adorna con las más atractivas cualidades. En él—dice Sáinz de Robles, esta vez con sobrada razón—significó don Benito «la *cuquería política*, desarrollada para el alcance de la *panacea gubernamental*, inventada y patentada, a turno, por los progresistas y los moderados» (*Pb. cit.*, p. 161).

(38) Simultáneamente se *respira* en estos episodios centrales de la tercera y cuarta Series—para mí, los mejores—el doble y curioso proceso: un aburguesamiento de la nobleza que de hecho evoluciona hasta «hacerse» el modelo a que la burguesía aspira en su ansia de encumbramiento, y el ennoblecimiento de las altas cimas burguesas, atentas a los trasiegos de fortuna que las desvinculaciones han provocado en los estamentos privilegiados. Un cierto y peculiar exponente de este proceso se analiza minuciosamente en la mejor novela de Galdós—si no existiera *Fortunata y Jacinta*—: la trilogía de *Torquemada*.

(39) Como ha señalado con acierto Salvador Bermúdez de Castro, «en nuestros días, aquellos estratos bajos de la clase media del siglo pasado, no encontrarían dificultades ni se opondrían a orientarse hacia un oficio técnico. Sus pares, hoy, acomodados a tales empleos, se benefician de un bienestar evidente. Su nivel cultural de entonces, sin duda, era ampliamente suficiente. ¿Qué les retenía, pues?... Desde luego, el ínfimo nivel salarial existente. Los oficios técnicos—lo que actualmente llamaríamos «obrero capacitado»—apenas permitían rebasar niveles de mera supervivencia... Para comprenderlo en su verdadera dimensión, hay que partir de la base de que la miseria y la masa asalariada eran una sola cosa...» (*Reflexiones sobre las clases medias españolas en el siglo XIX*. Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional del Sur [Bahía Blanca, Argentina]. Ejemplar mecanografiado.)

(40) Ese relajamiento social, al par del aumento de la riqueza, queda reflejado en el ciclo de novelas de la cuarta Serie; recuérdese, como caso representa-

una romántica rebeldía emancipadora contra los convencionalismos hipócritas de la «moral burguesa» (41).

No es tan certero Galdós para «penetrar» en el *cuarto estado*. Antes indiqué una de las razones: *su pueblo* es el artesanado madrileño, insuficiente para *suministrar* datos sobre la problemática del obrerismo en la época de la revolución industrial. Pero aun así la intuición del escritor está muy despierta para captar, de una parte, el *papel de instrumento* asignado por el liberalismo combativo al «bajo pueblo» en las convulsiones revolucionarias que se dicen *populares* y *democráticas*: desde los terribles sucesos de Madrid, en julio de 1834—evocados magistralmente sobre un friso de los *bajos fondos* que culmina en la pintura de la «Pimentosa» y su círculo, «pleno logro del costumbrismo», según la expresión de Montesinos—, a la «vicalvarada» y sus consecuencias—auténtica revolución popular, en que por primera vez el artesanado (el obrerismo-instrumento) va a intentar convertirse en «sujeto» político—. Ya anteriormente el estallido francés de 1848—no reflejado efectivamente en España hasta 1854, a pesar de las «tormentas del 48»—es subrayado por el escritor en todo su alcance. Una sola frase en este episodio—*Las tormentas del 48*—basta para darnos, con fina sensibilidad intuitiva, el camino recorrido por el proletariado hacia la posesión de una auténtica conciencia de clase: «Ya en Francia no se dice las *turbas*, sino las *masas*, nombre nuevo del populacho, y me parece que también por acá vamos a tener *masas*, que es lo único que nos faltaba.» Y en los años que siguen—los años crepusculares de Isabel II— la tormenta se presiente cada vez más cercana; su reflejo en el campesinado de la alta Andalucía nos ha sido transmitido, en un cuadro que tiene todas las características de un documento histórico, a través del minucioso relato de la sublevación de Loja, cuyo caudillo, el albéitar Rafael Pérez del Alamo, suministró los datos precisos al novelista cuando éste escribía *La vuelta al mundo en la «Numancia»*.

Sin embargo, no parece haber percibido Galdós cuánto significa la revolución de 1868 como punto de arranque para el definitivo despertar del cuarto estado. Presta mucha más atención don Benito al estallido cantonal—la romántica y descabellada empresa de Cartagena—que a la penetración de la propaganda internacionalista y el arraigo del anarquismo por obra de los adeptos de Bakunin. Y si nos

tivo, el «círculo» de Manolita Pez, «la coronela Villaescusa» y su hija Teresita; y el caso de Valeria Socobio, mal casada con el capitán Navascués, lanzada luego por ambición a la vida galante.

(41) Este es el caso de la romántica pareja formada por Virginia Socobio, escapada de la casa conyugal para unirse a Leoncio Ansúrez y vivir con él al margen de la sociedad; y el de la propia Teresita Villaescusa, redimida en el amor a Santiago Ibero.

refiere con detenimiento los trágicos sucesos de Tarragona en 1869, no alcanza a percibir en ellos toda su honda trascendencia—en un juego de reacción y contrarreacción que acabará por escindir el frente republicano, desglosando hacia el apoliticismo ácrata a un sector cada vez más amplio de las masas obreras; sólo muy de pasada se nos informa en *Amadeo I* de que las Cortes están discutiendo la licitud de la Internacional; ni una alusión a la *nueva mentalidad* inaugurada por el proletariado, ni un recuerdo para la violenta convulsión de Alcoy, trasunto español, a los ojos de la timorata burguesía, del terrible marzo parisiense, marcado a fuego por la Commune.

En realidad, Galdós vive todavía, al referirnos el triunfo—y el fracaso—del 68, inmerso en una idea: la que confiere a la Gloriosa el carácter de acto culminante de una lucha secular por la libertad. Sin embargo, resulta interesante comparar sus artículos contemporáneos de la crisis revolucionaria abierta en 1868 y cerrada en 1874 con la evocación, un tanto escéptica, de aquella misma crisis en los episodios escritos cuarenta años después.

Antes lo indicamos: en este angustiado despertar del siglo xx, desde el que Galdós redacta sus últimas páginas, la reflexión del escritor se vuelve sobre las razones que malograron el fruto inmaduro de la teórica democracia española:

No creo—dice Tito, el protagonista de la Serie final—ni en los revolucionarios de nuevo cuño ni en los antediluvianos, esos que chillaban en los años anteriores al sesenta y ocho...

El *sueño* de plenitud en la libertad ha ido esfumándose a medida que la vieja España rescataba posiciones que se creyeron perdidas. En esta época vive obsesionado Galdós—y esto demuestra también un cierto desenfoco de la realidad más apremiante—por la obsesión anticlerical (42). En buena parte, la novela *Cánovas* es como un toque de alerta contra la invasión de las órdenes religiosas. Y, sin embargo, la Restauración no ha sido—esto lo reconoce implícitamente don Benito—una simple marcha atrás—un proceso de reacción—, sino un intento de síntesis; muy significativa—y adaptada a la realidad del

(42) No voy a echar mi cuarto a espadas sobre el anticlericalismo de Galdós, y estoy dispuesto a admitir que por encima de todo latía en el escritor un hondo sentimiento religioso. Pero no cabe duda de que a medida que avanzan los *Episodios* van siendo más raros los sacerdotes «normales» y que don Benito parece complacerse en la pintura de «casos» como el desaforado de mosén Juan Ruiz Hondón, vicario de Uldecona (*Carlos VI en la Rápita*) o del meloso e hipócrita don Plotino Pagasaunturdua, canónigo de Cuenca (*De Cartago a Sagunto*). Sería interesante un estudio acerca de Galdós y el estamento eclesiástico, que permitiera seguir la evolución indudable de la actitud de don Benito en este tema, y las razones que guiaron aquélla.

personaje— es la confianza de que el propio Cánovas hace objeto a Tito:

Dos cosas deseo: el descanso mío y ver el estreno del nuevo partido en las funciones del Gobierno. Si Sagasta no reniega de su historia, su primer cuidado al llegar al poder será poner diques a la inundación frailerá, ateniéndose estrictamente a la letra del Concordato. Cada cual debe permanecer en su terreno propio, gobernando conforme a sus ideales y a sus compromisos. La realidad histórica, el carácter y sentido de las fracciones políticas que me han dado su apoyo para consolidar la Restauración, me impiden realizar con acento vigoroso la política regalista. Sagasta es el llamado...

Pero Galdós escribe estas líneas en 1912, cuando la famosa cuestión de las congregaciones religiosas *aún no ha sido resuelta*—es exactamente en esas fechas la «cuestión batallona» para el Gobierno Canalejas.

El protagonista, en 1881, sólo puede «presentir» lo que va a ser esta nueva experiencia histórica. La proximidad del desastre resuena en los apóstrofes finales de una airada apelación a la rebeldía:

Los políticos se constituirán en casta, dividiéndose hipócritas, en dos bandos igualmente dinásticos e igualmente estériles, sin otro móvil que tejer y destejer la jerga de sus provechos particulares en el telar burocrático. No harán nada fecundo; no crearán una nación; no remediarán la esterilidad de las estepas castellanas y extremeñas; no suavizarán el malestar de las clases proletarias. Fomentarán la artillería antes que las escuelas, las pompas regias antes que las vías comerciales y los menesteres de la grande y pequeña industria. Y por último..., acabarán de poner la enseñanza, la riqueza, el poder civil, y hasta la independencia nacional, en manos de lo que llamáis la Santa Madre Iglesia... Alarmante es la palabra revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu nación. Declaraos revolucionarios, díscolos si os parece mejor esta palabra, contumaces en la rebeldía. En la situación a que llegaréis andando los años, el ideal revolucionario, la actitud indómita si queréis, constituirán el único síntoma de vida. Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento...

No pretendamos ir más lejos que el autor al buscar sentido u objetivos a esta apelación revolucionaria, simple repudio—como el formulado por Unamuno o por Baroja—de una depresiva situación nacional vivida a disgusto, aunque, ciertamente, nos traiga el recuerdo de ciertas *exasperaciones intelectuales* mucho más próximas a nosotros. En todo caso, Galdós parece *presentir* ahora algo que realmente está ya en marcha desde 1868, al margen de los *valores burgueses*—la su-

puesta libertad democrática—triunfantes en aquella fecha. Ya en 1904 —y en el artículo «La reina Isabel»— ha escrito:

Los problemas que enardecían a los hombres en otro tiempo pasaron y se desvanecieron, o resueltos o a medio resolver, perdido el gran interés que a los hombres movía en favor de ellos. Resta el problema nuevo, que avanza sobre tanto asombro, el problema del vivir, de la distribución equitativa del bienestar humano y de las vindicaciones que apenas intentadas difunden por todo el mundo la desconfianza y el pavor...

Como desvelamiento de un nuevo horizonte, pensamos en lo que pudo ser la continuación —por desdicha, frustrada— de los *Episodios Nacionales*, una vez comprendido por el autor este nuevo factor histórico, cada vez más insoslayable: el del «cuarto estado», convertido en sujeto político, el del *proletariado militante*. Esta fuerza nueva no llega a proyectarse, efectivamente, sobre su inmensa panorámica retrospectiva; pero palpita, como una esperanza soterraña, en las últimas series.

CARLOS SECO SERRANO
Paseo de Gracia, 69
BARCELONA

EL «PUEBLO» DE PEREZ GALDOS EN «LA FONTANA DE ORO»

P O R

ALBERT DÉROZIER

No quiero considerar aquí más que una obra del gran novelista que tan hondamente marcó con su sello el siglo XIX español: *La Fontana de Oro*. Esto por motivos muy singulares. Siendo la primera novela de Pérez Galdós, se supone comúnmente que no ofrece extraordinario interés si se la compara con los *Episodios nacionales* u otras novelas posteriores. No obstante, creo todo lo contrario, y trataré de aclarar este punto de vista en estas breves páginas. Examinaré, pues, *La Fontana de Oro* con respecto a la atmósfera política que la suscitó; esto es, relacionándola con el liberalismo, con la noción de «pueblo» y con las clases sociales en el siglo XIX, entre 1820 y 1870. Y trataré, al mismo tiempo, de mostrar cuál es la consecuencia de esta «circunstancia histórica» sobre la creación literaria misma.

* * *

Como se sabe, se escribió *La Fontana de Oro* en su mayor parte antes de la revolución de 1868 —entre el 66 y el 68—. «Sólo sus últimas páginas son posteriores a la Revolución de septiembre...», nos dice Galdós (1). Se refiere esta novela al segundo período constitucional en España, 1820-1823, el trienio de desdichada memoria, que se terminó con la famosa expedición del duque de Angulema y de los «Cien mil hijos de San Luis», venidos a España para restablecer el despotismo absoluto bajo la protección de la todopoderosa Santa Alianza.

Puede, en realidad, que la génesis de *La Fontana de Oro* sea anterior, porque insiste mucho el autor en que su libro se había compuesto hacía mucho tiempo. Si esperó, pues, varios años antes de darlo a la luz, es porque el alcance político que subraya en cada capítulo no siempre le parecía concordar con la realidad contemporánea; es porque vacilaba en proponer a sus lectores una solución definitiva. Pero lo cierto es que, en diciembre de 1870, dejó de vacilar. Opina

(1) En la *Advertencia* que lleva la fecha de «Diciembre de 1870».

Galdós que *La Fontana de Oro*, al par que establece una relación entre los años de 1820-1823 y la «crisis actual» de 1869-1870, cobra un significado político original: abraza gran parte del siglo XIX y, poco tiempo antes de la primera República, procura averiguar el estado de las luchas entre «moderados», «exaltados» y «reaccionarios». ¿Quiere, por tanto, *La Fontana de Oro* mostrar un porvenir político a una España vacilante? Es imposible negarlo.

La Fontana es algo que cabe llamar una novela histórica, aunque es de un tipo singular. Cuenta la historia de un joven «liberal exaltado», Lázaro, quien debe abandonar Zaragoza después de cerrado su club por la autoridad «liberal moderada» y viene a Madrid animado por la noble ambición de hablar, luchar y promover la revolución. Sus repetidos altercados con su tío *Coletilla*, feroz reaccionario y consejero íntimo de Fernando VII en su camarilla; sus vaivenes y titubeos entre sus amigos de las minorías «exaltadas» y cierta honradez que le prohíbe perpetrar «crímenes»; su credo político, sin tregua amenazado, cada día más frágil, y, finalmente, derrotado: todo esto le conduce a una situación desesperada, y no se salva de la muerte sino por una reunión de arbitrariedades, entre las cuales es preciso mencionar el amor puro y convencional de Clara. En estas últimas páginas es donde vaciló Pérez Galdós antes de decidirse por la solución de «sentido común».

I. HISTORIA Y CREACIÓN LITERARIA

Lo que en primer lugar llama la atención al leer *La Fontana de Oro* es que se trata de una novela basada exclusivamente en una atmósfera política: en este sentido, es una tentativa original en España. Vemos así desfilar numerosos personajes que adquieren una vida intensa. El problema fundamental no es saber si tal o cual personaje son exactos. Importa ver que corresponden a la realidad: una realidad nueva que Pérez Galdós elige aquí para hacer de ella el tema central de la novela. Por ejemplo, al dueño de *La Fontana*, el café «exaltado» y «revolucionario», le vemos recibir de Elías unas onzas para «vender la diosa misma de la libertad» y repartir las monedas entre un sargentón «que hace ruido», un amigo de Calleja «que tiene voz de becerro», un estudiantillo valenciano por «dos raciones de carne estofada y dos botellas de vino», un lego exclaustrado «que escribe *El azote*», un oficialito que prorrumpe en *Calendas Cartagos*, o un Andresillo Corcho «que sale por las calles gritando».

En esta parte, la creación más original y más interesante no cabe

duda que es la de don Elías, *Coletilla*. «Silencioso y extraño personaje», sale de la sombra del café «exaltado» para ofrecerse a la mirada del lector: de edad avanzada, huesoso, falto de dientes, corva la nariz, con una mirada de pájaro nocturno, amarillo, arrugado, en la cabeza la tradicional gorrilla de terciopelo. Asiste a la Fontana para contarle al rey lo que pasa en los clubs. Es el amigo de Matías Vinuesa, el cura de Tajamón; delató a Pablo Rodríguez, «el cojo de Málaga». Acosado por una facción hostil, se niega a decir «¡Viva la Constitución!», y solamente debe la vida a la intervención —por mera necesidad de la novela— de un joven militar simpático, prototipo de la ideología liberal más confortadora.

Don Elías lleva el apodo de *Coletilla*, lo mismo que el general Eguía, cuyo odio contra toda innovación le hacía llevar el pelo con coleta en 1820, igual que en tiempos de Carlos III. Había nacido Elías en 1762 en Aragón, y morirá después de 1824 en las mismas condiciones poco gloriosas que el general (2). Hijo de una familia rural acomodada, y hasta privilegiada, se le había considerado como «predestinado a grandes empresas y a notables prodigios». Había trabado relaciones muy estrechas con la sociedad clerical, después de la Universidad, y luego se había distinguido durante la guerra de la Independencia. Fanático y anticonstitucional, poseía una manía: «Esta pasión era el amor al despotismo, el odio a toda tolerancia, a toda libertad.» Pérez Galdós caracteriza a su personaje con vocablos duros: «furibundo», «atroz», «fanatismo», «adhesión frenética a un sistema», e incluso «doco». Lo cual no le impide ser inteligente, y explica de cierto modo su carácter indomable. Los dos *Coletilla*, el de la historia y el de *La Fontana de Oro*, se confunden en sus rasgos esenciales. Desde un principio quiso el autor mostrar aquí al partidario sanguinario e incondicional del sistema arbitrario.

Y Pérez Galdós, con el deseo de justificar más aún el apodo de *Coletilla*, añade a la psicología del personaje otro elemento histórico: el mote de *Coletilla* procedería de la famosa coletilla añadida por el rey a su discurso del 1 de marzo de 1821. Pérez Galdós acumula las semejanzas y las analogías. Elías es también el amigo de Fernando VII, es un individuo de la camarilla. *Coletilla* viene a ser, pues—a consecuencia de una serie de asimilaciones—, como una antología: encierra en sí mismo tres justificaciones históricas.

Ahora el personaje —de carne y hueso— tiene una realidad histórica y el autor lo incorpora en el medio social del cual ha brotado. En 1814 don Elías es feliz porque se hace el amigo del duque de

(2) Nacido en 1750 en Durango, muere el general Francisco Ramón Eguía en 1827 en Madrid, aislado, olvidado y despreciado por sus amigos reaccionarios.

Alagón, «individuo de la odiosa camarilla» y toma parte en «los sordos manejos de aquella Corte infame». En 1820, en los albores del trienio constitucional, conspira con «rabia crónica», «desorden moral» y «frenética tenacidad». Organiza la reacción, fomenta la subversión. Personaje calcado del histórico Eguía, «el restaurador», va adquiriendo vida original y fuerte en la novela. Es una creación literaria única, al margen del «pueblo» que no conoce y al que asimila con el populacho, como lo veremos pronto.

En cuanto a Lázaro, el héroe de la novela, sigue el mismo caminar: personaje a quien se podría creer meramente novelesco, está incorporado en un medio histórico. Pérez Galdós le quiere más arbitrario, sin duda, pero no vislumbramos inmediatamente el motivo: «En épocas como aquella, la política, el proselitismo, el espíritu de secta engendraba grandes pasiones.» Lázaro, por consiguiente, es un apasionado, dotado con una especie de predestinación mística, lo mismo que *Coletilla*, pero a la inversa; es el «apóstol de las nuevas ideas»; espera la gratitud de todo un pueblo. Mezcla de romanticismo, de deseo de gloria, de noble vanidad, quiere «cumplir una gran misión».

Pero Lázaro —porque en el personaje tiene que haber fallas, al contrario de *Coletilla*— no se confiesa a sí mismo lo que anhela exactamente: «Los jóvenes como aquél no gustan de concretar las cosas porque temen la realidad.» Por muy interesante que sea esta reflexión en la historia de las revoluciones, no nos satisface. Lázaro quiere ganar una posición social; es ambicioso; sueña con «intenso palmoteo». Una carta nos revela asimismo que es aficionado a la lectura, que es buen cristiano —lo que no nos extraña— y que pasa por una crisis de adolescencia que le lleva a hablar y a darse a conocer (3). Pérez Galdós aquí también procede por pinceladas sucesivas. Primero llena a su personaje con una potencia de historia y de realidad política para comunicarle una consistencia, una realidad; multiplica las anécdotas, los contactos con la vida, los acontecimientos auténticos, como cuando se trataba de *Coletilla*: el resultado es un personaje verdadero, histórico, palpitante. Y luego este personaje, hecho real, interviene sobre la propia realidad. Surgido de la historia, ella le moldea y él la modifica a su vez. Sin embargo, permanece una ambigüedad: Lázaro no posee la densidad histórica de *Coletilla*. Se empeña Pérez Galdós en negársela desde las primeras páginas. Comprenderemos luego por qué.

Antes del período novelesco que nos interesa, Lázaro fue, en Zaragoza, un estudiante simpático y de rectas intenciones. Después ha venido a ser «propagador político» —por generosidad, según parece—

(3) Recuérdese a los personajes de la novela histórica de Unamuno *Paz en la guerra*; Ignacio Iturriondo y Pachico Zababide, a propósito de quienes este mismo estado de crisis está descrito de manera mucho más minuciosa.

y la autoridad le obligó a salir de Zaragoza en una época de «tumultos y manifestaciones que el Gobierno quiso reprimir», a raíz de la destitución de Riego del mando de capitán general de Aragón. «Politicómano ferviente», que se había distinguido en los clubs «por sus elocuentes arengas», Lázaro vuelve a su aldea, y se olvida de la Revolución francesa, del *Emilio* de Rousseau, de las *Cartas* de Talleyrand y del *Diccionario* de Voltaire. Es el prototipo del estudiante de un medio social rural y sencillo, pero bastante acomodado, dado que se le pudo enviar a la Universidad y pagar sus caprichos juveniles. Pérez Galdós subraya con insistencia esta característica social y la va a utilizar a lo largo de su lógica demostración, para llevar a su lector a deducir la irresponsabilidad social, histórica y —claro está— política de su personaje.

El obstáculo mayor que resulta es que Pérez Galdós, cegado por su preocupación de demostración política, cuyo alcance vamos a apreciar, fabrica desde el comienzo hasta el fin un personaje cuya psicología es discutible. Puede opinar el lector, al principio de la novela, que Lázaro es un «joven exaltado». Pero cuando se le escucha pronunciar la apología del buen monarca y de la monarquía constitucional, de la moderación y del orden; cuando se le ve denunciar los «excesos sangrientos» de la Revolución francesa, y al mismo tiempo condenar el viejo despotismo de Carlos IV y de su favorito Godoy (4), se titubea en situarle aquí o allí. Y cuando finalmente se le ve, mezclado con «el populacho frenético y estúpido», inflamar los espíritus y llevarlos a la violencia y al crimen, con razón se puede estar desconcertado. Todo esto encuentra, sin embargo, su justificación política, pero en menoscabo de la integralidad y de la verosimilitud del personaje.

Que Lázaro no es sobradamente perspicaz, todo nos lo dice, en la Historia como en la novela. Varios indicios pudieran, por ejemplo, llevarle a pensar que su tío *Coletilla* está en connivencia con ciertos «frenéticos» y que su actitud «menos adusta que de ordinario», no traduce «cierta benevolencia» para él. Uno puede extrañarse en particular de ver al viejo reaccionario manejar sin precaución a su sobrino y mandarle a la Fontana de Oro, caída entre las manos de los «disidentes», es decir, de «los violentos». No experimenta Lázaro más que sorpresa. Según otros indicios, debería persuadirse de que la devota doña Paulita está enamorada de él y aprovecha la situación para procurar orientar a su discípulo por otro camino diferente del amor

(4) «No quiero medrar a la sombra de un tirano que pague la adulación con dinero» (cap. XVIII, «Diálogo entre ayer y hoy»).

místico. Por fin la conducta de nuestro héroe, frente a la virtuosa e inocente Clara no deja de sorprender: duda de su pureza por motivos tan fútiles como inverosímiles. Todo esto —hay que repetirlo— no es casual. Lázaro, bajo la pluma de Pérez Galdós, no es sino el principal instrumento de una demostración.

Lázaro (personalidad conscientemente deformada) y *Coletilla* (verosimilitud histórica inatacable) evolucionan en el medio turbio de los años 1820-1823. Se encuentran con otras creaciones literarias interesantísimas: por ejemplo las tres viejas «ruinas aristocráticas», las Porrreño, dueñas secas, «intolerantes, rígidas, orgullosas», «ceremoniosas y tiesas», preñadas de una tristeza helada; los «revolucionarios» de la Fontana de Oro (ignorantes, inconscientes o sospechosos, según los casos); los abates, que visten «con primor y coquetería», característicos de fines del siglo XVIII, es decir, de la galomanía, y en vías de desaparición durante el trienio constitucional; uno de ellos, el ex abate Gil Carrascosa, más hábil o más diabólico que sus cofrades, educado entre los frailes agustinos, luego tráfuga, después abate «por amistades palaciegas» a fines del siglo XVIII, «ardiente liberal» en 1812, amigo del duque de Alagón cuando la restauración fernandina, «absolutista decidido» entonces (realistón, servilón, pelón), perro fiel del capellán del rey, Ostolaza, familiar de ciertas capas sociales, desde la aristocracia hasta la reacción, pasando por el liberalismo con todas sus facetas, que se define a sí mismo como «hombre de orden» frente a *Coletilla* y los realistas netos, pero que sabe «navegar a todos los vientos» y cambiar de casaca si da el caso, «exaltado» y hasta comunero si es preciso, algo truhán a sus horas, comprometido con prudencia, tercero, rebuscador de buenas fortunas, buen amigo, en fin, del militar Claudio Bozmediano, el hijo de un consejero de Estado todopoderoso en el sistema liberal.

Por lo demás, representa Bozmediano una transición hábil con el medio meramente histórico. Es comandante, hijo de un legislador de Cádiz, quien había seguido por su parte la carrera acostumbrada de todos los liberales antes de ocupar «uno de los más elevados puestos en la política», es decir, el de consejero de Estado. Se trata, según nos dice Pérez Galdós, de un personaje contemporáneo, y, por consiguiente, «auténtico», nunca movido por el interés y que trató de «dirigir por camino recto la torcida voluntad» de Fernando VII. El hijo, Claudio, tiene, pues, la «autenticidad histórica» de su padre. Su situación social le da el desahogo. Además tiene espíritu caballeresco. Es un liberal «puro» y «honrado». Cree en los buenos sentimientos, sin carecer de cierta lucidez política, que caracteriza el medio liberal moderado: «El mayor inconveniente es la impaciencia», exclama, lo mis-

mo que otro liberal de la generación anterior (5). Sin reparar en las manifestaciones violentas de la calle, prefiere esperar y estar velando. Pérez Galdós le tributa más que indulgencia; hace de él como un portavoz que no vacilará, cuando llegue el momento, en enseñar a los indecisos en materia política dónde está el camino de la generosidad razonable (6).

Tiene además Claudio Bozmediano una verosimilitud sentimental, al contrario de Lázaro. Gusta de las aventuras femeninas. Intentará raptar a Clara, en el más puro estilo novelesco. No pocos trozos de Pérez Galdós subrayan esta coherencia interior del personaje, simpático y persuasivo a cada momento de la obra.

Con él penetramos de lleno en la Historia. El es quien sirve de enlace con cierto medio oficial de ministros, generales, consejeros de Estado y altas personalidades políticas o civiles: Martínez de la Rosa, el conde de Toreno, el primer ministro Felú, Argüelles, Valdés, Alava, García Herreros, «el poeta» Quintana, Calatrava, el marqués de las Amarillas, etc.

Lázaro, por su parte, desempeña idéntico papel de enlace con un mundo histórico algo diferente, más difuso, el de los oradores «exaltados» de la Fontana de Oro, masones o comuneros: Antonio Alcalá Galiano, «feo andaluz», de elocuencia robusta y rematada, colérico algunas veces, de gran talento y poca edad, de espíritu exacto y razonador, «pico de oro», «el espada de los *oraores* (7); Juan Romero Alpuente, expresivo, enérgico, enemigo de los privilegios y del rey (8); Josef Moreno Guerra, «agitador» de las Cortes; Nicolás Garelli; Alvaro Flórez Estrada, famoso economista y precursor del socialismo en España, y otros ciento, conocidos o ignorados.

Al fin *Coletilla* nos pone en contacto con una faceta que no nos fuera lícito conocer sin él: los íntimos de Fernando VII, la camarilla,

(5) Manuel Josef Quintana, en sus *Cartas a lord Holland*.

(6) Juzgando a los agresores de *Coletilla*, estima que no son liberales auténticos. Indignado, sin embargo, al suponer que se pueda quitarles la libertad a unos y no a otros, estima que la libertad es un «derecho colectivo», a pesar de las primeras «imprudencias».

(7) *La Fontana de Oro*, cap. I, «La carrera de San Jerónimo en 1821», y cap. II, «El club patriótico». El propio Alcalá Galiano evoca estos acontecimientos en sus *Recuerdos de un anciano*, cap. «Las sociedades patrióticas de 1820 a 1823». Por otra parte expresa vehementemente el deseo que no se le clasifique entre los oradores «revolucionarios», y considera que es «atrozmente injurioso» que se le haya comparado con Danton, «el feroz demagogo incitador de sediciones y matanzas, cuya memoria está unida a la de los asesinatos de septiembre» (Véase la *Historia política y parlamentaria de España*, Madrid, 1860, 3 t., debida esta obra a la pluma de un reaccionario de buena cepa, Juan Rico y Amat.)

(8) «¡Abajo los privilegios, abajo lo superfluo, abajo ese lujo que llaman rey!... Cada uno de estos oradores tiene sus partidarios en el público. Interesante es aquí la relación entre las consignas del primero y las del segundo. Solamente algunos comuneros quieren eliminar al rey del sistema político.

los realistas «netos», el rey mismo. A este respecto, la escena final es reveladora. Fernando VII, «el monstruo más execrable que ha abortado el derecho divino» está con su «perro favorito», *Coletilla*. En voz baja, calculan las probabilidades de acierto del tumulto que han armado en la capital. Se alegran de que el joven Lázaro haya servido tan bien la «Santa causa», sin saberlo. Y están preparando juntos una represión atroz, bajo el amparo de Luis XVIII y de la Santa Alianza. Naturalmente abandonamos aquí el campo de la creación literaria *stricto sensu* para penetrar en el de las opciones políticas del autor, pero en esta evocación de personajes que se sitúan en dos niveles históricos (el nivel histórico puro y el nivel histórico verosímil, «auténticos» los dos) hay una tentativa que podemos calificar de original en la novela española del siglo XIX.

Así planteados en su principio, estos personajes pueden ahora ser confrontados indiferentemente a cada momento con los acontecimientos históricos y con la realidad en general: porque, para comunicarles consistencia y vida, quiso Pérez Galdós que dialogaran con lo real y que intervinieran sobre él. Basta ver la atmósfera de los cafés revolucionarios o de las logias masónicas: la Cruz de Malta, el Gran Oriente, Lorencini, Vicentini y, el mayor entre todos, La Fontana de Oro. Salas dotadas comúnmente de bancos y de tribuna, atraen a un público ruidoso. Sesiones públicas, sesiones secretas y conspiraciones se suceden allí. El estrétipo a veces es espantoso. Otras veces los «exaltados» arrojan a los «moderados». Es un lugar de cita para la «ardiente juventud» (9). No se puede negar que la evocación de la Fontana de Oro es fidedigna, en su doble importancia de absceso de la agitación popular y de medio político para «fanatizar» los espíritus, con propósitos que naturalmente discrepan (10). No todo en el café es «revolucionario», aunque el gato se llama *Robespierre* (11).

Este ambiente no se puede disociar de las asonadas que cada semana amenazan a las personalidades moderadas que están en el poder, suscitándolas algunos elementos exaltados o reaccionarios que se sirven de la multitud callejera para lograr sus fines, como lo suele repetir Pérez Galdós en nombre de sus convicciones personales.

(9) Pérez Galdós repite a menudo la fórmula como para aguzar la sensibilidad del sector.

(10) Es un hecho histórico, en efecto, que la Fontana fue el lugar de batallas políticas violentas entre la primera generación liberal y la segunda, que intentó orientar al gobierno y que le inquietó hasta tal punto que éste tuvo que cerrarla, lo mismo que otros clubs «revolucionarios». Pero es de desear también que no se confundan las responsabilidades. Véanse sobre el particular *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne* (cap. V de la segunda parte) y *L'histoire de la «Sociedad del Anillo de Oro»*, de ALBERT DÉROZIER.

(11) Hasta el final tendrá que sufrir el pobre «Robespierre» la rechifla del autor, que se complace en recalcar su «admirable franqueza republicana».

¿Cuál es el proceso de la asonada? Por lo común brota de una sesión de la Fontana de Oro, durante la que los asistentes, después de promover «los gritos del tumulto popular», encendidos a su vez por ellos, salen a la calle para manifestar su fuerza. Una noche corren a allanar la casa del conde de Toreno. Otra noche, la de Pablo Morillo, el capitán general de Castilla la Nueva (12). Otra noche, los *chisperos* más afamados de los barrios populares dejan los hierros y «salen en busca de aventuras», alentados por el tumulto (13). Otra noche, en fin, el 18 de septiembre de 1821 —fecha histórica—, se prepara la «procesión» patriótica para pasear por las calles, al día siguiente, el retrato de Riego: manifestación organizada por los clubs y prohibida por el Gobierno, el cual no titubea en maltratar al «fundador de las libertades de España».

Toda esta evocación está impregnada de historia. Zaragoza no se ha sublevado cuando el Gobierno destituyó al héroe de la Independencia, después de pretender que fomentó graves desórdenes en Aragón. Los «enemigos de la libertad» están coligados contra él, y en todas las provincias el poder moderado aparta a los «buenos liberales» de los cargos públicos para instalar en ellos a individuos venales (14). Verdad es que esta acusación vehemente contra Zaragoza le permite a Lázaro desempeñar cierto papel, pero Pérez Galdós se limita a los hechos, porque lo exige su libro. Por lo demás el joven, empujado hasta la tribuna para tomar la defensa de su antiguo club, habla ante un público de diputados, de escritores y de políticos eminentes: ¿no concuerda esto también con la realidad?

Por lo que se refiere a la famosa «procesión cívica», se produce en medio de un ambiente de conspiración y de gran agitación. Algunas personas más sensatas pugnan en vano por ordenar y dirigir a un «pueblo dispuesto a una gran manifestación» y pronto a obedecer a una voz: «Cuando aquel hombre ha hablado —apunta el autor de *La Fontana de Oro*— la multitud ha ... adquirido lo que no tenía: conciencia y unidad. Ya no es un conjunto inorgánico de fuerzas ciegas; es un cuerpo inteligente cuya actividad tiende a un objeto fijo,

(12) Morillo, en efecto, prohibió las asonadas y serenatas estrepitosas: durante la noche del 17 al 18 de septiembre le molestó el «populacho», como es dable comprobarlo a través de los testimonios históricos.

(13) La industria del hierro y otros metales era floreciente en Madrid (así como en Sevilla y Barcelona), sobre todo a partir de la primera guerra carlista y a pesar de ella, porque España trataba entonces de tomar parte integrante en el movimiento industrial que caracterizaba la época. Es de sentir, sin embargo, que Pérez Galdós no haya visto a los «chisperos» en su *Fontana de Oro* sino por el lado pintoresco.

(14) *El Zurriago*, *La Terceroía* y todos los periódicos comuneros suelen proclamar en todos sus números que nuevos jefes políticos, enemigos de las libertades, han sustituido a los antiguos, honrados e incorruptibles. Véase la *Historia... de VAnillo*, ya mentada, pp. 25-28 y ss.

bueno o malo, pero al cual se encamina con decisión y conocimiento». Será preciso volver a analizar esta opinión de Pérez Galdós.

El retrato de Riego, llevado por cuatro socios de la Fontana, avanza en medio de la confusión, a través de una multitud incoherente, sin conciencia, desordenada y apiñada. Recorre las calles, se detiene indecisamente, vuelve a avanzar, según los flujos o las casualidades, ha venido a ser el esclavo de los movimientos internos de la turba-multa. Después de llegado a las Platerías, choca con la tropa y el capitán general Morillo, el cual, lleno de «aplomo» y «entereza» sobre su caballo, manda retroceder a la manifestación mientras que está esperando un regimiento (15). La manifestación, a pesar de su deseo de tributar un homenaje «moral» a un héroe de la patria, sabe que no tiene armas para hacer frente a los soldados y tiene que retroceder y esparcirse. ¿Le ocurre volver a unirse alrededor de un orador que intenta reprimir el impulso de los fugitivos? A pesar de grandes aclamaciones y exhortaciones, en medio de movimientos y empujones de extraordinaria confusión, aunque vacila para oscilar a un lado o a otro, tiene que ceder ante la tropa y desbandarse. Después de las últimas vociferaciones alrededor del orador —Lázaro— y algunos remolinos de gente, la oleada humana huye. Enmudece el orador. La turba también. Ha cambiado por completo la situación. ¿No concuerda esto también con la realidad?

Pero continúa la Historia. Bozmediano, «distinguido, rico e influente», consigue la libertad del imprudente orador, después de «muchos empeños y recomendaciones» y después de convencer al secretario del jefe político (16). Pérez Galdós nos da a entender aquí el vicio político del sistema, lo que le es fácil porque no está —ni mucho menos— en contradicción con la verdad histórica.

Los menores detalles históricos por fin traducen una preocupación o una verdad históricas. Por ejemplo, la suerte infausta de tal orador revolucionario de un club de Zaragoza, Bernabé del Arco, muerto por el «populacho» (17). Por ejemplo, la visión final de varias personalidades liberales entre las más eminentes, que se prestan apoyo mien-

(15) Pérez Galdós emplea a menudo la palabra «manifestación», la cual no cabe duda de que no estaba de moda en 1820-1823. La llena de un significado que no tenía en aquella época y que no adquirió sino mucho después del Trienio. En este caso, lo mismo que en otros, al autor de *La Fontana* le traiciona su vocabulario.

(16) José Martínez de San Martín, aunque no se le nombra aquí. Estamos bajo el ministerio Felú. Este, después de Argüelles, atacó abiertamente las sociedades patrióticas e «hizo de aquel nueve jefe político de la capital un instrumento de destrucción de las tribunas populares, en las cuales se expresaban las opiniones con demasiada libertad, al gusto de la autoridad» (*Histoire... de l'Anillo*, páginas 49-50).

(17) «¡Así castiga el pueblo a los que le engañan!», dice *Coletilla*.

tras conocen que gran parte de la opinión pública las odia (18). Por ejemplo, las numerosas visitas de tal consejero de Estado a un ministro (Bozmediano y el marqués de las Amarillas). Por ejemplo, también las noches que pasa Quintana en el Teatro del Príncipe (19). Fácilmente se pueden alegar otros ejemplos.

He hablado de Historia y creación literaria que se sitúan en dos niveles históricos. A éstos se añade otro nivel que a veces se agrega a ellos, a veces se compagina con ellos y otras veces se superpone: el nivel novelesco, sentimental. Y desempeña, poco más o menos, el mismo papel en la obra: intervención sobre lo real o lo verosímil por una parte, mensaje por otra parte. Aquí se sitúa Clara, joven y huérfana, recogida por *Coletilla*, después de que pasó en el convento algún tiempo de una vida siniestra y estrecha, ahogada bajo los rosarios y el *camaranchón*. Encuentra en casa del viejo reaccionario una vida «sin juegos», «sin amables compañeras», «sin alegrías», «sin expansiones» y, naturalmente, sin ternura. Encerrada según el humor del día, «desdichada mártir», está a punto de morir cuando una estancia en el campo, en medio de gente sencilla, le devuelve la vida y le hace conocer el amor de Lázaro.

Durante esta larga aventura, la cual va a ocupar gran parte de la novela, vemos la tradición novelesca, característica de la novela en el siglo XIX, chocar con elementos exteriores—lo real, lo auténtico—, y este encuentro inaudito contribuye a dar originalidad a la creación literaria. Clara, a pesar de su psicología somera y poco convincente, influirá hondamente en Lázaro y será un elemento importante en el ciclo de su «redención».

Dudo en hablar de la intriga menor de doña Paulita, la beata enamorada de Lázaro—ora coqueteo, ora pasión fatal—, porque no es sino una complicación novelesca, un poco caricatural e inútil. Sólo es un juego irónico por parte de Pérez Galdós, con el propósito de suscitar la sonrisa del lector y hacer burla, con demasiada facilidad, de Santa Teresa y el arrobamiento místico. ¿Propende esto a tranquilizarnos? No lo creo. Que posea sentido común el autor de *La Fontana de Oro*, ¿quién lo duda? Pérez Galdós, si es un conservador, no es un beato: pero esto no compensa aquello.

Este, pues, es el encuentro—tres niveles—de la Historia y de la

(18) La prensa comunera (*El Independiente*, *El Tribuno*, *El Zurriago*, *La Tercerola*, *El Descamisado*, *El Gorro* y algunos más), que tiene otros motivos que Pérez Galdós para condenar con severidad a Martínez de la Rosa, Toreno, Felfú y Argüelles, lo repite incansablemente.

(19) M. J. Quintana había sido censor de teatros antes de la Guerra de la Independencia, al par que autor de tragedias y obras didácticas sobre el teatro. Pérez Galdós copia aquí una costumbre del escritor liberal que ocupa además, durante el Trienio, otros cargos oficiales: presidencia de la Junta Suprema de Censura, Comisión de Reforma de la Instrucción Pública, etc.

literatura. Los personajes históricos, auténticos o novelescos, brotados de la Historia en grado diferente, intervienen a su vez sobre ella. Pero claro está que estos elementos, tales como los quiso Pérez Galdós, no nos aparecen como fin, sino como medio, porque no sabemos casi nada aún de la sociedad por la cual se mueven y sobre la cual actúan para transformarla.

II. ¿PUEBLO Y AFRONTAMIENTO DE CLASES?

Marca el trienio constitucional en España —nadie lo ignora— una época nueva en política. El primer período constitucional (1808-1814) había consagrado la victoria del liberalismo como sistema y como partido político. Victoria y también límites. El período de restauración absolutista (1814-1820) deja bastante tiempo para la reflexión, y las aspiraciones democráticas que hasta entonces no habían podido expresarse, lo mismo bajo el liberalismo como bajo el absolutismo, van ahora a intentar aparecer políticamente. En este sentido el golpe de Estado de Riego abre una era política nueva. El viejo partido liberal se disloca. Sus jefes tienen unos cincuenta años. Se ven amenazados por un nuevo «liberalismo», contra el cual oponen con miedo el «buen sentido», la «razón», la «prudencia», la «moderación», la «necesidad de orden», el «interés del Estado», al par que su propia experiencia y su madurez política y el peligro de toda «exaltación», «subversión» o «republicanismo», siendo estos tres términos —poco más o menos— sinónimos.

Pérez Galdós nos sugiere el problema a su modo desde un principio: hay —según nos dice— un desequilibrio entre la primera generación liberal y la segunda; esta última avanzaba con más rapidez que la precedente, la cual no quiso seguirla. Por lo cual la generación nueva acostumbra reunirse en los cafés patrióticos, en los clubs, movida por la impaciencia y las aspiraciones, deseosa de provocar los aplausos populares. Así es como nació una «democracia» al calor de la revolución, para tratar de establecer el «moderno criterio político». Era una juventud cuyos «grandes delirios bastardearon un tanto los nobles esfuerzos», pero que se había propuesto formar y educar la opinión pública, inexistente hasta entonces. Fueron los oradores los neófitos exaltados de un nuevo culto y, andando el tiempo, fueron experimentando el deseo de dirigir los negocios públicos, de enmendar los errores del Gobierno y de «imponerse a la nación». Las ambiciones personales engendraron la corrupción y el absolutismo utilizó estos vicios para triunfar. Tal es el argumento del capítulo I de *La Fontana*

de Oro. Quiso Pérez Galdós que fuesen muy claras las cosas en la mente de sus lectores al empezar. Se propone a continuación evocar el combate entre una «sociedad decrepita» (a la cual casi no pinta por lo demás) y una sociedad joven, «lozana y vigorosa», «llamada a la posesión del porvenir» (20). Está claro que haciendo del paso del Antiguo Régimen a las modernas instituciones una contienda de generaciones, y negándose a plantear el problema en términos de conflicto social, el autor de *La Fontana de Oro* nos muestra que optó ya *a priori*.

Ahora bien: he dicho que el trienio señala el principio de las reivindicaciones sociales. Esto nadie lo puede negar. Los periódicos de aquella época —para no hablar más que de ellos— lo ponen de realce no pocas veces y con términos no equívocos, que se trate de la prensa de los comuneros, de los masones o de los moderados. En algunas ciudades (Madrid, Zaragoza), artesanos y obreros empiezan a manifestarse como clase y se niegan a abandonar su destino al liberalismo, porque saben que no pueden esperar de este sistema político la defensa de sus intereses. Por otra parte, los «moderados» pugnan por terminar su revolución y las medidas económicas que toman (comercio, industria) nos muestran que la vida política del país está subordinada a los «capitalistas» de Cádiz y de Sevilla. El conflicto, pues, es económico y político. No solamente es sentimental.

¿Juventud ardiente? ¿Público entusiasta? ¿Trátase con esto de los artesanos y obreros de que hablaba? Algunos ejemplos podrán vencer al lector.

Pérez Galdós maneja de buena gana la noción de «pueblo». Cada página de *La Fontana* alude a ello. Entre 1814 y 1820, el «pueblo de la calle» es un espectador («un convidado más»), en contraste con los «alcaldes, funcionarios, gentileshombres, frailes y generales». A partir del trienio interviene todos los días el «pueblo» espontáneamente, por una especie de voluntad común, organizada —ya lo veremos— para fines políticos. Tiene una «actividad revolucionaria». Es un «público más plebeyo» y suele reunirse, al atardecer, en los cafés patrióticos para aplaudir ruidosamente a sus ídolos. Por ejemplo, el barbero Gaspar Calleja, «héroe de la revolución» y enemigo feroz de Fernando VII. Se quitó el «don» después de 1820 y se hace llamar «ciudadano Calleja». Corta todas las semanas las barbas a un «centenar de liberales de los más recalcitrantes». Es una especie de cacique de su barrio, de jefe de los «ociosos» (21), poco distinto de los que siguen la moda y

(20) «En este libro asistiremos a algunos de sus encuentros.»

(21) En su tienda hay tres mozos, uno de los cuales se dice pariente de Porlier, «el mártir de la libertad». Vemos que Calleja ocupa ya cierto nivel social.

pasean por las calles (22). No son, hablando en propiedad, los medios proletarios, o mejor dicho, los confunde intencionalmente Pérez Galdós con los oficios de las capas sociales inferiores: «el gremio cocherial» que emplea el día paseando por las calles las carrozas de los grandes; los lacayos (23); la gente menor que guía tartanas, calesas o galeras; los esportilleros; los mozos de cuerda; los aguadores; los prenderos; los ciegos con sus guitarras; los *chisperos*; las planchadoras; las zurcidoras; las estereras; los zapateros de viejo; algunos soldados; algunos estudiantes. No son más que indicaciones pintorescas: en vano se buscaría un análisis social.

En el público de la Fontana, «ignorante» o «pérfido», «canalla estúpida», es donde empieza a asomar una descripción que no solamente es pintoresca. Capitanea Calleja una turbamulta de «aplaudidores» tan ignorantes como él. Dirige la bullanga que impide hablar a ciertos orador (24). Su mujer, Teresa Burguillos, que se hizo liberal, lee «con muchas dificultades», comprende las cosas «al revés» y «a fuerza de mascullones» se entera de algunos discursos: «se había hecho una gran política», lanza con sarcasmo Pérez Galdós. Teresa admira con entusiasmo a Riego y a Quiroga. Le gustan las bellas fórmulas. Se muere por pronunciar algún discurso, lo mismo que su marido.

Este pueblo se arroja a la calle cuando está bastante emborrachado, con el vino o con las palabras: un chalán, un matutero, un caballero conocido por sus trampas, un mocetón. Algunas veces el retrato de los jóvenes «revolucionarios» encierra más detalles: Francisco Aldama, el amigo del barbero Calleja, es un «fontanista exaltado», de ignorancia crasa, con esta osadía que siempre acompaña a los tontos, y participa en todas las asonadas. Es el compañero idóneo de otros bandidos: la gente turbia de la plaza de la Cebada, «Tres Pesetas», «Chaleco», «el Matutero», «Perico Tinieblas», etc., cuyos apodos caracterizan bien la baja extracción social. Por eso, según Pérez Galdós, este público no es sino «un inmenso grupo de oyentes trastornados y dispuestos a hacer la apoteosis del primer advenedizo». Por eso cualquier manifestación popular está «pronta a improvisar un héroe en cada calle». Pérez Galdós no le tiene más que desprecio al «populacho»; los «ecos infernales» de la Fontana sólo pueden ejercer «fascinación singular»

(22) Se trata aquí del público descrito también por Alcalá Galiano en sus *Recuerdos de un anciano*. Mesonero Romanos, en sus *Memorias de un setentón*, y Somoza en sus *Recuerdos e impresiones (Una mirada en redondo a los setenta y dos años)*.

(23) Contra ellos emplea Pérez Galdós palabras particularmente duras. ¿Por qué no se explica sobre este punto?

(24) Es una verdad histórica en efecto que, durante el año de 1821, Garelli, Toreno, Martínez de la Rosa y otros tuvieron que abandonar el café, porque se toleraba mal su presencia y se admitía peor su compromiso político.

sobre las almas frágiles. Por lo cual se dedica a prevenirlas a cada momento.

Se podría suponer que todos estos personajes —cuando tienen un oficio entre los más humildes en las capas inferiores de la sociedad— vuelven a encontrar una especie de virtud lejos de la Fontana, pero pasa lo contrario. Cuando Clara se ve arrojada a la calle por las tres dueñas, topa sucesivamente con unos hombres borrachos que gesticulan como «demonios», vocean y la persiguen; con una turba —monstruo espantoso— que avanza entre clamores; con una mujer del pueblo que la rechaza brutalmente cuando le pregunta por su camino; con una mendiga fingida que lleva a un chico de la mano para estafar a los transeúntes; con unos mozos impertinentes; con unas mujeres y transeúntes que la quieren mandar a la cárcel porque creen que ha *robao* un lío; con un majo —de sabroso hablar popular— que la quiere seducir; con un trapero que revuelve los escombros y se burla de ella de una manera característica de su medio social (25); con un clérigo, de vestido muy raído, evidentemente pobre, libidinoso y bribón, que quiere aprovechar la ocasión y atraer a Clara hasta su casa, situada en un callejón oscuro y miserable (26); con un sereno, de «buena intención» pero «de muy mal humor»; con un barrio horroroso poblado de brujas, de inmundicia, de ruinas, de cuestas escarpadas, de graznidos de aves; con una niña que la toma por una bruja y huye despavorida; con mujeres de voces confusas y discordantes, «horda de Euménides», aves nocturnas con gritos humanos; con un arriero que no la maltrata por haberla visto demasiado tarde; con otro sereno poco locuaz; con una mujer en una taberna que la engaña a última hora para divertirse, y, por fin, con gran tropel de borrachos que gritan y bailan, y entre los cuales uno la agarra y quiere llevársela (27).

«Vía crucis», nos dice el autor. Esta acumulación no es fortuita. Todas las experiencias son equivalentes, todas son negativas. Todas traducen el mismo pensamiento esencial: ¡Aquí están los representantes de las bajas capas sociales! ¡Aquí está el verdadero pueblo! ¡Aquí están los famosos exaltados! ¡Aquí es donde reclutan sus tropas los «revolucionarios»! El espectro espantoso es el pueblo, y este

(25) Todos estos ejemplos pertenecen al capítulo XXXVII.

(26) ¿Hay que ver anticlericalismo en este pequeño cuadro? En absoluto. El tema anticlerical desde siglos es familiar en la España clerical. Añadiré que este clérigo parece interesarse generalmente por las mozas amables y livianas de su barrio: como se ve, no cambia el medio social.

(27) Como es de suponer, se trata de «Chaleco», «Tres Pesetas», etc. Estos retratos pertenecen al capítulo XXXVIII. Pronto veremos a uno de estos personajes, el tabernero Pascual —exaltado entre los más—, roncar borracho perdido, «que parecía su voz una burla durmiente del ronquido popular que sonaba en las calles...». Añadamos esta reflexión a las otras, sin hacer más comentario...

«pueblo» no es otra cosa que esta lepra, esta podredumbre social. Hubiéramos echado de menos la explicación, de no haberla dado Pérez Galdós. La confusión es voluntaria: bajo pueblo, oficios para pobres, calle, turba, revolución (28).

Y precisamente porque sabe Pérez Galdós que su lector se dejará llevar fácilmente de cierta espontaneidad, insiste extensamente en la turba. Es un conjunto movedizo que inquieta y fascina. Se hace lo que se quiere con ella: la conciencia de un hombre inteligente o perverso viene a ser la «conciencia» de la muchedumbre. Cuando Lázaro, después del fracaso de su primer discurso, prolijo y fastidioso, se ve preso, en medio de la desbandada, no emplea Pérez Galdós menos de cincuenta términos para evocar a la «multitud», el «gentío», la «muchedumbre», la «manifestación», la «jarana», la «confusión», la «agitación popular», la «turba», el «rumor salvaje», la «masa», el «torbellino», el «camello», el «gran monstruo», etc. Y cuando vuelve Lázaro a la Fontana, la turba, furiosa y veleidosa, se abalanza sobre él, a consecuencia de un equívoco: se manifiesta tanto más cruel cuanto que su víctima yace postrada y sola. Palabras, ademanes, golpes: Lázaro se ve echado al suelo por la multitud rugiente, en medio de «carcajadas infernales». Lastimado, roto, doloroso, medio desmayado, siente las vociferaciones lejanas de la Fontana, mientras que los niños hacen mofa de él y le persiguen, y los serenos y transeúntes le toman por un borracho entre otros ciento. Y por fin, ¿cómo nos aparece la muchedumbre, en el desenlace de la novela, cuando quiere exterminar en una noche a todas las personalidades moderadas? Se infunde aliento a sí misma, en medio del tumulto y de «alaridos de bacanal». Esta «multitud» va y viene entre «convulsiones», «bramidos». Es la «pasión colectiva del inmenso pólipo», del «monstruo».

¿Quién es más cruel, la muchedumbre o Pérez Galdós? Hay que reconocer que el autor de *La Fontana de Oro* encuentra espontáneamente un lenguaje más neutral para evocar la procesión de las cofradías: en este caso también está presente la «multitud», y Lázaro

(28) Que no espere el lector más precisión en la descripción del medio social. En la Carrera de San Jerónimo (una de las calles más animadas del Madrid de entonces, según nota Pérez Galdós) las casas de los grandes alternaban con los conventos, con las casas particulares instaladas en viejos caseríos nobles y con las tiendas: una tienda de géneros y prendas de moda de unos irlandeses «establecidos aquí desde el siglo pasado»; una librería de mezquino escaparate en que hay la *Historia de España* del P. Duchesne, las novelas de Voltaire, *Las noches* de Young, etc.; una perfumería-bisutería, comercio frecuente en la época, especie de baratillo pintoresco; una tienda de comestibles «aristocráticos» muy afamada; un comercio de hilados de una vieja manchega, católica a macha martillo y «servilona de lo más exagerado». Al lado de todo esto hay, sin duda, la vida popular en las ventanas de los edificios ruinosos, las familias ruidosas y las riñas. Pero el lector no saca de estas descripciones ninguna impresión positiva: este pequeño comercio burgués y la vida de la calle merecen otros análisis.

se abre un camino difícil por entre ella. Pero estas «oleadas de gentes» son pacíficas. No manifiesta Pérez Galdós ninguna animosidad para con ellas.

He aquí, pues, algunos de los elementos «populares» que calca Pérez Galdós sobre la noción de «Revolución». Y para acabar de llevar al lector a una conclusión fácil de adivinar, añade al «partido revolucionario» algunos tipos que no carecen de interés. Javier es un hijo de familia distinguida, destinado en su juventud a las órdenes y que hubiera podido hacerse obispo porque su familia, una de las más nobles de León, tenía mucha influencia; desdichadamente se siente «impresionado por las nuevas ideas», pronuncia discursos en los clubs, escribe en *El Universal* «furibundos artículos»; pertenece, por sus opiniones «radicales» a la «fracción exaltada». Otro —anónimo— es un hijo de andaluces muy pobres; siguió por casualidad a las tropas de Riego; pertenece a la misma fracción, aun cuando pudiese orientarse hacia otra parte. Roberto «el Doctrino», personaje más inquietante, es un «frenético republicano», por su «radicalismo intransigente» y por cálculo, según dicen algunos; hijo natural de un vidriero, falto de dinero, es un advenedizo despreciable. Alfonso Núñez, uno de los oradores más reputados de la Fontana, es un «inocente», un «visionario», de «los que se dejan matar por las ideas»; va sembrando la agitación, sin darse cuenta. El propio Lázaro ¿no es también un «bobalicón» y no es su «inocencia» «angelical»? Traidores, inocentes o imbéciles: en algunas líneas pasa por alto Pérez Galdós todas las reivindicaciones populares nacientes.

Tres relatos merecen una mirada más detenida: los de los tres instigadores del complot «exaltado» que propende a destruir el orden asesinando a algunos ministros, consejeros de Estado y generales. Es primero Jorge Bessières, «el gran republicano francés». Es Juan Pini-lla, «comunero y republicano»; abogado «sin pleitos», desprovisto de talentos, es un violento; se ha hecho «gran terrorista», «furibundo demagogo». Es Julián Lobo, «célebre republicano que después fue faccioso y uno de los más sanguinarios chacales del absolutismo»: ¿es un «verdadero demagogo» o un «absolutista disfrazado», como tantos? No se sabe.

¿Cuál es el factor común entre estos tres fanáticos notorios? Son sospechosos y se dejan sobornar, esto es innegable. Pero sobre todo son «republicanos». Y además son «como tantos». Dada la época en que Pérez Galdós escribe *La Fontana de Oro*, la manera con que insiste en esta amalgama llama la atención.

Fanáticos, republicanos, revolucionarios: de ahí a mostrar que son peligrosos provocadores hay poco trecho, y nos es dado comprobarlo

bien pronto. Si un orador de la Fontana explica al público qué peligro hay en multiplicar los tumultos y la agitación, al instante se hacen oír voces para condenar al que adormece a la revolución, y se agitan brazos para perseguirle a pedradas (29). Y cuando los «disidentes» de la Fontana van a fundar la Fontanilla, nuevo club que pertenece a una minoría frenética (30), ¿cuáles son las consignas? «Nosotros predicaremos la violencia, porque sin violencia no hay revolución... Nosotros vamos a predicar la democracia..., la soberanía suprema, absoluta, del pueblo..., la purificación, la exterminación...», exclama Alfonso, al mismo tiempo que estigmatiza «a esos republicanos tibios que van a las Cortes y a los clubs para sermonear sobre el orden y la moderación». Todos los términos de su discurso son equivalentes: la fórmula es matemática.

Y las proposiciones más sospechosas estallan: «No hemos conquistado más que unas cuantas fórmulas.» (Núñez.) «Enseñar al pueblo a pedir justicia, y si no se la dan, a hacerse justicia por sí mismo es lo que conviene.» («El Doctrino».) Que en este club en miniatura la mitad de los individuos sean provocadores no necesitaba Pérez Galdós decírnoslo con tanto ahínco. Ni tampoco mostrarnos cómo los argumentos insignificantes de Lázaro no pueden resistir frente a esta destreza y fuerza de convicción (31). Ni mezclar, una vez más, personajes inconsistentes, borrachos, depravados o viciosos, con el fin de espantarnos con su «republicanismo».

¿Dónde está el conflicto social?, pregunta entonces el lector. A esta pintura negativa y esencialmente sentimental del «pueblo» y de sus representantes, ¿qué tipo diferente de pintura opone Pérez Galdós?

La visión de la burguesía es también ilusoria. Sin embargo había mucho que decir sobre esta clase que se había elevado al poder. La única representación que se nos propone es la de un complot absurdo, en el cual habrían tomado parte los ministros y demás «moderados» de fama, con fines que no se pueden adivinar, ya que obrarían contra su propio interés. En realidad se trata del *Anillo de Oro* al que alude Pérez Galdós aquí, pero evita cuidadosamente mostrar su objeto político. Ahora bien: ¿cómo hubiera podido desconocer nuestro autor que aquella poderosa organización europea, nacida en el Norte tras el famoso Congreso de Viena, defendía con porfía los intereses

(29) Es lo que les pasa a Lázaro y sus amigos cierto día en que están expuestos a perecer a manos de los violentos.

(30) Son cuatro y van a fundar el «verdadero club revolucionario». ¿Quién no encontrará que extrema Pérez Galdós la caricatura de mala fe y toma a su lector por un simple?

(31) Propone Lázaro combatir las malas doctrinas con razones, y cuando habla de edificar una sociedad nueva, hacen coro los «disidentes» para replicarle: «El verdadero sacerdocio de la revolución... es destruir.» «Sin destruir es inútil pensar en edificar.»

de las clases privilegiadas? (32). Le conviene más hablar de «reunión misteriosa», de conspiradores y de «personas embozadas». Esto es más novelesco y, al mismo tiempo, menos inquietante para el lector razonable.

Ni las clases populares, ni la burguesía —según acabamos de comprobar— están caracterizadas desde un punto de vista económico y social. Ni siquiera parece existir un conflicto entre las primeras y la segunda, ya que nunca está planteado el problema en tales términos. Aunque las relaciones en la sociedad se han modificado y se sustituyó la burguesía, en el ejercicio del poder, a la aristocracia decrepita, finge ignorarlo Pérez Galdós, y se limita al conflicto del Antiguo Régimen (Aristocracia/Pueblo-Burguesía), como para convencernos de que, si existe un afrontamiento social, aquí es donde hay que buscarlo.

Añadiré que sus reflexiones en esta parte no carecen de interés. Que recuerde el lector el retrato de las tres viejas Porreño, representantes de aquella aristocracia arruinada. Viven en una casa bastante modesta, en la cual las señales de nobleza no se sitúan *en lo exterior* (carroza, lacayos, etc.), sino *en lo interior*, a título de recuerdos (retratos que forman la consabida galería de familia, varios objetos procedentes de la conquista de Indias, muebles apolillados, un reloj que se había parado a las doce de la noche del 31 de diciembre de 1800, porque «no quiso entrar en este siglo»). Su aislamiento y su ruina hicieron de ellas tres viejas «arpías», rencorosas, secas y rabiosas, y una de ellas se hizo santa «por convicción y por fervor». Son pequeños islotes de aburrimiento y de envidia en medio de la sociedad moderna, como suelen permanecer algunos en todos las épocas, e incluso hoy día en España. Casi no tienen ninguna relación con el mundo exterior, fuera de una vieja condesa —que no está arruinada— y que las tolera una vez al año a pesar de su situación; fuera de monjas vecinas a quienes visitan diariamente; fuera de Petronila y su hermano, el clérigo Silvestre Entrambasaguas, cura estúpido y parlanchín, «campanudo» y «hueco», y de baja extracción social (33), a quienes habían condescendido en frecuentar las tres «ruinas aristocráticas» sólo porque habían cambiado los tiempos, y frente a los que manifestaban una reticencia afectada y «establecían tácitamente la diferencia de las antiguas jerarquías»; fuera del propio *Coletilla*.

Porque Silvestre y Petronila Entrambasaguas, hijos de las capas rurales inferiores y más conservadoras —lo mismo que *Coletilla*—, siguen admitiendo aquella vieja jerarquía sin discutirla. A fines del si-

(32) Véanse sobre el particular las dos obras aludidas *supra* en la nota (10), singularmente la primera, pp. 638-645.

(33) Es hijo de un tocínero y él mismo crió cerdos antes de entrar en el Seminario para encontrar en la Iglesia el desahogo pecuniario.

glo XVIII, *Elías* —que no había venido a ser *Coletilla* aún— era mayordomo mayor en la casa «ilustre» de los Porreño y Venegas. El marqués de Porreño, buen amigo de Carlos IV y de Godoy (lo que Fernando VII no le había perdonado), se había arruinado en un pleito con otro marqués. Su hermano se había afrancesado y, a pesar de la protección de Junot y de Víctor, había sido proscrito. La familia se había hundido y los acreedores habían saqueado la casa. Quedaban las tres mujeres, las cuales, sin otros bienes que alguna que otra tierra pobre, habían estrechado sus relaciones con *Elías*, «un buen amigo», y se habían humillado hasta tratarle de igual a igual: «¡lo que puede la decadencia!». Pérez Galdós quiere caracterizar aquí la vieja política de la aristocracia, hecha de azares e incoherencia, resultado de un juego de intereses personales. Pero tiene buen cuidado asimismo en precisar que *Elías* ha conservado el sentido de la distancia social, porque él mismo pertenece al «bajo vulgo» y son las Porreño «elevadas señoras de la grandeza española»: lo que no le impide comprobar, por otra parte, que la política reaccionaria le ofrece otros recursos de ascensión social. Pero sigue hablándoles con respeto (llamándolas «usías») y diciéndoles: «lo que *han sido* y lo que *son* todavía».

No encierra la reflexión ninguna ironía. Verdad es que el factor común entre *Elías* y las tres Porreño es arrojar violentamente las «ideas del día», la «depra social» que cunde tan pérfidamente. Verdad es que su profesión de fe estriba en mandatos (o virtudes) estáticos, que ya no lo eran en el siglo XVII, bajo Felipe IV: religión, honor, superioridad de casta. Verdad es que este inmovilismo es retrógrado. Pero no menos cierto es que la decadencia de la vieja aristocracia significa que ha dejado de ser representativa del partido conservador y de toda vida política, y que *Coletilla*, si experimenta cierta nostalgia por un pasado histórico y por un tipo de relaciones sociales, se niega con todo a situarse al margen de la sociedad, como las tres Porreño.

Tiene derecho, pues, el lector a estimarse defraudado cuando llega a este punto de la ideología galdosiana. No hay «pueblo» ni «afrontamiento de clases». Hay un vacío político y la alternativa entre un viejo nacionalismo más o menos modernizado y un puñado de exaltados. No es esquematismo de parte de Pérez Galdós. Es una estafa. Es una intención profunda de ocultar el verdadero problema. Todos los personajes de *La Fontana* lo demuestran. No se trata, por tanto, para el lector de hoy día, de condenar o aprobar a las minorías «exaltadas» procesadas ante el tribunal de Pérez Galdós. Se trata de no confundirlas con las auténticas reivindicaciones sociales. Si éstas, en fin, se ven amenazadas con tanta porfía, desde un principio, por de-

tractores de todas opiniones—entre las que ocupa Pérez Galdós un puesto relevante—no es sino una prueba más de su existencia y de su alcance político.

III. LÁZARO Y PÉREZ GALDÓS A LA HORA DE LA ALTERNATIVA POLÍTICA

La preocupación de Pérez Galdós es, pues, esencialmente política: emplea unos personajes y les da forma, y apela a acontecimientos que no son más que recursos. Los maneja con más o menos destreza para lograr su propósito. ¿Cuál es el único de los cuarenta y tres capítulos en que no se ensaña contra la «exaltación» en política para concluir que hace el juego de la reacción? Limitémonos a los ejemplos más sintomáticos.

Coletilla y el dueño de La Fontana de Oro están acordes en un principio, recibiendo el segundo el dinero del primero, para destruir la libertad (34), y pagando a su vez a ciertos oradores para sembrar la subversión. Se declara «en lo íntimo de su corazón partidario aman-tísimo de su rey absoluto». *Coletilla* le alienta en ello, excitando al tumulto y a las acciones desordenadas: «Eso es lo que quiere el rey.» Si aparece una disensión interna entre algunas minorías fanáticas, se alegra el viejo realista (35). ¿Qué opina de su sobrino Lázaro? Es un «charlatán» entre una «turba de charlatanes, de "badulaques"» buenos para encarcelar. ¿Qué palabras le dirige? Los oradores de los clubs son «muy exaltados, muy amigos de embaucar al pueblo y pronunciar discursos». Cuanto más «habladores», «impetuosos», «entusiastas», tanto más «útiles» *Coletilla* maneja los títeres de La Fontana y manda las asonadas. En cuanto ha logrado poner de su parte a los oradores más exaltados (masones, comuneros, sin distinción), casi ha ganado la batalla.

Hay que reconocer que Pérez Galdós bosquejó algunos jefes particularmente sospechosos: «Es preciso... ver el modo de que el pueblo bajo satisfaga su sangriento deseo—declara El Doctrino—. El no sabe lo que quiere ni por qué lo quiere.» Y Juan Pinilla, «gran orador de los comuneros, apóstol de las ideas más disolventes y extravagantes», se presta a todas las compromisiones. Reunidos todos hacen mofa y rechifla del «pueblo» y no hablan más que de asesinatos y de vio-

(34) Esto parece contradecir los hechos históricos y el papel desempeñado por el dueño de la Fontana en aquel entonces, Antonio Gippini. Pero, cegado por su ideal político, lleva el autor su demostración hasta la caricatura: ésta, como otras veces, sabe ser sistemática cuando lo quiere, a pesar de lo que se cree por lo común.

(35) Véanse sobre el particular los periódicos de la época, en los que se lee sin ambigüedad alguna la utilización de los conflictos internos con fines políticos retrógrados. Procura la derecha excitar la oposición «moderados-exaltados», mientras no puede favorecer la división de los propios «exaltados».

lencia. Se declaran dispuestos a hacer el juego de la «anarquía más horrible», de la «dictadura», del «terror» y de las «represalias espantosas», para facilitar la victoria del partido reaccionario. Si tienen un enemigo personal—como Bozmediano—los motivos no dejan de ser triviales, los odios irrisorios, y proyectan sin el menor sentimiento aprovecharse de las circunstancias para eliminarle ¿Cuáles son, pues, las motivaciones? El odio, el interés, el vino, a veces el ocio. O sea, no existe la motivación política.

Entonces es fácil entender hasta qué punto estos personajes sirven a *Coletilla* (36). Este, a lo menos, no es ambiguo en su comportamiento. Es feroz, orgulloso, brutal, perverso, terrible en sus cálculos, «amigo ciego de la tiranía»; tiene «sarcasmo» y «diabólica malicia», «resolución cínica»; es un «musulmán fanático». Quiere destruir el liberalismo valiéndose de los exaltados para restablecer el despotismo: «Ya sabe usted cuál es el pensamiento del rey. Ante el público, ante la Europa, esos hombres son sus amigos, algunos son sus ministros, otros son sus consejeros de estado, otros los diputados que apoyan sus decretos en las Cortes. Aparentemente el rey los ama; pero, en realidad, les odia, les detesta. Por ellos se entroniza el sistema constitucional; ellos dan fuerza al liberalismo. Ya veis cómo para acabar con el liberalismo hay que acabar con ellos.»

El juego político de *Coletilla* es, por consiguiente, riguroso, porque lo hace todo para evitar una «posible reconciliación» entre moderados y exaltados (37). El fragua del principio al fin el complot último que prepara la matanza por la muchedumbre de unas treinta personas: «Grandes turbas de gentes obedecen ciegamente nuestro mandato. Eso bueno tienen las ideas exaltadas: que es muy fácil llevar al pueblo al terreno de los hechos, incitándole con ellas. El pueblo se deja llevar, y le gusta que le lleven.»

Así es como se coalizan contra el liberalismo, según nos dice Pérez Galdós, los exaltados, los reaccionarios, los sospechosos e incluso gente «guiada sólo por el patriotismo mal entendido, por la ignorancia o la ambición, y por fin el pueblo, «fácil de engañar», impresionable y dócil». Llega Pérez Galdós a un punto importante en su demostración: son peligrosos los clubs porque aparecen, a partir del otoño de 1821, es decir, después de año y medio de sistema constitucional, como focos

(36) «La Fontana de Oro sirvió al rey y a la reacción más que los frailes y los facciosos, porque en ella había un cáncer que en vano trataban de cortar algunos hombres prudentes, expulsando a quien no era culpable.» Es el «cáncer de la venalidad», y bajo este aspecto todo el esfuerzo del autor consiste en mostrarnos que la Fontanilla no solamente es una sucursal de la Fontana, sino que también es un encarecimiento.

(37) Lógicamente advierte «El Doctrino» que no cree en esta reconciliación, porque han llegado los exaltados, guiados por su ideología, hasta los extremos de la «intransigencia».

de republicanismos, de fanatismo, de violencia (38). El autor de *La Fontana* opina en esto como los moderados, quienes, dándose cuenta de un peligro, tomaron rápidamente medidas contra los clubs, antes de cerrarlos por completo.

No es un encuentro fortuito. Se hace Pérez Galdós, siempre que lo puede, el apóstol de la moderación, del sentido común y del justo medio. Estigmatiza a *Coletilla*, al rey, a la camarilla y a los absolutistas en general (39). Desprecia al pueblo, es decir a la «plebe fanática», tomada en sus individualidades o globalmente. Se ensaña contra la exaltación, bajo diferentes pretextos. Pero se muestra lleno de indulgencia frente a los pecados de juventud de tal «revolucionario» extraviado. Y alega en favor de un sistema ideal que excluiría todos los inconvenientes precedentes. No ignora sin duda que el liberalismo no es el sistema político de los pobres (40), pero no le detiene en su camino esta dificultad que se presenta ante sus aspiraciones, políticas o sentimentales.

A los españoles de 1870 que dudan ante un camino político, les ofrece Pérez Galdós el ejemplo de la redención de Lázaro: redención política y moral. ¿Cuáles son las etapas sucesivas? Primero cuando llega a Madrid, le rechaza su tío *Coletilla*, en el nombre de la tradición. Luego pronuncia en *La Fontana* su primer discurso fracasado, a consecuencia del cual está encarcelado, en el nombre del orden. Después le echan fuera de *La Fontana* y le maltrata el populacho, en el nombre del desorden, por decirlo así. Entonces empieza a reflexionar. Es «inocente», «infeliz», «un pobre diablo», «el último de los seres», una «víctima», un «desdichado joven». ¿Qué hace? Vuelve a casa de *Coletilla*, que le parece ser un «refugio de paz». Estos pocos días en Ma-

(38) Hablando de los políticos exaltados, escribe Pérez Galdós en su capítulo primero que hicieron sus primeras armas en *La Fontana*, antes de dirigir en lo sucesivo la política del país. Expresa su desconfianza con sarcasmo: «Muchos de ellos viven hoy, y no son, por cierto, tan amantes del bello principio que entonces predicaban.» ¿Alude aquí, entre otros, a Alcalá Galiano (muerto desde poco tiempo)? Puede ser. El caso es que éste (*op. cit.*, cap. «Las sociedades patrióticas de 1820 a 1823») explica minuciosamente que tomó repetidas veces la palabra en *La Fontana* en 1820, pero ya no en 1821 (a partir de febrero), en que «vino a ser un teatro donde se representaban escenas escandalosas». Y añade que nunca pronunció discursos que incitaran al desorden: caminar político —juventud-vejez—, que no puede menos de hacernos sonreír.

(39) No vacilará en mostrarnos a *Coletilla* mal recompensado de sus esfuerzos por Fernando VII en 1824, después de la restauración absolutista: el rey le rechaza y hasta le manda vapulear por el último de sus lacayos. «Así pagan los tiranuelos», escribe Pérez Galdós. Y se muere Elías de hipocondría, lo que al fin y al cabo equivale a una satisfacción de orden moral.

(40) El ex abate Gil Carrascosa dice a Bozmediano: «Usted, que es rico, puede ser liberal. Yo soy muy pobre para permitirme ese lujo.» Y no es éste solamente un rasgo de malicia.

dríd fueron, para él, un «continuado martirio». Está pronto a hollar sus convicciones primeras. La idea de la apostasía política no le «molesta» tanto. Ya no es «aquel joven ardiente que se creía destinado a grandes fines». Será en adelante «un pobre desheredado, sin vigor de espíritu», «sin esperanza y sin ideas». El amor incondicional que siente por Clara empieza también a desterrar las demás preocupaciones: el viejo credo político, muy apagado, se transforma en tonalidad menor.

A partir de este momento, ve Lázaro a su tío con ojos distintos: siente respeto por él. Distingue en las viejas Porreño «tres perfectos modelos de virtud». Su hipocresía de beatas le parece ser «el colmo de la generosidad». En medio de su «sufrimiento», de su «postración», el «infeliz» —«pálido» y «abatido»— está conmovido: «El pecador se sintió conmovido de gratitud.» Experimenta «cierto descanso moral».

No menos significativas son las etapas sucesivas. Empujado por una especie de fatalidad política, revela Lázaro a sus amigos exaltados, por motivos fútiles, el lugar de la «reunión misteriosa» de las personalidades moderadas. Al mismo tiempo, ante una «masa de juventud inocente y soñadora», dispuesta a aplaudirlo todo, hace un discurso que tiene un éxito clamoroso. Con sorna, titula Pérez Galdós este capítulo: «Triunfo de Lázaro.»

Este entonces va a hacerse cargo de la inmensidad del sangriento desastre que con su inocencia fraguó. Sin darse cuenta él, su discurso invitó a la muchedumbre al crimen (41). Y aunque fue solamente una defensa de la libertad en el sentido más noble y más teórico, no ha sido recibido de esta manera (42). Lo puede comprobar a cada paso Lázaro (43). Le recuerda Pinilla (el «republicano», como nadie lo ha olvidado) las palabras que enunció y le manifiesta cómo se han interpretado, sin olvidarse de la conclusión: «¿Nos detendremos con timidez, asustados de nuestra propia obra? No... Detenerse en esta mitad es caer; es peor que no haber empezado.» Está confundido Lázaro («no, no es esto lo que yo prediqué»), porque es preciso que salve la vida de las inocentes víctimas, con peligro de la suya. Prisionero de su papel «popular», ni siquiera puede avanzar por la calle: cada cual le detiene a cada paso para que pronuncie nuevo discurso. Se le recuerdan sus propias palabras («¡Adelante en el camino; retroceder es

(41) «La Fontana estaba aquella noche elocuente, ciega, grande en su desvarío. Iba a perpetrar un crimen sin conocerlo. Su elocuencia era la justificación prematura de un hecho sangriento, y para el que conocía su próxima realización, las galas de aquella oratoria juvenil eran espantosas y sombrías.»

(42) Lo reproduce irónicamente Pérez Galdós, entrecortándolo de comentarios circunstanciados, como en las versiones de las sesiones de Cortes: *grandes aplausos, risas, aplausos, grandes y estrepitosos aplausos.*

(43) Por ejemplo, «un zapatero de la calle de la Comadre» repite con entusiasmo algunos trozos.

la muerte; pararse es la infamia!»). Sólo tiene la revelación de que su discurso electrizó a la muchedumbre (44).

A pesar de todo, acertará en su empresa: ¿podía vacilar más tiempo Pérez Galdós sobre el particular? (45). Se opondrá a que, por culpa suya, a consecuencia de una «horrible invención del absolutismo, que se había valido del partido exaltado», se asesine a los inocentes, haciendo del «pueblo» el instrumento de esta execrable maquinación. Y no le queda más que fugarse, al día siguiente, para escapar del furor de los exaltados, del de los reaccionarios, del de todos los fanáticos y del de la turbamulta, y desaparecer en silencio con Clara: pero éste ya es asunto del novelista.

¿Cuál es la conclusión de Pérez Galdós? «Baste decir que renunció [Lázaro] por completo, inducido a ello por su mujer y por sus propios escarmientos, a los ruidosos éxitos de Madrid y a las ideas políticas». Tuvo el «raro talento de sofocar su naciente ambición» y confinarse *motu proprio* en su aldea, «buscando en una vida oscura, pacífica, laboriosa y honrada la satisfacción de los más legítimos deseos del hombre». Nunca se arrepintió. Vive apartado del mundo, en su tierruca de Aragón. «Con paciencia y trabajo» aumentó sus bienes y se hizo una «posición desahogada».

Hablando de otra forma, vuelve Lázaro a su primitiva categoría social. Vuelve a ser el buen español que nunca debía dejar de ser. De hacerlo antes, se hubiera casado con Clara al principio de la novela: no hubiera existido la novela en sentido *novelesco*. Es, pues, una ocasión para que cree el autor—el cual no se propone hacer un cuadro de costumbres—unos personajes destinados a expresar un ideario político y para que condene, a través de la experiencia liberal, todas las aventuras democráticas o republicanas. Es un aviso en un período significativo de la historia de España (46).

(44) En el capítulo XLI revela *Coletilla* al rey que con este discurso se volvió «loco» el público.

(45) *La Fontana de Oro* es la única novela, en la obra cuantiosa de Pérez Galdós, que no se publicó cuando se escribió, sino bastante tiempo después. Lo que acentúa su carácter singular. Si las últimas páginas se escribieron muy posteriormente al resto de la obra es porque dudó en el desenlace con que iba a rematar su libro, esencialmente por lo que se refiere a Lázaro: para dar más realce al escarmiento, era lógico que muriese éste a manos del populacho. Era el castigo que se podía esperar para un aprendiz de brujo, incapaz de dominar las fuerzas que había desencadenado en su inocencia. Era también la consecuencia ineluctable de la demostración política del autor. Después de vacilar debió de encontrar Pérez Galdós este castigo demasiado fuerte y escogió la redención, de menos crueldad y de más alcance positivo. Al contrario, muere «El Doctrino» —más perverso, más satánico— de un balazo liberal. Hay en esto una especie de transposición de un personaje a otro.

(46) En realidad, Pérez Galdós hace caso omiso de todo el telón de fondo económico y social de España. Desde el 29 de enero de 1811 hasta el 17 de marzo de 1814 menudean las medidas de protección del capitalismo andaluz naciente (mercaderes de Cádiz, agricultura e industria en las Américas, lanas,

Conserva Pérez Galdós cierta nostalgia por el siglo xvii, en que la nacionalidad española era «vigorosa», «original y profundamente característica» y en que no había sido contagiada todavía con las influencias extranjeras: «La irrupción de costumbres francesas, verificada con la venida de la dinastía nueva a principios del siglo xviii transformó hondamente la sociedad» (47). La «sociedad nueva» es, pues, la «moda nueva». En esto es tan intransigente y conservador Pérez Galdós como Cadalso en sus *Cartas marruecas*, un siglo antes. Según él, la responsable de la aventura liberal y de sus consecuencias trágicas es Francia: lo que le incita a parapetarse tras un nacionalismo de buena cepa.

A Pérez Galdós le asusta la revolución. Lo repite sin descanso: «Estas iniquidades, proyectadas por pocos y llevadas a cabo por muchos con la sencillez propia de las turbas engañadas, son muy frecuentes en las revoluciones. El gentío obra a veces obedeciendo a una sola de sus voces, cualesquiera que sea: se mueve todo a impulso de uno solo de sus miembros por una solidaridad fatal.» Para quien sabe

pesca de la perla y ballena, tejidos de algodón, fábricas y artefactos, agricultura y ganadería, grandes rebaños, tabaco, oro y plata, etc.). Durante el Trienio se intensifica esta situación. Se habla en particular, el 29 de junio de 1821, en el decreto LXXII, sobre *Contribución de patentes* de «los capitalistas, sean o no comerciantes, que por cualquier medio, por sí o por medio de otras personas, emplean sus capitales en objetos de comercio por mayor o en cualquiera industria, asientos, empresas, provisiones, cambios, seguros, préstamos o descuentos», y se enumeran detenidamente a continuación todos los sostenes de la burguesía, desde los comerciantes hasta los industriales, pasando por los comisionistas, corredores de cambios y banqueros.

Como consecuencia directa, la agitación crece entre las clases explotadas, entre 1820-1823: en febrero de 1821, por ejemplo, en Alcoy, la gente de la ciudad y de los pueblos de los alrededores incendia las fábricas y destruye las máquinas de hilar y cardar las lanas, bajo el pretexto que su introducción acarrearía una disminución del número de obreros.

Entre 1823 y 1833 sigue creciendo la agitación (Barcelona, Alcoy, etc.). Se constituye el proletariado de las ciudades (País Vasco, Cataluña, Andalucía), mientras que Madrid viene a ser el centro del nuevo capitalismo (Seguros, Bancos, Sociedades).

Las primeras huelgas y alborotos dirigidos contra los «ricos» son de los años 1855 (Barcelona) y 1856 (Zaragoza, Valencia, Castilla). Y el pronunciamiento del 18 de septiembre de 1868 ofrece la imagen de una coalición revolucionaria híbrida que sólo provoca la caída de Isabel II y de los moderados, es decir de cierto tipo de monarquía constitucional, exactamente cuando empieza el proletariado a reivindicar como clase explotada.

Sobre este telón de fondo, pues, desarrolla Pérez Galdós su novela. No ignoro que desde el Trienio constitucional está abierta la lucha entre el pueblo y la burguesía. Su visión del Trienio está contaminada de medio siglo de historia ulterior.

Su proceder entonces aparece muy claramente: evocar y condenar a los primeros exaltados para llamar fuertemente la atención de los españoles de su tiempo. Y sobre este punto la ideología de Galdós se confunde con la de los moderados de 1820-1821 (Argüelles, Martínez de la Rosa, Feliú, etc.) y también con la de cualquier reaccionario del postcuarenta y ocho, asustado por el imperio, la ceguera y el desenfreno de las turbas en Europa.

(47) Y enumera Pérez Galdós las calamidades de este nuevo estado de hecho: desde los «abates» hasta la «literatura clásica», fría e hipócrita, pasando por una moda complicada y un amor cortés, refinado, sin nobleza.

que las últimas páginas de la novela son de diciembre de 1870, que la influencia de la Primera Internacional en España empieza a dejarse sentir y que la Primera República se declarará el 11 de febrero de 1873, hay motivo para no pocas reflexiones sobre la vía política —prudencia, absentismo, vacío— que propone Pérez Galdós a sus compatriotas para el porvenir (48).

ALBERTO DÉROZIER
Université de Besançon
Faculté des Lettres
et Sciences Humaines
Besançon (France)

(48) No pretendo aplicar sistemáticamente el resultado de estas reflexiones al conjunto de la obra de Pérez Galdós. Ya emití restricciones prudentes al empezar este breve estudio. A pesar de todo, estoy convencido de que no carecería de interés el volver a examinar algunas obras del novelista bajo este enfoque: singularmente los *Episodios nacionales* y, más aún, *Doña Perfecta*...

«DOS DE MAYO DE 1808, DOS DE SEPTIEMBRE DE 1870», por Benito Pérez Galdós, un cuento extraviado y el posible proto-tipo de sus «Episodios nacionales»

POR

LEO J. HOAR JR.

La extensa obra de Benito Pérez Galdós alcanzó una relativa condición de completa que tan sólo ha sufrido mínimas alteraciones al cabo de los años, debido al descubrimiento de algunos escritos breves que aparecieron desperdigados en la prensa española. La mayoría son trabajos primerizos de su activa etapa periodística y fueron arrinconados por el propio Galdós apenas vieran luz, quedando en verdad perdidos para siempre. Otros que salieron de igual modo en letra de molde cuando daba los primeros pasos en aquella profesión, quedaron materialmente sepultados en diarios y revistas oscuros o de vida efímera. Los de este segundo grupo volvieron a manos del público muchos años después, sobre todo en este siglo, y fueron reimpresos como «inédita» galdosiana. Estos y aquéllos suman, en términos generales, los relatos breves y artículos misceláneos que dio a la prensa cotidiana, en torno al costumbrismo, al teatro y a la ópera, cuando no fueron reseñas literarias o consideraciones políticas sobre los problemas nacionales e internacionales (1). Aunque la mayor parte no pueda considerarse como auténtica literatura ni contenga los gérmenes de su narrativa, en junto viene a constituir una importante contrapartida de toda su producción novelística.

Pero, a nuestro juicio, de toda la supuesta «inédita» galdosiana que hasta hoy ha resurgido, ninguna pieza alcanza el valor y significación del cuento *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, que con su nombre apareció en una revista ilustrada madrileña, *Apuntes*, el 2 de mayo de 1896 (2), y que pertenece al primer grupo de los arriba mencionados. Este relato, casi único y que a primera vista aparenta resistirse a una clasificación genérica, parece concluido en los momentos iniciales de Galdós creador, diciembre de 1870, al mes de publicarse *La sombra*. De otra parte, y con esa sola excepción, resulta significativo

(1) Pueden hallarse muestras de este fenómeno en WILLIAM H. SHOEMAKER, ed., *Crónica de la quincena*, Princeton, 1948; ALBERTO GHIRALDO, ed., *Obras inéditas*, 13 vols., Madrid, 1923-33; y nuestro propio trabajo, *Benito Pérez Galdós y la Revista del Movimiento Intelectual de Europa, Madrid, 1865-1867*, Madrid (Insula), 1968.

(2) Año I, Núm. 27, pp. 6-8 (Biblioteca Nacional, Madrid; Sign: 5/9686).

que se escribiera con antelación a la salida de todos los demás cuentos y narraciones, y al tiempo que inauguraba la fase que caracterizan sus novelas de la primera época. Pese a lo tardío de la difusión, cuando ya el autor alcanza el ápice de su carrera, hay muchas razones para que *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* merezca una especial atención por parte de los galdosistas. En primer lugar, su importancia como narración desconocida rebasa el mero valor arqueológico de un cuento perdido y exhumado, porque al examinarlo con detenimiento descubrimos que es, en realidad, un prototipo singular o versión anticipada de ciertos temas, acción, argumento y personajes, que luego alcanzarán distinto desarrollo en las novelas y episodios siguientes. Abundando en este aspecto, el cuento, asimismo, demuestra que en fecha tan temprana como 1870—casi tres años antes de que se imprimiera *Trafalgar*—la capacidad creadora de Galdós había ya emprendido nuevos rumbos y buscaba modalidades específicas para la ficción histórica; tentativas que pronto cuajarían en la fórmula de sus *Episodios nacionales*. Incluso en la forma embrionaria que aquí presenta *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* da también testimonio, el más claro y remoto, de que los *Episodios*, como género independiente, pudieron inspirarse directamente en los emocionantes sucesos de 1860, que se supone impresionaron mucho al joven Galdós y dieron lugar a la reflexión creadora de la que nace un deseo de inmortalizar a España y su historia (3). De igual modo es posible que aquella inspiración surgiese de cualquier otro hecho, por entero ajeno a España pero sucedido en el mismo año en que se acaba este cuento, como es la guerra franco-prusiana (4). Todos estos aspectos del relato y otros relativos a su génesis e importancia, serán objeto de examen.

Las circunstancias particulares de su publicación en *Apuntes*, de por sí ya son interesantes e inusitadas. Puntualicemos que hubo dos revistas semanales con el mismo título: la más antigua, de dieciséis páginas y con grabados en negro y color, tan sólo vivió los cinco meses que van de julio a diciembre de 1894, en que desapareció de la circulación; la otra, con igual periodicidad y número de páginas, tuvo el peculiarísimo formato de una agenda horizontal, muy de acuerdo con el título adoptado. Se apellidó «periódico semanal ilustrado» y per-

(3) Véase *Memorias de un desmemoriado, Obras completas*, VI, ed. 1951, pp. 1.655-1.660.

(4) Es difícil saber si Galdós no captó en aquel momento una curiosa circunstancia, o si optó por soslayarla, cuando pensó en el justo castigo; pero no dejaba de ser ironía, y grande, que el verdadero motivo de la guerra franco-prusiana fuera la defensa de los respectivos candidatos al trono que Isabel II había tenido que abandonar ante la revolución de 1868. El conflicto no resolvió ni instauró nada y Amadeo de Saboya, que recibió la corona, tuvo que renunciarla poco después. Véase «The Hohenzollern Candidature» en OTTO PFLANZE, *Bismarck and the Development of Germany*, Princeton, 1963, pp. 438-457.

vivió casi el doble que su antecesora, desde el 22 de marzo de 1896 hasta el 17 de febrero de 1897, ambas fechas incluidas (5). Por desgracia no sabemos la causa de sus desapariciones, ya que los bibliógrafos más importantes de la prensa hispana de este período se limitan a señalar las fechas de nacimiento y cese, paginación, imprentas, directores y miembros de las respectivas redacciones (6). Los nuevos *Apuntes* llegaron a cuajar en una excelente revista, dedicada enteramente a las artes y amenidades propias, que gozó de alguna reputación como su homónima.

Durante su corta vida la nueva publicación se convirtió en depósito singular de versos y relatos breves de escritores notables y amigos de Galdós, tales como Pereda, la condesa de Pardo Bazán, Clarín, Echegaray, Jacinto Octavio Picón y Garpar Núñez de Arce, plumas acreditadas en este ámbito y que bien pudieran haber hecho más por la revista, y asimismo hubieran tenido alguna fuerte influencia en la publicación de las tres colaboraciones galdosianas. Que éstos fueron los trabajos allí publicados en menos de tres semanas.

Por orden de aparición, el primer escrito de Galdós fue un cuento breve también, titulado *El pórtico de la gloria*, que a la par de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, habremos de considerar asimismo como material «perdido», pues no hay constancia de que el novelista los haya mencionado en forma alguna, como tampoco su colaboración en *Apuntes* (7). *El pórtico de la gloria* vio luz en el nú-

(5) Véase la completa información que sobre ambas revistas facilitan el *Catálogo de las Publicaciones Periódicas Madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid, 1661-1930*, Madrid, 1933, Núm. 1.088, p. 100, y Núm. 1.123, p. 103; así como ANTONIO ASEÑO, *La prensa madrileña a través de los siglos (Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1928)*, Madrid, 1933, p. 63; y del mismo ANTONIO ASEÑO, *Memoria y Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas presentadas por la Hemeroteca Municipal de Madrid en la Exposición Internacional de Prensa en Colonia (Mayo-Octubre 1928)*, Madrid, 1928, Núm. 654, pp. 194-195, y Núm. 670, p. 199.

(6) La información más sustanciosa sobre *Apuntes* hay que buscarla en el mismo periódico y no en los datos que facilitan los catalogadores y bibliógrafos de la prensa española. Fundada y dirigida por Félix de la Torre, componía su plantilla un estimable grupo de distinguidos escritores. La parte ilustrada estuvo a cargo de tan señalados artistas como los hermanos Enrique y Arturo Mérida, Joaquín Sorolla y Aureliano Beruete. En su número 41 (27 de diciembre de 1896), anunciaba el periódico grandes mejoras para el año siguiente, aumentando las páginas a 32, justo el doble, incorporando nuevas y valiosas firmas al plantel que ya tenía, y todo ello al mismo precio. Sin duda que se trataba de un noble y utópico proyecto donde apenas contaron los riesgos económicos; a poco sobrevino la desaparición de *Apuntes*, cuyo último número salió el 27 de febrero de 1897. Se dice que hubo una fusión o absorción relacionada con *La Revista Moderna* (Véase *Catálogo de... la Hemeroteca Municipal*, Madrid, 1933, cit. Núm. 1.123), pero hasta que sabemos, no se ha podido confirmar la noticia.

(7) Por lo que sabemos, ni estos cuentos han vuelto a publicarse ni han sido estudiados por los galdosistas, y por lo tanto, pronto publicaremos *El pórtico de la gloria* en otro estudio. Lo más probable es que nunca averigüemos por qué razón el autor los mantuvo inéditos tanto tiempo y luego los entregó casi juntos a una revista de tan poca monta. Acaso se trataba de un compromiso que se

mero inicial de la revista (22 de marzo de 1896) (8), y es una sátira de las deidades (inventadas muchas de ellas por Galdós) y de los inmortales que pueblan los Campos Elíseos. Gira en torno a dos inmortales, Goya y el escultor Fidias, a quienes la supuesta divinidad de Criptoas ha encargado que combinen sus talentos para un monumental proyecto artístico; cuando ambos parten para iniciar su tarea, finaliza el cuento.

La segunda colaboración no es artículo ni fábula, sino una carta autógrafa que dirige al pintor Aureliano de Beruete y sirve de comentario a la reproducción de un cuadro suyo que había titulado *Orbajosa*. La epístola, humorísticamente fechada en «Madriajosa..., marzo 96», y el grabado se dieron juntos en una misma página del fascículo publicado el 5 de abril de 1896. Felicita Galdós a Beruete por la perfección con que ha trasladado al lienzo la esencia de la *Urbs augusta* (9). Es posible que el motivo de publicar la pintura y el autógrafa fuera porque la revista quería conmemorar así el éxito ininterrumpido de *Doña Perfecta*; la ya pretérita novela, cuya versión escénica había despertado idéntico entusiasmo en el mes de enero de ese mismo año,

salvó de cualquier manera por la escasa importancia del periódico; o bien echó mano de ellos por motivos económicos (véase la nota 13). Varias hipótesis distintas serían verosímiles. Parece, sin embargo, que las dos piecicillas corresponden a tiempos muy pretéritos y que eran borradores inacabados, como el señalado recientemente por Montesinos (José F. MONTESINOS, *Galdós*, I, Madrid, 1968, pp. 43-44, nota 13), que se dejaron para retocar y limar más adelante. Se diría que no lo hizo, a juzgar por el aire de incompletos que ambos tienen, aunque lo mismo pudo dar unos cuantos toques antes de entregarlos. Por ejemplo, *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, admite la presunción de un original primitivo que acabase con el párrafo 19 (véase el texto), cuando regresa la Señá Margarita al Parque de Montelcón para buscar a su Remundo perdido, y antes del comienzo de la segunda parte tocante a la guerra franco-prusiana, sería un postizo o añadido de última hora. Asimismo, y aunque no vaya fechado, el enigmático argumento de *El pórtico de la gloria* me produce la impresión de que también fuera cuento sin acabar y postergado, como *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*. Pese a su condición de inconclusos, es evidente que ambos cuentos no son fragmentos de otras novelas o episodios, como los que a menudo publicó la prensa española en vida de Galdós para excitar el interés de los lectores por aquellas obras de mayor envergadura. Ni son hábiles recortes de sus novelas, aderezados para que pasen por cuentos, tal y como sucede con «Entre copas», calificado de relato breve cuando se publicó en la colección de *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (Antología)* (París-México, Bouret, 1902), pp. 13-22, y que no es, en realidad, sino el primer capítulo de *Tormento* (1884).

(8) Año I, Núm. 1, pp. 6-9.

(9) La insólita presencia de Galdós en *Apuntes* nos brinda nuevos datos acerca de su interés por las artes plásticas y de su amistad con gentes de ese otro mundillo. Aureliano de Beruete, que figura entre sus buenos amigos, pertenecía igualmente al grupo de artistas que intervino en la ilustración de la edición en diez volúmenes de los *Episodios nacionales* (Madrid, 1881-1885). Cuando se publicó en *Apuntes*, *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* iba ilustrado con dos láminas, una firmada por J. Moreno Carbonero, y por I. Fernández la otra, ambos conocidos artistas del período. Los dibujos para *El pórtico de la gloria* estuvieron a cargo de los hermanos Mérida.

reflejando una vez más el atractivo permanente que la obra de Galdós tuvo a lo largo del tiempo para un amplio sector de público.

Siguió a la carta para Beruete, con fecha 2 de mayo de 1896, el cuento *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, que remataba, como era costumbre del autor, con la fecha en que se había terminado, «Diciembre de 1870», y su firma, «B. Pérez Galdós». La publicación en esos días de un escrito tan antiguo pudo tener igualmente carácter conmemorativo, ya que la data de la cabecera coincide con el 88 aniversario de la gesta madrileña en la Guerra de la Independencia; 2 de mayo que hoy todavía se sigue celebrando y que fue lugar común en la literatura del maestro por las muchas veces que insistió en el tema (10). Pero la especial significación que ahora se observa no sólo reside en la evocación de los días gloriosos ni en la forma en que Galdós sabe relacionarlos, casi a última hora, con el problema de la guerra franco-prusiana, sino en el curioso aprovechamiento de los personajes que se vieron involucrados, más o menos directamente, en cada uno de los conflictos. *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* se nos descubre así como una novelación miniaturizada de los mismos temas que luego aparecerán, proyectados a mayor escala, de obra en obra y de serie en serie, a través de los *Episodios nacionales*:

La primera impresión, decepcionada, del lector es que se halla frente a un cuento vulgar que Galdós ha enjaretado bien que mal sobre un hecho histórico, para cumplir con el precepto de las efemérides de un número de *Apuntes*. Pero si apuramos el análisis, descubriremos una más estrecha relación con otras obras suyas y la peculiar y sustancial función de prototipo, del que más tarde surgirán, en un sentido temático, genérico y de inspiración, esas mismas obras.

Cabe admitir la posibilidad de que la primera parte de este cuento fuese un fragmento inacabado, recorte o capítulo de una novela histórica inédita, incompleta o postergada, que se pareciese a los subsiguientes *Episodios* o a las novelas iniciales de la primera época. Se-

(10) Además de la reacción creadora que los sucesos del 2 de mayo provocaron en Galdós, su fascinación por un tema de tal importancia patriótica rebasó los límites de la ficción literaria. Le sirvieron de tema para algunos de sus artículos primeros en *La Nación* (Año II, Núm. 598, 6 de marzo de 1866, p. 6) y en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* (Año II, 7 de mayo de 1866, Núm. 18, p. 137; véase nuestra edición, pp. 199-201). En este último artículo, Galdós alude irónicamente al 2 de mayo como a otro «...día de difuntos, especie de sucursal o apéndice del 2 de noviembre.» También es muy probable, aunque no plenamente demostrado, que sean suyos los editoriales anónimos en torno a la histórica fecha que aparecieron en *El Debate* de 2 y 3 de mayo de 1871 (Cf. «El dos de mayo», *El Debate*, Año I, Núm. 89, p. 2, y «El día de ayer», *Ibidem*, Año I, Núm. 90, p. 2). Mayor significación tienen, sin embargo, los dos extensos artículos que dedicó más tarde al mismo tema: «El dos de mayo», publicado en el diario *El Gobierno*, 2 de mayo de 1874 (Año III, Núm. 433, p. 1); y «Centenario del dos de mayo. Al pueblo de Madrid», en el diario *El País*, el 15 de marzo de 1908, página 1

mejante hipótesis tan sólo tiene en su favor la vaguedad con que luego se refirió Galdós a la creación de los *Episodios* y su confusión cuando habla de las actividades literarias que precedieron a los primeros títulos (1872-1873) (11); existe asimismo la evidencia de que como tal ficción histórica, el *Episodio* hubo de tener un proceso de gestación mucho antes de aparecer ya configurado. También, dentro de un campo hipotético y basados en la referencia coetánea que al desastre de Sedán hay en la segunda parte, Galdós pudo haber escrito este cuento como una especie de satisfacción privada y literaria de las atrocidades que los franceses habían cometido en el Madrid de 1808. Sin embargo, la importancia del cuento como prototipo del *Episodio* galdosiano se consolida al observar que la inspiración tiene un punto de partida idéntico en ambos casos: una gran derrota militar, que en el cuento es la batalla de Sedán. Si nos atenemos al uso que hace en ambas ocasiones del fracaso bélico, casi desaparece la posibilidad de una mera coincidencia de influencias en el proceso creativo de Galdós, al advertir que su aparición en *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*cede sólo en tres años al empleo del otro desastre—ahora español, en la batalla de Trafalgar—como arranque de la primera serie de los *Episodios*. Debemos admitir que tales alternativas, concernientes a la génesis del cuento, exclusivamente se basan en los testimonios que el propio relato encierra y no pasan de ser meras presunciones. No obstante, servirán a nuestro intento de probar que a su condición de rescatado, *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* une la virtud de brindar una singular visión interna de la dinámica que sigue el proceso creador de Galdós al aglutinar los múltiples elementos que se conjugan en su obra.

Fue luego, conforme desarrollaba la narración, cuando comprendió que las enormes posibilidades del tema excedían con mucho los límites de un cuento y podían convertirse en parte integrante de un género superior. Por consiguiente, y en alguna fecha posterior a diciembre de 1870, arrinconaría las cuartillas, se concentraría en la magna empresa que le habían inspirado y que fue evolucionando paulatinamente. Eso nos daría una prueba concreta del momento preciso en que los *Episodios* nacieron en forma de cuento. Otro posible factor que pudo contribuir a la desaparición de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* sería el hecho de que una vez escrito, Galdós hubiera juzgado que la segunda parte, relativa a la guerra franco-prusiana, no se correspondía con el tema central español, de mayor importancia, y no

(11) Las declaraciones de Galdós sobre este asunto se pueden ver en *Memorias* (ed. cit., p. 1.660), y en su segundo prólogo a la edición ilustrada de los *Episodios nacionales*, noviembre de 1885 (WILLIAM H. SHOEMAKER, ed., *Los prólogos de Galdós*, México, 1962, p. 55).

se preocupó de abundar en ello ni lo juzgó digno de la imprenta en aquella forma.

Todo ello da pie para nuevas especulaciones sobre los motivos que movieron a Galdós para tener abandonado e inédito este cuento casi durante veintiséis años (12). Porque de hecho le privó de la publicación inmediata en cualquier revista importante de su elección, honor que por lo general obtuvo para todos los demás cuentos (13). Sin em-

(12) A causa del largo intervalo (1870-1896) que hay entre la redacción del cuento y su publicación, puede uno suponer si la precaria situación financiera que Galdós atravesó en los años 1896-97 le forzó a rescatar del cajón de los olvidados a éste y otros escritos—como el mismo *¡El pórtico de la gloria!*—para colocarlos a buen precio en unas cuantas revistas importantes, *Apuntes* entre ellas, y así hacer frente a sus gastos ordinarios y a los que le creaba el pleito con Miguel H. de la Cámara (véase «Galdós, Editor», en *Memorias*, ed. cit., pp. 1.693-1.694, y H. CHONON BERKOWITZ, Pérez Galdós, *Spanish Liberal Crusader*, Madison (Wisc.), 1948, pp. 324-328.

(13) El primer relato breve de Galdós, *La conjuración de las palabras*, probablemente lo escribió para el diario *La Nación*, donde vio luz el 12 de abril de 1868 (Año V, Núm. 734, p. 2), como asimismo indica la data que lleva: 'Abril de 1868'. Mucho más tarde se reprodujo en la revista *El Océano* (Año I, Núm. 87, 19 de junio de 1879, p. 1), con bastante antelación a la que se ha venido considerando como su primera salida, en la edición de *Torquemada en la hoguera* de 1889, con otros relatos cortos.

La novela en el tranvía (cuya data es 'Noviembre de 1871') fue una primicia en las páginas de *La Ilustración de Madrid*, que la dio en dos veces, 30 de noviembre y 15 de diciembre de 1871, Año III, Núms. 46 y 47.

El artículo de fondo (que según parece fue fechado mal 'Abril de 1872' cuando se reprodujo en 1889) se había publicado en la *Revista de España*, 1871, tomo XVIII, volumen 19, dividido en cuatro partes.

La pluma en el viento (con data de 'Abril de 1872') originalmente apareció en *El Correo de España* (Año III, Núm. 45, 20 de mayo de 1872, pp. 7-12), y luego, dividido en dos partes, en *El Imparcial*, 13 y 20 de octubre de 1879, diez años antes de que se le incluyese en la citada edición de *Torquemada en la hoguera* de 1889.

Un tribunal literario parece que fuera escrito el mismo mes en que lo publicó la *Revista de España* (Vol. 28, Núm. 110, septiembre de 1872, pp. 242-266).

Junio, que según la data que lleva cuando aparece en el mencionado tomo de *Torquemada* es de 1876, lo escribió para la revista santanderina *La Tertulia*, en cuyas páginas (726-728) se dio a luz aquel mismo año, bien que con otro título, *En un jardín* (véase JOSÉ F. MONTESINOS, *op. cit.*, p. 39, nota 5). También lo reprodujo *El Océano*, en cinco entregas, durante el mes de junio de 1879.

La mula y el buey (fechado 'Diciembre de 1876' cuando se reimprimió en 1889 con *Torquemada*) se había publicado en *La Ilustración Española y Americana* (Año XX, Núm. 48, 22 de diciembre de 1876, pp. 383-386).

Theros, titulado asimismo *El verano*, se escribió en 1877 y que yo sepa no se reimprimió hasta 1889, junto con *Torquemada*.

La princesa y el granuja es de '31 de diciembre de 1876' según MONTESINOS (*op. cit.*, p. 42, nota 10), quien ha averiguado que se publicó por partes en la *Revista cántabro-asturiana de Santander* (1877, I, pp. 87-92, 126-128 y 137-145). Luego lo reprodujo *El Océano* (Año I, Núms. 80 y 81, 10 y 11 de junio de 1879).

Celín no es anterior a noviembre de 1887, como nos informa el propio Galdós al ofrecerlo junto con *Theros* y *Tropiquillos* en la edición que se hizo de *La sombra* en 1890 (véase el prólogo puesto a ese volumen, p. 2).

No hemos podido haber datos que nos permitan establecer la fecha en que se escribió y publicó por primera vez el último cuento galdosiano, *Tropiquillos*; tan sólo su inclusión en el mencionado tomo de *La sombra* de 1890. Sin embargo, el hecho de que su autor asigne a *Celín* el año de 1887 pudiera suponer una referencia por aproximación para situar la data del otro relato.

bargo, las apariencias son de que Galdós no veía en *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* sino un cuento, y nada más; lo demuestra el que al cabo cediese y permitiera la publicación en *Apuntes* acompañando a las varias colaboraciones de sus amigos.

A lo que sabemos, el cuento no sufrió alteraciones desde que se escribió en los comienzos de la que pudiera denominarse etapa agnérica, a la que corresponden las tres primeras novelas—1867-1871—y que precede a la confección de los *Episodios*, ya de un género específico e independiente (14). Cuando analicemos acto seguido el texto de *Dos de mayo de 1808...* surgirá como natural consecuencia el hecho de que si bien nació como un cuento, entrañaba el prototipo de la nueva empresa galdosiana en el área de la novela histórica. Lo que, además, parece corroborar la opinión sustentada por Robert Weber de que Galdós utilizó a menudo en sus novelas ciertos temas, ideas o fragmentos que antes diera en forma de apunte o artículo, elaborándolos de nuevo para darles entrada en sus obras mayores (15). La relación esencial entre éstas y los primeros escritos resulta evidente cuando examinamos el cuento desde los puntos de vista que nos brindan la sinopsis, el análisis temático y la técnica.

El cuento tiene dos partes claramente diferenciadas: en la primera y más extensa se describen con algún detalle los combates y luchas que Madrid sostuvo el 2 de mayo de 1808 y su efecto inmediato sobre un grupo de vecinos de los barrios bajos que participaron en los hechos de una manera u otra. El argumento se centra en la desaparición durante el conflicto de un chaval llamado Remundo, hijo de la Señá Margara, que actúa de narradora. En la segunda parte han transcurrido más de sesenta años, es la primera semana de septiembre de 1870, y la Señá Margara termina lo que no era sino una larga exposición de recuerdos ante un oyente silencioso, con el inextinguido lamento por la ya remota pérdida de su hijo. El hasta entonces mudo visitante procura consolarla explicándole que los mismos franceses que invadieron España en aquel año de 1808 padecen ahora una situación similar de tragedia, derrota y asolación con motivo de la batalla de Sedán (2-3 de septiembre de 1870); lo que supone una especie de expiación, más o menos directa, de la ruina que sus antecesores sembraron en España. Con esta idea del justo castigo procura el interlocutor aliviar el dolor de la anciana, enquistado desde la desaparición y posible muerte del pequeño Remundo.

(14) Esta designación está generalmente apoyada por los límites cronológicos y la distinción genérica de la obra de Galdós en que muchos galdosistas se muestran acordes (véase SHERMAN EOFF, *The Novels of Pérez Galdós*, St. Louis, 1954, p. 5; y ROBERT RICARD, *Galdós et ses romans*, París, 1961, pp. 9-10).

(15) ROBERT J. WEBER: *The «Miau» Manuscript of Benito Pérez Galdós*, Berkeley, 1964, p. 5 et. seq.

El tema del 2 de mayo había sido para Galdós, como para tantos otros escritores, no más de un recurso de acreditada resonancia popular a través de su carrera, pero su cristalización en este cuento demuestra que es más verificación también de su preeminencia como punto de partida para el gran propósito literario, indefinido hasta entonces, que el novelista venía madurando. Incluso el largo título es una prueba adicional; Galdós debió de captar el especial significado que tiene un tema o unas fechas paralelas de ominosa carga histórica, y en los sucesivos *Episodios* no dejó de utilizar aquellas analogías que le brindaban los sucesos patrióticos (16). Por añadidura, una comparación de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* con otras novelas y *Episodios*, tales como *El audaz* y *El 19 de marzo* y *el 2 de mayo*, demuestra bien a las claras que hay una estrecha relación de género entre estas obras mayores y la presente menor, con su papel de «padre literario»; evidenciándose que el cuento posee muchos rasgos y fórmulas técnicas usados por su autor en estas y otras obras posteriores. Hay elementos aquí presentes, como son acción, tema, estilo y ciertos personajes, que se repiten con sorprendente similitud en obras más tardías y de modo especial en *El 19 de marzo* y *el 2 de mayo*.

Por la índole de su tema, *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* contiene ya el «deseo de contribuir... a la valoración del pueblo como protagonista de los hechos históricos» (17), que tan acertadamente ha observado Regalado García en la exposición de los *Episodios* y otras novelas del *Volksgeist* hispano. Sin embargo, en el cuento era quizá la primera vez, y desde luego la última, en que Galdós acometía semejante empresa con tanta brevedad. Es posible que los resultados le convencieran de que no debía intentarlo de nuevo, cuando menos en el campo de la ficción histórica. Aunque no lo hubiera firmado, como tantas veces hizo con otros artículos y trabajos que dio a la prensa española (18), el cuento hubiera fácilmente revelado la personalidad del autor por dos razones: la primera, porque utiliza un procedimiento habitual en su obra: la narración en primera persona, describiendo acertadamente la protagonista cuanto en los primeros días de mayo de 1808 le sucede a ella, a su familia, a sus amigos y en el

(16) *El 19 de marzo* y *el 2 de mayo* (1873); *El 7 de julio* (1876); *El terror de 1824* (1877); *Las tormentas del 48* (1902); *La revolución de julio* (1903-04).

(17) ANTONIO REGALADO GARCÍA: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española 1868-1912*, Madrid, 1966, pp. 35, 39 y 41-43.

(18) Parece ser ésta la característica predominante de la tarea periodística de Galdós (con la excepción de *La Nación*) y la que ha contribuido a oscurecer la naturaleza exacta y los términos de su participación en *Las Cortes*, *El Debate* y quizá otros periódicos y revistas todavía no localizados. Por consiguiente, una gran parte de su trabajo en la prensa cotidiana queda por estudiar a fondo y comparativamente para confirmar su atribución.

barrio; precisamente lo que hacen Gabriel Araceli y Vicente Halconero, entre otros protagonistas de los *Episodios* galdosianos, cuando autobiográficamente refieren sus respectivas aventuras, entretejidas con los acontecimientos históricos del momento. Otra técnica galdosiana, relacionada con aquélla, se observa en la segunda parte del cuento, al enterarnos, casi por casualidad, de que la extensa parte inicial era una simple narración retrospectiva. Tan sólo entonces advertimos que la Señá Margara estuvo todo el tiempo contando unos sucesos remotos a un visitante silencioso que siempre estuvo presente. Y si ahora tenemos conciencia del hecho es porque de pronto interviene en la conversación, dirigiéndose a la mujer e intentando mitigar su pena en la reanimada memoria del hijo muerto. De este modo, la totalidad del cuento crea el efecto de que el lector ha sorprendido una conversación entre la narradora y un oyente casi mudo, que comenzó con la primera línea, cuando la Señá Margara dijo: «Mi hermana Rafaela, planchadora, ...»

Esta entrevista personal y el diálogo en que se recoge, apuntan directamente a Galdós, porque todos sabemos el interés que siempre mostró por obtener, cuando le fue posible, vividas narraciones de quienes habían participado en los sucesos históricos, o siquiera los habían presenciado, para luego llevarlas a sus novelas. Aquí, no obstante, el recurso adquiere mayor importancia, no sólo porque sería la primera vez en que Galdós trajese a colación un testigo real con anterioridad a los *Episodios*, sino porque el visitante muy bien pudiera ser el propio novelista. Abona esta opinión, hasta cierto punto, el segundo párrafo del cuento (véase el texto), cuando la narradora se dirige al interlocutor directamente: «Pues señor, tempranito barrí la casa...» Es curioso que jamás aludiese Galdós a ésta ni a otra entrevista semejante, como hizo públicas, en cambio, sus famosas conversaciones con Galán, el grumete de la «Santísima Trinidad» en la batalla de Trafalgar, cuyas aventuras se recogen en el episodio de ese nombre (19), y su encuentro con el «ciego andrajoso» que le proporcionó con su charla buena parte del fondo puesto a *Misericordia* y que sirvió de modelo para trazar la figura de Almudena (20). Y acaso sea, por añadidura, la primera muestra visible de una costumbre que luego se repetirá en novelas y *Episodios*; nos referimos a la circunstancia de que en *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, Galdós, al parecer, transformó la protagonista en la fuente e inspiración de su propia historia; de igual

(19) *Memorias*, p. 1.660, y BERHOWITZ: *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, pp. 98-99.

(20) Véase el prólogo que puso a *Misericordia*, en Shoemaker, ed. *Los prólogos de Galdós*, pp. 108-109.

modo que se tomaron de la vida real algunas figuras capitales de varias novelas, como son *Gloria*, *La incógnita*, *Realidad*, *Nazarín* y *Misericordia* (21), por no citar sino unos pocos títulos.

Aunque la Señá Margara no reaparezca en ninguna otra obra de Galdós, en contraste con las repetidas reapariciones de la mayoría de los demás personajes de cuento, sus descripciones de los sucesos del 2 de mayo de 1808 se ajustan mucho a las que luego se incluyeron en *El 19 de marzo* y *el 2 de mayo*. La semejanza es tan chocante que borra cualquier duda sobre la originalidad específica del cuento y acen-túa su condición de proto-episodio, referido a ese volumen en particu-lar y al concepto global de todos ellos (22). De igual modo ilustra sobre ciertos aspectos de la documentación y fuentes que pudieron ser utili-zadas. Por ejemplo, el importante papel que la obra de Goya y otros pintores juega como información gráfica en la acción, sucesos y per-sonajes de la novela galdosiana, incluidos los *Episodios*, ya fue adver-tida por la crítica coetánea del novelista y reiterada por quienes hoy le han estudiado (23). Creo que la observación es también aplicable a *Dos de mayo de 1808*, *dos de septiembre de 1870*. Decir que Goya fue la única fuente de inspiración para este cuento no sólo es más plausible de lo que parece, sino que se reconoce con mayor facilidad que en otras novelas y episodios. En el presente caso es muy evidente

(21) No podemos descartar la posibilidad de que la entrevista con un testigo superviviente de los sucesos de 1808, como el personificado por la señá Margara, sea cronológicamente la primera vez en que Galdós recurriese a tales fuentes y a un método que le sugirieran el procedimiento que utilizó y desarrolló en obras subsiguientes. La aparición de la señá Margara en este cuento antecede a las entrevistas que sostuvo con Galán, el cual le comunicó innumerables detalles relativos a la batalla de Trafalgar y cuyo papel asumió luego Gabriel Araceli cuando el combate cobró forma literaria en el episodio de ese nombre (véase *Memorias*, p. 1.660).

(22) Compárese el texto de los capítulos XXV a XXXIV, ambos inclusive, de *El 19 de marzo*, con los párrafos 5-19 del cuento.

(23) HANS HINTERHÄUSER: *Los «Episodios nacionales», de Benito Pérez Gal-dós*, Madrid, 1963, pp. 81-85. Los críticos contemporáneos de las primeras nove-las y episodios advirtieron ya el parecido entre los retratos del novelista y los de Goya. RAMÓN RODRÍGUEZ CORREA, en su reseña de *La Corte de Carlos IV* («Noti-cias literarias-Episodios nacionales», *Revista de España*, año VI, núm. 136, 1873, pp. 570-571), observa que «Esta es una obra casi acabada y perfecta dentro de su género y condiciones... con toda la ventaja y color que las paletas de Murillo y de Goya tienen sobre las de Vernet y Delacroix». Poco después, EMILIO HUELÍN, que ya había elogiado *La Fontana de Oro* y *El audaz*, comentaba el *19 de marzo* y aludía a su condición goyesca: «Don Celestino, D. Mauro Reque-jo, doña Restituta, Santurrias, Pujitos, la Primorosa y los otros actores ficticios e históricos de esta interesantísima novela tan diversificados y variados, bien contrastados y debidamente sostenidos, parecen retratos de Velázquez y Goya, llenos de espontaneidad, vida y brío, con acertada distribución de luz y armonía de color, vigor en el claro oscuro, solidez del dibujo y todas las demás cualidades engendradoras de la magia y atractivos de las obras maestras.» (De su artículo «Libros Nuevos», publicado en *La Ilustración Española y Americana*, año XVII, Número 40, 24 de octubre de 1873, p. 655.)

porque el contenido, figuras y peripecia del relato se acomodan con notable facilidad y puntualidad a las descripciones de ciertos cuadros de Goya, en un animado intercambio de valores plásticos y verbales.

Bien sabido es que Goya presencié desde un balcón las luchas de la Puerta del Sol, que vio algunas de las ejecuciones y aun algunas de las pilas de cadáveres que ensangrentaron las calles de Madrid en la noche del 3 de mayo de 1808. Aquellas terribles escenas quedaron para siempre plasmadas en dos famosos cuadros que llevan por título esas dos aciagas fechas. Aunque ambos lienzos no se pintaron hasta muchos años después, Goya trazó, según costumbre, varios «borrones» de lo que contemplaron sus ojos en esos mismos días (24). Los lectores de *El 19 de marzo...* aprecian de inmediato el enorme parecido que hay entre algunos episodios literarios y los que Goya nos conservó en sus lienzos y apuntes; pero nos parece más significativo todavía el hecho de que semejantes afinidades fueron precisamente logradas mediante la función catalizadora de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, primera pieza galdosiana que se inspiró, a lo que sabemos, en los dos históricos lienzos (25). Se puede afirmar, en efecto, que ambas pinturas estaban expuestas al público en 1870, como lo siguen estando hoy, en el Museo del Prado, y que sirvieron para documentar este

(24) Goya fue testigo presencial de los sucesos que tuvieron lugar en la Puerta del Sol el 2 de mayo de 1808, desde los balcones de su casa. Luego se trasladó a la Montaña del Príncipe Pío, donde se llevaron a cabo las ejecuciones en la madrugada del día siguiente. En ambas ocasiones trazó diversos dibujos, «borrones», que le sirvieron de bocetos para realizar después los grandes cuadros en que inmortalizó tan sangrientos hechos. (Véase AURELIANO DE BERUETE y MORET, *Goya, composiciones y figuras*, Madrid, 1917, pp. 111 y 117.) Aunque no hay acuerdo a la hora de fechar los dos lienzos, que se sitúan entre 1812 y 1816, casi todos los historiadores de arte coinciden en señalar que fueron pintados aproximadamente unos seis años después de que Goya presenciara esas escenas. (Véase JOSÉ GUDIOL: *Goya*, N. Y., 1964, pp. 138 y 140; y asimismo ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *Goya*, N. Y., 1966, pp. 19-20.)

(25) Su amor por el arte y el placer que sentía visitando los museos, sobre todo el del Prado, así como la impresión que le causaban las obras contempladas, se reflejan en muchos de los artículos que dedicó a la pintura, colecciones y artistas. Por ejemplo, en *La Nación* publicó cinco sobre obras de arte, pintores y museos, uno de los cuales apareció antes en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, el 8 de noviembre de 1867. (Véase nuestra edición, pp. 225-231, nota 1.) En el primer artículo para esta revista (*ed. cit.*, p. 83) elogia Galdós a Goya y expresa la capacidad de sugerencia que su arte encierra. En el artículo decimoséptimo para la misma publicación (*ed. cit.*, p. 72) Galdós declaró cuánto estimaba el cuadro de Sáez sobre la batalla de Trafalgar, que bien puede tener alguna influencia en la descripción que luego hizo en el *episodio* de ese nombre. Por cierto que más adelante, y en el mismo artículo, se lamenta de la deficiente instalación del Prado.

Su temprano interés por el arte español y por los museos tiene una confirmación bibliográfica en la obra de H. CHONON BERKOWITZ, *La biblioteca de Pérez Galdós*, Madrid-Las Palmas, 1951, porque el apartado número 39, p. 29, es la obra de GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL, *Catálogo provisional del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1860; y el número 65, p. 31, la conocidísima de LOUIS VIARDOT, *Les musées d'Espagne*, París, 1860.

cuento (26), el cual, a su vez, sirvió de «borrón» o apunte de unos lances que desarrollaría con más espacio en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*.

También debe admitirse que los lienzos de Goya afectaran de algún modo a un texto donde Galdós pudo buscar información sobre la lucha del 2 de mayo: el conciso relato de Ramón Mesonero Romanos en *El antiguo Madrid* (1861). «El Curioso Parlante», cuya influencia en la obra de Galdós es de sobre conocida (27), parece haberla ejercido —en vista del cuento que nos ocupa— mucho antes y de manera más patente de cuanto hasta hoy se había imaginado. En *El antiguo Madrid* se incluye un breve y conmovedor relato de los esfuerzos que realizaron las gentes de la villa contra los franceses; es un fragmento del capítulo «La Puerta del Sol», y volvió sobre el tema en las *Memorias de un setentón* (1881) (28). Puesto que Mesonero nació en 1803, de ningún modo pudo presenciar lo que refiere; sin embargo, parece

(26) De acuerdo con un inventario oficial, manuscrito y anónimo, de los cuadros que pasaron a formar parte del entonces llamado Real Museo de Pintura y Escultura de S. M., los dos lienzos históricos fueron cedidos a la pinacoteca madrileña desde el primer momento, aunque no se precise la situación. Agradezco a don Fernando Díaz Pascual, funcionario del Museo, la información que en este aspecto me ha facilitado.

Es de notar que Pedro de Madrazo no cita estas pinturas como expuestas en las primeras ediciones de su *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.* (Madrid, 1843, y reimpresso en 1845, 1850, 1854, etc.); y cuando por primera vez los registra (*Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado. Parte primera*, Madrid, 1872), con los números 734 y 735 (pp. 407-408), en la Tabla General (p. 704) no consta la numeración antigua, y eso permite suponer que durante mucho tiempo permanecieron guardados en los depósitos. Sin embargo, es muy posible que ya estuvieran a la vista del público en 1868, porque al producirse la revolución septembrina ya se estaba tirando el antes mencionado *Catálogo descriptivo*, cuya impresión iba por la página 254 (véase la advertencia de Madrazo en la p. V de preliminares), aunque por causa de los trastornos políticos no se le diera fin hasta 1872. De ahí que los 21 primeros pliegos encabezan las páginas pares con el nombre de Real Museo de Madrid y todos los sucesivos con el definitivo de Museo del Prado.

Como en las páginas 407-408 en que se consignan los dos cuadros de referencia fueron impresas en la segunda etapa, existe también la posibilidad de que salieran de su ostracismo durante el período revolucionario, mientras los Madrazo estaban alejados de su real empleo, recabando por ello una mayor atención. La prensa de la época quizá recoja el suceso, cosa que no podemos comprobar en estos momentos, lejos de Madrid.

(27) Véanse las observaciones que el propio Galdós hace al respecto en la *Crónica de Madrid*, O. C., VI, ed. 1951, pp. 1550-1552, y en E. Varela Hervías, ed., *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*, Madrid, 1943, p. 13 et seq. Asimismo en H. CHONON BERKOWITZ, «Galdós and Mesonero Romanos», *Romantic Review*, 1932 (XIII), pp. 201-205, y JOSÉ F. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela*, Madrid, 1966, p. 73.

(28) La primera descripción que hace Mesonero de los sucesos del 2 de mayo de 1808 es quizá el único interludio vivo y coloreado en medio de sus habituales estudios costumbristas y de la rutinaria panorámica del viejo Madrid. Con todo, el relato que del mismo episodio incluyó años más tarde en las *Memorias de un setentón* (1881) adolece ya de los achaques propios de su autor, porque su prosafismo está en contradicción con el glorioso heroísmo del momento.

que lo hubiera vivido. Como el mismo Galdós se ha confesado un ávido lector de *El antiguo Madrid* (29), no puede sorprender la semejanza entre su cuento y el fragmento de «La Puerta del Sol». Aunque la influencia directa de Mesonero—sin contar la de Goya—fuera menos patente, se percibiría que el pintor y el costumbrista contribuyeron de consuno a crear la atmósfera patrióticamente explosiva en que Galdós sitúa los sucesos que narra. Si comparamos los párrafos 4, 5 y 10 a 16 del cuento (véase el texto) con el citado pasaje de «La Puerta del Sol», que damos a continuación, captaremos una similitud básica y una influencia bastante probable:

Pero vino un día, un día terrible y señalado en los fastos modernos de Madrid, el día 2 de mayo de 1808, en que este pueblo se alzó heroico contra el osado conquistador de Europa. Aquel memorable día recibió la Puerta del Sol su bautismo de sangre, aquel día sirvió de teatro a uno de los más cruentos episodios de su tragedia. Vióse en él la desigual lucha de los vecinos de Madrid, indefensos, arrojados y temerarios, con el cuerpo de caballería francesa denominado los *Mamelucos*, por el traje oriental que vestían; vióse allí a los *chisperos* del Barquillo y *Maravillas*, a las *manolas* del Lavapiés, acometer cuerpo a cuerpo, armados de sus navajas, a las formidables falanges vencedoras en las Pirámides y Austerlitz; vióseles introducirse en sus filas o entre las piernas de los caballos, abalanzarse a los jinetes, y atacar a unos y otros con sus navajas y estoques, terciadas las capas y la mantilla, y caer envueltos con ellos en un lago de sangre; mientras que otros desde los balcones de las casas, desde las esquinas de las calles, disparaban contra los *mamelucos* las pistolas y escopetas que habían arrancado de casa de los armeros. Extinguida la luz de tan sangriento día, oyóse en aquel sitio mismo el terrible estampido de plomo vengador y el angustioso ¡ay! de las víctimas moribundas, inmoladas por el francés en el patio del Buen Suceso.—La comisión militar formada por Murat y presidida por Grouchy para juzgar breve y sumariamente, o para sacrificar, mejor dicho, a todos los paisanos aprehendidos, se hallaba reunida en la casa de Correos, y de allí partían a cada momento las órdenes de *fuego* a los diversos piquetes que arrastraban a la muerte a las víctimas en el Buen Suceso, en el Prado y en la Montaña del Príncipe Pío (30).

La añadidura de la segunda parte del cuento que, al parecer, no tenga relación alguna con la primera, puesto que está quebrado el curso de la evocación, adquiere un sesgo de actualidad inmediata—de claro cuño galdosiano—cuyo contenido sería muy fácil rastrear entre las noticias periodísticas de la guerra franco-prusiana y de los primeros descalabros franceses en Sedán, el 2 y 3 de septiembre de 1870. Esta

(29) Véase la carta de Galdós a Mesonero, fechada el 18 de mayo de 1875, en E. Varela Hervías, *op. cit.*, pp. 13-14.

(30) «La Puerta del Sol», en *El antiguo Madrid*, pp. 271-272.

fecha, que forma parte del título, pudiera tal vez ayudarnos a precisar el momento en que se compuso el cuento muy próximo al estallido del conflicto, retrotrayéndolo a los días citados y no a los de diciembre de 1870 que indica la fecha final. De todos modos, tales influencias putativas en el sentido estricto no son «memorias» galdosianas, puesto que Galdós no fue testigo presencial de los hechos militares, y tienen una importancia secundaria, porque a más de los relatos que publicaran los distintos periódicos, como periodista y redactor cuando menos de uno, tuvo a mano abundante información, e incluso alguna que no llegó a publicarse (31).

Pero el mismo hecho de aprovechar ese material ajeno tocante a la contienda extranjera es otro valioso indicio de cómo su proceso creador se vio afectado por la historia, y ésta, recíprocamente, por su manera de exponerla. La presencia de aquella guerra en nuestro cuento es la manifestación temprana de una ahora familiar práctica galdosiana, luego regular, nacida de la misión que el propio novelista se impuso: la de incluir en sus obras toda la historia nacional y aquellos aspectos de la extranjera en que estuviera involucrada. El proyecto se gestó antes de 1870, pero no maduró ni alcanzó pleno desarrollo hasta los *Episodios*; a ese patrón se adaptan el cuento y dos de los citados *Episodios*, pues así como los acontecimientos capitales del 2 de mayo tienen en este cuento sus primicias y una proyección magnificada en *El 19 de marzo* y *el 2 de mayo*, también la guerra franco-prusiana reapareció como tema. Bien que no se hable de la campaña militar, de la que no hay más rastro en las novelas sucesivas; Vicente Halconero describe la trágica sucesión de los hechos que tienen a París por

(31) Aunque de manera irregular, Galdós colaboró en *El correo de España* (Madrid, 1870-1872), «revista quincenal, política, económica y literaria» que dirigió Rafael M. de Labra. Su colaboración incluye la reimpresión de «Un baile en el faubourg», y de seis versiones, sin firmar, de artículos procedentes de la conocida serie «Galería de figuras de cera», publicada en *La Nación*. Fueron, en cambio, primicias *La pluma en el viento* (véase la nota 13) y un estudio costumbrista titulado «Mi calle», publicado en noviembre de 1870.

Durante ese año y los comienzos de 1871 el *Correo* brindó de manera regular artículos en que se comentaban y analizaban las circunstancias políticas y militares de la guerra franco-prusiana. El conflicto se había declarado el 19 de julio de 1870 y las grandes batallas, incluida la de Sedán, se dieron entre el 4 de agosto y el 31 de octubre de 1870. Cesaron las hostilidades el 1 de marzo de 1871 y se firmó la paz el 10 de mayo del mismo año (véase WILLIAM L. LANGER, ed., *An Encyclopædia of World History*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 636 y 688).

Si en septiembre de 1870 figuraba Galdós todavía en la plantilla del diario *Las Cortes* (que vivió de mayo de 1869 a noviembre de 1870, coincidiendo con la inauguración y clausura de las Cortes Constituyentes), como tantas veces se ha dicho, aunque nunca demostrado plenamente, en aquella misma redacción pudo tener a mano toda clase de noticias y de comentarios sobre la contienda internacional.

escenario durante ese período de 1870 en la *España trágica* (1909) (32).

El cuento, por consiguiente, es un producto singular en la fase inicial de la novelística galdosiana, ya que, aparte *La Fontana de Oro*, es la primera vez que toma en las manos la historia real y la modela en el preciso marco genérico de ficción histórica. Esta cualidad es perceptible por la relación directa que tiene con otras dos obras suyas (*El audaz* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo*), de un vago parentesco entre sí por razón del género, y también en cuanto anticipa un propósito casi idéntico llevado a la práctica en varios *Episodios*, que describirán la resistencia civil frente a los invasores, de la que son paradigma *Bailén* (1873) y *Zaragoza* (1874). La suma de analogías y coincidencias contribuye a la confirmación del juicio de que Galdós hubiera renunciado a enfocar el 2 de mayo con arreglo a la óptica empleada en el cuento, al advertir que no abarcaba todos los elementos implicados en el tema.

Todavía nos ofrecen *El audaz* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo* nuevos puntos de apoyo para la opinión de que *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* es nuncio de obras futuras. Por distintas maneras, esas dos obras, que casi aparecieron acto seguido del cuento, nos descubren la función catalítica que desempeñó, determinando los dos caminos genéricos que luego siguiera Galdós. Por ejemplo, en tanto que

(32) *Obras Completas*, III, ed. 1963, capítulo XIX, pp. 934-935. La creciente tragedia de la guerra franco-prusiana, complicada luego por las equivocaciones del gobierno francés, los errores de sus ministros y de sus militares, alcanzó su momento culminante con las duras batallas en que sufrieron las más terribles pérdidas. El desarrollo de los hechos que conducen a la batalla de Sedán, en la novela tienen el testimonio de Vicente Halconero, el cual emplea un tono recriminatorio que recuerda mucho el del cuento, por más que no encierre alusiones a los sucesos del 2 de mayo madrileño. Halconero refiere la situación como testigo presencial y su actitud es muy similar al punto de vista de la Señá Mágina.

La vehemente postura antifrancesa de Galdós es el producto no sólo de una temprana fase de su carrera, sino también de un ambiente que ha durado en España largos años, cuidadosa y extrañamente mantenido por quienes han reiterado la ignominia de la invasión napoleónica con absoluto desprecio de la siguiente invasión de los «cien mil hijos de San Luis». Ingenua reacción que luego rechazara el propio Galdós en sus *Episodios* y ratificara con la cálida opinión que le merecieran Francia y sus dirigentes, públicamente expresada, tardíos juicios quizá los resultados de un sentimentalismo y una senilidad avanzados. (Véase su artículo «Francia», en *El liberal*, año XXVII, núm. 9.503, 24 de octubre de 1905, p. 1; asimismo «Un artículo de Galdós», reimpresión del aparecido en el periódico francés *Espagne* del mismo año, publicado en *La Dictadura*, año I, núm. 85, 15 de octubre de 1913, p. 1; y «Palabras de Galdós», dado en *España Nueva*, año X, núm. 3.286, 7 de marzo de 1915, p. 1.)

El permanente interés de Galdós por la guerra franco-prusiana también se pone de manifiesto en la lista de su biblioteca que publicó Berpowitz (*op. cit.*, páginas 73-74), pues el asiento 682 es la traducción española (Madrid, 1891) de la obra de HELMUNTH GRAF VON MOLTKE, *Geschichte des deutschen französischen Krieges, 1870-1871*, Berlín, 1891. Parece que en tanto que los relatos de la prensa contemporánea fueron las fuentes inmediatas para el cuento de Galdós, el posterior estudio de von Moltke le suministró los detalles necesarios para la versión de Halconero. No hay más libros referidos a esa contienda en la relación de su biblioteca.

El audaz cubre los sucesos de 1804 y los que condujeron a la situación de 1808, no contiene la menor acción o materiales que lo relacionen directamente con el cuento ni con el episodio. Tan sólo incluye un detalle, mínimo pero importante; se trata de *la Pintosilla*, esa intrépida maja que por primera vez asoma en el cuento. La posible coincidencia de que hubiera puesto un mismo nombre a dos personajes distintos hay que descartarla cuando se examinan de cerca. Su presencia en el cuento se reduce a una breve mención, desde luego; pero el incluirla en el grupo de mujeres que desde Maravillas acudieron a la Puerta del Sol para enfrentarse a los soldados franceses la identifica, sin lugar a dudas, con el origen, clase social y temperamento de «Vicenta Garduña, *la Pintosilla*, maja de rompe y rasga, conforme al acabado retrato que de ella se hace en el capítulo XIII de *El audaz*, animado con la fibra y peculiar espíritu que Galdós infundió a la mayoría de las interesantes figuras femeninas que pueblan sus demás obras. Compárese la pincelada del cuento con el fragmento que damos a continuación:

Acabado modelo de la maja era Vicenta Garduña, conocida por la *Pintosilla*, emperatriz de los barrios bajos, que ejercía dominio absoluto desde las Vistillas hasta el Salitre, temida en las tabernas, respetada en las zambras y festejos populares; mujer que había aterrado el barrio entero dando de puñetazos a su marido, Pedro Potes... ¿Quién sería capaz de narrar las proezas de esta mujer ilustre, desde que descalabró a la castañera de la calle de la Esgrima hasta que dio de bofetadas a un duque muy grave en la Pradera del Corregidor, en medio del gentío y a las tres de la tarde? Lavapiés, por un lado, y Maravillas y Barquillo, por otro, fueron teatro de estas heroicidades que, tal vez más que sus naturales encantos, contribuyeron a hacerla interesante a los ojos de muchos personajes de la corte de distintas clases y categorías.

...Baste decir que la *Pintosilla* riñó por primera vez con Pedro Potes a los tres meses de casada... Era en extremo generosa y hacía alardes de favores a los necesitados. Sus galanes, cuando los tuvo, gastaban más lujo del que correspondía a humildes menstrales de la clase popular... No pasaba día sin que riñera con sus vecinas, y siempre con tal furor que el altercado solía concluir con la intervención de la Justicia. En una de estas epopeyas la *Pintosilla* fue a parar en la cárcel, donde descalabró a cuatro presas, estropeó a cinco, concluyendo por pasearle las costillas a la guardiana, que era una mujer como un templo. Estas y otras expansiones de su ardiente espíritu pusieron a la pobre Vicenta Garduña a las puertas del presidio, y allí hubiera ido si un ángel tutelar no la sacara de la cárcel a costa de algún desembolso y de muchos empeños (33).

Aunque se aprecien ligeras diferencias, pues en el cuento (1870) parece la moza, y en *El audaz* (1871) vive hasta los sucesos del 1808,

(33) *Obras completas*, IV, ed. 1960, capítulo XIII, pp. 328-330.

y a pesar de que no se dice la suerte que corriera, el autor mantiene idéntica cronología con las dos apariciones de esta figura. Los dos apuntes corresponden a la misma hembra y son muestra primeriza de una costumbre, luego reiterada: la de poblar sus invenciones con personajes de la vida local. No se sabe si la *Pintosilla* está inspirada en la realidad contemporánea o si procedía de una remota figura legendaria; es posible cualquiera de ambos orígenes.

Ya no hay más puntos de coincidencia entre ambos escritos. Y por el contrario, ciertos personajes, el argumento y acción del cuento, tienen un parecido tan sorprendente con los diez últimos capítulos (XXV-XXXIV) de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, que muy bien puede considerársele como el original «borrón» galdosiano de ese extenso fragmento del *Episodio*. Analizando ambos relatos desde este punto de vista, encontramos, por ejemplo, que otro personaje femenino, la *Primorosa*, figura ya en el cuento como una de las amigas de la señá Margara, bien que en el *Episodio* reaparezca como arriscada combatiente durante los sucesos de la Puerta del Sol, hasta el extremo de pedirle a su marido, Pacorro Chinitas, la escopeta, y en vista de que se la niega, emprenderla a navajazos con un caballo de los gabachos, matándolo en el acto.

Nuestra opinión de que *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* es, por lo menos, una versión preliminar de este *Episodio* se acentúa si observamos cómo Galdós multiplica el impacto emocional que causa la búsqueda angustiada por los rincones de la villa, llevada a cabo en el cuento por una sola persona, la señá Margara, y por tres personajes en el *Episodio*. Pues que sabemos que la figura de la señá Margara desapareció con el cuento, pero su dramática experiencia, incluido el desconsuelo por la desaparición de Remundo y el consiguiente frenesí de su busca, vuelven a cobrar vida con mayores proporciones a través de otros personajes de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Por ejemplo, en el cuento se oye a señá Margara relatar la crisis del 2 de mayo y Gabriel Araceli hace lo mismo en el *Episodio*, aunque sea la de él una descripción más minuciosa de la lucha, conforme se extiende por las calles, penetra en el interior de las casas y aun salta a los tejados, incluyendo múltiples detalles que no hubieran tenido cabido en el cuento. El trozo de la historia relativo a la desaparición y pérdida de Remundo, a la inacabable peregrinación por los montones de cadáveres diseminados por distintos barrios, tiene su réplica en las páginas del *Episodio* cuando Gabriel descubre que su amada, Inés de Santorcaz, también ha desaparecido durante el conflicto. En paralelas circunstancias, la señá Margara y Araceli siguen un proceso mental idéntico en tres etapas sucesivas: miedo, angustia y locura; una in-

sania que aumenta sin cesar a medida que se acumulan los fracasos en el penoso recorrido.

Cuando la demencia de la señá Margara se proyecta en el *Episodio* no se concentra en la sola figura de Gabriel Araceli, sino que prolifrea y dicta la conducta de varios personajes, como ese anciano innominado que trata de hallar a su hijo Juan entre los muertos hacinados, y en su delirio lo identifica con cuantos cuerpos jóvenes tropieza, incluso el de Araceli (34). Otra figura que asume el terror y extravío acuciante de la señá Margara es Juan de Dios, el mozo de los Requejo, quien está galvanizado en un miedo balbuceante cuando sabe la captura de Inés, que adoraba con un amor no correspondido, y las terribles noticias de que la iban a fusilar con los demás presos (35).

Aún hay más rasgos en el cuento que abonan la opinión de que sea la versión preliminar de los *Episodios* y en particular del que venimos comentando. Sobre todo cuando estudiamos con detenimiento ciertas semejanzas que ofrece con *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Durante la busca febril del pequeño Mundo, los franceses cierran el caso por unos momentos a la señá Márgara. Logra, sin embargo, penetrar en el Parque de Monteleón, donde se apiñan los cadáveres, y se tropieza casi a la entrada, no con el hijo que busca, sino con don Jesús Cuadrado, un viejo amigo, que está cubierto de terribles heridas y muere apenas la reconoce. La pobre mujer va de un lado para otro sin que nada se lo impida; pero cuando se convence de la inutilidad de su macabra pesquisa, se marcha maldiciendo a los soldados extranjeros por el asesinato de su hijo y por su cobardía al enfrentarse con tan tiernos héroes. Sus nervios acaban por desplomarse a causa de cuanto ha visto, de la íntima desesperanza que la gana, y al fin se desvanece medio muerta. El paso del tiempo repondrá sus fuerzas físicas, pero mentalmente nunca se recobrará de aquella terrible prueba.

Con ligeras diferencias en el orden de los sucesos, cada paso de aquel enloquecido itinerario se reproduce en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, como parte del más largo y frenético recorrido de Gabriel buscando a Inés (36). El también, a semejanza de la señá Margara, descubre el 3 de mayo a Pacorro Chinitas moribundo a la entrada del Prado, y asimismo recoge las últimas palabras de su buen amigo, que muere acto seguido (37). También le impiden los franceses el acceso al Retiro; mezclando ruegos con imprecaciones, pide que le dejen pasar, y al cabo accede un joven oficial. Luego, cuando Gabriel com-

(34) *Ibid.*, capítulo XXXII, p. 465.

(35) *Ibid.*, capítulo XXXI, pp. 461-463.

(36) *Ibid.*, capítulos XXXI-XXXIV, pp. 461-469.

(37) *Ibid.*, capítulo XXX, pp. 459-460.

prueba lo inútil de la búsqueda, ya en el límite de sus fuerzas, se desmaya. Al recobrase dirige los pasos a la Montaña del Príncipe Pío—escenario de los fusilamientos en el cuadro *El tres de mayo*, de Goya—donde los centinelas, una vez más, le cierran el paso. Desesperado, recurre a los insultos, a las amenazas y, por último, empuña la navaja de Pacorro, con lo que al fin consigue que lo arresten y metan en el Parque, donde acaba por encontrar a Inés. Ella es puesta en libertad, y Gabriel, con otros presos, conducido ante los piquetes de ejecución, que abren fuego sobre el grupo. La descripción de esta pesadilla real (38) (y la recuperación de Gabriel en *Bailén*) (39) y el clímax de la aventura reproducen con detallada fidelidad el proceso de la señá Mágina cuando entra en el colapso final, enfermedad y consiguiente obsesión. Aunque los desenlaces varíen, el cuento y el *Episodio* son ejemplos paralelos de la conseguida intención del autor, que es crear una realidad histórica en sus relatos ficcionarios. La semejanza reside, entre otras cosas, en el empleo de personajes constantes, cuya vida rebasa los estrechos límites literarios de sus respectivos relatos. Aunque en grado menor que los *Episodios*, el cuento *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* participa de esa característica, y así, en la breve segunda parte, tocante a Sedán, permanece la señá Mágina, que sobrevive hasta 1870, muchísimo después de los supuestos límites cronológicos de su importante papel de protagonista en el cuerpo principal del relato. A diferencia de Inés, que se salva, y excepción hecha de que a Remundo se le menciona en la segunda parte del cuento, el muchacho desaparece definitivamente como personaje galdosiano y como encarnación alegórica de la catástrofe nacional, no obstante el enigmático equívoco empleado por el novelista para referirse a la pérdida francesa de su propio «mundo» en Sedán (véase el párrafo 27 del texto).

Aunque la «desaparición» hasta 1896 de *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* pueda deberse a que el autor lo subestimara como pieza de ficción, su aparición en tal fecha no produjo la menor sorpresa ni curiosidad, y nadie, al parecer, advirtió el estrecho parentesco que guardaba como «padre literario» con otras obras y personajes ya entonces hartos conocidos. Ahora, sin embargo, que disponemos del espectro completo de la obra galdosiana, la reiteración de ciertos fragmentos y personajes, que desde el cuento pasaron a obras posteriores, es evidente y demuestra con más fuerza la importancia de este relato como manantial de temas y situaciones en los que volvió a ocuparse más tarde.

(38) *Ibid.*, capítulo XXXIII, pp. 466-469.

(39) *Ibid.*, capítulos II-IV, pp. 477-484 y ss.

Por ejemplo, la escena en casa de la señá Margara, cuando el anciano don Jesús Cuadrado charla sobre el levantamiento del 2 de mayo y se pavonea con aire marcial, para irse a la calle de repente murmurando terribles amenazas contra Napoleón y morir luego en la lucha, tiene su réplica en la caracterización de don Celestino, el cura dibujado en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Aquel hombre manso y apacible, amilanado por los horrores de la guerra, que nos describe Gabriel Araceli, sufre una alteración capaz de infundirle, como a don Jesús, una moral momentánea y una energía física que le permiten actuar como jamás lo hubiera hecho en otras circunstancias normales. El viejo sacerdote le confiesa a Gabriel:

Si yo tuviera quince años, Gabriel..., si yo tuviera tu edad... Francamente, hijos míos, yo tengo un miedo horroroso. En mi vida había visto una guerra, ni oído jamás el estruendo de los mortíferos cañones... ¡Oh!, yo tiemblo, sostenedme; no, dejadme tomar un fusil, lo tomaré yo. Gabriel, caballero, y tú también, Inés, vamos todos a la calle, a la calle. ¿Oís? Aquí llegan las vociferaciones de los franceses. Su artillería avanza... yo que ahora tiemblo como una liebre y a cada tiro que oigo parece que entrego el alma al Señor, voy a bajar al instante a la calle, no con armas, porque armas no me corresponden, sino para alentar a esos valientes, diciéndoles en castellano aquello de *Dulce et decorum est pro patria mori!* (40).

Pese a su protesta de no tocar las armas, el valeroso cura es arresado luego por los franceses, alegando que había empuñado un arma blanca para impedir la captura de Inés de Santorcaz (41). En el *Episodio* todavía encontramos otros personajes que encarnan el mismo furor patriótico, como extremadas muestras del heroísmo de que es capaz el ciudadano corriente. En la casa donde buscan refugio Gabriel y Pacorro Chinitas para disparar contra los franceses desde sus balcones, sólo encuentran a un viejo con sus dos hijas, que les anima a usar de todas las armas que posee contra el enemigo. Cuando los mamelucos suben por las escaleras en persecución de los mozos, el valor del viejo aumenta, en contraste con el miedo creciente de los fugitivos, y sacrificando su vida por ellos, da tiempo a que huyan, haciendo frente a los soldados con inflamadas palabras más que con imposibles hechos (42).

En ninguna otra parte surgen al respecto paralelos tan acusados entre el cuento y *El 19 de marzo y el 2 de mayo* o con cualquier otra obra galdosiana. Sin embargo, se ve que la originalidad de *Dos de mayo de 1808, dos septiembre de 1870* produjo su efecto, de muy dis-

(40) *Ibid.*, capítulo XXIX, pp. 458-459.

(41) *Ibid.*, capítulo XXXI, p. 461.

(42) *Ibid.*, capítulo XXVII, pp. 452-453.

tintos modos, en muy diversas producciones. Por ejemplo, muchos de sus personajes reaparecen de manera inesperada en cualquier lugar con el mismo nombre, personalidad y profesión que allí tienen o con muy ligeras diferencias. La evidencia del hecho no sólo corrobora su condición de padre literario de otros escritos, sino que los mismos protagonistas cumplen una función análoga y engendran verdaderas generaciones de descendientes que habitarán en otros relatos. Una muestra de cómo esto se produce se obtiene comparando a cada uno de los personajes que llenan el censo del cuento con sus desperdigados homónimos.

La mujer aquí denominada «Rafaela», planchadora, alias la *Carbonera* (véanse los párrafos 1, 5 y 6 del texto), hermana de la señá Margarita, no vuelve a salir en las páginas de Galdós. Pero muchas otras Rafaelas, con sus correspondientes apellidos y procedentes de barrios y estamentos más distinguidos, se multiplican en novelas, *Episodios* y comedias, aunque sin relación aparente con la *Carbonera* de Maravillas.

De otro lado está Bastiana, cuyos apellidos y ocupaciones en el cuento se desconocen (véase el párrafo 1 del texto), la cual de nuevo mereció la atención del autor en *El 19 de marzo y el 2 de mayo* como una de las majas que allí retrata (43). Esta mujer parece desaparecer por completo como personaje literario cuando la *Primorosa* dice, equivocadamente acaso, que la han matado en el motín de la Puerta del Sol (44). En el cuento no se indica la suerte que corrió, pero las circunstancias de la referida muerte, junto con otras majas de los barrios bajos, indican que se trata de la misma Bastiana de Maravillas. Por cierto que en otro *Episodio*, *Napoleón en Chamartín* (1874), y con posible licencia de su creador, resucitó con garbo de chula y mañas de usurera, conforme a una de las caracterizaciones que el autor solía disponer para sus majas (45). Aun tenemos otra Bastiana, bullendo con un grupo de mujeronas en *O'Donnell* (1904) (46); pero aquí el parecido no pasa del nombre. Además, el episodio transcurre desde julio a septiembre de 1854, y como esta Bastiana es hembra joven, no pudo serlo a un tiempo en mayo de 1808 y participar con la misma edad en ambos sucesos.

Los Canencias que aquí se mencionan (véanse los párrafos 1 y 5 del texto) no parecen antecesores directos de los que hallamos en otras obras de Galdós. Pero el nombre debió de parecerle un feliz hallazgo, lleno de sugestivas posibilidades para trazar un personaje o su carica-

(43) *Ibid.*, capítulo XVIII, p. 428.

(44) *Ibid.*, capítulo XXVI, p. 450.

(45) *Ibid.*, capítulo XIII, p. 606.

(46) *Ibid.*, III, ed. 1963, capítulo I, p. 117.

tura, porque en cinco *Episodios* de la primera serie aparece un Bartolomé Canencia (47). Con todo, sus propensiones de afrancesado están en discrepancia con la línea de Matías Canencia y de sus familiares en el cuento. Otro joven Canencia, del que sólo conocemos el apellido, antítesis del Bartolomé anterior, es un majo rabiosamente castizo en *De Oñate a La Granja* (1898). Debido a sus aires y acento andaluz (48). a su acendrado patriotismo, este Canencia es ave fénix digno del original. Si por unos momentos pasamos a otro género, en *La desheredada* (1881) damos con un nuevo Canencia, cuya personalidad, origen y ocupaciones se acomodan mejor a los de su antepasado; se trata del simpático e «inocentísimo» escribiente del manicomio oficial de Leganés, donde está internado y fallece el padre de Isidora Rufete (49). Aún quedan en el censo galdosiano dos personajes que llevan el nombre de Matías y figuran en distintas *novelas contemporáneas*, pero no tienen la menor relación ni parecido con el primitivo Matías Canencia.

En cuanto a Pujitos, dibujado en el cuento de pasada (véase párrafo 1 del texto) como un «majo decente» y «maestro de obra prima» (50), debió de entrever Galdós las enormes posibilidades que el tipo encerraba, porque volvió a sacarlo de la mano en otras obras, ampliando su papel y perfilando su personalidad. Majo por temperamento y voluntad expresa, Pujitos sobrevive a la crisis del 2 de mayo, narrada en el cuento, y reaparece casi de inmediato en cuatro *Episodios* sucesivos. Fiel a su tradición heroica, juega el papel más importante en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, como organizador y cabecilla de la resistencia ciudadana. Vuelve con *El Grande Oriente* (1876), hecho ya oficial de la milicia nacional; como miliciano y político en *Siete de julio* (1876), y al cabo, como periodista y reo de muerte—triste sino de tantísimos patriotas—en *El terror de 1824* (1877) (51), a modo de contrafigura, en tono menor, de Gabriel Araceli y de su azarosa existencia.

(47) Bartolomé Canencia está descrito como un «viejo filósofo» y masón en los *Episodios* siguientes: *La batalla de los Arapiles* (1875), *Obras Completas*, I, edición 1964, capítulo XXIV, pp. 1.119-1.121; *El equipaje del rey José* (1875), *Obras Completas*, I, capítulo I, pp. 1.184-1.185; *La segunda casaca* (1876), *Obras Completas*, I, capítulo XIII, p. 1.422; *El Grande Oriente*, *Obras Completas*, I, capítulos VI-X, pp. 1.461-1.477; *Los cien mil hijos de San Luis* (1877), *Obras Completas*, I, capítulo XXIX, pp. 1.679-1.681.

(48) *Obras Completas*, II, ed. 1964, capítulo VI, pp. 551-553.

(49) *Ibid.*, IV, ed. 1960, parte I, capítulo I, pp. 970-976.

(50) *Ibid.*, I, ed. 1964, capítulo VIII, pp. 399-400. Su título elegante de «maestro de obra prima» no significa más que Pujitos era zapatero (*Obras Completas*, I, ed. 1964, capítulo VIII, pp. 399-400), aunque tiene otro significado secundario de comerciante en trastos viejos y chatarra.

(51) *El Grande Oriente*, *Obras Completas*, I, ed. 1964, capítulo XX, pp. 1.502-1.503; *El 7 de julio*, *Obras Completas*, I, capítulo X, p. 1.564; *El terror de 1824*, *Obras Completas*, I, capítulo I, p. 1.698, y capítulo II, pp. 1.702-1.706.

Al igual que hizo con Pujitos, Galdós desarrolló más tarde la vida de algunos otros personajes. La *Primorosa* es uno de ellos, pues mencionada simplemente como una de tantas mujeres fuertes que salieron de Lavapiés y Maravillas (véase el párrafo 1 del texto), revivió en tres *Episodios*, actuando de «buñolera batalladora» y en alguna ocasión como cónyuge de Pacorro Chinitas (52).

Es posible que de la galería de personajes que desfilan por el cuento sea don Jesús Cuadrado la figura más interesante; ese anciano bonachón, cuyos reflejos advertimos en Villaamil y Estupiñá. Aunque su trágica muerte le vedó una reaparición con idéntica fisonomía, la singularidad del tipo se mantiene mediante la reencarnación de su espíritu en los personajes citados y conservando el apellido para aplicárselo a otros tres seres asimismo inconexos. Cierta Faustino Cuadrado (y su mujer) lo recoge por primera vez en *Las tormentas del 48* (1902) (53); es un cesante que ha perdido el puesto que ocupaba en la redacción de la *Gaceta*, como superior de Pepe Fajardo. Con idéntica personalidad se le menciona en *Narváez* (1902) (54). El que observa mayor parecido con nuestro don Jesús es Segundo Cuadrado, sin parentesco visible con los anteriores y modesto «empleado en Hacienda», según el retrato perpetuado en *O'Donnell* (55). Otro Segundo Cuadrado, que nada tiene que ver con su homónimo, es el criado beato y medio tonto a quien se acusa de asesinato en *La incógnita* (1888-89) (56) y en *Realidad* (1889) (57). Y para finalizar la retahíla de los así apellidados, aunque se trate de una mujer, señalamos la presencia de Rosario Cuadrado en la comedia *Voluntad* (1895) (58), que tampoco parece ser pariente de ninguno de los referidos.

* * *

Reproducimos a continuación el cuento *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*, tal y como fue publicado en *Apuntes* el año de 1896.

(52) *La corte de Carlos IV, Obras Completas*, I, ed. 1964, capítulo X, p. 313; *El 19 de marzo y el 2 de mayo, Obras Completas*, I, capítulos XVIII-XXX, páginas 427-461; y *Napoleón en Chamartín, Obras Completas*, I, capítulos XIV-XV, pp. 596, 600, 614.

(53) *Obras completas*, II, ed. 1964, capítulo XII, pp. 1.393-1.394.

(54) *Ibid.*, II, capítulo XIII, p. 1.499.

(55) *Ibid.*, III, ed. 1963, capítulo XX, pp. 124, 127, 175.

(56) *Ibid.*, V, ed. 1961, capítulo XXI, p. 740.

(57) *Ibid.*, V, jornada I, escena IV, p. 798, y jornada IV, p. 858.

(58) *Ibid.*, VI, ed. 1951, acto I, escena II, p. 747.

- 1 Mi hermana Rafaela, planchadora, conocida en todo Maravillas con el mote de *La Carbonera*, había salido al amanecer. Díjome que iba con Bastiana y otra vecina á enramar una cruz de Mayo á espaldas de los Padres Benedictinos de Monserrat y de las Madres Santiaguesas, vamos al decir, en la plazuela del Limón. Pero yo supe, á poco de verla salir de casa, que iba *de campo* con los Canencias y *Pujitos*, el maestro de obra prima, con la *Primorosa* y otras tales de nuestro barrio y del de Lavapiés. Siempre fué mi hermana muy correntona, como yo muy casera. Si para las diligencias de calle no había otra como Rafaela, para el trajín de casa nadie le echaba el pie adelante á la Margara, que así llamaban á una servidora.
- 2 Pues señor: tempranito barrí la casa y avié á las criaturas para mandarlas á la escuela. Eran éstas la niña de mi hermana y el chiquillo mío, nombrado *Remundo*, de diez años, que parecían doce. Fáltame decir que yo era viuda: mi marido, zapatero fino, que había calzado al Príncipe de la Paz y á la de Vallabriga, murió el año 6, dejándome por todo patrimonio un centenar de hormas y algunas leznas, que vendí para poner mi modesto taller de sastrería de curas.
- 3 Como iba diciendo, á poco de salir los niños para la escuela entró en casa el vecino D. Jesús Cuadrado, que en sus mocedades fué tiple de la capilla de San Felipe el Real, y jubilado ya, por haber perdido el hilo de voz, vivía de componer abanicos, daguillas y peinetas, engazar rosarios, y llevar y traer recaditos de monjas. Era un vejete saladísimo, bueno como el pan y muy callejero. Entró, pues, asustadico y nervioso, diciéndome que en Madrid había tumulto y que andaba el pueblo muy alborotado porque los franceses querían llevarse á los señores infantes. Á mí, la verdad, no me importaba gran cosa que nos arrebataran á los infantes; pero no pude menos de participar de la indignación del amigo D. Jesús, el cuál, echándose las de patriota, aseguró que él tomaría también las armas en caso de levantamiento, y empezó a ejercitarse delante de mí con el palo de mi escoba.
- 4 Alborotada la vecindad, la escalera y corredores de la casa hervían de gente chillona y furibunda. Sonaban tiros lejanos: por la calle (que era la de San Vicente Alta), pasaban grupos dando voces. Hombres y mujeres corrían hacia la calle de San Pedro la Nueva, junto á la iglesia de Maravillas, en dirección del Parque de Monte León, donde había gran marimorena, porque los españoles... ¡qué sé yo! y el francés... ¡ay de mí! Yo no entendía. Ello era, según nos dijo D. Jesús echando lumbre por los ojos, como un sitio de plaza fuerte. Vamos, que era cuestión para los franceses de conquistar Monte León y para los españoles de no dejárselo quitar, y por un sí y un no andaban á cañonazos de una parte y otra. ¡Dios mío de mi alma, qué estruendo! Nunca he sido valerosa, y aquel día el miedo debió de trastornarme el sentido, porque desde la ventana de mi sotabanco, creía ver volar las torres de las iglesias, y caerse las casas patas arriba, y rodar las nubes por el suelo envolviendo montones de ruínas.
- 5 Afortunadamente, los niños volvieron á casa al comenzar los tiros, y mi Mundo, que así le llamábamos, loco de entusiasmo, como si lo que

sucedía fuese para su alma un motivo de regocijo, me contaba algunos pasos que había visto en las calles. Entre otras cosas, refirió que mi hermana Rafaela y otras mujeronas habían acometido en la calle Ancha á una turba de mamelucos, matándoles los caballos. Ellos se defendían á sablazo limpio. De milagro escapó mi hermana; pero a la Pintosilla le cortaron la cabeza, y á Matías Canencia le rajaron de arriba abajo dejándole en dos mitades de hombre. Contaba mi ángel que él se había encontrado junto á la mismísima barriga de un caballo, cuando las majas, cuchillo en mano, se ocupaban en sacar el mondongo a la caballería del Sr. de Murat. El niño tenía manchadas de sangre la cara y manos. La niña había perdido un zapatito y cojeaba del pie derecho. Uno y otro querían volver á salir para ver lo del Parque; mas yo, loca de espanto, les encerré en la despensa y eché la llave, temerosa de que se escaparan.

6 «El niño es un héroe, como Rafaela es una heroína —me dijo D. Jesús mirándome con desprecio— y usted, Sra. Da. Margara, no tiene patriotismo.» Esto me afligió más, porque á tantas desdichas como en mi alrededor miraba, tenía que añadir el gran bochorno que me causó la acusación de mi buen vecino: «¡Usted no tiene patriotismo!» ¡Ay de mí! Lo que yo anhelaba era que no muriera gente y que cesara aquel terrible estrépito de cañonazos, gritos y maldiciones.

7 Poco después de decirme D. Jesús Cuadrado aquella expresión que me llegó al alma, le vi salir por las escaleras abajo como alma que lleva el demonio. Llevaba en una mano un asador y en otra una gruesa estaca, y decía cosas tremendas contra Napoleón, Murat y otros tales. Salí a mi ventana y le vi correr furibundo por la calle. En ésta veía yo charcos de sangre, ya porque los hubiera, ya porque mi miedo me pintara las cosas con los colores de si mismo antes que con los de la verdad.

8 No sé el tiempo que pasé en aquella ansiedad. ¡Cañonazos, alaridos, olor de pólvora, horrible vaho que subía de la calle! Yo creo que estuve sin conocimiento un largo rato. Acordéme al fin de los chicos, y corrí al cuarto en que les había encerrado. Encontré á la niña sentadita sobre una caja, llorando. Busqué con los ojos á Mundo y no le hallé. La chiquilla me señaló el tragaluz abierto, por donde se había escapado el muy pillo, movido de la querencia de su travesura y del afán de presenciar la función de sangre, aunque fuera desde el tejado.

*

**

9 Afanosa salí al tejado, y recorrí con gran trabajo el de mi casa y los de las próximas. El chiquillo se había metido por alguna ventana de buhardilla en busca de escalera por donde bajar á la calle.

10 Desalada salí yo también, y en el portal me dijeron que le habían visto correr hacia el Parque. ¡Ay Dios mío! Con qué anhelo corrí yo también hacia allá, curada ya como por ensalmo de mi horroroso miedo. El cañoneo había cesado. Volvía la gente de la batalla. Figuras terribles vi: hombres de cara tiznada, los cuerpos desgarrados y con manchas de lodo y sangre; mujeres roncas, con gestos y vocerío de locas escapadas de una casa de orates. Los franceses no dejaban pasar á nadie más allá de Maravillas. Junto a la iglesia vi muertos y moribundos. Pude acercarme á ellos y les grité: «¿Han visto á mi Mundo?»

- 11 En presencia de las cosas horribles que allí y en todas las calles in- 11
mediatas se veían, me sentí atacada de la fiebre que el bueno de D. Je-
sús había echado de menos en mí: el patriotismo. Quise avanzar hasta
el Parque, que aun humeaba, como una hoguera de odios y llamas no
bien apagada, y un francés me amenazó con la culata de su fusil. «Busco
á mi Mundo» —le dije—, no sé si llorando ó riendo de coraje. Y despre-
ciando la fuerza que me quería cortar el paso, franqueé de un salto la
línea y corrí hacia Monteleón.
- 12 Ya no me importaba meter los pies en charcos de sangre ni pisotear 12
cadáveres. Estos no me causaban miedo, y á todos les miraba buscando
entre ellos á mi hijo. Junto á la puerta, al pie de una cureña rota, vi un
bulto que se movió á mi paso. Era la propia persona de D. Jesús, expirante;
tenía el rostro como envuelto en un velo de sangre endurecida. Me miró
con un solo ojo, pues el otro desaparecía en una horrible herida desde
la frente á la mejilla, y moviendo el único brazo de que podía disponer,
pues el otro estaba preso bajo la cureña, me dijo: «Señá Margara, ¿busca
á su hijo?... Mundo es un héroe, un héroe chiquito... ay!... «Y dicho
esto torció la boca, y el ojo se le quedó como una cuenta de vidrio. Era
cadáver. No tuve tiempo ni ánimo para compadecerle, porque el furor
materno me alejó de allí, y traspasé la puerta y entré en el Parque, gri-
tando: «Mundo, Mundo mío, ¿dónde estás?»
- 13 Los franceses me vieron entrar y correr por entre los escombros, las 13
piezas desmontadas y los muertos, y nada me decían. Nada les importaba
yo, ni estaban ellos para ocuparse de una pobre mujer, que sin duda
creían loca, y que les preguntaba por un Mundo que ellos no conocían,
ni les interesaba cosa alguna.
- 14 «Señores —les dije—, busco a mi hijo, un pobre niño que no sé si habrá 14
hecho á ustedes algún daño. ¡Mundo, Mundo mío! Díganme si le tienen
muerto ó vivo. Me dice el corazón que aquí vino á pelear por España,
chiquito y todo como es. Era muy valiente mi niño, aunque me esté mal
el decirlo. Yo no tenía patriotismo, él sí, y se me escapó, y vino aquí al
olor de la guerra.»
- 15 Nadie me contestaba, nadie me entendía. Uno que parecía compasivo 15
hízome salir de allí con buenos modos. Desde la calle, mirando el Parque
despedazado, no cesaba de gritar: «¡Mundo, Mundo precioso!... ¿No me
oyes, no me ves?»
- 16 Llegó la noche, y sabiendo que en el Prado fusilaban, corrí allí, y me 16
acercaba á los pelotones de franceses y á las cuerdas de víctimas llamando
á mi valiente... A riesgo de ser fusilada también, examinaba de cerca
las caras. «¿Han visto á Mundo? —decía—. ¿Pero de veras no está Mundo
aquí?» Y á los orgullosos soldados de Napoleón les solté esta desvergüen-
za cara á cara: «Todos ustedes, con su Emperador á la cabeza, no valen
lo que mi Mundo, grandísimos tales y cuales. Es un héroe chiquitín que no
conocía el miedo. Le matáis por envidia; teméis que os haga salir de Es-
paña con las manos en la cabeza...» Y á esto siguió una retahíla de las in-
jurias más soeces que yo había oído pronunciar á los hombres.
- 17 Toda la noche estuve recorriendo calles, y allí donde veía cadáveres ó 17
alguna señal de lucha me paraba para llamarle: «Mundo, Mundo mío.»
A la madrugada y al amanecer del 3 visité los sitios donde enterraban
muertos. Creía encontrarle á cada instante. De lejos, todos los cuerpos,

- aunque fueran de hombre, me parecían el suyo. Me acercaba, y el rostro que yo buscaba no existía en parte alguna.
- 18 Tres días consecutivos con sus noches empleé en buscarle, preguntando por él á españoles y franceses, y nadie me daba razón. Al fin, muerta de cansancio, caí enferma y me llevaron al hospital, de donde salí tras largos días, mejor dicho, echáronme por curada ó por incurable, que esto no lo sé, y lo primero que hice fué volver á la puerta del Parque y gritar: «¿Mundo, Mundo estás aquí?»
- 19 Todas las mañanas hacía lo mismo. Recogieronme unas señoras caritativas. Volví á trabajar; seguí viviendo. Nadie me tiene por loca, ni lo soy; pero conservo la monomanía de aquel día terrible, y todas las mañanitas me voy á Monteleón y grito: «Mundo, mi Mundo...!»



- 20 Y pasan años y más años. Derribaron el caserón. Sólo queda la puerta del Parque. Todo se acaba menos mi desconsuelo. ¿En qué año estamos? ¿Cuántos van pasados desde el Dos de Mayo de 1808? Señor mío, que se digna escuchar los relatos de esta pobre vieja, sepa Ud. que todavía no he podido desechar la idea de que mi querido hijo vive. Bien pudo suceder que aquellos caribes me lo robaran, llevándoselo á Francia y educándolo como si fuese hijo de cualquiera de ellos. ¿Quién me asegura que mi hijo no es hoy un francesón muy empingorotado?
- 21 —Por la cuenta —dije yo—, Mundín debe de tener ahora setenta y dos años. Si vive, será un respetable anciano. A tales fechas, y teniendo en cuenta la edad de usted, Sra. Da. Margara, que andará... por los ochenta...
- 22 —Ya paso de ellos. 22
- 23 —Pues á estas alturas, señora mía, ya se impone el perdón. Los agravios del Dos de Mayo deben ser generosamente olvidados. Las naciones viven más que los individuos, y tienen tiempo de expiar aquí sus errores. Los matadores ó raptores del pobrecito Mundo acaban de sufrir ahora una pérdida semejante.
- 24 —¿Qué me cuenta, señor? 24
- 25 —Que ellos tenían también su *Mundo*, y acaban de perderlo. 25
- 26 —¿Quién se lo ha quitado? ¡Ah! Ya nos lo han dicho los papeles. 26
Ha sido el prusiano.
- 27 —Justo. La fecha triste para Francia es el 2 de Septiembre de este mismo año. La acción de guerra en que le han quitado á su *Mundo*, se llama Sedán.

Diciembre de 1870.

B. PÉREZ GALDÓS

LEO J. HOAR Jr.
Department of Romance Languages
Fordham University
Bronx, N.Y. 10458
USA

MITO, SUEÑO, HISTORIA Y REALIDAD EN «PRIM»

P O R

ROBERT RICARD

Prim pertenece a la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, de Galdós (1). Ocupa en ella el noveno y penúltimo lugar y lleva como fecha julio-octubre de 1906. No es fácil resumir o analizar un *Episodio* de Galdós. Esta dificultad procede del mismo género inventado por el escritor. En efecto, con proporciones que pueden variar según el caso, el novelista incorpora un argumento imaginario a un cuadro histórico que evoca la atmósfera, los acontecimientos y los personajes de determinada época. Para realizar este cuadro le es forzoso introducir en el argumento novelesco cierto número de personajes históricos, cuyas palabras y acciones interfieren a cada momento en dicho argumento y al mismo tiempo permanecen fuera de él. Este procedimiento, perfectamente legítimo y empleado por Galdós con suma destreza, produce una composición zigzagueante que dificulta mucho el análisis. A esta dificultad básica se añade otra: muchos de los personajes ficticios proceden de los *Episodios* anteriores y se portan como conocidos y familiares. Este rasgo aumenta la dificultad de aislar un *Episodio* para resumirlo, sobre todo cuando pertenece, como *Prim*, al final de una serie. Sin embargo, intentaremos analizar nuestra novela con claridad para que el lector pueda entender sin mayores obstáculos las reflexiones que vienen a continuación.

Prim consta de 33 capítulos, casi todos breves, como ocurre habitualmente en los *Episodios*. No hay otra división, como también ocurre habitualmente en esta clase de novelas galdosianas. El relato empieza en 1861 con la fuga y desaparición de Santiago o Santiaguito Ibero, hijo primogénito de personajes ya conocidos por los volúmenes anteriores, Santiago Ibero y Gracia de Castro-Amézaga, que residen

(1) Manejo dos ediciones: la edición suelta de la Editorial Hernando, Madrid, 1930, y la que figura en las *Obras completas* de Galdós de la Editorial Aguilar, t. III, Madrid, 1951, pp. 527-634. Nos hace mucha falta una edición seria de los escritos de Galdós, y las dos que acabo de mencionar contienen a lo menos dos errores manifiestos y no desprovistos de importancia. Me parece evidente que en el retrato de don Eduardo Oliván (capítulo XV) hay que leer: «Nada *temía* el hombre...» (y no «*tenía*»); y que en el capítulo XXV, después de la copla «Con Prim a la cabeza...», hay que leer: «la gente *adventicia*...» (y no «*abyecticia*», que da Hernando, o «*adyecticia*», que da Aguilar). Véase la edición Hernando, pp. 147 y 245, y la de Aguilar, pp. 574 y 607, respectivamente.

en la ciudad riojana de Laguardia. El muchacho escapa, a escondidas de la casa de su tío, el sacerdote don Tadeo Baranda, con quien vivía, para ir a presentarse al general Prim, que está preparando la expedición española a Méjico y cuyas hazañas futuras quiere compartir. Después de varias aventuras, llega a Madrid e implicado casualmente en una conspiración militar, desaparece de pronto, sin que sus padres y sus amigos logren descubrir su paradero. Estos sucesos nos llevan hasta los capítulos VI y VII. Galdós introduce entonces en su novela varios personajes que, de una u otra forma, van ahora a desempeñar un papel importante: el marqués de Beramendi, su amigo Manolo Tarfe, el estafalario Juan Santiuste, apodado *Confusio* —que está redactando la *Historia lógico-natural de los españoles de ambos mundos en el siglo XIX*—, y, por fin, la *mundana* Teresa Villaescusa. En las mismas páginas cuenta Galdós cómo Prim se separa de la expedición francesa a Méjico y saca a España de este peligroso avispero.

Así llegamos al año 1864 y a la evocación del famoso motín llamado *noche de San Daniel* (10 de junio de 1864), que fue el primer golpe serio recibido por el ya tambaleante trono de Isabel II. A estos sucesos sigue la narración de dos pronunciamientos preparados a nombre de Prim y dirigidos por él: el pronunciamiento de Valencia en 1865, que fracasa a consecuencia de torpezas y vacilaciones de los conjurados, y el de Villarejo de Salvanés, en 1866, que fracasa del mismo modo. A esta narración va mezclada la de la historia personal de Teresa Villaescusa y de sus relaciones con sus amantes del momento, mientras reaparece Santiaguito Ibero, ya convertido al espiritismo, en el séquito de Prim. La novela termina con el relato de otros acontecimientos más trágicos aún que la noche de San Daniel, la sublevación de los sargentos de artillería del cuartel de San Gil, en Madrid (22 de junio de 1866), que matan a cuatro oficiales o jefes, y del motín consiguiente, que fracasa también en la mayor confusión por falta de disciplina y organización entre los sublevados. Cuadro desconsolador, que anuncia ya el *Episodio* siguiente, último de la cuarta serie, *La de los tristes destinos*, en cuyo principio cuenta Galdós el lúgubre fusilamiento de los sargentos de San Gil, ejecutados con cruel e implacable *mise en scène*.

Bajo muchos aspectos, *Prim* puede considerarse como un *Episodio* «ejemplar», y si lo considero así no es por su trasfondo histórico, no es porque evoca los pronunciamientos y las contiendas civiles, que fueron una de las características de la vida política en España desde el regreso de Fernando VII en 1814 hasta la restauración de los Borbones en 1875 y que se deben en gran parte al desequilibrio producido por la invasión napoleónica en 1808. No. Ese trasfondo histórico apa-

rece constante y forzosamente en la mayoría de los *Episodios nacionales* (basta con recordar los títulos) y no es privativo de ninguno de ellos. *Prim* me parece ejemplar simplemente porque es precisamente un ejemplo casi perfecto de ciertos rasgos fundamentales y de ciertas «constantes» de las obras galdosianas: influencia de Cervantes y más especialmente del *Quijote*, problema de la historia, primacía de la naturaleza, problema de la realidad. Cosas sobradamente conocidas ya, pero que es interesante volver a descubrir a todo lo largo de la novela, y también situación natural si no olvidamos que ésta, escrita en 1906, pertenece al período final de Galdós. Se explica fácilmente que en el término de su vida, pues pasaba de los sesenta, el escritor haya recogido instintivamente en algunos de sus libros las ideas que dominan el conjunto de su obra.

I.

La influencia del *Quijote* se manifiesta con claridad tan meridiana, sobre todo en la primera parte de la narración, que tenemos la impresión de que Galdós no sólo no se preocupó por ocultarla, sino que se divirtió o se complació en subrayarla y ponerla de relieve. Aparece desde el comienzo, en el capítulo I, cuando Santiaguito Ibero, considerado como medio loco, se atraca de lecturas en casa de su tío don Tadeo Baranda, «se recalienta» el cerebro con ellas y se entusiasma por «las increíbles hazañas» de Hernán Cortés. «...de ensueño en ensueño, o de locura en locura —escribe Galdós—, acabó por querer imitarlas o reproducirlas en nuestro tiempo». De esta manera nace en la imaginación de Santiaguito el deseo de participar en la expedición española a Méjico «bajo el mando del general Prim, cuyas hazañas se le habían metido en el corazón al pueblo español». Ocurre en efecto que en esta expedición el bueno de don Tadeo ve una tentativa disimulada para reconquistar a América, y esta interpretación acaba «de rematar el disloque de Iberito». Este decide presentarse al general Prim para ponerse a sus órdenes. Por lo tanto, continúa Galdós, «aguardó... la hora en que todos dormían, y por la puerta falsa del corral salió a un campo que no era el de Montiel, pero sí pariente suyo...» La asimilación de Santiago Ibero, «soñador caminante», como lo llamará Galdós al final (capítulo XXVII), al gran Don Quijote de Cervantes no puede ser más evidente.

La asimilación prosigue cuando, en su fuga, «el inocente aventurero» descansa en compañía de pastores y carboneros, con los cuales sostiene «amenas y candorosas pláticas» (capítulo II), y cuando viaja luego con unos caminantes que llevan dos recuas de yeguas y mulas cargadas de lana (*ibíd.*). Más evidente quizá resulta poco después dicha

asimilación cuando, en el mesón de Almazán, Santiaguito toma la defensa de Prim, «su ídolo» —casi podría decirse su Dulcinea— contra un bárbaro que lo insulta, y del modo más quijotesco en la actitud y en las palabras. Pero aquí Galdós quiere evitar que perdure una asimilación cuyo carácter sistemático resultaría poco estético y desdobra la reencarnación —si se puede decir así, tratándose de unos entes de ficción— de Don Quijote. En efecto, al propio Ibero lo defiende ahora otro personaje y del mismo modo quijotesco: el sargento Milmarcos, veterano de la guerra de Africa (*ibid.*), que luego escolta como espolique, tal nuevo Sancho Panza al nuevo Quijote Santiaguito Ibero (capítulo III).

Después de los primeros dos capítulos, que se presentan un poco como una especie de prólogo, el recuerdo del *Quijote* pasa al segundo plano, probablemente porque el novelista quiere huir de una monotonía fastidiosa y torpe; pero notamos discretas alusiones a la «aventura» y al «ensueño» de Ibero, calificado otra vez de «aventurero» (capítulo III) y a su «caballería andante» (capítulo IV). Este eclipse pasajero se explica también por el hecho de que Galdós introduce ahora recuerdos de su ya lejana juventud: los *neos* y el *neísmo* —contra los cuales va dirigida una novela como *Gloria*—, y sobre todo, al final del capítulo IV y en el capítulo V, las correrías de Santiaguito por las calles y barrios de Madrid, evocadoras de las del mismo Galdós en sus tiempos de estudiante (el protagonista aparenta estudiar leyes, como el autor por los mismos años). Pensamos inevitablemente en el Galdós de 1865 cuando vemos al joven Ibero «brujuleando en las calles, gozando de esa forma de soledad («soledad placentera», escribe Galdós un poco más lejos, en el capítulo V) que consiste en andar entre el gentío sin conocer a nadie, observando cosas y personas y tomándose el tiempo por de fuera al populoso mundo en que había caído» (capítulo IV) (2). Pero nadie le habla de Prim, y ve «caer desmoronado el castillo de su caballerescas ambición» (capítulo V) o de su «osadía caballerescas», como dice también Galdós un poco más adelante (capítulo VI).

En este momento cambia ligeramente el rumbo de la novela, y después de insinuar, con el apellido de Ibero y el nombre de Santiago, asimilado a Don Quijote, que España es una nación quijotesca, Galdós lo declara abiertamente en el capítulo XI: «Todo es soñar... Muñiz y Amable Escalante sueñan, aunque de distinto modo que mi *Confusio*. Al menos los sueños de éste alegran el ánimo... La conducta de España era sencillamente un *quijotismo intolerable...*», afirma el marqués

(2) Sobre estos elementos autobiográficos que se hallan en *Prim*, véase HANS HINTERHÄUSER: *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, trad. esp. de José Escobar, Madrid, Gredos, 1963, pp. 71-74.

de Beramendi. Pero son breves alusiones, y otra vez evoca Galdós sus tiempos de estudiante, puesto que en la famosa descripción del Ateneo se refiere seguramente a sí mismo cuando, luego de recordar que, entre los hombres hechos, bullían mozos en formación para personajes, gustosos de perorar y discutir con los ilustres veteranos, añade: «los había también tímidos, que laboraban en la muda gimnasia de la observación y lectura» (capítulo XII). Así se va desvaneciendo lentamente la presencia de Cervantes hasta que resurge de pronto en los capítulos XVI y XVIII con la figura de Prim, ya comparado a Hernán Cortés y a Don Quijote, que nos presenta el autor como «el caballero de la revolución, armado de punta en blanco», y de quien nos dice: «Resucitaba en nuestro tiempo la andante caballería, desnudándola del arnés mohoso y vistiéndola de las armas resplandecientes que van forjando los siglos» (3). A Prim se opone, por un vivo contraste, un personaje ficticio, don Enrique Oliván, pretendiente a los favores de Teresa Villaescusa, «espejo de los caballeros sentados y administrativos» (capítulo XXI). Y otra vez vuelve Galdós a mencionar abiertamente el libro de Cervantes: «Al amanecer del 6 divisaba los molinos de viento de Tembleque. ¡Oh Mancha, oh tierra del ensueño caballeresco!...» (capítulo XXIV), y don Juan Prim se confunde de nuevo con el Caballero de la Triste Figura cuando habla Galdós de «dos soldados y oficiales que en aquella sin igual aventura le seguían» (*ibíd.*). A continuación, la influencia de Cervantes disminuye de nuevo mientras sigue progresando la narración. Pero este retroceso queda muy relativo, puesto que en las últimas páginas (capítulo XXX) aún escribe el novelista, con marcado resabio cervantino, que a Teresa y a su criada les brindó el acaso «extraordinaria y sorprendente aventura».

Para poner término a este primer grupo de notas, no podemos hacer menos de apuntar dos detalles de estilo que revelan parecidamente una lectura habitual y prolongada del *Quijote*. Por diferentes motivos parecen de cuño netamente cervantino las dos frases que siguen: «Allí fue el preguntar Silvestre por toda la familia y hasta por los animales de la casa...» (capítulo V), y «... como verán los que sigan leyendo» (*ibíd., in fine*) (4). Recordaremos también que a Napoleón III le califica Galdós de «maese Pedro de las Tullerías» (capítulo VIII). Desde lue-

(3) A riesgo de proponer una aproximación quizá algo forzada, recordaré aquí el diálogo entre la sombra de Cortés y Pío Cid al final de *La conquista del reino de Maya*, de GANIVET, en el que el conquistador de Méjico cita el *Quijote*. Sabemos hoy que Galdós leyó las obras de Ganivet mucho más de lo que se suponía (CÉ. CARMEN DE ZULUETA: *Navarro Ledesma*, Madrid-Barcelona, 1968, p. 301).

(4) Más o menos cervantina parece también una frase del capítulo XXIV: «...los conductores del carro, bien gratificados, la trataban con respetuosas consideraciones, creyendo tal vez que era una condesa o archipámpana que llevaban en rehenes...»

go, frases, expresiones y menudencias de este género se hallan a cada paso en las obras de don Benito; pero *Prim* me parece una de las en que la inspiración cervantina se ofrece más al descubierto.

II

La familiaridad de Galdós con los escritos de Cervantes no se limita a los elementos que acabamos de ver. Aparece también en lo que se refiere a la historia. El concepto de historia tiene tres aspectos o, si se prefiere tres niveles en el *Episodio* que vamos estudiando. El primero, de índole meramente literaria, parece de origen cervantino, aunque era ya cosa trivial en los tiempos de Galdós. Es el procedimiento que consiste en presentar como un relato real, «histórico», el argumento imaginario de una novela. Claro está que en tal caso este modo de presentar los acontecimientos tiene poco que ver con el problema de saber qué es el género llamado historia, en qué consiste lo que se llama la historia y como puede definirse el hecho o el individuo que el lenguaje corriente califica de «histórico». Aquí la palabra *historia* tiene únicamente el sentido de «cuento», de «narración» o de «relato», como puede tener el sentido de anécdota o de chisme (5), y el escritor se esfuerza por presentar como acontecimientos reales a unos acontecimientos completamente inventados. Nos encontramos, pues, con una doble ficción, la que consiste en imaginar un argumento y la que consiste en presentar este argumento como cosa real, a sabiendas de que el lector no se deja engañar por la treta y no ignora que se trata de pura invención. Huelga casi recordar que Cervantes se divirtió en presentar las aventuras de Don Quijote como la crónica de unos sucesos «históricos». Galdós hace lo mismo en muchas de sus novelas, y no sólo en los *Episodios nacionales*, y es natural que lo haga en *Prim* como en sus demás obras. Es lo que pasa, por ejemplo, cuando escribe a fines del capítulo V: «En aquel punto acabaron los datos y conocimientos que la Historia pudo reunir en su primer legajo para la vida y hechos del audaz Iberito» (6). Sólo que las mismas expresiones empleadas y la mayúscula de Historia—si es de Galdós, como parece probable, y no del impresor o del editor—nos revelan que en la mente del novelista no hay distinción clara y estricta entre la historia-narración inventada y la historia-ciencia, conocimiento de un pasado real.

(5) Véanse estos pasajes: «las dos horas que duró la conferencia las emplearon en chismografía mundana, contando *historias* [subrayado en el texto], líos y trapicheos...» (capítulo XV); «De Doña Manolita cuentan las historias que pasó parte de la noche escribiendo...» (capítulo XX).

(6) Cf. también: «Baste decir, para seguir escrupulosamente el proceso histórico, que la pobre Teresita...» (capítulo XXIX).

Precisamente esta historia-ciencia es la que representa el segundo aspecto o el segundo nivel en nuestro *Episodio*. Desde luego, Galdós no es filósofo; no es tampoco historiador de oficio, y no tenemos el derecho de pedirle que analice y desentrañe con el método riguroso de un profesional una noción tan confusa y difícil como la de historia. De lo que escribe en *Prim* no se puede sacar una *filosofía de la historia* coherente y sistemática. Pero sí se pueden apuntar una porción de reflexiones, de notas y de expresiones sugerentes, muy instructivas para el conocimiento de sus ideas sobre el destino de la humanidad a través del tiempo. Es evidente que, como siempre, hace falta distinguir prudentemente entre lo que dicen los personajes y lo que opina por su cuenta el escritor que los ha creado. La concordancia no es absoluta ni mucho menos. Tenemos un buen ejemplo de ello en unos comentarios de Beramendi sobre el político mejicano Gutiérrez Estrada (capítulo VI), del que declara: «Muchos le tuvieron por loco. Luego la Historia ha venido a darle la razón, que esto está muy en la naturaleza de la Historia: dar la razón a los que no la tienen». Humorada algo amarga, que Galdós, personalmente, no debía de compartir, pues él sabía, como todo el mundo, que la política preconizada por Gutiérrez Estrada en los negocios de Méjico no sólo había fracasado del todo, sino que había conducido a un trágico y sangriento desenlace. Pero cuando el mismo Beramendi, poco antes, afirma que, lo mismo en las revoluciones que en las restauraciones, ve siempre manos femeninas, y añade: «Por algo la divinidad de la Historia es mujer: la musa Clío» (7), es muy posible que exprese el mismo pensamiento de Galdós.

De todos modos es necesariamente galdosiana la misma imagen que emplea el gran novelista en el capítulo XV, hablando de proyectos llamados a no realizarse y declarando que «eran como los borradores de la Historia». Frase curiosa, que debe cotejarse con la que escribe hacia el final del *Episodio* (capítulo XXIX) cuando recuerda que la Historia «no cuenta las conspiraciones, sino los efectos», y acaso con otra de fines del capítulo VII, en que nos presenta a Tarfe y a Beramendi construyendo «la figura de Prim en los venideros espacios de la Historia». Está claro que se expresa con sorna, afectando hondura filosófica, y en seguida se divierte de nuevo mezclando lo ficticio y lo real y escribiendo que la misma Historia «tampoco dice nada del pacto amistoso que al fin celebraron don Enrique Olivar y Teresa Villaescusa...» Con «los borradores de la Historia» pueden parangonarse los «trompetazos», es decir, los innumerables discursos vacíos y mentirosos que sueltan los políticos para engañar a la gente y algunas veces a sí mismos. «Ninguna importancia tienen en la Historia estos trompetazos

(7) La frase ha sido notada ya también por HINTERHÄUSER: *Ob. cit.*, p. 125f

— dice Galdós—, vano ruido de los principios, que no ahoga la música rítmica de los hechos». Y añade con la ironía de antes, volviendo otra vez a confundir conscientemente la historia-narración inventada con la historia-ciencia: «Lo que sí tiene importancia histórica es que, alojada Teresita en una buena casa de Villarta, entró en ella requiriendo agua, jabón y peines...» (capítulo XXIV).

III

La Historia con mayúscula, si no me equivoco, es la historia de los libros, la historia de los historiadores de profesión y también la que se conmemora en las fiestas patrióticas, los monumentos oficiales y los rótulos de las plazas y calles. Pero algunas veces los sucesos constituyen un «poema más hermoso en la realidad que en el espejo que llamamos Historia» (capítulo I). Menos mal que, al lado de esta historia, que Galdós calificará también de «artificial», hay otra historia desconocida de los profesionales, la «historia viva», «no pasada por escritura ni por letras de molde» (capítulo III), «la historia que no se escribe» (capítulo V), la historia que Santiaguito Ibero bebe «en su fresco manantial», escuchando los recuerdos de Milmarcos (capítulo III). Este es el tercer nivel o aspecto que anunciaba. Esta historia viva no se nos muestra en *Prim* tan de manifiesto como en otras obras de Galdós (8); pero no creo inútil subrayar aquí sus afinidades con la famosa *intrahistoria* de Unamuno (9). Es sensible que no se haya hecho aún un estudio comparativo de las dos concepciones, aunque estas afinidades sean tanto más chocantes cuanto que, al parecer, no hubo influencia recíproca. Los hombres del 98 influyeron poco sobre Galdós, hombre ya hecho y derecho e incluso muy maduro cuando el desastre, a pesar de que no se planteaba «el problema de España» de manera tan diferente, y Unamuno no disimuló el poco aprecio en que tenía las novelas de Galdós hasta que se le reveló su verdadera dimensión durante su estancia forzosa en Canarias por los años 1924 (10). En rea-

(8) Huelga decir, por tanto, que estos conceptos aparecen ya antes de *Prim*; por ejemplo, en *Narváez*, donde Fajardo (Beramendi) habla de «la historia interna y viva de los pueblos» (capítulo XXXI). Véanse las citas de ANTONIO REGALADO GARCÍA: «Benito Pérez Galdós y la novela histórica española», Madrid, *Insula*, 1966, p. 358.

(9) Sobre la intrahistoria de Unamuno, puede verse el certero resumen de PEDRO LAÍN ENTRALGO: *España como problema*, 2.^a ed., Madrid, Aguilar, 1957, páginas 505-509.

(10) Cf. SEBASTIÁN DE LA NUEZ: *Unamuno en Canarias*, Universidad de La Laguna, 1964, pp. 166-167 y 288.

lidad, a Galdós le dolía tanto España como a Unamuno, y, por lo tanto, no podía resignarse a que la historia de su país durante el siglo XIX hubiera sido lo que fue. No la aceptaba. Le parecía absurda, le parecía ilógica, le parecía artificial (capítulo XI).

Artificial, es decir, contraria a la naturaleza, y no podía haber bajo su pluma reproche más grave, si se tiene en cuenta el culto constante de Galdós a la naturaleza y su idea no menos constante de que siempre hay que obedecer a la naturaleza si no se quiere que se produzcan lamentables o espantosas catástrofes (11). Precisamente este culto a la naturaleza aparece en *Prim* como en otras partes, y ya en las primeras páginas, donde el autor dice de la naturaleza que es «más conspicua que los hombres y siempre soberana» (capítulo I). Es característico que casi siempre Galdós escribe la palabra con mayúscula, y hay muchos motivos para suponer que él mismo es el responsable de este rasgo tipográfico; para él la naturaleza es realmente una especie de divinidad, mucho más seria y respetable que la caprichosa divinidad de la Historia. Sublevado contra esta divinidad de la historia ilógica y artificial, Galdós se evade hacia otra historia que inventa. Sin embargo, no se trata de negar neciamente realidades enojosas, borrándolas porque estorban o disgustan; no se trata tampoco de buscar una consolución algo infantil frente a las desgracias del pasado; se trata de dar una lección a los españoles y de enseñarles los errores que han cometido y que se deben evitar en el porvenir. Para que el lector acepte de mejor grado esta ficción, Galdós encarga de la tarea a un individuo medio loco, Juan Santiuste, apodado *Confusio*. Este, ya presente en *Episodios* anteriores, como *Aita Tettauen* y *Carlos VI en la Rápita*, vuelve a aparecer desde el capítulo VII de *Prim* en adelante bajo la protección del marqués de Beramendi, que se porta como su Mecenaz. La locura de Santiuste, especie de Quijote de la historia, consiste en «escribir la historia de España, no como es, sino como debiera ser», o, como dice Galdós más lejos (a fines del capítulo XVIII), «escribir las cosas que no han pasado y deben pasar, o de lo que debiendo ser no es». «Singular manía»—añade Galdós, sonriéndose *in petto*—, que «demuestra el brote de un cerebro brutalmente paradójico y humorístico».

A la historia artificial e ilógica que existe, Santiuste se propone, pues, sustituir una *Historia lógico-natural de los españoles de ambos mundos en el siglo XIX*. Precisa Beramendi que el novel autor no relata los hechos, sino que los inventa y «compone con arreglo a lógica,

(11) Sobre este punto, véase ROBERT RICARD: *Galdós et ses romans*, 2.^a edición, aumentada, París, 1969, pp. 88-90 y 104-105.

dentro del principio de que los sucesos son como deben ser». Conforme a este plan, Santiuste modifica los acontecimientos de 1823; después de proclamar loco (¡otro loco!) al rey Fernando VII, las Cortes le procesan, le condenan a muerte y le hacen fusilar. Obrando así, dice Galdós con unos términos muy reveladores, el historiador considera que «no tiene por musa a la vieja Clío, sino a la conciencia humana» (capítulo VII).

IV

En todo esto, como ocurre tantas veces en sus obras, Galdós sigue moviéndose entre lo real y lo imaginario, entre lo que se ve y lo que no se ve, entre lo que pasó y lo que pudo pasar. Las palabras de Beramendi, a fines del capítulo VII, echan alguna luz sobre el pensamiento íntimo del escritor cuando el marqués afirma: «No veo en mi protegido *Confusio* un perutrado de tantos como andan en el mundo; téngole por una inteligencia de fuerza irregular y ciega, que se lanza sin tino a la cacería de las verdades distantes». Otra expresión tan chocante como «los borradores de la Historia»: *las verdades distantes*. Ha sido siempre el empeño de Galdós andar a la caza de «las verdades distantes», es decir, no sólo de las verdades futuras, lejanas o posibles, sino de las verdades presentes, pero ocultas—«las ocultas relaciones de las cosas», como dijo Menéndez Pelayo con su penetración acostumbrada (12)—; las verdades que se esconden por detrás de esas apariencias que consideramos erróneamente como la realidad; en fin, ese otro mundo invisible que disimula el mundo visible y que es el mundo real de Santiaguito Ibero: «Pensaba que detrás de aquel mundo [los cafés madrileños] había otro más conforme con el suyo, con el que él llevaba dentro de sí, construido por sus propias ideas...» (capítulo IV). No hay nada nuevo en ello: Santiaguito es el hermano espiritual de tantos personajes galdosianos que llevan dos vidas distintas: la vida «real» de su existencia cotidiana y la vida que fabrican su imaginación y sus ensueños, como la Isidora Rufete de *La desheredada* o el Maximiliano Rubín de *Fortunata y Jacinta*.

Este movimiento perpetuo de vaivén y de alternancia entre lo real y lo ficticio queda puesto de manifiesto otra vez en el capítulo VIII,

(12) Me refiero al discurso que pronunció don Marcelino para recibir a Galdós en la Academia Española el 7 de febrero de 1897. Se ha reproducido, entre otras ediciones, en MENÉNDEZ PELAYO: *Discursos*, ed. José María de Cossío, Clás. cast., núm. 140, Madrid, 1956, pp. 69-107; la frase a la cual me refiero está en la p. 103.

donde, hablando del «gracioso paso de Aranjuez» (las gestiones de los emisarios de Prim con la reina Isabel II), apunta Galdós que este episodio «aunque parece inventado por el diablo de *Confusio*, es de incontestable realidad». Continuando la lectura de la *Historia lógico-natural*, nos indica Beramendi que, después de la ejecución de Fernando VII, de un sinnúmero de peripecias y de una guerra civil de cinco años, «quedó triunfante la bandera de la Constitución y deshecho el malvado absolutismo». Resultaría demasiado prolijo relatar la Historia de España tal y como la rehace *Confusio*. Pues éste no se contenta con rehacerla una vez de modo definitivo. Cuando la historia así retocada por él no le gusta o no le parece satisfactoria o le produce dificultades para la continuación de su magna obra, entonces la rehace de nuevo, modificando a su antojo las modificaciones ya introducidas en la trama de los acontecimientos. Ello no impide que Galdós aproveche cuantas oportunidades se le ofrecen para volver al problema que le preocupa. Veamos, por ejemplo, el diálogo del capítulo XI entre Beramendi y Manolo Tarfe. Dice el segundo: «...esas cosas inventadas o si se quiere poéticas más ganan que pierden envolviéndose en la obscuridad». Y contesta el primero: «...es más divertido escribir la historia imaginada que leer la escrita. Esta suele ser embustera, y pues en ella no encuentras la verdad real, debemos procurarnos la verdad lógica y esencialmente estética».

Aunque ya Beramendi había opuesto las verdades sublimes a las verdades puercas, y lo estético a lo vulgar (capítulo IX), se ve en seguida que estas dos citas introducen en el sistema inventado por Galdós una noción nueva. La Historia imaginada no sólo es más natural y más lógica que la otra, es también más poética y más estética. Doble faceta que Galdós había indicado ya en el capítulo V con estas palabras: «De verdades aderezadas con mentiras se apacientan las almas», y con la profecía del asesinato de Prim, desenlace «muy lógico, casi rutinario en el poema de las grandezas humanas». Y hacia el final de la novela (capítulo XXVIII), Santiuste declara que abandona ciertas invenciones suyas porque le han llevado «a consecuencias ilógicas y a frialdades antiestéticas». En resumidas cuentas, hay una Historia estética y soñada que se opone a la Historia fea y prosaica (capítulo XIV). Eso por lo menos dicen los personajes, y no resulta muy fácil desentrañar el pensamiento personal de Galdós a través de tales frases. Podemos suponer que habla entre burlas y veras, lo mismo que se complace en alternar de modo consciente entre lo ficticio y lo real. Es que «la realidad... bien pudiera ser una ilusión cualquiera» (capítulo XI). La ilusión se produce cuando Prim, disfrazado de maquinista, aparece como «una figura melancólica, absolutamente distin-

ta de lo que aquel hombre representaba en la realidad» (capítulo XVI). Aquí, pues, de nuevo, la realidad es lo que no se ve (13).

Luego, en un pasaje ya citado, dice Beramendi que todo el mundo sueña. A los sueños, cuya importancia conocemos en las novelas de Galdós (14), pueden compararse otras alternancias y oscilaciones, puesto que nuestros sueños utilizan elementos reales para construir su mundo imaginario: nuestros sueños flotan entre estos dos polos como la *Historia* de Santiuste emplea elementos reales, la persona de Fernando VII o la de Don Carlos, por ejemplo. Todos sabemos que, salvo las pesadillas, la falsa realidad de los sueños resulta en general mucho más hermosa que la verdadera realidad de la vida. Los sueños adquieren así una categoría estética y, por lo tanto, pertenecen al mismo universo que la *Historia lógico-natural*, que Beramendi, en el capítulo XIV, compara con la música de Mozart y de Beethoven, descubriendo «entre uno y otro arte semejanzas notorias, que saltaban a la imaginación y al oído». Pero Galdós vuelve a afirmar que para Santiuste su *Historia*, en la cual no se subleva el ejército, era «la única verdadera». «La única verdadera» y la única «agradable». Es decir, la única bella y estética.

Sin embargo, al final del libro, parece que el autor se abandona. Desanimado por el espectáculo que está describiendo, y quizá porque se prepara a contar, en *La de los trestes destinos* —último *Episodio* de la cuarta serie—, la tétrica ejecución de los sargentos de San Gil que tanto le «traumatizó» en su juventud, ya no se esfuerza por aleccionar a los españoles enseñándoles con lucidez los errores que han cometido. No. Ahora se deja mecer suavemente por las quimeras de su imaginación desconsolada, apartando sus ojos cansados de la triste historia que conoce, y recreándose en la historia inventada por Santiuste, «una historia nueva que dicen ha de ser el asombro del mundo, porque en ella todas las cosas y sucesos van por la buena, quiero decir que no es una *Historia* triste y desagradable, como la que estamos viendo

(13) Es posible que estas ideas sobre las relaciones entre el sueño y la realidad y la tendencia a suprimir la frontera entre ellas—tan notorias en una novela como *Misericordia* (1897)—sean uno de los numerosos resabios del romanticismo que hay en la obra de Galdós, aun en los escritos tardíos. Acerca de este problema sueño-realidad y de ciertas expresiones empleadas en *Prim* son notables las reflexiones de Jorge Guillén, en «Lenguaje y poesía», Madrid, *Revista de Occidente*, 1962, pp. 145-149 y 162-167, con una cita de Jean Paul que se puede aproximar al caso de *Confusio*: «La vigilia es la prosa, el sueño es la aérea poesía de la existencia y la locura es la prosa poética». El mismo Galdós se refiere abiertamente al romanticismo en el capítulo XXVII de *Prim* y a propósito de un personaje secundario, doña Mauricia Pando: «... la buena señora procedía del Romanticismo, y en su alma quedó la deformación poética de las cosas humanas».

(14) Cf. JOSEPH SCHRAIBMAN: *Dreams in the novels of Galdós*, Nueva York, 1960, y *Onirología galdosiana*, en el *Homenaje a Simón Benítez Padilla*, t. II, «El Museo Canario», Las Palmas, 1960, pp. 347-366.

todos los días, sino alegre y consoladora, como en rigor debiera ser siempre» (capítulo XXVII). Hace un poco lo que la misma Teresa Villascusa: «Aburrida, buscaba su consuelo y solaz en fugas de la imaginación a esferas distantes, a ilusiones que fácilmente construía con los materiales de otras que fueron y pasaron» (capítulo XXIX). La Doña Mauricia que aparece en las páginas finales traduce el sentimiento de Galdós cuando añade, para justificar las mentiras agradables de *Confusio*: «harto hemos llorado ya sobre las verdades tristes» (capítulo XXVII).

V

Después de esta patética confesión, volvemos a encontrarnos con un juego de sueños y de sombras y con un mundo del que no sabemos de fijo lo que es. Veamos, por ejemplo, lo que declara *Confusio*: «Mi historia no es la verdad pedestre, sino la verdad noble, la que el Principio divino engendra en el seno de la Lógica humana. Yo escribo para el Universo, para los espíritus elevados en quienes mora el pensamiento total. Yo abandono el ambiente putrefacto que nos rodea; saco mis pies de este lodo de los hechos menudos y subo, señor mío, subo hasta que mis oídos pierden el murmullo terrestre, y mis ojos el falso brillo de las mentiras barnizadas de verdades. Yo subo, señor, y arriba escribo la Historia lógica, y pinto la vida ideal. Mis lectores no son de este mundo» (capítulo XXVIII).

Iberito se pregunta si, obrando así, Santiuste no posee «el secreto de la razón de la sinrazón», expresión favorita de Galdós, que él ha escogido para título de una de sus últimas obras (1915) y que parece significar que la vida es una lucha constante entre lo absurdo y lo lógico, entre lo mentiroso y lo verdadero (15). Esta sinrazón aparece en una frase del capítulo XXXII y penúltimo, dedicado a la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil en 1865, la cual empezó con cuatro asesinatos que nadie quería cometer y que no figuraban en el programa de los conjurados: «La fatalidad, siempre burlona y trágica, ordenó que los oficiales no tuviesen sueño y entretuvieran con las incidencias del tresillo las largas horas de la guardia. El genio protector de Prim fue el que se durmió aquella noche, mientras los oficiales velaban jugando.» Continúa imperando la sinrazón en el

(15) Parece que Galdós no da a la palabra *sinrazón* el sentido habitual de «atropello, injusticia, desafuero». Según se desprende de la novela dialogada *La razón de la sinrazón* (1915), la sinrazón es lo absurdo, lo ilógico y lo mentiroso, y la vida es una lucha de la sinrazón contra la razón, es decir, contra la lógica y la verdad. El examen del capítulo V de la cuarta y última parte de *Fortunata y Jacinta*, titulado también «La razón de la sinrazón», lleva a la misma interpretación.

desenlace (capítulo XXXII), que Galdós califica de «sarcasmo histórico». Y concluye: «Los amigos eran enemigos. Nadie podría decir si los leales eran traidores, o los traidores, leales.»

Acaba el *Episodio* con un diálogo, como acontece a menudo en las novelas de Galdós. Este diálogo se desarrolla entre dos de los principales personajes, nuestro conocido Santiuste y la no menos conocida Teresa Villaescusa. A Santiuste la batalla con que termina el relato le ha parecido una batalla ideal, «tan ganada por los vencedores como por los vencidos» (esta inversión del tópico tiene su sentido), y que ha dejado sólo «cadáveres fingidos», pues ellos, dice él, «son hombres fingidos que hacen que se mueren, y viven». Es la alternancia de siempre, con una doble ficción: si son hombres fingidos, no pueden vivir, y su resurrección es tan ficticia como su existencia. Santiuste no ha visto más que un simulacro de asalto y rendición. Todo ha salido pura farsa: los valientes soldados han desempeñado su papel a maravilla y los generales se han portado como los más hábiles cómicos. Prim mandaba el simulacro desde el cuartel, disfrazado de hijo del pueblo, y se abrazó al final con su contrario Serrano. Es el triunfo de la sinrazón. Teresa protesta contra esta manera de ver las cosas, y Santiuste le responde: «Compongo la historia lógica y estética estudiando los acontecimientos, no en la superficie, sino en el fondo...; en el fondo veo a Serrano y Prim abrazados. Son los mejores amigos del mundo, aunque nó lo parezca. Tus ojos pecadores no ven la verdad...»

Esta verdad futura, «distante», Santiuste la ve porque Galdós la conoce ya y la contará en los *Episodios* que le quedan por escribir, de modo que no podemos tomar en serio la declaración del autor de la *Historia lógico-natural*. Por lo tanto, nos encontramos aquí con la ambigüedad tan frecuente en las obras de Galdós: para él la vida y los hombres siempre están oscilando entre extremos opuestos, y en este final de *Prim*, prólogo de unos dramáticos acontecimientos, el novelista sigue moviéndose entre lo trágico y lo humorístico. Sólo que esta conclusión es de una tonalidad muy distinta a la del principio de la novela. Esta ha evolucionado. Es verdad que, con los ensueños del joven Ibero, el mito aparece ya en los comienzos. Pero el lugar que ocupa no cesa de ensancharse. Incluso se puede decir que el protagonista de *Prim*, como pasa tan a menudo en el mundo galdosiano, es «la loca de la casa». La imaginación les domina a casi todos, por lo menos a los que figuran en primera fila: imaginación enferma de *Confusio*, con la historia ideal que se dedica a fabricar; ilusiones de Santiaguito Ibero, obsesionado por las hazañas que imagina; sueños de Teresa Villaescusa, de la que hemos visto ya

que lleva una doble vida, su desdichada vida real y la vida imaginada con que se consuela de la real. Hasta el mismo Prim se empeña en soñar con revoluciones que nunca se tornan realidad. Y todo ello, a lo menos en su aspecto político, dominado también por un mito, el mito que se repite como un estribillo: «¡Prim! ¡Libertad!»

* * *

En cuanto a las relaciones entre novela e historia, se impone una última observación. El personaje real del general Prim aparece constantemente en el *Episodio* que lleva su nombre, sea por su misma presencia, o sea por las palabras de los demás personajes. No ocurre así en todos los *Episodios*. Por ejemplo, casi no se ve el emperador de los franceses en el *Episodio* titulado *Napoleón en Chamartín*. Lo que pasa en los *Episodios* es que a menudo las figuras históricas (en el sentido más amplio de la palabra, y no en el restringido de «célebres») constituyen una especie de telón de foro delante del cual se desarrollan los sucesos imaginarios debidos a la inventiva de Galdós. Estas figuras históricas aparecen muy poco en las novelas propiamente dichas, aun en un monumento novelesco como *Fortunata y Jacinta*. Pero en ellas Galdós ha empleado un procedimiento parecido con la reaparición periódica de ciertos personajes inventados. Es de notar que los protagonistas de las novelas de este tipo no reaparecen nunca, salvo una única excepción, la del usurero Torquemada (Nazarín reaparece en *Halma*, pero sabemos que el mismo Galdós consideraba *Nazarín* y *Halma* como una sola novela) (16). Los que reaparecen son los personajes de segunda fila: por ejemplo, los médicos Moreno Rubio y Augusto Miquis, cuyo caso resulta sumamente característico. Su reaparición periódica confiere a estos personajes una especie de existencia real e histórica, porque se mueven al margen del argumento principal, lo mismo que los personajes históricos de los *Episodios nacionales* quedan en general fuera de la ficción novelesca, y del mismo modo constituyen un telón de foro delante del cual se desarrollan los sucesos imaginados por el escritor.

Un crítico francés un poco olvidado, pero de gran penetración y talento, Gustave Lanson, ha escrito hace años que la novela o el drama histórico son unos contrasentidos estéticos, porque el poeta

(16) El 19 de septiembre de 1895 Galdós escribía a Navarro Ledesma: «Estoy haciendo la segunda parte de *Nazarín*, que espero salga en octubre, o principios de noviembre. (Carta publicada por CARMEN DE ZULUETA: *Navarro Ledesma*, páginas 292-293). De una carta del mismo Navarro a Galdós, 20 de octubre de 1895, se puede concluir que el título de *Halma* sólo se dio tardíamente a esta novela (SOLEDAD ORTEGA: «Cartas a Galdós», Madrid, *Revista de Occidente*, 1964, página 331).

—puesto que toda literatura es poesía— se enfrenta con acontecimientos determinados, conocidos o conocibles, de los cuales no puede sin peligro alterar las formas reales y las relaciones exactas. Lanson escribía esto en 1895 (17). No ignoraba del todo la literatura española —Cervantes, la *comedia*, la novela picaresca—, pero parece que se hubiera expresado de otro modo de conocer los *Episodios nacionales* de Galdós. Este, en efecto, ha vencido los obstáculos indicados por Lanson. Ha conseguido escribir novelas históricas de tipo original sin alterar los hechos. Lo ha conseguido mediante el procedimiento recordado más arriba. Pero lo ha conseguido también de otra manera, que se ve particularmente en *Prim*. Es una verdad elemental que lo que recoge la historia no es más que una parte infinitesimal de lo que ha pasado, y no puede ser de otra manera. Por lo tanto, lo que ignoramos, lo que podría llamarse «los blancos» de la historia representan una masa enorme con relación a lo poquito que sabemos y a lo poquito que podemos extraer de lo que sabemos. Pues estos «blancos» de la historia son justamente los que llena Galdós en sus *Episodios*. Los aprovecha para colocar en ellos a los personajes históricos que desea introducir en su novela y para manejarlos a su antojo sin alterar los hechos conocidos. Estos permanecen intactos, y de este modo historia y novela se respetan mutuamente, sin menoscabo de la verdad y sin daño para la ficción.

ROBERT RICARD (París)
Institut d'Etudes Hispaniques
31, rue Gay-Lussac
PARIS V

(17) GUSTAVE LANSON: *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, París, Hachette, 1965, p. 120 (artículo sobre «La literatura y la ciencia», publicado por primera vez en otra obra, *Hommes et livres*, París, 1895).

«ZUMALACARREGUI»

P O R

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE

A finales de 1879 don Benito Pérez Galdós, al terminar *Un faccioso más y algunos frailes menos*, último episodio nacional de la segunda serie, tomó una decisión categórica que hizo pública en el *post-scriptum* que agregó a dicho episodio. De allí son las siguientes frases (1):

Basta ya. Aquí concluye el narrador su tarea... Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros... Quédese, pues, aquí este largo trabajo, sobre cuya última página (a la cual suplico que me sirva de Evangelio) hago juramento de no abusar de la bondad del público, añadiendo más cuartillas a las 10.000 de que constan los *Episodios nacionales*. Aquí concluyen definitivamente éstos... Pero los personajes novelescos... los conservaré para casta de tipos contemporáneos, como verá el lector que no me abandone al abandonar yo para siempre y con entera resolución el llamado *género histórico* (II, 317-18).

El hilo de la Historia había conducido a Galdós a los umbrales de la guerra de los Siete Años, primer gran incendio provocado por el fervor carlista. Pero Galdós no los transpone, y se excusa con la cercanía de los acontecimientos en el tiempo. También se adivina el cansancio mortal del novelista por haber mantenido a lo largo de veinte novelas a la imaginación en servidumbre de la Historia. Y asimismo es fácil imaginar la presteza con que el pacifismo de Galdós habrá aceptado las razones invocadas por el escritor. Por todo ello se desiste gustoso de la Historia, en cuyo escenario ya se ensayaba el drama de cómo media España mataría a la otra mitad.

El punto final que daba a los *Episodios* al cerrarse la segunda serie, Galdós no lo podía considerar como una evasión de las responsabilidades histórico-didáctico-novelísticas que le imponía su concepto del género. En los hermanos Carlos Navarro y Salvador Monsalud, nuevos Atridas que polarizan la acción de la segunda serie, el novelista había dado en cifra y símbolo la escisión de España. Benigno Cordero y sus semejantes amplían el plantel liberal, mientras

(1) Todas las citas son por las *Obras completas* de Galdós, ed. F. C. Sáinz de Robles, siete volúmenes, Madrid, Aguilar, múltiples reimpresiones.

que Felicísimo Carnicero y sus amigos terminan de abocetar el campo de tradicionalismo (2). Y para que no falte nada en este avance de la guerra carlista con que Galdós quiere cerrar su ciclo histórico, allí está el retrato del campeón de la causa. Don Tomás Zumalacárregui, muy bien posado, por cierto, pero con una pose litográfica que hace sensible el desconocimiento de la verdad viva en que se desenvuelve Galdós al tocar muchos aspectos del carlismo (3).

Con todos estos descargos, la pluma que había llenado diez mil cuartillas con veinte *episodios* fue a colgar a la espetera. Y por casi veinte años allí quedó. Hasta que en abril de 1898 se la descolgó para escribir lo siguiente:

Al terminar, con *Un faccioso más y algunos frailes menos*, la segunda serie de los *Episodios nacionales*, hice juramento de no poner la mano por tercera vez en novelas históricas. ¡Cuán claramente veo ahora que esto de jurar es cosa mala, como todo lo que resolvemos menospreciando o desconociendo la acción del tiempo y las rectificaciones que este tirano suele imponer a nuestra voluntad y a nuestros juicios! A los diecinueve años, no justos, de aquel juramento, los amigos que me favorecen, público, lectores, o como quiera llamárseles, me mandan quebrantar el voto, y lo quebranto; me mandan escribir la tercera serie de *Episodios*, y la escribo (III, 320).

Se inicia así la aventura de escribir *Zumalacárregui*, y queda lanzada la tercera serie de *episodios*. Dos razones abonan la decisión: el factor tiempo y los deseos del público. Este último motivo, real como habrá sido, es de difícil apreciación hoy día. Pero la importancia del factor tiempo sí es discernible. De 1834 (fecha tope de la

(2) Por cierto que la saña esperpentizadora con que Galdós describe la reunión tradicionalista en casa de Carnicero (*Un faccioso más...*, capítulo XVIII) se sale de madre, y le arrastra no sólo a palpables injusticias sino a actitudes francamente antihistóricas. Sólo una lamentable miopía inducida por feroz sectarismo puede apreciar la primera guerra carlista como «un motín seminacional» (III, 282 b). El bien conocido liberalismo de Galdós me exime de insistir en esto, y si me he permitido este breve excursus no ha sido por ganas de abundar en lo archievidente, sino porque esas actitudes son otras tantas directrices en la génesis y composición de la tercera serie en general, y de *Zumalacárregui* en particular.

(3) «Era un hombre de alta estatura, moreno, de ojos negros, bigote y patillas. Recortadas éstas con esmero por la navaja, formaban una curva sobre las mejillas y venían a unirse al bigote, resolviéndose en él, por decirlo así, de lo que resultaba como una carrillera de pelo. Su nariz aguileña de perfecta forma, el mirar penetrante, y un no sé qué de reserva, de seriedad profunda que en él había, indicaban que no era hombre vulgar aquel que en tal hora pasaba... Las patillas, las botas, la zamarreta, la aguileña y delgada nariz, los ojos de cuervo y la gravedad taciturna, son rasgos suficientes a trazar sobre el lienzo o sobre el papel la inequívoca figura de Zumalacárregui» (*Un faccioso más...*, III, 281 b-82 a). Lo subrayado indica la procedencia de la descripción. Con el tiempo y la práctica, Galdós se liberará de esta atención absorbente en lo físico, según se verá. Vid. también J. F. MONTESINOS: *Galdós*, I (Madrid, 1968), 164-65, y HANS HINTERHÄUSER: *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós* (Madrid, 1963), páginas 79-88, 249-50, 356-69.

segunda serie) a 1898 (fecha en que se comienza a redactar la tercera), corren sesenta y cuatro años, la vida de todo un hombre, o bien cuatro generaciones orteguianas; vale decir, una generación más desde que la pluma histórica había ido a colgar a la espetera (4). Los acontecimientos de 1834 en adelante, la primera guerra carlista, en particular, se tornasolaban en Historia y se podían enfilar en perspectiva. El tiempo se había encargado de sacar a esos acontecimientos del campo de la crónica para colocarlos en el de la historia. Y si la crónica era la sustancia nutritiva de las *Novelas contemporáneas*, la historia lo era de los *Episodios nacionales*.

Menos paladinos son otros dos motivos, bien disímiles entre sí, por cierto. En primer lugar, había serias consideraciones de crematística. Manirroto siempre, Galdós se veía más apurado que nunca en esos años por el costoso arreglo a que había llegado con su antiguo editor, arbitrado por don Gumersindo de Azcárate (5). Y Galdós contaba con el valor crematístico de una nueva serie de *episodios* para ayudarle a salir del mal paso. Además, y en el otro extremo de la escala, ese aciago año de 1898, en que se inicia la tercera serie, bien justificaba un nuevo interrogatorio a la Historia para demandarla por los pasos que habían llevado a España al desastre inminente. De febrero de 1898 databa el hundimiento del *Maine*, y en abril de ese año (mes en que Galdós ponía pluma al papel para empezar *Zumalacárregui*), el Congreso de los Estados Unidos votaba la *joint resolution* que hacía la guerra impostergradable (6).

Puesto ya en el disparadero, Galdós empieza por documentarse librescamente. De acuerdo con sus preferencias políticas, sus lecturas liberales sobrepasan con mucho a sus lecturas carlistas; aunque es un libro de un general carlista el que más le ayuda en el estreno de la nueva serie: *Vida y hechos de don Tomás de Zumalacárregui*, por don J. Antonio Zaratiegui (Madrid, 1845) (7). Y estas lecturas las quiso

(4) De 1834 a 1879, fecha en que se termina de escribir la segunda serie, corren cuarenta y cinco años, o sea tres generaciones orteguianas.

(5) La versión propia de ese pleito, en que entraron en danza las dos primeras series de los *Episodios*, la da Galdós en sus *Memorias de un desmemoriado*, *Obras*, VII, 1.693-94. Acerca de las distintas motivaciones de la tercera serie, vid. A. REGALADO GARCÍA: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española (1868-1912)* (Madrid, 1966), pp. 263-69.

(6) El ambiente histórico desde el que escribe Galdós está bien estudiado en C. E. LIDA, «Galdós y los *Episodios nacionales*: Una historia del liberalismo español», *Anales Galdosianos*, III (1968), 61-77, en part. 68.

(7) G. BOUSSAGOL: «Sources et composition du *Zumalacárregui*», *BHi*, XXXVI (1924), 241-64, destacó la importancia de la obra de Zaratiegui, aunque se equivocó al negar la existencia de una traducción al francés de dicho libro; una ojeada al *Palau* aclara la cuestión: fue traducido por Alexandre Hornou, París, 1845. HINTERHÄUSER: *Op. cit.*, p. 59, exagera al afirmar que el libro de Zaratiegui fue la única fuente carlista de Galdós; de mucha utilidad le fue el estudio del militar inglés sir THOMAS WISDOM: *Zumalacárregui y Cabrera* (Madrid, 1890), de sim-

respaldar con la experiencia personal, visitando los escenarios bélicos y políticos del país vasconavarro. A tal efecto obtuvo cartas de presentación del ilustre orador y político tradicionalista don Juan Vázquez de Mella. Cegama, Azpeitia, Pamplona, Puente la Reina, Estella y Viana figuraban en el itinerario trazado. En Cegama visitó la casa donde murió Zumalacárregui, lo que bien se nota en las circunstanciadas descripciones de villa y casa en la novela (capítulos XXXII-XXXIII). En Azpeitia, cuna de su abuelo Domingo Galdós y Alcorta, buscó infructuosamente rastros de su familia. Y de allí, por Azcoitia, inopinadamente, se volvió a Bilbao y Madrid, dejando «aplazadas para días próximos las visitas... a poblaciones navarras» (8). En consecuencia, la Navarra de *Zumalacárregui* (como antes la de *Un faccioso más y algunos frailes menos*) no sobrepasa nunca el nivel descriptivo del *Diccionario geográfico*, de Madoz.

En cada una de las dos series anteriores de los *Episodios nacionales*, Galdós había concebido la novela inicial como una suerte de prólogo general a la serie, en que se esbozaban los personajes, el plan general de la intriga, los temas y la ideología. El *episodio* inicial se convertía así en la introducción a una novela en diez tomos. Estas características de *Trafalgar* (comienzo de la primera serie) se abultan mucho más en *El equipaje del rey José* (inicio de la segunda) (9). Y con *Zumalacárregui* nos hallamos ante un caso de divorcio casi total entre este *episodio* y la serie que inaugura. Con las muertes de Zumalacárregui y José Fago al final del *episodio* se liquida el mundo novelístico creado *ad hoc*. No quedan cabos sueltos que empalmar con otras novelas de la serie, porque si bien Saloma Ulibarri (la antigua amante de Fago) reaparece en *Luchana* y algunos otros episodios de esta serie y hasta de la cuarta (*O'Donnell*, *Prim*, *La de los tristes destinos*), el papel que desempeña en *Zumalacárregui* es el del ideal siempre elusivo. Por ello, la actuación de Saloma Ulibarri antecede al mundo novelístico de este *episodio* (tales son sus amores con Fago) y le sucede (sus bodas con Baldomero Galán, que ocurren para la época de *La campaña del Maestrazgo*); en realidad, ella no está en la acción en absoluto,

patías tradicionalistas, vid. R. CARDONA: «Apostillas a *Los Episodios nacionales* de B. P. G., de HANS HINTERHÄUSER; *Anales Galdosianos*, III (1968), 119-42, en particular 124-26, donde se puntualizan las fuentes de la tercera serie a base de los libros y papeles conservados en la Casa-Museo de Galdós en Canarias. Por lo demás, J. VEGA: «Una trampa de Galdós», *Índice*, XI, núm. 9 (1957), se hace cruces por lo que Galdós no leyó con motivo de *Zumalacárregui*: mejor no meneallo.

(8) *Memorias de un desmemoriado*, *Obras*, VII, 1.697 a. Acerca de esta falta de «documentación geográfica» del novelista es bien conocida la malicia con que Baroja recuerda que Galdós nunca estuvo en La Guardia, que con Bilbao y Madrid, forman el triple eje geográfico de esta tercera serie, *Obras completas* de Baroja, VII (Madrid, 1949), 467.

(9) Vid. A. RODRÍGUEZ: *An Introduction to the «Episodios nacionales» of Galdós* (Nueva York, 1967), pp. 83-84; MONTESINOS: *Galdós*, I, 120-26.

sino en la mente de Fago. Cuando el mundo novelístico de *Zumalacárregui* se ha liquidado con la doble muerte, mencionada, sólo entonces aparece Saloma Ulibarri, desdibujada por el anonimato, para pronunciar el poco cristiano responso del general carlista, con que la novela se cierra sobre sí misma: «Bien muerto está... Mandó fusilar a mi padre» (II, 418 b).

Es evidente que esta novela, en su relación con el resto de la serie, representa una intensificación tan vehemente de prácticas anteriores, que el resultado por fuerza tiene que ser distinto. *Trafalgar* y *El equipaje del rey José* son novelas-prólogos (oberturas las llama Montesinos), verdaderos almácigos de la frondosa vegetación de sus series respectivas. Pero *Zumalacárregui* se aparta y aísla, y las semillas que allí se cultivan son sólo las de su propia acción: Fernando Calpena, protagonista de la serie, sólo aparecerá en el próximo *episodio*, *Mendizábal*. La inmanencia novelística va contra el concepto y práctica de los *Episodios* anteriores y apunta ya a la fragmentación argumental de las dos últimas series. Pero esa misma inmanencia cuadra muy bien con la interpretación histórica que da Galdós a la figura del héroe carlista: «¡Zumalacárregui, página bella y triste! España la hace suya, así por su hermosura como por su tristeza» (II, 321 b).

Un don Tomás Zumalacárregui noble y señero, ejemplo sin imitadores, vivo modelo, desechado por los mismos que casi llevó al triunfo, así ve Galdós al gran caudillo. Para imponer al lector esta visión debatible de la Historia, Galdós crea un *episodio* cerrado sobre sí mismo, con lo que la inmanencia de la novela se corresponde con el fatal aislamiento del caudillo. Nada o casi nada de *Zumalacárregui* pervive en la tercera serie de los *Episodios nacionales*, así como nada o casi nada de don Tomás Zumalacárregui pervivió en la guerra de los Siete Años.

Hay, sí, una sutil relación que une este *episodio* a su serie. No es nada narrativo, sino más bien una previa toma de posición ideológica que orienta la interpretación histórica de los dos primeros *episodios* de la serie: *Zumalacárregui* y *Mendizábal*. Un militar y un político que dominan los dos campos en que se ha escindido España. Pero Galdós los adosa en la nueva serie como si fueran las dos caras de una misma medalla, y en la interpretación galdosiana lo son. Porque ambos son dos incomprendidos, dos maestros sin alumnos, dos idealistas *in partibus infidelium*, dos genios, en fin, cuya superioridad los obliga al aislamiento, y éste los lleva al fracaso (10). Por este puente de exégesis de la personalidad histórica Galdós pretende salvar el abismo que separa a *Zumalacárregui* del resto de la serie, pero la larga actuación de Mendizábal en esa misma serie sirve para destacar más

(10) Comp. HINTERHÄUSER: *Op. cit.*, pp. 179-80.

el triunfo fulminante del militar y su caída vertiginosa. Don Tomás Zumalacárregui aparece en este *episodio* de la serie, no más (11).

Nada de lo antecedente obsta para que esta novela constituya lo que es: el bello pórtico de la serie que estrenaba. Entre la segunda y tercera serie de los *Episodios* se interpone la inmensa mole de las *Novelas contemporáneas*, colosal campo de maniobras en que Galdós perfecciona nuevas tácticas, al mismo tiempo que afina a diario la puntería. Se abandona, en consecuencia, el hieratismo de ese Zumalacárregui al óleo con que cerraba la segunda serie (*Un faccioso más...*, *vide supra*, nota 3). Ahora la nueva novela se abre con el gran caudillo en marcha, al frente de sus tropas, en arquetípica incursión relámpago por la ribera navarra. Lejos de posar al personaje para poder detallar sus rasgos físicos (*ut supra*), Galdós prefiere ahora la presentación dinámica, en la que el héroe histórico actúa en forma característica, dedicado a una actividad habitual, con lo que se le dota de un relieve inalcazable por la mera acumulación de rasgos físicos, que ahora, de momento, quedan silenciados.

Sólo después de haber presentado al guerrero guerreando se encargará Galdós de dotarle de una vida privada, esquemática pero suficiente, que le distingue de un autómatas gesticulador. El itinerario que sigue Galdós hacia la interioridad del hombre público es ejemplar. Se alude a su mujer, doña Pancracia Olo, y a «las niñas, que eran, por cierto, paliduchas y de pocas carnes» (II, 322 b), pasaje en que el diminutivo obra sus acostumbrado milagro de asomarnos a la intimidad de alguien. De aquí se pasa a mencionar el mal de orina que aqueja al general, dato íntimo, cuyo conocimiento justifica Galdós atribuyéndolo a ubicuo rumor: «según se dijo» (II, 330 a). Y habiendo descubierto la cortina hasta aquí, el novelista ya no vacila en presentarnos al héroe histórico en mangas de camisa y afeitándose (ocupación que cualquier retrato de Zumalacárregui demuestra haber sido tan imprescindible como habitual). El hecho de que hemos penetrado hasta el hondón de la vida privada del hombre público lo subraya Galdós con travieso rasgo cuando hace que el general salga a la escena «todavía

(11) Bien sabido es que muy pocos personajes históricos o ficticios de los *Episodios* tienen generación espontánea, al punto de aparecer en la escena sin preaviso (lo mismo se puede decir de las *Novelas contemporáneas*). Don Tomás Zumalacárregui no es excepción: el primer atisbo del héroe nos lo presenta como «un precoz muchacho llamado Zumalacárregui», con las tropas absolutistas del Norte en 1822 (*Los cien mil hijos de San Luis*, capítulo VI). Años más tarde, en 1829, desfila en la entrada de la reina María Cristina en Madrid, y sufre aparatosa caída del caballo, que de inmediato divide la opinión pública: «Es el mismísimo Don Quijote... Pues no es Don Quijote, señor discursista, sino don Tomás Zumalacárregui, apostólico neto y con un corazón mayor que esta casa» (*Los Apostólicos*, capítulo IV). El próximo hito ya es el retrato posado de *Un faccioso más y algunos frailes menos*, citado más arriba.

con algo de jabón pegado a las orejas, poniéndose la zamarra» (II, 332 a).

La presencia de esta mota de jabón es inapreciable, porque es el testimonio visible del largo camino que ha recorrido Galdós en la técnica de la presentación del personaje histórico. El Churruca del primero de todos los *Episodios (Trafalgar, capítulo VIII)* no es ni más ni menos que un cuadro parlante, colgado a nivel superior en la galería de la Historia. Zumalacárregui, en cambio, se escapa del marco y del museo por llevar todavía la marca de auténtica intimidad del jabón con que afeitaba sus hermosas patillas. El personaje histórico aparece ahora como dotado de algo más que un reconocible perfil y de identificables frases y actitudes; tiene ahora nada menos que vida privada, o sea un fuero interno en el que el novelista se adentra en lo posible para revelar la dimensión humana de lo que se había visto como pose histórica. O sea que desde que había terminado la segunda serie de los *Episodios nacionales* Galdós había descubierto que la novela podía llegar más allá que la historia, porque la vida privada es más auténtica que la vida colectiva (12).

Con hábil gradación Galdós nos ha presentado al héroe histórico en los cuatro primeros capítulos de su novela, en sus acciones públicas más destacadas y características y en lo más íntimo de su vida privada. Lo que no ha habido hasta ahora es descripción física del personaje. Pero una vez que Zumalacárregui queda captado en su fuera y dentro más característicos, entonces el retrato de cuerpo entero no se hace esperar:

Apareció Zumalacárregui, andando con viveza, la boina azul de las comunes muy calada sobre el entrecejo, ceñidos los cordones de la zamarra, botas altas, en la mano un látigo... Era el general de aventajada estatura y regulares carnes, con un hombro más alto que otro. Por eso, y por su ligera inclinación hacia delante, efecto sin duda de un padecimiento renal, no era su cuerpo tan garboso como debiera... Era un tipo melancólico, adusto, cara de sufrimiento y meditación. La firmeza de su voluntad se revelaba más en el trato que a la simple contemplación del rostro, y había que oírle expresar sus deseos, siempre en el tono de mandatos indiscutibles, para comprender su temple extraordinario de gobernador de hombres, de amasador de voluntades dentro del férreo puño de la suya (II, 332 b).

Comparemos con el retrato, anterior en unos veinte años, de *Un faccioso más...* y observemos: aquel retrato era estático; éste lo es dinámico en grado sumo («andando con viveza»). Galdós ha abandonado el detallismo grávido del retrato posado y se impone así el movi-

(12) La lectura del Tolstoi de *Guerra y paz* influyó considerablemente en estas nuevas actitudes ideológicas de Galdós, *vid.* REGALADO GARCÍA: *Op. cit.*, pp. 299-304.

miento sobre el pormenor. Al alijar pormenores, los que van por la borda son los físicos, mientras que los morales se abultan, como correlato del nuevo adentramiento en el personaje histórico a que aspira el novelista. En cambio, surge ahora el dato clínico («padecimiento renal»), en el que hay que ver no sólo un resabio naturalista, sino también un activo ingrediente novelístico, ya que la personalidad del caudillo carlista queda captada con un nimbo progresivamente más nítido de dolor y martirio. Y es precisamente la interioridad doliente del general carlista la que Galdós destaca, en correspondencia tácita con la exterioridad sangrienta de una España desgarrada por la guerra civil.

Además, ese mismo dato clínico, aunado al detalle de «un hombro más alto que otro», nos evidencia que Galdós trata ahora de subsanar su falta de conocimiento vivo de la realidad histórica por un más sabio matizar de fuentes. En el retrato de *Un faccioso más...* la figura de Zumalacárregui está tomada directamente de un cuadro, grabado, litografía o lo que fuese; en resumidas cuentas, una fuente gráfica. Aquí es evidente que la inspiración pictórica (zamarra, botas, boina) se complementa con una inspiración libresca, como indica el manejo de datos clínicos, reforzada quizá por información oral.

Y esta preocupación por *redondear* al personaje histórico, por infundirle densidad y calor humanos, va de la mano con un nuevo criterio acerca de las posibles funciones novelísticas de dicha figura histórica. Porque la verdad es que Zumalacárregui actúa, habla, se mueve y desenvuelve en esta novela más que ningún otro ser histórico de los previos *Episodios*. Al punto que la novela toda se convierte en marcha funeral desde que Zumalacárregui es herido en el sitio de Bilbao, y se le sigue, moribundo, en camilla, hasta su trance final en Cegama. Hasta el momento los *Episodios nacionales* habían seguido con mayor o menor libertad el hilo de la Historia según las peripecias del protagonista ficticio (Araceli, Monsalud); ahora el personaje histórico se lleva aupada a la ficción (13).

El personaje histórico ha soltado, pues, los andadores. Pero las circunstancias de ser ese personaje Zumalacárregui y de captársele en

(13) Acerca de las nuevas posibilidades del personaje histórico, *vid.* RODRÍGUEZ: *Op. cit.*, pp. 129-30. BOUSSACOL, sin embargo, art. cit., p. 264, veía las cosas de muy distinta manera: «*Zumalacárregui n'apporte pas une formule nouvelle dans la conception et l'exécution de l'épisode national. C'est toujours le même amalgame... de vérité et de fiction.*» Esto equivale a decir que en veinte años de escribir novelas (¡*Novelas contemporáneas*, nada menos!), los años que median entre la segunda y la tercera series de *episodios*, Galdós no había aprendido nada. Menguado tributo. Al tocar este mismo punto Joaquín Casaldueiro se desorienta momentáneamente y escribe: «Su manera de tratar la historia (en la tercera serie) no ofrece novedad de ninguna clase», *Vida y obra de Galdós*, segunda edición ampliada (Madrid, 1961), p. 138.

momento culminante de la guerra carlista del Norte, todo esto le plantea a Galdós un problema nuevo. Se trata de que la propia Historia le fuerza a escribir una novela de ambiente estrictamente rural, ceñido a los montes y valles del país vasconavarro, escenario de las hazañas de Zumalacárregui. Y es bien sabido que Galdós se siente incómodo puesto a recrear escenarios naturales, más aún si no los había visitado, como es el caso en nuestra novela. El ambiente urbano y la clase media (términos indisociables) son los fuertes indiscutidos de Galdós, y sobre ellos dictó y dicta cátedra a novelistas, historiadores y sociólogos (14). Pero al campo se asomó siempre a regañadientes, y aun entonces le gustaba sentir el apoyo de la tradición literaria y la familiaridad de lo muy visto. Tal es el caso con la única descripción de la naturaleza que los críticos destacan en las tres primeras series de los *Episodios nacionales*, y que es el paisaje de la Mancha visto por Santorcaz (*Bailén*, capítulo VI) (15). Y cuando en las *Novelas contemporáneas* el autor abre las puertas de la novela al campo (*Nazarín* y *Halma*, ambas de 1895), nuevamente nos asomamos a la Mancha, ahora en franco plan de seguir las huellas de Don Quijote.

Pero el país vasconavarro de la guerra carlista es problema muy distinto. En primer lugar, porque Galdós no domina aún las técnicas paisajistas; en segundo lugar, porque desconoce ese paisaje, y en tercer lugar, porque no hay modelos literarios a seguir en su época en las descripciones de Euskalerría. Desde este punto de vista, pues, *Zumalacárregui* está condenado al fracaso. Sensible a esta deficiencia de su paleta artística, Galdós esmera la documentación topográfica. Y quedan muestras de cómo acribillaba a preguntas de esa índole a sus correspondientes vascos (16). Pero la precisión topográfica no es sustituto

(14) Las preferencias urbanas de don Benito son tan evidentes y reconocidas, que W. H. SHOEMAKER las llama una «perogrullada galdosiana», «Cara y cruz de la novelística galdosiana», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams* (Chapel Hill, 1966), p. 157.

(15) Se hacen lenguas de tal descripción HINTERHÄUSER: *Op. cit.*, p. 91, y MONTESINOS: *op. cit.*, I, 99. Hinterhäuser recuerda (*loc. cit.*) que estas descripciones de naturaleza abundan más en los últimos *episodios*, y destaca una del Ebro en *Carlos VI en la Rápita* (1905). Conviene recordar aquí lo que dice Raymond Carr en su reseña del libro de Regalado: «Galdós's preferred range was the urban middle class, preferably, but not always, in the capital. That he fell down over peasants is hardly surprising. He did not know them any more than he knew the Spanish countryside. Till late in life, when under the influence of Costa, he began to be curious about the rural scene, his concept of the Spanish countryside was weak and abstract.» *Anales Galdosianos*, III (1968), 187. Y para poner las cosas en la debida perspectiva también se debe recordar que en las *Novelas contemporáneas* las comparaciones y metáforas con términos de naturaleza tienden siempre al efecto cómico, *vid.* M. NIMETZ: *Humor in Galdós. A Study of the «Novelas Contemporáneas»* (New Haven, Londres, 1968), pp. 128-32.

(16) R. CARDONA, art. cit., publica la correspondencia de José María de Aguirre, vecino de Oñate, con Galdós, la cual incluye hasta un plano de la ciudad, con explicación de las calles y traducción de sus nombres vascos (no siempre bien transcritos).

de un auténtico sentimiento de naturaleza, y allí queda el hermosísimo paisaje norteño, condenado a ser esquema y abstracción. Esto es tanto más lamentable cuanto la naturaleza fue la mejor aliada de Zumalacárregui.

Distinta fortuna tienen los tipos humanos que pueblan este paisaje. Bien es cierto que no pasan de ser tipos genéricos: baturros, navarros de la Ribera o vascos, en cuya factura es ingrediente principal la simplificación tradicional folklórica: los aragoneses, cantando jotas; los ribereños, bebiendo vino; los vascos, en concursos de fuerza. Pero el extraordinario oído de Galdós acierta, con el solo instrumento de la caracterización lingüística, a dotarlos de calor humano. O sea que la caracterización lingüística triunfa donde había fracasado la precisión topográfica (17).

La novela se abre con una escena clásica, en que se define y plasma la ferocidad de aquella guerra y donde quedan insinuados los temas novelísticos a desarrollar. Don Adrián Ulibarri, alcalde de Miranda de Arga, está a punto de ser fusilado por los carlistas por haber dado aviso a los cristinos de su presencia. Es de noche cuando el cura José Fago va a confesarle a la ermita donde está encerrado; pero Fago, en su vida seglar, había sido el raptor de Saloma, hija de Ulibarri. En esta dolorosísima confrontación acaba Fago por confesarse a Ulibarri, quien es fusilado poco después (18).

En consecuencia, la novela comienza con el desquiciamiento moral que aflige al cura Fago, que de confesor se vuelve penitente. Fago es el verdadero protagonista de la obra, y no bien se inicia la acción él pierde su identidad cuando se vuelven las tornas entre Ulibarri y él. En muchos sentidos la novela será la historia de la búsqueda de su identidad por Fago, quien, verdadero Sísifo de su pasado, rueda abrumado por éste cada vez que cree haber llegado a dominar su presente.

(17) Para las voces éuskeras que menudean tanto aquí como en *Luchana*, parece que Galdós se inspiró en el libro de Sabino de Goicoechea, *Ellos y nosotros. Episodios de la guerra civil* (Bilbao, 1876), *apud*. Cardona, art. cit., p. 125. Por lo demás, sólo en *Luchana* triunfa Galdós de la fácil tipificación, y nos da vascos individualizados en la familia Arratia.

(18) HINTERHÄUSER: *Op. cit.*, p. 58, habló del «apresuramiento poco frecuente» con que se redactó este episodio. Al reseñar el libro de Hinterhäuser, J. R. Schraibman y A. Rodríguez defienden a Galdós de tal crítica, y lo hacen con razones que vale la pena copiar: «The very first pages of *Zumalacárregui* are a masterful introduction to both the volume and the series, a goal achieved by the writer with an economy of words, images and overt commentary that is unusual in the *Episodios*: one scene fixes the barbarity of the civil conflict, its peculiar anachronism in the religious perspective of Carlism, and serves, as well, to introduce the peculiar abnormality of José Fago, whose psychotic attachment to the past comes to personify the critical flaw of Carlism. This presentation is offered, as well, within a concatenation of events that is extremely romantic in its juxtaposition of coincidences, thus setting up the *romantic* façade that characterizes the entire third series.» *Anales Galdosianos*, III (1968), 176-77.

Las relaciones de Fago con su pasado adquieren las dimensiones de una verdadera obsesión, que llega a expresarse en los términos de una trágica paradoja vital: Fago quiere huir del pasado, al mismo tiempo que empeña su vida en la búsqueda de Saloma Ulibarri. Pero los términos de la paradoja son inabarcables por la vida, y así Fago se deshace en la empresa (19). Ahora bien, esa misma obsesión con el pasado en que Fago vive desviviéndose es la que facilita su uso novelístico como símbolo del carlismo. Y convertir a este maniático hasta la locura e imbecilidad en símbolo del carlismo es lo más censurable que hay en *Zumalacárregui*, y no sólo desde un punto de vista ideológico (donde cada postura tendrá sus defensores), sino también, y capitalmente, desde un punto de vista artístico. Porque imaginar en 1898 (año de nuestro *episodio*) que el mundo se divide con nitidez en malos y buenos (o locos y discretos, tanto monta) es ingenuidad propia de mal folletín. Aunque pedirle ecuanimidad a Galdós al tratar del carlismo es pedirle peras al olmo. Desde Felicísimo Carnicero en la segunda serie de los *Episodios* (*Un faccioso más...*), quien lleva el estigma en su nombre y muere la más ignominiosa muerte, hasta don Wifredo Romarate en la última serie (*España sin rey*), quien acaba loco de remate, como anticipa el apellido, todos los personajes carlistas de Galdós forman un plantel de fanteoches incapaces de dar migas a un gato. La ideología ha traicionado al arte, y la novela se desploma a la caricatura, en vez de alzarse a la tragedia, como exigía el tema. La guerra de los Siete Años brindó a Galdós óptima coyuntura para convertirse en el gran novelista trágico de su momento, ocasión artística malbaratada por las convicciones políticas (20).

Pero volvamos a Fago. En la primera escena hemos visto que sufre un trastorno de la moral al convertirse de confesor en penitente. Este trastorno moral sacude rudamente a todo el hombre, quien pronto

(19) Saloma Ulibarri, en muchos sentidos es la Dulcinea del quijotesco Fago, hasta por el hecho de no aparecer en la novela. La sola mención de su nombre (capítulos XIX y XXI) actúa en Fago con la misma intensidad y resultados que la de Amadís en Don Quijote (I, capítulo XXIV); en búsqueda de su ideal (Saloma) Fago es atropellado y pisoteado por un rebaño de ovejas (capítulo XXV), como Don Quijote lo fue por los toros (II, capítulo LVIII); hay más huellas cervantinas que sería ocioso pretender agotar aquí. Pero en *Zumalacárregui* hay dos Salomas, la hija de Ulibarri y la Baturra, y ésta última embrolla todo con sus continuas idas y venidas, y desespera a Fago, quien de continuo da con ella en su busca de la otra. O sea que mientras una Saloma es cervantina, la duplicación de Salomas es folletinesco; sobre la influencia estructural de los folletines en los *Episodios*, vid. HINTERHÄUSER: *Op. cit.*, pp. 337-56, y MONTESINOS: *Op. cit.*, I, 107-08.

(20) Acerca de los varios simbolismos en las diversas series de *Episodios*, A. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, dedica una sección especial al valor simbólico en cada serie. De otros simbolismos se había hecho cargo CASALDUERO, *op. cit. passim*. No hay que ser carlista para lamentar el sectarismo de Galdós, como demuestra REGALADO GARCÍA, *op. cit.*, p. 123.

sufre un desquiciamiento mental. Para estas alturas de su vida, Fago, en la incesante busca de su identidad, ha colgado la sotana y ha sentado plaza de voluntario carlista. En la batalla de Arquijas ve, o cree ver, a don Adrián Ulibarri redivivo y le acribilla a bayonetazos (capítulo XVI). El trastorno de la moral y la turbación mental desquician por completo a Fago; su figura se desorbita del todo y pierde su ya escaso y precario contacto con la realidad. Vaga delirante hasta que unos pobres vivanderos le recogen. Come, bebe, y un largo sueño, como a Don Quijote después de cada salida, le encaja la razón otra vez en su quicio (capítulo XVIII).

Pero hay otras recaídas, pues la vida de Fago es un péndulo entre la exaltación y el abatimiento, o como aclara Galdós: «Fago era como un incensario que va y viene» (II, 357 b). Con su reconocida afición por las psicologías anormales, el novelista nos da en detalle la trayectoria evolutiva, cuyas principales etapas pasan por la pasión, el furor, la locura, hasta anonadarse en la idiotez, etapa que no es final, sino preliminar de una renovación del ser, con lo que empieza un nuevo ciclo hasta llegar al último que se cierra con la muerte (21).

Tan anormal es la psicología de Fago, que se hace de todo punto verosímil que pronto dé en el tema de que puede leerle el pensamiento al general Zumalacárregui. Por esos procesos mentales que Galdós sabe presentar con tal arte y sabiduría que aparecen como naturales, la convicción del venático se convierte en monomanía y llega a la identificación total, al punto que Fago muere con Zumalacárregui. Es en este momento que el capellán José Fago se revela como algo mucho más sutil y complejo que un simple maniático, porque en la muerte compartida Galdós insinúa que Fago es el *Doppelgänger* de Zumalacárregui. Es su sosia o doble, no en el sentido arbitrario y cinematográfico de hoy, sino en el misterioso y fatal que le dieron los románticos. E. T. A. Hoffmann urdió buena parte de sus cuentos a base de estos fenómenos de desdoblamiento de la personalidad, y en alas de narraciones como *El elixir del diablo* (1816) se popularizaron el nombre

(21) El proceso se repite en la novela, como dije. Ocurre por primera vez en pp. 323-34 (termina con Fago idiotizado en una pocilga; comienza el nuevo ciclo con su entrada en religión), después en pp. 333 a (pasión), 340 a (furor), 367 *seq.* (locura, idiotez). Este ciclo es el descrito más arriba que comienza en la batalla de Arquijas, y termina con la reintegración de Fago a su puesto de capellán. El próximo ciclo se cumple en los capítulos XXI-XXII, alcanza el máximo con Fago postrado y delirante, a punto de recibir el viático, y el nuevo ciclo comienza con su decisión oficial de salir a apresar a Saloma por espía. El sentido simbólico de este último ciclo, en que el perseguido parece convertirse en perseguidor, es que se trata de un nuevo viaje al pasado, del cual Fago volverá para morir. No creo del todo ocioso recordar que en *Un voluntario realista* se halla como un breve escorzo del caso Fago. También allí una religiosa (sor Teodora de Aransis en este caso) concibe un amor pasional, y sufre un desdoblamiento de la personalidad.

y el fenómeno del *Doppelgänger* (22). La metapsíquica de un *otro* yo fascina a los románticos y se plasma en cuentos (Edgar Allan Poe, *William Winson*), novelas (Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*) y poemas (Alfred de Musset, *Nuit de décembre*). Y en años muy cercanos a Zumalacárregui, Oscar Wilde da un sesgo original al tema de *Doppelgänger* en *The Portrait of Dorian Gray* (1891), novela en que el protagonista es heredero y víctima del último y decadente romanticismo:

El *Doppelgänger* (23) tiene, pues, para Galdós y cualquier lector ilustrado una primera acepción que lo identifica con un tema acendradamente romántico. Y de aquí su más inmediato uso en el *episodio* y en la serie como elemento de ambientación, contribuyente a la creación de la atmósfera de tupido romanticismo que se respiraba en 1830-1840. Más adelante habrá ocasión de volver a este aspecto del ambiente novelístico. De momento conviene recordar que Galdós había insinuado ya el uso técnico del *Doppelgänger* en el último *episodio* de la serie anterior, en *Un faccioso más y algunos frailes menos*.

Allí se trata de Carlos Navarro, alias «Garrote», el hermanastro absolutista de Salvador Monsalud, que yace enfermo en Pamplona al comienzo del alzamiento. Se obsesiona con su impotencia de participar en él, y en tal estado de monomanía delirante llega a identificarse con Zumalacárregui. «¿Qué hace Zumalacárregui? Lo mismo que habría hecho yo. Su papel es el mío; sus laureles, los míos; su triunfo, mi triunfo.» (II, 283 b). La pasión le hace enloquecer, y desde entonces vive en un estado en que alternan la lucidez y la locura. Pero un día su juicio desbarra por completo y se fuga. A los dos meses es hallado en Elizondo loco cabal, hecho el hazmerreír de los niños, semiparalizado, solo y herido; pero sigue creyéndose Zumalacárregui y planeando batallas (24). Tiene un último momento de cordura, en el que dice: «Esta vuelta mía a la razón es, como en Don Quijote, señal de muerte próxima» (II, 295 a); se reconoce por quien es y muere con lucidez, ya que no con ejemplaridad cristiana, pues muere sin perdonar a sus enemigos.

Carlos Navarro es, pues, en breves momentos, el *Doppelgänger* de Zumalacárregui, y en esa medida es el borrador de Fago. Se hace obvio que al comenzar la tercera serie de los *Episodios* Galdós repasó con cuidado el final de la serie anterior, y halló en la monomanía emula-

(22) Desde muy temprano Hoffmann fue uno de los *düi minores* de Galdós, *vid. MONTESINOS, op. cit.*, I, 24-25.

(23) Me atengo a este duro germanismo porque ni *sosia* ni *doble* tienen parecido trasfondo metapsíquico, que es de capital importancia en esta ocasión.

(24) Esta denigrante identificación la hace Galdós en 1879. Cuando en 1898 escribe *Zumalacárregui* el novelista reajusta sus miras y opiniones a la luz del revisionismo general, y entonces sólo expresa admiración por el gran caudillo, *cf. REGALADO GARCÍA: op. cit.*, p. 320.

tiva de Carlos Navarro un instrumento apropiado para darnos una suerte de negativo de Zumalacárregui, sin correr los riesgos artísticos de darnos un Zumalacárregui en positivo. Pero no conviene apurar demasiado los paralelos entre Navarro y Fago, porque éste llega a la identidad total del *Doppelgänger* romántico, al punto de compartir la muerte con su sosia. Mientras que Navarro no, pues su locura emulativa es de filiación quijotesca, como descubre el propio Galdós en la frase citada más arriba (25). Desde el momento en que aparece Navarro en el Norte, preso en un carro, como «Don Quijote cuando le llevaban encadenado desde la venta a su aldea» (II, 280 a), pasando por las intercadencias de su locura, hasta el momento de su muerte, todo marca a Navarro como un loco *secundum* Don Quijote. El caso de Fago, a pesar de sus puntas y ribetes quijotescos, es otro, porque su vida no se plasma sobre un modelo literario, sino sobre un modelo histórico; no Don Quijote, sino don Tomás Zumalacárregui (26).

Al final de la novela, la identificación entre Fago y Zumalacárregui parece total y perfecta; pero hay una diferencia profunda que conviene recordar. La muerte del caudillo es de acabada ejemplaridad cristiana, al punto que parece como si Galdós tratase de llevar a cabo una suerte de canonización laica del héroe carlista (27). Con buscada sincronía también muere Fago, solo y tumbado boca abajo en su

(25) La afición de Galdós a descubrir el truco (como hace aquí con las alusiones al *Quijote*) es de tipo romántico, como señaló MONTESINOS, *op. cit.*, I, 108; acerca de la locura quijotesca de Navarro, *vid.* también MONTESINOS, I, 144 quien insiste en su cainismo.

(26) Hay otras aproximaciones, sin embargo, entre *Un faccioso...* y *Zumalacárregui*. Garrote es el soldado del absolutismo, y vive en estado de exaltación bélica; en *Zumalacárregui* aparece el soldado del absolutismo desengañado, que vive retirado en una ermita del Murumendi; y le llaman Borra, que en vasco quiere decir *garrote* (capítulo XII). Borra es un Garrote sin ilusiones, que en su desengaño se entrega por completo a la religión y perdona a sus enemigos (355). En *Un faccioso...* el cura Zorraquín sufre profundo vuelco espiritual que le lleva de capellán de monjas a guerrillero carlista. La metamorfosis espiritual la cifra Galdós en un gradual cambio de indumentaria que comienza por trocar su gorro negro por la chapela blanca con borla de la primera guerra carlista (capítulo XXII). De análoga manera el cambio de Fago de soldado otra vez a capellán se inicia simbólicamente en el momento en que para abrigarse se pone un viejo baidarra abandonado (capítulo XIX). Todo esto indica que las diferencias entre la segunda y tercera serie de *episodios* (o al menos entre el final de una y el comienzo de la otra) son menores de lo que se supone, aunque la superioridad técnica suela estar, como era de esperar, con la tercera.

(27) El encendido *requiem* que entona Galdós por Zumalacárregui no deja de apuntar al hecho de que se interpreta la muerte del caudillo como la muerte del carlismo (ver lo que se dice en II, 417 b). El final es, pues, un responso por el hombre y por el partido político. Claro está que la eficacia novelística de este final está divorciada de la veracidad histórica. Como dice Edgar Holt, historiador inglés contemporáneo, que no peca por demasiado afecto al carlismo: «Pérez Galdós, the historical novelist, went so far as to say that the Carlist cause died with Zumalacárregui, but time and the persistence of Carlist sentiments in Spain have shown that this assertion was much too sweeping», *The Carlist Wars in Spain* (Chester Springs, Penna..., 1967), p. 94.

camaranchón. O sea que Zumalacárregui, el guerrero integral que labró su vida con su fe, muere con ejemplaridad dentro de la religión, mientras que Fago, el sacerdote sin vocación y hombre sin identidad fija, muere al margen de la religión, y así se condena. El drama de Fago, el *Doppelgänger*, radica en el hecho de que Zumalacárregui halló su identidad total en la causa carlista, mientras que Fago sólo supo identificarse con Zumalacárregui, con el hombre y no con el principio (28).

El uso del *Doppelgänger* tiene además un saldo técnico que Galdós aprovecha con habilidad muy superior a la de los *episodios* pasados. Ya en la primera serie de los *Episodios* el novelista se había visto abocado al problema técnico de describir una batalla en su complejidad de acción, sin abandonar la unidad de perspectiva que impone la persona del narrador. En la serie de *Trafalgar* Galdós adoptó dos técnicas distintas y ninguna original. Una es la stendhaliana, de comunicar a través de la descripción parcial un sentimiento de la totalidad del conflicto. Es la técnica que usa en *Trafalgar* precisamente y que se inspira en la descripción de la batalla de Waterloo por Fabrice del Dongo en *La Chartreuse de Parme*. En los combates terrestres cambia la técnica, porque Galdós siempre encuentra forma de colocar a Gabriel Araceli en un altozano, con una perspectiva casi aérea y panorámica de la batalla, propia de la pintura histórica del siglo pasado (29).

En nuestro *episodio*, y por el artificio del *Doppelgänger*, Galdós trata de superar ambas técnicas al combinar elementos de las dos en una nueva manera de describir los combates. Como botón de muestra, obsérvese lo que pasa en la batalla de Mendaza (*Zumalacárregui*, capítulos XIV-XV). El general carlista sale a reconocer el inminente campo de batalla, y es visto por Fago, quien se dice: «Ya, ya conozco tu plan; no puede ser otro que el que la configuración del terreno te señala y te inspira. Estoy dentro de tu cerebro y sé todo lo que vas a disponer mañana, pasado mañana o cuando sea» (360 a). Desde este momento, el punto de vista individual de Fago (que es el del narrador) se amplía a consideraciones de la más alta estrategia, y la visión panorámica del desplazamiento de masas de hombres sobre el campo de batalla se justifica porque en su desdoblamiento espiritual el humilde ex capellán ha penetrado la mente del general en jefe

(28) Con la muerte, el triunfo militar se le escapa al general de entre las manos. Su responso final lo dice una mujer del pueblo que hay que identificar con Saloma Ulibarri (*vide supra*, p. 7). O sea que con trágica ironía, Fago también muere cuando tenía el triunfo al alcance de la mano, vale decir, el encuentro con Saloma. La victoria en la búsqueda de su pasado le es negada; el triunfo que le es permitido es el de encontrar su identidad, precisamente porque esto implica su muerte.

(29) Véase MONTESINOS: *Op. cit.*, I, 113, y REGALADO GARCÍA: *Op. cit.*, p. 331.

carlista. Pero Fago en persona, como es natural, ve bien poco del combate, no más allá de su propia línea de fuego. De esta manera Galdós da una nueva solución al viejo problema técnico de describir una batalla con igual verosimilitud en el detalle y en el conjunto, sin ir más allá de la perspectiva personal. Pero es obvio que tal solución no podía ser logro permanente de la técnica descriptiva, a menos de correr el riesgo de iniciar una verdadera epidemia de *Doppelgänger*, y por ello el recurso técnico murió con Fago. Pero no sin antes haberle dado una alegre solución a un problema particularmente engorroso en obra del carácter de los *Episodios nacionales* (30).

Pero el artificio del *Doppelgänger* no convierte a Fago en omnisciente ni al narrador, en consecuencia, cuyo cuadrante visual es el mismo, por lo general. Hay un nuevo problema a resolver, y Fago no lo puede hacer, pues ni el propio Zumalacárregui estaba en posición histórica de hacerlo. Se trata de las intrigas y cominerías en la retaguardia carlista, que llevarían a la traición de Vergara, y que, por lo tanto, constituyen elemento tan importante en la guerra de los Siete Años como el heroísmo del frente. Galdós considera, y con razón, que es deber ineludible del novelista tocar el tema; pero esos cabildeos son inaccesibles de todo punto para Fago, pues ocurren al nivel del rey y sus ministros. Puesto en este brete, Galdós recurrió a la solución que había utilizado en *La corte de Carlos IV*, cuando la conjuración de El Escorial tiene que entrar en el ámbito visual del galopín Araceli para así poder hacerse materia de su autobiografía: «El efecto se consigue captando el reflejo de los acontecimientos políticos sobre los diversos personajes, también novelescos, pero de condición tal que se puede suponer sin esfuerzo que están en el secreto de los dioses» (31). Ahora, un cuarto de siglo más tarde, la técnica se depura y simplifica, pero sigue fundamentada en el mismo juego de espejos. Las camarillas de la corte de Carlos V son lejanías e inalcanzables para Fago, pero no para su protector, el intrigante don Blas de Arespacochaga y Vidondo, caricaturesco consejero real, creado por Galdós con el fin expreso de refractar esos esotéricos cabildeos al nivel de Fago (32).

(30) Con audacia, o humorada, poco recomendable, Galdós empuja la técnica hasta los límites del ridículo, cuando Fago se dice, «Y ahora se me ocurre meterme en el pensamiento del señor de Córdoba» (365 b), el general cristino, y así tenemos una lección en la táctica de los dos bandos.

(31) Cito parte del excelente análisis de MONTESINOS, *op. cit.*, I, 109.

(32) F. C. Sáinz de Robles en su «Ensayo de un censo de los personajes galdosianos comprendidos en los *Episodios nacionales*», OC, III, 1.396 b, declara a Arespacochaga personaje histórico. Lo dudo con vehemencia, por tres razones: primero, Galdós se olvida del nombre del personaje (le llama primero *Blas*, p. 338 a, y después *Fructuoso*, pp. 381 a y 402 a); segundo, le hace natural de Vergara (p. 462 a), mientras que los Arespacochaga históricos son vizcaínos de Elorrio; tercero, no encuentro su nombre en las historias carlistas que consulto. Es bien

Y para no sobrecargar de responsabilidades al ente de ficción y crearle así cierto nimbo de inverosimilitud, Galdós hace que las comparta con otra de sus criaturas, el parlanchín Ibarburu, capellán del 7.º regimiento de Navarra, gran amigo de Fago y oportunista nato (*vid.* capítulo XXVIII), y que por esta misma condición se desvive por intrigas y chismorrerías. Las condiciones políticas, morales y sociales de Arespachaga e Ibarburu y sus relaciones con Fago allanan las dificultades técnicas de poner al nivel de éste, y así al alcance del narrador, los secretos de la corte de Carlos V.

Pero es hora de volver al comienzo de la novela para así terminar este ensayo de interpretación de *Zumalacárregui*. Recordaba páginas atrás cómo el uso del *Doppelgänger* contribuía de manera efectiva a invocar esa atmósfera tupida de romanticismo propia de los años 1830-1840. Ahora conviene recordar que Galdós se lanza en forma sistemática y denodada a recrear ese ambiente romántico desde el propio prólogo de su nuevo *episodio*. Allí está don Adrián Ulibarri, condenado a muerte, encerrado en una ermita, en vísperas de su fusilamiento, y llega la madrugada y la hora de su última confesión. Está todo a pedir de boca para el romántico más exigente. Y si la conglomeración de tópicos roza ya en lo folletinesco, todo ello no hace sino encajar más firmemente a la novela en su marco cronológico: noviembre de 1834 a junio de 1835. Y estas fechas justifican doblemente la conjunción de elementos fatídicos, pues nos hallamos en el medio de una *plusquam civile bellum* (33).

Las crueldades inopinadas y salvajes de esos años disponen que el honrado Ulibarri muera ante el piquete. Y todo este ambiente de vesania se subraya por la trágica ironía de que cuando quiere hacer las paces con su Creador, se invierten los papeles entre confesor y penitente. Pero no nos dejemos resbalar por la fácil pendiente del melodrama, y reconozcamos que desde un punto de vista de técnica narrativa, la imprevista confesión de Fago a Ulibarri suministra los antecedentes necesarios para el debido arranque novelístico. Esa confesión es el ovillo argumental con cuyo hilo se tejerá la novela.

O sea que el aparente sensacionalismo de este comienzo de novela se revela, al examinarlo un poco más de cerca, como regido por un estricto principio de economía narrativa. Nada sobra, porque lo que no es elemento de ambientación es urdimbre de la trama. Y ahora sí es

sabido que Galdós dosifica con sabia moderación el uso de los personajes históricos, en particular en primero y segundo planos; mucho más liberal es en su uso como comparsas. De ahí la característica extraordinaria de este *episodio*, en que Zumalacárregui aparece con tanta frecuencia en primer plano, como ya hice notar con anterioridad.

(33) RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 116-17, ve bien la interacción de romanticismo y barbarie en esta primera escena. *Vide supra* también, nota 18.

propio reparar en el hecho de que la novela se abre con una confesión *in articulo mortis*, que resulta ser la de Fago, con cuya muerte se cierra la obra. Y ese final coincide en un todo con la muerte de Zumalacárregui, protagonista declarado y deuteragonista efectivo de la obra, y son treinta y tres capítulos los que encierran todo ese ciclo y treinta y tres fueron los años del ciclo terreno de nuestro Señor Jesucristo. Recuerde el lector lo dicho más arriba acerca de la *canonización laica* de Zumalacárregui y se comprenderá más fácilmente el simbolismo numérico. No se trata en absoluto de que Galdós tratase de hacer del paladín carlista una reencarnación de Cristo, como acababa de efectuarlo con *Nazarín* (1895), sino que ésta era la forma más contundente (precisamente por ser simbólica) de representar a Zumalacárregui como el santo mártir de la causa, su apóstol, como le llama en el último capítulo (34). Don Tomás Zumalacárregui fue el santo guerrero, el san Fernando redivivo que soñó llegar a ser Fago (capítulo XIII), juicio digno y justo de Galdós, que tan poco imparcial fue siempre con el carlismo. Y si Zumalacárregui fue el santo guerrero del carlismo, es bien justo que su novela se enmarque dentro del sacramento penitencial. Como se hace.

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE
«Euskaletxea»
Route 7, Box 18
DURHAM, N. C. 27707

(34) La reencarnación de Cristo y la figura evangélica tienen señalado lugar en la obra del Galdós maduro, como se puede ver en los estudios de F. P. Bowman, C. Morón Arroyo, A. A. Parker y R. H. Russell, todos en *Anales Galdosianos*, II (1967). Pero no es ése el tema de *Zumalacárregui*, sino el del Santo Guerrero, presentado con un simbolismo heterogéneo pero adecuado.

LOS NARRADORES EN LAS NOVELAS DE «TORQUEMADA»

(HOMENAJE A CASALDUERO)

P O R

FRANCISCO AYALA

En cierta oportunidad hube de sugerir que quienes, después de Cervantes, escribimos novelas estamos siempre de nuevo reescribiendo en alguna manera *El Quijote*. La frase debe interpretarse por cifra; pero si hay que entenderla así para que sea de aplicación a cualquier novelista, en el caso de Galdós tiene, en cambio, un sentido muy concreto y específico: literalmente, Galdós aprendió a novelar leyendo *El Quijote* (1). Por mucho que en su obra cuenten los estímulos de los grandes novelistas europeos, Balzac y Dickens, herederos en el siglo XIX de la gran tradición cervantina, es lo cierto que en España—donde esa tradición había quedado interrumpida o, mejor dicho, no alcanzó a establecerse—Galdós tuvo que regresar a la fuente común para llegar a ser—según lo ha calificado Ricardo Gullón en el título de un libro reciente—«novelista moderno». Novelista moderno quiere decir, en último análisis, eso: novelista cervantino. Tras la maraña de confusiones y equívocos de la discusión en torno al realismo, en la que el propio Galdós participó, aunque no de lleno, sino al sesgo, lo que se oculta es un hecho significativo: que por fin, ya casi vencido el siglo, se asume en la narrativa española la revolución literaria que Cervantes había traído al mundo europeo. ¿Hay que decirlo? Es sobre todo Galdós quien creativamente saca las consecuencias y obtiene los frutos de tal revolución.

En lo que se me alcanza, está todavía por hacer—y creo que daría lugar a un lucido trabajo de crítica académica—el estudio del proceso por virtud del cual el orbe artístico cervantino se transmuta en un orbe artístico galdosiano (2). Debería mostrar ese estudio, mediante el rastreo de las huellas, cómo, a partir de la más externa, superficial y obvia imitación, que a veces resulta incluso inocentona y tosca, llega

(1) «La matriz de todas las novelas del mundo», según se dice en *Napoleón en Chamartín*.

(2) Existe, sin embargo, una apreciable tesis doctoral (*Don Quijote and the novels of Pérez Galdós*, de J. Chalmers Herman, Ph. D., Ada, Oklahoma, 1955) que esboza el tema y reúne muchos materiales textuales.

a descubrir y utilizar Galdós los más sutiles secretos de la refinadísima técnica desplegada en la elaboración de *El Quijote*, con una apropiación fecunda de recursos que, en manos de Cervantes, su inventor, sirvieron a intenciones muy distintas, como correspondientes a tan distinta realidad histórica. Pues es claro que si el novelista del siglo XIX los hace suyos, no es sin adaptarlos a su individual idiosincrasia y para erigir sus edificios imaginarios dentro de la problemática de su tiempo.

Al margen de las novelas de Torquemada, cuya relectura es base para uno de mis cursos este año, quisiera yo apuntar ahora algunas observaciones a propósito.

* * *

Una de las características de la novela moderna o cervantina, por contraste con la novela de tipo tradicional, es que en ella la narración incluye perspectivas diversas, de donde le viene una cierta y buscada ambigüedad, imitación de la que presenta la vida humana misma. No se trata ya de un relato llano, en que la relación entre quien lo hace y quien lo escucha o lee es uniforme y siempre directa. Por otra parte, el interés no está centrado tanto en los acontecimientos referidos como en los personajes, quienes tienden a adquirir autonomía en el sentido de prolongar su existencia, como en línea de puntos, más allá del cuento en el mundo exterior, dando la impresión de que dicho cuento no fuera sino un episodio conocido entre los muchos posibles que jalonan la carrera de una vida humana.

Para crear la ilusión poética de que sus personajes existen fuera del texto de la novela con un despliegue vital autónomo, pone en juego Galdós diferentes técnicas, algunas de las cuales vamos a examinar con referencia principal a la serie de Torquemada.

Por lo pronto hallamos que, en varios, casos, inclusive el del protagonista, la presencia del personaje había sido establecida previamente en un plano secundario dentro de otras obras de imaginación. El recurso, como es bien sabido, procede directamente de Balzac, que lo había usado de modo sistemático en la *Comedia Humana*, por cuyos diferentes cuerpos narrativos transitan, con mayor o menor destaque, los mismos personajes. Y no hay duda tampoco de que la introducción y empleo consecuente y deliberado de este recurso en la literatura novelesca se debe al autor de *El Quijote*, cuyas dos partes no sólo lo aplican con mayor riqueza imaginativa, sino que lo extienden hasta el punto de acoger en sus páginas a un ente ficticio procedente de obra ajena: el caballero granadino que, desde el apócrifo, irrumpe en el mundo de nuestros Don Quijote. Cuando publica Galdós su *Torquemada en la*

hoguera, ya la figura de éste había aparecido en *El doctor Centeno* como prestamista modesto, en *La de Bringas* con mayores alcances, y muy crecido en sus negocios en *Fortunata y Jacinta*. Al adoptarlo ahora para el papel protagónico, inicia Galdós la narración hablando con la voz del autor en primera persona: «Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano», etc. Y en el segundo párrafo nos dirá «Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco Torquemada». Indirectamente, desde el punto de vista gramatical, pero de un modo bastante directo en la intención, habla ahora con sus lectores a propósito del personaje: «¡Ay de mis buenos lectores—exclama—si conocen al implacable fogonero de vidas y haciendas por tratos de otra clase, no tan sin malicia, no tan desinteresados como estas inocentes relaciones entre narrador y lector!» Con esto se da por supuesto que, aparte del conocimiento de Torquemada adquirido por los lectores en las obras anteriores del autor, pudieran acaso conocerlo también en su condición de prestamista, es decir, fuera del campo de la ficción literaria en que autor, personaje y lector conviven. Imaginariamente, se intenta sacarlos a todos ellos, incluso al protagonista, del marco de la obra; o más bien, si se quiere, ensanchar éste para que dentro de él quepan a su vez el narrador y sus lectores; porque lo que en verdad se hace es ficcionalizarlos de modo definitivo, convirtiéndolos en personajes imaginarios que hubieran podido ser víctimas eventuales también ellos de los manejos del imaginario usurero.

De nuevo procura Galdós borrar los límites entre el mundo poético y la realidad cotidiana, cuando, al dar cuenta de la viudez de Torquemada, dice con leve ironía cervantina: «Perdónenme mis lectores si les doy la noticia sin la preparación conveniente, pues sé que apreciaban a doña Silvia, como la apreciábamos todos los que tuvimos el honor de tratarla», etc. Ya ahí el autor invita a sus lectores a ingresar con él dentro del campo de la ficción; pero pronto dará un paso aún más resuelto con referencia a Valentinito, el hijo de Torquemada. «Dos hijos le quedaron: Rufinita, cuyo nombre no es nuevo para mis amigos, y Valentinito, que ahora sale por primera vez». De él nos dirá pronto que: «No obstante el parecido con su antipático papá, era el chiquillo guapísimo, con tal expresión de inteligencia en aquella cara, que se quedaba uno embobado mirándole; con tales encantos en su persona y carácter, y rasgos de conducta tan superiores a su edad, que verle, hablarle y quererle era todo uno.» Aquí el autor muestra implícitamente un conocimiento personal del muchacho, pues no se limita a exponer sus cualidades, sino que lo hace acompañando noticia de la impresión subjetiva producida por ellas sobre el ánimo del observador. Es la preparación para algo que va a contarnos en el capítulo II. «Un día

—dice— me hablaron de él dos profesores amigos míos que tienen colegio de primera y segunda enseñanza, lleváronme a verle y me quedé asombrado. Jamás vi precocidad semejante ni un apuntar de la inteligencia tan maravilloso. Porque si algunas respuestas las endilgó de tarabilla, demostrando el vigor y riqueza de su memoria, en el tono con que decía otras se echaba de ver cómo comprendía y apreciaba el sentido.» Ahora ya los lectores han quedado fuera, reducidos a meros destinatarios de la información. Presenciamos una pequeña escena en la que el autor participa directamente, haciéndose así por un momento personaje activo, aunque con papel mínimo, en el curso de la acción. Es, por supuesto, un personaje marginal, cuya actuación se limita a dar noticia de algo que ha oído o a lo sumo, como en el episodio transcrito, algo de que ha sido testigo presencial. Con esto, se ha desdoblado en dos figuras de narrador: uno es el que se concreta dentro de la historia como una figura más, y otro, el autor omnisciente que relata, en general, cosas imposibles de conocerse desde una perspectiva individualizada, como, por ejemplo, cuando viene a referirnos en *Torquemada en la cruz* (capítulo V) el efecto que el protagonista produce a la que llegará a ser su esposa, Fidela, cuando por primera vez lo ve: «Tardó bastante en aplomarse delante de Torquemada, el cual, acá para *inter nos*, le pareció un solemne ganso.» El autor ha penetrado en la mente del personaje y, con actitud de reserva (acá para *inter nos*: yo, autor que lo sé todo, y tú, lector, a quien te comunico aquello que me conviene sepas), lo pone al tanto de la reacción causada en la joven por su visitante.

La narración a cargo de un autor-personaje había sido empleada ya ampliamente por Galdós. Los *Episodios nacionales* asumen la forma de relato autobiográfico escrito por el protagonista en los años de su vejez extrema, y lo abre bajo la invocación de un precedente clásico. «Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia», dice al comenzar *Trafalgar*; y ya es sabido que la forzada participación del personaje relator en todos los sucesos importantes de esta historia, que es la de España, crea grandes dificultades técnicas, resueltas por don Benito con mejor o peor fortuna. En *El amigo Manso* encontraremos la misma técnica narrativa aplicada con enorme originalidad, pues aquí, el protagonista que en primera persona cuenta la historia es un ente de ficción que ha comenzado por declarar su inexistencia. «Soy... una condensación artística»; «Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra», y desde los espacios de la idea», «donde mora todo lo que no existe», concita la figura del autor: «un amigo que ha incurrido... en la pena infamante de es-

cribir novelas, así como otros cumplen, leyéndolas, la condena o maldición divina». Es otra vez el autor omnisciente, soberano.

Además de este autor-demiurgo, y del narrador que participa como personaje en la acción con un papel principal o más o menos accesorio, finge Galdós otros autores de carácter secundario al comenzar *Torquemada en el purgatorio*. Vale la pena de reproducir aquí por extenso lo que se lee en el capítulo primero de la primera parte: «Cuenta el licenciado Juan de Madrid, cronista tan diligente como malicioso de los *Dichos y hechos de don Francisco Torquemada*, que no menos de seis meses tardó Cruz del Aguila en restablecer en su casa el esplendor de otros días... Disiente de esta opinión otro cronista no menos grave, el *Arcipreste Florián*, autor de la *Selva de comilonas y laberinto de tertulias*, que fija en el día de Reyes la primera comida de etiqueta que dieron las ilustres damas en su domicilio de la calle de Silva. Pero bien pudiera ser esto error de fecha... Y vemos corroborada la primera opinión en los eruditísimos *Avisos del arte culinario*, del maestro López de Buenafuente, el cual, tratando de un novísimo estilo de poner las perdices, sostiene que por primera vez», etc. «No menos escrupuloso en las referencias históricas se muestra el *Cachidiablo* que firma las *Premáticas del buen vestir*, quien relatando unas suntuosas fiestas», etc. «Ni se necesita compulsar prolijamente los tratadistas más autorizados de cosas de salones, para adquirir la certidumbre de que las señoras del Aguila permanecieron algún tiempo en la oscuridad, como avergonzadas, después de su cambio de fortuna. *Mieles* no las cita hasta muy entrado marzo, y el *Pajecillo* las nombra por primera vez enumerando las mesas de petitorio en Jueves Santo, en una de las más *aristocráticas iglesias* de esta corte. Para encontrar noticias claras de épocas más próximas al casamiento, hay que recurrir al ya citado Juan de Madrid, uno de los más activos y al propio tiempo más guasones historiógrafos de la vida elegante... Llevaba el tal un Centón en que apuntando iba todas las frases y modos de hablar que oía a don Francisco Torquemada (con quien trabó amistad por Donoso y el marqués de Taramundi)», etc.

A la lectura de estos párrafos no es difícil darse cuenta de que Galdós está incurriendo en una imitación bastante directa de Cervantes. Para empezar, se refiere a un licenciado Juan de Madrid, supuesto autor de una crónica sobre los *Dichos y hechos* del protagonista de la novela. El tono de broma literaria resulta patente. Dicho licenciado se nos presenta como figura de pergeño arcaizante introducida, con propósitos de pura facecia, a la cabeza de una serie de personajes análogos: el arcipreste Florián, el maestro López de Buenafuente y el *Cachidiablo*, autores de sendos libros cuyos títulos, como el del

licenciado, suenan a trasunto de la parodia cervantina: *Selva de comilonas y laberinto de tertulias*, *Avisos del arte culinario*, *Premáticas del buen vestir...* Un leve aire de soflama mueve esta atmósfera «clásica», acentuado todavía al afirmar en seguida el autor con gravedad burlesca: «Ni se necesita compulsar prolijamente los tratadistas más autorizados de cosas de salones», etc. Estos autorizados tratadistas usan seudónimos tan ridículos como *Mieles* y el *Pajecillo*, y con ellos pasa Galdós de la parodia cervantina en segundo grado a una parodia directa, de más libre imitación cervantina, pues se trata ahora, no de calcos literarios del siglo de oro, sino de figuras pertenecientes al periodismo contemporáneo: *Mieles* y el *Pajecillo* son caricatura de los revisteros de sociedad cuyo estilo sirve a Galdós como objeto de ligera mofa: «en una de las más *aristocráticas iglesias* de esta corte». En cambio, «los papeles del licenciado» se mencionan como una fuente de información ajena a las prensas, después de haberle caracterizado así: «uno de los más activos y al propio tiempo más guasones historiógrafos de la vida elegante, hombre tan incansable en el comer como en el describir opulentas mesas y saraos espléndidos», que llevaba «un Centón [de nuevo el rasgo arcaizante] en que apuntando iba todas las frases y modos de hablar que oía a don Francisco Torquemada (con quien trabó amistad por Donoso y el marqués de Taramundi)», amistad ésta que lo sitúa ahora, en cuanto personaje «real» en el campo de la realidad fingida de la novela.

Aquellos periodistas son abandonados, mientras que en la tercera parte, capítulo primero de este volumen, reaparece, asumiendo su puesto, el licenciado Juan de Madrid. De él se nos dice que «describía con pluma de ave del paraíso el espléndido sarao, concluyendo por pedir con relamidas expresiones que se repitiera». Ahora el licenciado actúa como cronista de sociedad con alguna publicación.

Por último, con ocasión del banquete ofrecido a Torquemada, vuelve a echar mano el autor de relatos cuya fuente se supone independiente de su propia omnisciencia. «Concuerdan—dice en el capítulo VI—los diferentes cronistas de aquel estupendo festín en la afirmación de que...» Se trata ahora de cronistas indeterminados: los mismos que debían escribir en «los periódicos de la mañana», de que se habla en el capítulo VII; pero en seguida aquel licenciado Juan de Madrid, que al principio de la novela pintaba como una figura grotesca arrancada de *El Quijote*, toma cuerpo concreto (ya sabíamos que había trabado amistad con Torquemada) y se nos aparece asistiendo al banquete en medio de un grupo de burlones: «*Achantaditos* en un extremo de la mesa lateral, a la mayor distancia posible de la cabecera, hallábanse Serrano Morentín, Zárate y el licenciado Juan

de Madrid, éste con la intención más mala del mundo, pues preparábase a tomar nota de todas las gansadas y solecismos que forzosamente había de decir, en su discurso de gracias, el grotesco tacaño, objeto de tan disparatado homenaje.» Ahora, en vista de esto, sus «papeles», el centón titulado *Dichos y hechos de don Francisco Torquemada*, termina de perfilarse ante nosotros como la broma actual de un periodista burlón (de quien, por su parte, acaba de burlarse el autor atribuyéndole «pluma de ave del paraíso»). Más adelante, el narrador reproduce en nota al pie de página (capítulo VIII) un breve diálogo donde escuchamos de labios del licenciado una opinión sobre Torquemada que no coincide exactamente con el concepto en que nos parecía tenerle. Dice así dicha nota: «En el grupo de los críticos. *Morentín*: «¿Pero han visto ustedes un ganso más delicioso?». *Juan de Madrid*: «Lo que veo es que es un guasón de primera», *Zárate*: «Como que nos está tomando el pelo a todos los que estamos aquí».» El guasón resulta ser, pues, no el licenciado, sino Torquemada mismo.

En la información acerca de ese banquete no se conformará Galdós con las facultades de omniscencia que su condición de autor soberano le confiere, ni con la ayuda que puedan prestarle los periodistas. Nos dice que: «Gracias a los diligentes taquígrafos que el narrador de esta historia llevó al banquete, por su cuenta y riesgo, han salido en letras de molde los más brillantes párrafos de aquella notable oración, como verá el que siga leyendo». (capítulo VII, *in fine*). Con esto, vuelve el autor a meterse dentro del ámbito imaginario en calidad de personaje individualizado, tomando alguna parte, aunque sea marginal, en la acción. El narrador ha asistido personalmente al banquete, igual que el licenciado Juan de Madrid; y, no contento con ello, ha llevado sus propios taquígrafos para poder ofrecer una versión textual del discurso pronunciado por el protagonista.

Sin embargo, al reproducir este discurso (capítulo VIII) vuelve el autor omnisciente a poner notas al pie de su texto, por el estilo de las que siguen: «Frase aprendida de Donoso dos días antes»; «Procura recordar un final de párrafo que oyó en el Senado, y al fin lo enjareta como Dios le da a entender»; «Adverbios que pescó en el Senado el día anterior»; «Frase tergiversada de otra que leyó el día anterior en un periódico».

Por último, en *Torquemada y San Pedro* (donde reaparecerá todavía el licenciado Juan de Madrid, ahora como amigo de la familia en las exequias de Felisa), se da una curiosa combinación en que el autor es, a la vez, omnisciente y, sin embargo, está personalizado. «Es casi seguro que la dama trágica y la dama cómica... hablaron de aquel misterioso asunto, y que Augusta no ocultó a su amiga la verdad o

la parte de verdad que ella sabía; mas no consta que así lo hiciera, porque cuando las hallamos juntas no hablaban de tal cosa, y sólo por algún concepto indeciso se podía colegir que la marquesa de San Eloy no ignoraba el punto negro... de la vida de su idolatrada compañera», se lee en el capítulo VIII. De ahí resulta que el narrador, invisible desde su posición, es capaz de sorprender las conversaciones privadas; pero, por otro lado, cuando escucha el diálogo entre estas dos mujeres es ya demasiado tarde para cerciorarse de lo que han hablado antes, y sólo le queda la conjetura. Así, pues, no sería ya como un Dios ubicuo que todo lo sabe y todo lo ve, aunque no cuente sino aquello que crea conveniente, sino a manera de fantasma desencarnado que ronda por el mundo de los vivos...

Esa gran pluralidad de perspectivas que, según hemos comprobado, usa Galdós en su narración tiene por objeto proyectar sobre su asunto puntos de vista diversos, enriqueciendo poderosamente la ilusión de realidad, y muestra cuán fecundos han sido los frutos de la lección cervantina en la obra de su madurez de novelista.

FRANCISCO AYALA
54 W 16 Street
NEW YORK (USA)

LA NARRATIVA GALDOSIANA REALISMO Y METAFISICA AL ESTILO ESPAÑOL

P O R

RAFAEL SOTO VERGES

En estos días en que el realismo parece haber ya superado los últimos reductos de la estética y pensamiento simbolistas, sería conveniente, necesario, revisar si efectivamente se trata de un hecho así producido o si, por el contrario, ha acontecido un regreso a las literaturas nacionales o, dicho más exactamente, a un entendimiento nacional de cada literatura.

Un hecho es evidente: las grandes convulsiones o revoluciones larvadas en los senos de la expresión literaria aparecieron bajo el signo de la erradicación. De índole europea, de vocación internacionalista, fueron los movimientos superrealista, surrealista y simbolista. El universalismo de la nueva idea expresiva o de la nueva estética literaria corría siempre parejas con la novísima acepción de lo real, con la interpretación distinta de las causas sensibles del mundo. A este entendimiento de las cosas no podía importarle poco o mucho la *anécdota* de los localismos; por superintelectualizada, esta versión, aunque vital, abstraía los términos, los numerosos términos topológicos, telúricos, de una ecuación generalmente insoluble y cuya incógnita se llama realidad. Es muy posible que, ante la ciencia universal, cualquier proceso escatológico, por ejemplo, revista igual gravedad. Pero no puede pensarse que el sentimiento de la vida, del amor o la muerte sea igual para un chino que para un occidental.

Aun el realismo, lo que entendemos por realismo, deja de ser una medida exacta, una dialéctica enjuiciadora, si se somete a unas coordenadas culturales y etnográficas. Vamos a referirnos, pues, al realismo español. Normalmente se dice que lo mejor de nuestra literatura, su carácter más acusado o su constante más recia, radica en el realismo. Esto sería cierto si distinguimos, de principio, una cierta manera, muy española, de entender la realidad. Y esto ocurre no sólo en la literatura. Dentro de la pintura española, por ejemplo, tenemos las obras de Zurbarán y de Ribera. En ellos, la fidelidad representativa se encuentra expresamente tensionada por la semántica de los objetos. La realidad de aquellos lienzos llega mucho más lejos que los

asuntos o materias allí representados. Nos encontramos, pues, con una metafísica apoyada, *cum fundamento in re*. De *El Quijote*, de Miguel de Cervantes, también puede decirse que se trata de una mera ficción, con fundamento en la cosa. Entonces tenemos que el realismo español no se corresponde exactamente con esa fidelidad representativa, esa similitud visual, testimonial o documentaria entre la representación del objeto y el objeto mismo.

¿Qué es, pues, nuestro realismo? Sencillamente, una particularísima acepción de lo real. Dicho de otra forma, una «expresividad» de los sentidos espirituales en relación con el mundo exterior. En resumen, el realismo español consiste en una radical manera de asumir aquella condición general del arte: la de estar determinada no por la invención, sino por la realidad. Queremos decir con esto que, si todo arte aparece, necesaria e ineludiblemente, condicionado por la realidad, en nuestra patria la necesidad de este determinismo cobra caracteres de urgencia existencial. Tal vez por ello, y como apunta Arias de la Canal, quizá sea Cervantes *el que le plantea a la humanidad por vez primera en la Historia, hace poco más de tres siglos y medio, la esencia filosófica, dinámica, de la razón vital del hombre* (1).

Y es que el realismo de *El Quijote*, en su trasunto de las vidas, se nos afirma para siempre la autenticidad de la existencia y se nos niega para siempre la predeterminación. Podríamos aventurar ahora, con todo lo enojoso de los conceptos sumarísimos, que cierta expresividad trascendente es la constante del realismo hispano. Conviene puntualizar, con todo, que aquella expresividad y aquella metafísica no se dan como una condición intrínseca del arte, antes bien, como una condición dramática y humana de lo español. Y esos caracteres se ofrecen, de alguna manera más o menos declarada o violenta, en casi toda la extensión del arte patrio. Y este arte es el que, de una forma connatural y entrañable, soporta la etiqueta de *realismo*. Naturalmente, la concepción realista, en cualquier aspecto crítico o literario, ha de tener muy en cuenta aquellos caracteres y a nadie que no quiera equivocarse se le podrá ocurrir el considerar a nuestro realismo como una simple e inmanente traslación de lo real. Pensamos que la corriente de poesía realista, surgida en nuestra patria en la posguerra, con las subsidiarias denominaciones de poesía cotidiana, cívica o social, equivocó su fórmula expresiva por un desacertado entendimiento del realismo a lo español.

A propósito de ello, recordamos ahora cierta carta amistosa que, en el año sesenta, nos dirigió el poeta catalán José Agustín Goytisolo.

(1) FÉREDO ARIAS DE LA CANAL: *La filosofía dinámica de Cervantes a Ortega*. Edic. de la revista hispanoamericana *Norte*. México, 1969.

Nos argüía en ella que, frente al fenómeno de la expresión poética realista, la condena y caída del simbolismo literario no radicaba tanto en la ausencia del símbolo como en su supresión textual. Esta anuencia inteligente de los *símbolos implícitos* nos dan la solución al enojoso enfrentamiento entre simbolismo y realismo literarios. En realidad, todas las grandes obras del realismo literario español están preñadas de un trasunto o de una metafísica no *explícita*. Entendemos por símbolo aquel ente sensible que se toma como representación de otro, por obra de alguna convención establecida o por alguna analogía o relación de semejanza que percibimos entre ellos. Toda obra de arte, en cuanto es intuición universal, espejo o enseñanza de unos tipos humanos, de unas formas de vida o de una sociedad, redundante en simbólica, por muy concreta que sea la enunciación de sus seres y cosas. Y si recordamos que el simbolismo, como tal escuela poética, aparecida en Francia en las postrimerías del siglo XIX, en reacción contra el realismo, eludía nombrar causas y objetos, prefiriendo mediante la sugestión o evocación el elevarlos hacia una trascendencia, estaremos de acuerdo en atribuir, como una cualidad intrínseca, *per se*, cierta mecanicidad metafísica a la pura traslación literaria de cualquier idea humana acerca de la realidad.

LAS MÁSCARAS DE LA REALIDAD

Tras éste, tal vez monótono pero necesario preámbulo, intentaremos un acercamiento hacia la narrativa galdosiana. Sería demasiado arduo establecer aquí las bases de toda la literaria problemática en torno a la realidad. Mucho más lo sería el enjuiciamiento filosófico de nuestra acepción de lo real. Sin embargo, nuestro trabajo ha de consistir en una búsqueda de claves expresivas, dentro de la narrativa de Galdós. Nuestro interés estriba en considerar al novelista como un fecundo ejemplo en cuanto a su manera de invadir la realidad. El da la solución a numerosos problemas planteados acerca del realismo literario, entendido éste desde un espíritu netamente español.

¿Qué es la realidad para Galdós? En su artículo *Carnaval*, de trascendido costumbrismo, nos la describe así:

Pues bien, pongámonos nuestra careta; cubramos la parte más descarada y pública de nuestro cuerpo con ese símil de cartón, con ese segundo yo, que hace durante algunos momentos las veces del yo principal. Presentémonos al mundo dentro de otro ser. Que nuestra alma se reconcentre doblemente encerrada en un doble cuerpo, que no se asome a los ojos de nuestra careta, que no nos vea, porque no conocería su habitáculo, creería que nos hemos vuelto locos, que se

ha efectuado el prodigio de la metempsicosis. ¡Qué extraña transformación! En lugar de mi nariz encuentro una deforme zanahoria, una protuberancia escabrosa, puntiaguda; paso la mano por mi barba y me la encuentro cubierta de pelos, ¡ella, que siempre pecó de implume y barbilampiña! Toco mi frente, y me encuentro en ella dos excrescencias agudas en mi venerable cabeza, que siempre dijo *no* en cuestiones de himeneo. Palpo mi cuerpo y tropiezo a lo mejor con una protuberancia caudal, ¡yo, que siempre aborrecí a los judíos! En una palabra, estoy transformado; yo no soy yo; me turbo, me confundo; comienzo a preocuparme dando vueltas en mi imaginación a las turbias fórmulas de la metafísica alemana: estos cuernos que toco, estas narices que acaricio, este rabo que sacudo airosamente, ¿son *sujeto* u *objeto*? ¿Estoy fuera de *mi*? ¿Soy concreto, abstracto, ente de razón o qué soy?

De aquí me voy al dogma indio. ¿Me he convertido en animal irracional? ¿Soy cancerbero, bucéfalo, incitatus, o qué soy? No; yo *pienso, luego existo*. Descartes viene en mi ayuda para sacarme del atolladero. Sí; yo pienso, yo existo, yo ando, yo estoy en la Puerta del Sol. Si el Ministerio de la Gobernación fuera el templo de Delfos, tendría en su pórtico una inscripción que aumentaría mis dudas. *Nosce te ipsum*. Eso es lo que me falta. Me desconozco; no sé quién soy; me acuerdo de mí como de otro, y me confundo con el que va a mi lado (2).

Pero su análisis le llevará, confusa, terroríficamente, a la conciencia de la relatividad, de la desintegración de su ser:

Pasa un bárbaro a mi lado y me da un pisotón; el dolor me revela mi personalidad. Pasa un mamarracho y me disloca un pie; el dolor me hace ver, al par que las estrellas, la identidad de mi persona. Pasa un simón y me atropella; la contusión me manifiesta de nuevo esa misma identidad, me hace comprender, digámoslo así, la consecuencia de mi individuo, porque recuerdo otro estropicio *simoniano*, y otro, y otro, y de simón a simón, de auriga a auriga, voy recorriendo una escala de fenómenos mnemotécnicos hasta llegar al conocimiento de que existo. ¡He aquí el automedonte convertido en sistema! (3).

La metodología existencial concibe el ser humano, la personalidad del hombre, como la suma de sus actos, al final de la vida. ¡Qué sincero, qué aleccionador paralelismo encontramos con aquella acepción de la existencia en Galdós! ¡Esto es: la vida como una suma de dolores! ¡La autoconciencia conseguida en virtud de la más desgraciada sensación! ¡Y qué teoría más aflictiva acerca del conocimiento de la realidad! Ello nos recuerda el conocido verso del poeta Giacomino

(2) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Madrid*. Selección y prólogo de José Pérez Vidal. Afrodísio Aguado, Editores. Madrid, 1957.

(3) Idem, *id.*

Leopardi: *Arcano es todo menos nuestro dolor*, que, por similitud con nuestra concepción de la existencia (nada optimista por cierto) hemos colocado a manera de pórtico en nuestro último libro de cantos poéticos.

Ahora en que el conocimiento de la realidad es predominantemente la materia de la investigación científica y del ensayo filosófico; ahora en que en horripilantes laboratorios psicológicos se especula con el más absoluto aislamiento psíquico, como eficaz proceso desintegrador de nuestra personalidad; ahora que nos conocemos y sabemos como una simple máquina electrónica, prodigiosamente organizada—¡eso sí—para el reflejo condicionado; ahora, en fin, en que nos dijo Bertrand Russell, por la vía científica, que no es cierto que toquemos, que conozcamos o que poseamos las cosas, resulta que, al no sernos posible el volvernos de nuevo a las teorías del idealismo germánico, apenas si nos quedan unos precarios datos, paradójicos, confusos, acerca de la realidad.

EL REALISMO COMO MÉTODO

Hemos vivido sobre un mundo roto. No poseemos una imagen del hombre. Si acaso, un método realista y, más concretamente, en estos días, un arte documental. Pero fuere invención o realidad, la congruencia narrativa, la verosimilitud de la materia novelística, la imagen recompuesta del mundo, nos imponen el realismo literario como un inexcusable método.

Pero volvemos a una cuestión fundamental. Para un verdadero realismo español no debe descartarse la contribución de un elemento fantástico, inventivo; en último extremo, metafísico. Esta contribución, que nosotros, al comienzo de este artículo, llamamos la expresividad trascendente, anotada en los grandes novelistas españoles, como son Cervantes o Galdós, informa y enriquece, completa y magnifica, querámoslo o no, la verdadera gloria de nuestro realismo literario. Cierto es que frente a *El lazarrillo de Tormes* encontramos a *El Polifemo*. Son los dos extremos radicales de nuestra literatura: la popular y realista frente a la minorista e inventiva. Por fortuna para nuestro criterio, Dámaso Alonso ha estudiado esta dicotomía, sacando en conclusión que toda visión de nuestra literatura que no comprenda estos dos aspectos será radicalmente errónea; por ello *es probablemente también esta tremenda dualidad lo que le da su encanto agrio, extraño y original a la cultura española, y es ella—la dualidad misma y no ninguno de los elementos contrapuestos que la forman, considerados por*

separado—lo que es peculiarmente español (4). Los estudiosos del realismo español deberán consultar los *Estudios sobre el carácter de la literatura española*, de Guillermo Díaz-Plaja (5), donde se recogen diversas opiniones y teorías de Menéndez Pidal, Manuel de Montolío, Ludwig Pfandl, Arturo Farinelli, Karl Vossler y Américo Castro sobre el asunto que nos ocupa.

En resumen, el fenómeno literario de nuestro realismo ha desbordado el límite de la historiografía tradicional, dándose el caso de que la crítica extranjera, al considerar sólo el aspecto *realista* de nuestro realismo—observen lo permisible de esta redundancia—, desestimando el otro aspecto irrealista, universal o metafísico, ha infravalorado la complejidad humanística de nuestra literatura.

Descendiendo a su aspecto formal, el método realista distingue entre dos planos: el de los objetos y el de las personas. Su preocupación fundamental se cifra en las descripciones de las cosas. El personaje es menos importante que el paisaje, el panorama psicológico, los tipos y costumbres. Podrá observarse, pues, que su plano es descriptivo. Veamos en Galdós un buen ejemplo:

¡La Granja! ¿Quién no ha oído hablar de sus maravillosos jardines, de sus risueños paisajes, de la sorprendente arquitectura líquida de sus fuentes, de sus laberintos y vergeles?... Versailles, Aranjuez, Fontainebleau, Caserta, Schoenbrün, Postdam, Windsor, sitios donde se han labrado un nido los reyes europeos huyendo del tumulto de las capitales y del roce del pueblo, podrán igualarle, pero no superan el rinconcito que fundó el primer Borbón para descansar del gobierno. Y no hay más remedio que admirar esta pasmosa obra del despotismo ilustrado, reconociéndola conforme a la idea que la hizo nacer (6).

Pero más que descriptivo, el método galdosiano es narrativo. Así, la narrativa de Galdós, creadora de un multitudinario mundo de personajes, unidos por el común escenario del Madrid decimonónico, e inscrita en la supraestructura de un siglo racionalista y objetivo, es quizá la menos *realista* de su tiempo; podría decirse que su quehacer último y verdadero es la narración. Existe en el contexto de sus obras todo un vasto proceso muy esclarecedor. Superadas las etapas naturalista y psicologista, la narrativa galdosiana arriba finalmente a la pura narración de unas vidas. Así, al plano descriptivo de los tipos, de las capas sociales, de los ambientes y de los esquemas, sucede la elimina-

(4) DÁMASO ALONSO: *Escila y Caribdis de la literatura española*. Cruz y Raya, 7.

(5) GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *La ventana de papel (Ensayos sobre el fenómeno literario)*. Editorial Apolo. Barcelona, 1939.

(6) ARTURO CAPDEVILA: *El pensamiento vivo de Galdós*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1944.

ción de circunstancias, la paulatina abstracción de las pasiones y los dramas humanos. Se queda entonces con el ir y venir de los seres, con el relato de sus vidas:

Barbarita y su hermano Gumersindo, mayor que ella, eran los únicos hijos de don Bonifacio Arnaiz y de doña Asunción Trujillo. Cuando tuvo edad para ello fue a la escuela de una tal doña Calixta, sita en la calle imperial, en la misma casa donde estaba el Fiel Contraste. Las niñas con quienes la Arnaiz hacía mejores migas eran dos de su misma edad y vecinas de aquellos barrios; la una, de la familia de Moreno, el dueño de la droguería de la calle de Carretas; la otra, de Muñoz, el Comerciante de hierros de la calle de Tintoreros. Eulalia Muñoz era muy vanidosa, y decía que no había casa como la suya... (de *Fortunata y Jacinta*) (7).

Pero el proceso simplificador se acentúa, predominando paulatinamente el diálogo, con lo cual llevará a su novela hacia las formas teatrales. Sus personajes recaen en lo esquemático, llegando a ser los meros portavoces del pensamiento galdosiano. Algo muy parecido al pecado de Unamuno. En este punto conviene recabar la importancia del método traslativo, impuesto por el realismo en su aspecto documentario. Tomar el documento humano, registrarlo de modo literal, ha sido una osadía y un hallazgo para la narrativa de estos años. Podría decirse que el autor viene a actuar entonces a manera de magnetófono, registrando diálogos, fragmentos de la vida que ordena a su manera. Pero la concepción de un mundo propio llevaría a Galdós a utilizar sus personajes en un sistema inverso, haciéndoles hablar desde su pensamiento organizado. Este vicio es ya antiguo. Y como dice Díaz-Plaja:

todas las enfermedades que aquejan a la novela—desde Madame Lafayette a Huxley—proceden de la tendencia a cargar el acento personal del artista (...) Cojamos alguno de nuestros novelistas decimonónicos: Galdós, por ejemplo. Nuestra experiencia de lectores retrocede instintivamente a las primeras páginas: la obra galdosiana—cuyo nervio es capaz de mantener en vilo el ánimo más distante—nos da a nosotros, hombres de hoy, una impresión de desaliño, de tosquedad. El novelista se halla demasiado pendiente del curso argumental de la acción y sólo apoya los puntos necesarios sobre la realidad. El río hacè olvidar el surtidor (8).

Digamos, finalmente, que tan malo es lo uno como lo otro. Si es cierta la condena de los orbes de ficción, habrá que pensar, al menos, que los caminos del realismo deberán encauzarse, no en la organiza-

(7) MARGARITA MAYO IZARRA: *Galdós*. Selección, prólogo y precedente histórico. Biblioteca Literaria del Estudiante, Madrid, 1935.

(8) GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *La ventana de papel* (Obra ya cit.).

ción de los fragmentos de la vida, no en su copia fidedigna, sino en la elaboración estética del documento humano. En las novelas de Galdós predomina unas veces el factor inventivo; otras, como es el caso de los *Episodios nacionales*, el sedimento de la realidad. Mas siempre, y en ello radica la maestría indiscutible de su obra, levantando los planos del suceso, como el vuelo de un águila, hacia una más alta, eterna y noble realidad de la existencia humana.

LA TENSIÓN METAFÍSICA

Nadie como Galdós ha escrito poniéndolo todo en ello. Hasta el más ajeno asunto fue tratado por el novelista con un acento personal, generoso, entregado hasta el límite. La aspiración a lo absoluto, canalizada en su ideal de caridad, en su fe nacional, en su amor a la vida, en un duro contraste con la agonía y la locura, el peso de la muerte, gravitando sobre sus personajes; la aspiración a lo absoluto, tramitando sus movimientos ideológicos desde un nacionalismo episódico hasta un destino humano de lo histórico. Y sobre todo el pueblo, la idealidad del pueblo, el temor y el pavor, el amor y vergüenza, la salvación del pueblo:

Es cosa que aterra el pensar todo el sudor del pueblo, todos los afanes, todas las vigiliass, todos los dolores y privaciones que representa este lujo superfluo. Eso es: el pobre obrero se deshuesa trabajando para que todos estos holgazanes se den la buena vida en estos palacios llenos de vicios y crímenes. (*La desheredada*, tomo IV, p. 1105) (9).

Nadie como Galdós buscó y logró esa aleccionadora identidad entre la vida y la obra. No es extraño, pues, que cargara el acento personal en unos textos que, si buscaban ciertamente el interés del lector, no traicionaban nunca la jerarquización de unos valores presentes siempre en sus escritos. Y es el propio Galdós, en su prólogo a *El abuelo*, quien nos confirma su postura:

Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece, nunca acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano la llevan.

El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos

(9) AMANDO DE MIGUEL: *Antología de Pérez Galdós*. Selección y prólogo. Edit. Doncel. Madrid, 1960.

de la lírica; presente en el relato de pasión o de análisis; presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundamento indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida (10).

Si hemos hecho versar este artículo sobre la idea trascendente de la narrativa galdosiana es porque pensamos que la despersonalización, la falta de acento y la ambigüedad estilística son la sarna del cuerpo literario realista. En este y otros trabajos relativos al problema del realismo hemos hecho hincapié acerca del enfoque equivocado que muy asiduamente se le presta.

Pero quizá sea la falta de *tensión* el mayor defecto que aflige a toda una literatura vulgar, confundida y mediocre, sin unas altas miras. Más atrás hemos relacionado el nombre de Galdós con el de Cervantes y no en vano. Los dos supieron y sufrieron la gran locura humana de *El Quijote*. Los dos construyeron un mundo de visionarios y reformadores. Los dos derramaron sobre cientos y cientos de papeles la angustia, la verdad y el sueño de la razón vital del hombre. Luis Cernuda ha observado magistralmente este aspecto:

Hay una transcendencia en Galdós, de la realidad física a la metafísica (...) Qué bien se aplican a la obra de Galdós las palabras tan conocidas que Santa Teresa dijo en cierta ocasión a una monja remilgada: «*Dios también anda entre los pucheros*». Y desde el nivel más familiar de la realidad, sin perder pie, llegamos así a lo más hondo en las posibilidades del ser humano, juntándose en uno solo los dos planos en que vive Don Quijote: el de lo imaginario y el de lo real (11).

Es cierto que la tensión entre imaginación y realidad implica otras transcendencias. Están en juego los dos mundos, los dos planos (el ideal y el real) que configuran los más densos y complejos problemas del pensamiento. Jorge Campos, en su libro *Cervantes y El Quijote* (12) ha abordado la tensión *realismo-idealismo*, desglosando acepciones y recopilando teorías. Es interesante la opinión recogida de Américo Castro, que descarta toda concepción moral en esta antítesis; no hay materialismo e idealismo, como no hay *buenos* y *malos*. La vida no es una película del Oeste americano. Para Américo Castro, en *El Quijote*,

no se oponen, por tanto, el idealismo y el materialismo, sino la voluntad proyectiva de Don Quijote y la voluntad receptiva de Sancho.

(10) CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *Galdós visto por sí mismo*. Edit. Magisterio Español. Colec. Novelas y Cuentos. Madrid, 1970.

(11) LUIS CERNUDA: *Poesía y literatura*. I. Edit. Seix Barral. Barcelona, 1965.

(12) JORGE CAMPOS: *Cervantes y El Quijote*. Edic. La Ballesta. Madrid, 1959.

El uno... encauza el mundo por las vías que previamente se ha trazado..., el otro, va encajando su vivir receptivo en las demandas que le salen al encuentro.

Nos conviene el término de *voluntad proyectiva*, aplicado a la estructuración del mundo galdosiano. Según observa Cernuda en su ya citado estudio sobre Galdós, la afinidad entre Cervantes y Galdós es manifiesta no sólo en el gigantismo de su producción, en su potencia creadora y su genio irresistible, sino en que *su obra se proyecta sobre la vida y la historia nacionales con significación equivalente*. Cree Galdós, más que en el progreso científico y material, en la evolución ética del hombre. Pero su aspiración metafísica, que también quisiéramos llamar de *voluntad proyectiva*, tomando prestada la palabra de Américo Castro, estriba en su vocación de artífice, de encauzador de la existencia cotidiana, humanamente perfectible, bajo los esquemas del quehacer histórico. La realidad es confusa, y el mundo está por hacer. Pues bien, Galdós maneja el devenir histórico sólo en función del hombre. Y de este programa nacerán las tensiones vitales de su obra. Como subsidiarias, abundan las tensiones vida-muerte, libertad-opresión y realidad y sueño. Es una actividad metafísica que fluye lisa, continuamente por entre los entresijos de sus textos. Su novela *Tormento*, inscrita en el periplo psicológico, nos ofrece esta muestra:

La muerte de doña Claudia, acaecida inopinadamente, fue como una prolongación de aquel sueño pesadísimo que le entraba después de comer y de cenar. Sobre esto se hablaba más de lo regular (13).

La fatalidad también, las negativas fuerzas de la vida, la sinrazón oscura, tan dolorosas al gran historiopragmatista que es Galdós, tienen frecuente símbolo:

¿Qué se hizo de la brillante posición de don Pedro Polo bajo los auspicios de las señoras monjas de San Fernando? ¿Qué fue de su escuela famosa, donde eran desbravados todos los chicos de aquel barrio? A dónde fueron a parar sus relaciones eclesiásticas y civiles, el lucro de sus hinchados sermones, el regalo de su casa y su excelente mesa? Todo desapareció; llevóselo la trampa en el breve espacio de un año, quedando sólo, de tantas grandezas, ruinas lastimosas (14).

Pero esta misma novela *Tormento* es toda ella un símbolo, toda una arquitectura metafísica, magistralmente concebida. Su personaje principal, Pedro Polo, ha abrazado la carrera eclesiástica, como una tabla salvadora, en medio de las pobreza y tristezas de la vida rural.

(13) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Tormento*. Alianza Editorial. Madrid, 1968.

(14) Idem íd.

Es hombre imaginativo y falto de vocación religiosa; huye de la existencia cotidiana, refugiándose en los desvaríos de su desmesurada fantasía. El celibato no le atrae, cayendo en la sacrílega seducción. Esta es la novela de los sueños frustrados, de la gran derrota existencial. Pero también es el planteamiento de un litigio insoluble y endémico: el dibujo de un mundo conflictivo en el que nuestras vidas no lograrán jamás sus reivindicaciones. La novela *Tormento* es el retrato de todos y cada uno de nosotros y de toda la obra de Galdós: la tensión metafísica del hombre, siempre en vivo conflicto entre la libertad de nuestros sueños y la triste, traidora realidad.

RAFAEL SOTO VERGÉS
Illescas, 107
MADRID - II

«DOÑA PERFECTA», INVENCION Y MITO

POR

RICARDO GULLON

LA CREACIÓN DEL PERSONAJE

Desde el título está el autor señalando su intención de escribir sobre una persona, de novelar esa persona. ¿Qué *tipo* de persona? Juzgando por la primera versión de la novela, publicada por entregas en la *Revista de Madrid*, al principio no estaba Galdós muy seguro de lo que iba a ser el personaje; el carácter de la señora no está trazado ni puede estarlo; es una idea, y una idea no basta para crear un personaje, aunque sí para esbozarlo. No hay otro modo de creación que la actuación, situar al personaje y observar cómo reacciona en esa situación y en las sucesivas; esas reacciones le constituyen, le integran y le hacen comprensible.

La invención de situaciones es a la vez necesidad y privilegio del novelista, como lo es la exigencia de que tales situaciones permitan libertad de elección al personaje. El capítulo quinto de *Doña Perfecta* se titula: «¿Habrá desavenencia?», sugiriéndose por la forma interrogativa que la desavenencia no es en tal momento forzosa; la posibilidad de un acuerdo no está todavía excluida, y de hecho la primera parte de la novela es una progresión lenta hacia la guerra. En los capítulos VI al XV esa progresión va pareciendo y siendo incontenible (y en los títulos se registra también: «Donde se ve que puede surgir la desavenencia cuando menos se espera», «La desavenencia crece», «La desavenencia sigue creciendo y amenaza convertirse en discordia...»), pero los acontecimientos pudieran tomar otro giro; quizá hubiera bastado con que Pepe Rey procediera con más discreción, absteniéndose de contestar al Penitenciario en la forma contundente en que lo hace.

En esos fragmentos van los personajes mostrándose, manifestándose; la novela los va creando y haciendo de doña Perfecta el centro de la acción; en torno a ella giran los demás personajes, incluso su antagonista. No sé si Galdós escogió como protagonista a la tremenda señora o si ésta se le impuso; en cualquier caso, es el eje del drama, y la posición del antagonista queda subordinada a la suya: los mo-

vimientos de Pepe son reacciones determinadas por el comportamiento de su tía.

La composición unitaria de la novela refuerza la intensidad de la creación y la selección de un orden natural y sencillo en el desarrollo de la fábula hace ver bien la realidad de los personajes y la razón de sus actos. Los acontecimientos ocurren con un ritmo equilibrado; nada es precipitado, pero las «escenas» se suceden con tal regularidad que el lector tiene la impresión de que el *tempo* es muy rápido. El dinamismo impone la eliminación de los baches narrativos y de las digresiones; su primer exigencia es la condensación.

Se condensa reduciendo el conflicto a lo esencial (el choque entre protagonista y antagonista) y dando a lo accesorio (maquinaciones de María Remedios o bestialidad de Caballuco) una funcionalidad subordinada, concentrando la fábula en espacio y tiempo, dramatizando la acción (y de ahí que la mayoría de los capítulos se presenten como escenas) y sobre todo yuxtaponiendo los cuatro niveles de significación: narrativo, histórico, simbólico y teológico. Esta yuxtaposición contribuye decisivamente a la densidad de la sustancia, pues cada una de las referencias verbales incluye una alusión a situaciones conflictivas en los cuatro planos.

La concentración espacial favorece la fusión del personaje con el medio y la formación de una atmósfera ideológica que en cierta medida explica el ser y el existir de las criaturas ficticias. No viven éstas en el vacío, sino en permanente conflicto con los demás y consigo mismas; su verosimilitud es reforzada por la compenetración con un ambiente en el que los lectores reconocerán corrientes familiares. En última instancia, la verdad moral que la novela presenta está alcanzada en y a través del personaje, y el hecho de que lo moral y lo estético se fundan tan armoniosamente explica la pervivencia del personaje —y de la novela.

No es necesario justificar el hecho de que la valoración del personaje se establezca con independencia del juicio que como persona pudiera atribuírsele; baste decir que si doña Perfecta se graba tan vigorosamente en la memoria, ello se debe a la perfección con que la ideología está incorporada al carácter y los juicios morales a la narración. Su validez estética está en relación directa con la energía con que siente, vive sus ideas y las lleva hasta las últimas consecuencias: ideas operantes, sin las cuales la novela no se explica. La moral del personaje es decisiva para la comprensión de los acontecimientos y cuenta como elemento clave de la relación estructural. El autoritarismo ideológico coincide en la señora de Orbajosa con un temperamento autocrático que responde con violencia a las afirmaciones de

su sobrino y antagonista cuando éste osa desafiarla. No hay equívoco ni ambigüedad en el trazado de la figura; complejidad, sí, y por eso su conducta es tan sinuosa.

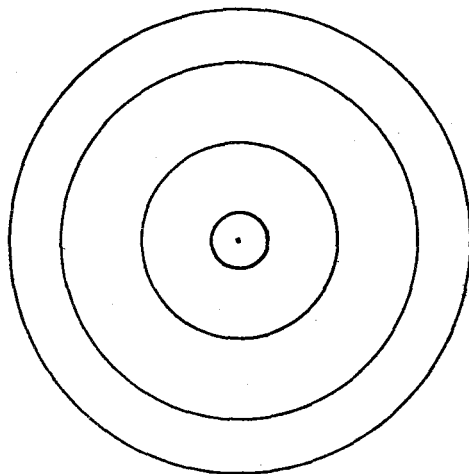
La percepción de esta complejidad se facilita por el rigor con que el narrador se mantiene fiel a la perspectiva desde la que habla: la del narrador omnisciente, que puede entrar en y salir del personaje sin identificarse con él, guiando al lector, advirtiéndole, señalándole los objetos o los momentos en que debe fijarse. Puede acaso distraerse, y por concentrarse demasiado en las figuras principales, no ver los movimientos de personajes secundarios, como María Remedios, cuyas maquinaciones, cuando observadas, explicarán el porqué de los sucesos. Observador se llama a sí mismo este narrador, a quien no sería justo confundir con el autor, porque, como casi siempre ocurre en las novelas de Galdós, es una figura inventada para hacer más aceptable la narración. Lo que el autor ignora, puede saberlo el narrador, colocado en un punto de vista privilegiado; el narrador de *Doña Perfecta* no tiene la pretensión de decirlo todo; con lo necesario le basta.

Quizá el problema central es aquí el de la coincidencia entre espacio narrativo y espacio histórico. Esta coincidencia puede presentarse paradójicamente como contradicción, como suplantación de la realidad imaginaria por una realidad de otro orden (la de la vida misma, que puede ser un referente, pero no un «contenido», como solía decirse cuando Galdós vivía). La solución fue sencilla: incorporar la historia a la novela, utilizando una estructura adecuada para la presentación simultánea del conflicto en el nivel narrativo y en el histórico, intentando una mitificación de las figuras que permitiera trascender las limitaciones de la crónica «realista». La estructura de identidad de sustancia a materias diferentes; el mito revela una verdad trascendente y añade a la peripecia novelesca el carácter de fatalidad que acompaña a los actos en que se cumple un destino.

ESTRUCTURA

La estructura es la fuerza unificadora, no la fábula o la ideología, y ni siquiera el personaje, elementos de la relación estructural. Si la creación del personaje es el primer paso y la fábula el modo de realizarla, de la estructura depende la totalidad de la novela. Si no indujera a una concepción extremada y rígida, me atrevería a insinuar que la de *Doña Perfecta* responde a la pretensión inicial de convertir al protagonista en eje de la novela. Nada más lógico entonces que trazarla en torno suyo, haciendo que los distintos ámbitos del conflicto queden

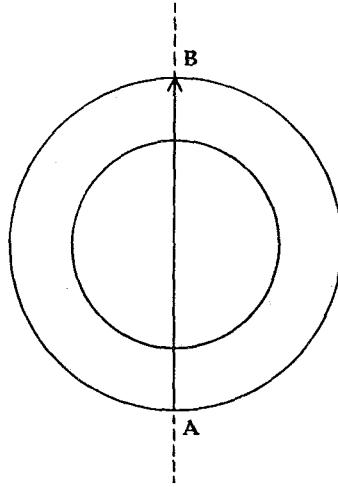
organizados como círculos concéntricos, sobre los cuales se proyecte un foco de luz que los ilumine desigualmente, puesto que, dirigido al centro, es obvio que los espacios más alejados de él quedarán más en sombra.



En la figura anterior intento representar gráficamente esta idea: el punto central es la protagonista; el círculo más pequeño es el familiar; el que le sigue en tamaño, la ciudad de Orbajosa; el tercero, España, y el cuarto, el universo. La acción, en sus distintos niveles, tiene lugar simultáneamente en los cuatro ámbitos. El familiar corresponde al plano propiamente novelesco; el de la ciudad y el de la nación corresponden al nivel de lo histórico; el círculo más vasto, a los de lo simbólico y lo teológico. Es decir, no hay correspondencia total entre niveles y círculos; además, los cruces entre unos y otros son constantes, entretejiendo en sustancia única significaciones que el análisis separa, pero la imaginación mantiene trabadas. No es el novelista, sino el analista quien, por un momento, los piensa aisladamente. El esfuerzo creador es esfuerzo integrador; más aún: esfuerzo por fundir para confundir, para consumir el engaño a los ojos, la alucinación, que se hará pasar como realidad, al menos momentáneamente, mientras el lector *está* en la novela.

Si miramos con lente de aumento los dos primeros círculos, por ser aquellos en que la acción acontece, y los presentamos en relación con la fábula, tendremos una visión completa de la organización estructural de la novela. La fábula puede representarse por una línea ascendente que atraviesa los cuatro círculos mencionados; pero mientras en los exteriores esa línea es tenue y difusa, en los interiores deberá marcarse con trazo enérgico y claro.

La línea *A-B* no comienza, pues, en el punto *A* ni acaba en el *B*, pero lo que le precede son meras preparaciones, y lo que la continúa son resonancias llegadas al mundo exterior de lo ocurrido en Orbajosa. El capítulo III expone los antecedentes; las cartas del capítulo XXXII, las consecuencias, en la versión de un personaje-cronista cuya función consiste precisamente en transmitirnos esa versión o versiones que constituyen la verdad oficial de lo acontecido en el círculo familiar.



Los dos primeros capítulos, el de la llegada de Pepe Rey a la estación de Villahorrenda y el de la caminata desde allí a Orbajosa (titulado expresivamente «Un viaje por el corazón de España»), ocurren en la Marca, a través de tierras en donde se hace sentir la influencia de la ciudad levítica; los dos o tres incidentes mencionados en esas páginas enfrentan al personaje con figuras y situaciones precursoras de las que le esperan en la ciudad de su destino. Que la novela empiece con un viaje, una penetración en lo desconocido, es testimonio del seguro instinto del narrador, que desde el comienzo presentará alusiones simbólicas y detalles significantes como accidentes normales de la entrada al territorio desconocido, a ese «país de hielo», según lo llama Rey en la primera página, que resulta ser el «corazón de España». La imagen anticipa la calidad del espacio narrativo y a la vez ofrece una visión de la realidad geográfica e histórica, que pronto se hará presente en la ficción. El viaje es la forma natural y tradicional de organizar el descubrimiento de la realidad y del mundo: un modo de revelación. En el caso presente, la primera sorpresa del viajero se debe a «la horrible ironía de los nombres», a la desarmonía entre «palabras hermosas» y «realidad prosaica, miserable». Esta ironía en lo espacial es la misma que opera en lo personal: en el paisaje y en el paisanaje el nombre oculta, engaña, traiciona. Rodolfo Cardona ha

señalado que por estos juegos de palabras «va siendo revelada la estructura esencial de la novela» (1), el principio de contradicción que en los cuatro círculos aludidos hará parecer buenos a quienes no lo son.

La ironía es, naturalmente, del narrador, que desde algún punto del espacio novelesco observa los acontecimientos y los refiere, sin privarse de comentarlos cada vez que el comentario es preciso para informar con rapidez de algo que de otro modo exigiría una exposición lenta—y acaso ni aún así sería tan completa. Galdós parte de una convención que autoriza esas injerencias, hoy recusadas por algunos teóricos y practicantes en nombre de un objetivismo que de todas maneras resulta imposible (2). Quizá el narrador galdosiano se excede cuando, al injerirse, se limita a explicar lo implícito en la descripción; ejemplo de intromisión innecesaria es el del capítulo XXII, donde, después de presentar a Caballuco como degeneración animalesca de un tipo que fue hermoso, concluye: «se parecía a los grandes hombres de don Cayetano como se parece el mulo al caballo».

El narrador puede entender y expresar las diferencias de perspectiva, radicales, de los personajes. Estas perspectivas son, de hecho, contradictorias y se manifiestan en la engañosa duplicidad verbal; así, para unos Caballuco es héroe caballeresco (Reinaldos); para Rey, un animal; para Rosario, un monstruo—un dragón; lo contrario de caballero—. La contradicción tiene sentido y desempeña una función (más allá de expresar las obvias diferencias de punto de vista) si, según creo, Galdós la utilizó con cabal conciencia de cómo la ambigüedad en cuanto al ser evocaba una técnica cervantina que, por asociación de ideas, atraería la atención del lector a las múltiples alusiones al *Quijote* esparcidas por la novela con finalidad muy clara (aparte la de rendir oblicuo homenaje al escritor, siempre admirado y seguido): sugerir cuál era el mito estructural determinante de la fábula.

Cuando el narrador habla, la ambigüedad desaparece; lo que persiste es la ironía. Caballuco es Caballuco, una mala bestia y no un centauro. Estructuralmente su función está definida sin ambigüedad: es el encargado de interponerse entre Rey y Rosario, el monstruo que destruirá al héroe, como se trasluce en el revelador sueño de la muchacha. El tío Licurgo es, irónicamente, legislador justo y benéfico; en la realidad, Pedro Lucas, labriego ladino, a quien reconoceremos fácilmente con ayuda de la imagen. Cuando Pepe Rey espera en la estación de Villahorrenda, alguien le tira del abrigo; se vuelve y ve

(1) En «Introducción» a la edición de *Doña Perfecta*, publicada por Dell Publishing Co. (Nueva York, 1965, p. 20).

(2) Este problema lo estudia con detalle WAYNE BOOTH en *The Rethoric of Fiction* (The University of Chicago Press, Chicago, 1961), especialmente en los capítulos 3 y 7.

«una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta». Esa oscura masa de paño pardo es Lucas, fundido con la noche y con la tierra («oscura» y «pardo» lo declaran). Y la ironía es todavía más obvia en la onomástica de los personajes principales, empezando por la protagonista. La palabra pierde su neutralidad y se convierte en arma beligerante, capaz de dar a las cosas nombradas un sentido que no parecían tener: la estación de Villahorrenda es una barraca, y siéndolo se advierten dos cosas: primero, la pobreza y desamparo de la tierra, en donde se asienta; segundo (también cervantinamente), la ilusión puede hacer ver que algo no es lo que parece, sino otra cosa, y hacerla servir para lo que esta otra cosa serviría.

Cuando la materia se convierte en sustancia, subsiste un remanente de la primera en alusiones que dentro del contexto novelesco tienen distinto sentido del que se les atribuye fuera de él. La necesidad de leer sin identificar la realidad de la ficción y la de nuestra vida es hoy un lugar común; pero no será inútil recordarlo al hablar de *Doña Perfecta*, novela que todavía es sometida de vez en cuando a una esquematización que la rebaja a la categoría del alegato. ¿Por qué? La historia de la crítica ofrece la respuesta: siendo «novela de tesis» y habiendo sido escrita «para mostrar» los males del fanatismo y de la hipocresía, lo único que Galdós hubo de hacer para escribir una demostración convincente fue acumular los materiales probatorios ofrecidos por la vida. Esta respuesta—la tradicional—pasa por alto la distinción entre materia y sustancia y da por supuesto lo que habría de demostrarse. El análisis interno confirma los propósitos creativos sugeridos al comienzo de este trabajo: crear un personaje y un mundo, resultado que no se puede lograr sin entender que la realidad entra en la novela despojada de su consistencia y traducida a palabras que, además de ser signos, son referencias a estímulos imaginativos, conducentes a una ficción, que, de puro perfecta, engaña, como las uvas pintadas a los pájaros de la leyenda.

Si teniendo esto presente, volvemos al punto de partida y recordamos la diversidad de niveles de la novela, entenderemos que su organización responde a la complejidad y unicidad del tema. Me explicaré: el tema es el mismo, y en cada uno de los planos da lugar a resonancias análogas, pero matizado y disimulado por las actitudes de los personajes. El tema es la guerra, y la novela, descripción de una guerra que acontece dentro de otra: la acción «novelesca» precede y duplica la acción histórica; más aún: se la incorpora y asimila en buena medida. El teniente coronel Pinzón, jefe de la tropa desplazada a Orbajosa para impedir el estallido faccioso, es el instrumento de la incorporación: participa en la guerra familiar de Pepe Rey contra su

tía. Apenas llegado a la ciudad, Pinzón es arrastrado a esta otra guerra, en que el enemigo es peligroso y escurridizo: «invisibles enemigos que trabajan en la sombra». Rey teme la «guerra pública», pero le preocupa sobre todo la «guerra privada» en que está metido. La tropa está al lado de Rey, y su presencia y sus movimientos ayudan a ver la acción como la batalla que es; los enemigos del reformador y los del ejército son los mismos.

La acción histórica, paralela de la romancesca, se funde con ella, y ambas reduplican la que acontece en los niveles simbólico y teológico: Rey y el ejército representan la libertad; doña Perfecta, la intolerancia. En cierta medida, y de acuerdo con el reconocido gusto de Galdós por los símbolos, son encarnaciones simbólicas de esas actitudes. En los cuatro niveles la función de doña Perfecta es la misma: organizadora de la guerra y general de los ejércitos victoriosos. A partir del capítulo XVIII, las referencias bélicas serán constantes: Pepe Rey habla a Pinzón en los términos que acabamos de ver; las imágenes hablarán de «acoso», de «estrategia», de «general» (cuando Pepe Rey decide enfrentarse con su tía, «sus palabras parecían, si es permitida la comparación, una artillería despiadada»); cuando la señora se reúne con los labriegos para incitarles a la rebelión, el ataque verbal a Pepe Rey enlaza con la incitación a la guerra civil.

Al final la lucha ha trascendido lo personal y lo histórico: Rey no es ya liberal reformador ni hombre siquiera: «es la blasfemia, el sacrilegio, el ateísmo, la demagogia...»; el ejército tampoco es lo que es, sino «infernial milicia». La dialéctica de la situación lleva a un extremo de endurecimiento que excluye cualquier posibilidad de solución que no sea violenta. Es la lucha de la luz contra la sombra, presentada con vigorosa plasticidad en el sueño de Rosario (personaje pasivo, víctima en los cuatro niveles, sea o no símbolo de España), y desde el lado contrario en la conversación (capítulo XXV), entre doña Perfecta y María Remedios. Este es el punto en donde la intolerancia alcanza plenitud y grandeza evidente (mal encaminada por tratarse de lo que se trata y perversa por venir de quien viene), y el cuarto nivel de significación, el teológico, se funde con los anteriores: la lucha personal y la histórica y la simbólica se han transformado, sin dejar de ser lo que son, en lucha entre luz y sombra, entre ángeles de luz y ángeles de tiniebla.

La horizontalidad de los esquemas trazados al comienzo de esta sección ha de entenderse complementada con la verticalidad correspondiente a la superposición de niveles y a la profundidad del espacio. Sería un error pensar este espacio como una abstracción: el espacio novelesco está perfectamente delimitado; salvo el viaje inicial, cuya

finalidad es conducir al personaje al recinto de la aventura, la fábula acontece en Orbajosa, ciudad que algunos curiosos han buscado en el mapa de España, ateniéndose a los datos del texto, vacilando entre las que tienen obispado y no gobierno civil, ciudades levíticas (al menos en el tiempo histórico de que la novela trata), y votando por Coria, Astorga, Burgo de Osma..., según preferencias respetables, pero fútiles.

Dado el retraso de nuestra crítica y lo arraigado de los prejuicios realistas, que, como don Juan Valera diría a otro propósito, no nos los pueden arrancar ni a cincuenta tirones, todavía es preciso recordar lo obvio: Orbajosa existe en el mundo novelesco y no en la geografía física de España; no en un aquí o un allá de la meseta castellana, sino en todas partes (como posibilidad) y en ninguno como realidad. El narrador lo había dicho sin equívocos, anticipándose al juego de «¿dónde está?» que algunos lectores no dejarían de jugar: «Orbajosa [...] no está muy lejos ni tampoco muy cerca de Madrid, no debiendo tampoco asegurarse que enclave sus gloriosos cimientos al Norte, ni al Sur, ni al Este, ni al Oeste, sino que es posible esté en todas partes y por doquiera que los españoles revuelvan sus ojos y sientan el picor de sus ajos». Es el escenario imaginario de la acción imaginaria en sus cuatro niveles, y parece ocioso tratar de localizarle fuera de la novela misma. Ocioso, digo, desde el punto de vista de la crítica, pues la novela es lo que es y en nada altera su sustancia el hecho de que la materia haga recordar tal o cual punto de la Península.

EL PERSONAJE EN SU LENGUAJE

La españolidad de doña Perfecta salta a la vista; no es menos evidente, en mi opinión (o a mis ojos) su universalidad. Si algo es transparente en ella, ese algo es la voluntad de dominio, declarada en el texto de manera explícita y reiterada, y la voluntad de dominio se exhibe en todas las latitudes y en todas las épocas. La combinación de españolismo y universalismo puede explicar el éxito de la obra fuera de España; por lo que tiene de español satisface el gusto de cierto público extranjero por el pintoresquismo, es decir, por la leyenda castiza; por lo que tiene de universal, permite reconocer e identificar en las figuras novelescas sentimientos y pasiones familiares.

Esto es cosa sabida, como lo es la difundida idea de que *Doña Perfecta* es fundamentalmente novela «de carácter». Por lo dicho al principio entenderá el lector que no pienso contradecir la general creencia; solamente matizarla. Galdós quemó pronto las etapas que van de la novela de carácter a la de situaciones, hoy más aceptable para la mayoría, y ese rápido tránsito y adelanto parece presagiable a la vista

de lo que era la doña Perfecta de su novela y de cómo en ésta se opera ante nuestros ojos una transformación sensacional, tan sensacional que para explicarla solemos echar mano de calificativos morales (hipócrita, intolerante, fanática) que responden a la verdad del carácter en la situación novelesca, pero que acaso serían o excesivos o equivocados si pensáramos en los antecedentes de esa situación.

La novela no es al comienzo la novela que llega a ser; inicialmente no sería impensable la posibilidad de una historia de claudicación, tal como se registra, por ejemplo, en *Camino de perfección*, de Baroja. Escrita por Baroja, la fábula no muestra la hilacha violenta porque el transcurso del tiempo y las circunstancias diluyeron la guerra civil en la costumbre y porque el héroe reformador se ha convertido en un semiartista abúlico y fantaseador que apenas protesta y cede pronto al ambiente, dejando las reformas para mañana. Si la novela de Galdós es lo que es y no un idilio mesocrático, es porque Rey se opone a los deseos de su tía, y en la contradicción ideológica y la insubordinación personal la señora pasará de bondadosa y maternal a implacable y cruel.

El análisis psicolingüístico—entendido el adjetivo con cierta latitud—del personaje ayudará a entender esto; el método es adecuado para estudiar el carácter y registrar sus fluctuaciones. Este tipo de análisis se atenderá a las palabras, pero no tratándolas como materia inerte, sino como signos que para ser descifrados imponen el estudio de su contexto en frase y situación. Tal estudio incluirá el de los accidentes del discurso—tono, inflexión—, que son consecuencia de procesos mentales, manifiestos y detectables en él; procesos—reflejos de pensamientos y sentimientos y determinantes de actitudes y conductas. Douglass Rogers describió la evolución de Torquemada según se declara en las transformaciones de su modo de hablar, y su trabajo (3) se aproxima a lo que debiera hacerse con *Doña Perfecta*.

No hay lugar aquí para realizar con detalle ese análisis; me limitaré a un resumen, reduciendo al mínimo los ejemplos. Se observará que el narrador «se olvida» de decir cómo es la protagonista; no la describe hasta muy adelantada la novela, cuando en la imaginación del lector ha ido tomando forma. Lo moral (conocido por el contraste entre palabra y acción) sugiere lo físico. Los antecedentes del caso son claros: doña Perfecta, «santa y ejemplar mujer», en opinión de su hermano, acepta con entusiasmo el proyecto de éste de casar a su hijo con Rosario, hija única de la señora. Cuando el mozo llega

(3) «El lenguaje de Torquemada», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 206, Madrid, 1967. Convendría explorar esta hipótesis: el lenguaje determina el pensar y el actuar del personaje, y del hombre. No puedo emprender ahora esa exploración, pero no renuncio a intentarla en fecha no lejana.

a casa de su tía, es acogido con «palabras breves y balbucientes, expresión sincera de su cariño». Las expresiones de la distinguida dama son tan cordiales, que Pepe se siente como «en su propia casa». El narrador subraya reiteradamente el modo de doña Perfecta: habla «con cariñoso acento», «benevolente». Las ironías algo destempladas del Penitenciario al provocar a Pepe y la falta de trastienda de este joven, dejándose arrastrar a una polémica en que por fuerza ha de manifestarse contrario a las ideas de su parienta empiezan a distanciarlos, pero todavía después de las primeras escaramuzas ella sigue hablándole y sonriéndole «con bondad maternal».

La visita a la catedral determina el cambio: si la expresión es aún risueña, las palabras tienen otro tono: «mira, sobrino, tengo que advertirse una cosa»; «no es más que una advertencia»; «me guardaré muy bien de vituperarte». La escena del capítulo IX marca la transición; al final, el acento de doña Perfecta es otro —«alterado»—. La alteración impondrá los cambios sucesivos, fomentados, provocados por la malicia del Penitenciario, y la discordancia entre lo que doña Perfecta dice y el cómo lo dice, es visible, o, mejor dicho, audible; después de la tertulia nocturna, su voz llamando a Rosario sonó «con tan discorde acento, que el sobrino se estremeció cual si oyera un grito de alarma».

De ahí en adelante el progreso de la discordia se registra más y más en la discrepancia entre palabra y comportamiento. El lenguaje no coincide con la conducta; se hace engañoso, y por la duplicidad que revela declara la hipocresía de la persona. El gesto y el tono, lejos de subrayar el propósito, sirven para velarlo, ocultarlo y desfigurarlo. La palabra es el instrumento del engaño y lo que permite que la maquinación adelante con impunidad; si no aplaca las sospechas, puede al menos encauzarlas según el propósito de los maquinadores. La agresión se disimula y se niega para asegurar su éxito y la impunidad de quien la realiza. (En tal escuela no tardará el antagonista y víctima en aprender a descifrar lo cifrado: a leer al revés para entender a derechas.) El deterioro del carácter se precipita, y cuando en el capítulo XIX el combate pasa a campo abierto, Rey resume lo ocurrido en frases que deben ser citadas: «usted *aparentó* aceptarme por hijo [...], recibíendome con *engañoso* cordialidad; empleó desde el primer momento todas *las artes de la astucia* para contrariarme [...]; con *los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas*, me ha estado matando, achicharrándome a fuego lento...». (Los subrayados son míos.)

Lágrimas y «expresión beatífica», y acompañándolos una confesión explícita de la divergencia entre acción e intención. El hipócrita se

revela ocultándose: el disimulo manifiesta mejor su perfidia, pues subraya su carácter insidioso y alevoso. Cuando acosado se ampara, como en este caso, en la excelsitud de los fines para justificar la torvedad de los medios. Este motivo, insinuado por el narrador, irrumpe de pronto en la palabra de doña Perfecta: «el intento» es puro, y la justificación de los procedimientos con que cree lícito defenderlo trae a la novela resonancias de una doctrina harto conocida, de ayer y de hoy. La situación es trascendida y el lector de 1970 se siente, de pronto, instalado en una problemática actual y eterna. El modo de ser del personaje se ha declarado calma y lucidamente: cualquier medio es legítimo si la grandeza del fin lo justifica.

Cuando un momento después comprende que sus razones no han convencido a Rey (y caso de persuadirlo le incitan como es lógico a emplear todos los recursos para lograr lo que se propone—liberar a Rosario—, empresa de cuya pureza está tan convencido como la señora de la rectitud de su oposición) y cuando éste afirma su decisión de casarse con la muchacha, la protagonista declara al fin su verdadero ser; la palabra, lejos de ocultar el sentimiento, lo revela. A las afirmaciones del antagonista opone con «labios trémulos»: «—Eres un loco. ¡Casarte con mi hija, casarte tú con ella, no queriendo yo!...» La exclamación, la reiteración—como hablando consigo misma—de la pretensión de contrariarla y el calificar de loco a quien se le oponga, dicen con concisa expresividad la soberbia y la arrogancia hasta entonces disimulados. «—¡No queriendo yo!... repitió la dama.» La repetición del concepto y de lo exclamatorio harto muestran el tono, mientras en los puntos suspensivos, aquí, como antes y luego, se insinúa una amenaza.

La voluntad imperativa estalla («—Y mi autoridad, y mi voluntad yo... ¿yo no soy nada?»), pueden leerse traduciendo el pensamiento: o soy todo o no soy nada: o yo decido o no existo) y quien se le opone pasará a ser, en rápido *crecendo*, «monstruo», «bandido», «miserable», «criminal», «bárbaro», «salvaje» y «blasfemo». Cuando en el capítulo siguiente trata de convencer y convence a Caballuco para que se eche al campo, doña Perfecta ejercita con destreza dialéctica ironía, sarcasmo y burla; en el modo de incitar va descubriendo nuevos repliegues del alma, y ese alma se dirá por completo. El «ángel tutelar del odio y la discordia», antes de que el narrador la llame así, resumiendo las impresionantes del lector, ya se ha revelado en sus palabras—y en su conducta. Es natural que sus últimas palabras sean una orden de asesinar: «—Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!»

El personaje habla, se dice, se deja oír y ver. Cuando en las cartas epilogales don Cayetano haga reiterada mención de «la funestísima y

rancia enfermedad connaturalizada en nuestra familia», el lector ya sabe a qué atenerse; ya sabe que los Polentinos tienden a vivir sus manías en la forma sistematizada propia del delirio. La manía de doña Perfecta es la religiosa, y en ella encuentra justificación su imperiosidad («halla consuelo a su dolor en la religión», «pasa casi todo el día en la Iglesia»). Por otra parte, sin el fanatismo operando en la infraestructura de la narración, ésta no tendría sentido, o no tendría el sentido dramático que tiene: no sería drama, sino melodrama. Encarnado en la protagonista, explica su consistencia y, claro está, su comportamiento. La ideología, que en alguna medida siempre estará presente en la novela, aquí desempeña una función eficacísima: explica al personaje, fundamenta su conducta y lo integra. Así se esquila lo insoportable del alegato, transformándolo en elemento novelesco, que contribuye a dar consistencia a la novela, a hacerla consistir en lo que realmente es: un mundo.

EL ANTAGONISTA. MITOLOGÍAS

El cervantismo de Galdós es tan conocido y ha sido tan estudiado que sería enojoso y reiterativo volver sobre él. Bastará recordar el hecho para no sorprenderse de la frecuencia con que se trasluce en esta novela, que, si no me equivoco, está esbozada partiendo de un paralelo sugestivo que orienta al lector sobre el ser de Pepe Rey. El gran mito hispánico es el quijotismo, y Don Quijote la figura epónima de nuestra literatura. Me parece fácilmente demostrable la decisión de Galdós de presentar a Rey como el Quijote moderno, y que no lo haga directa sino indirectamente, por sucesivos tanteos, es testimonio de que a estas alturas practica ya el arte de la insinuación y la veladura, y también que en el curso de la acción el personaje, este personaje un tanto desdibujado, irá siendo visto más y más de acuerdo con la imagen arquetípica. El que las cosas ocurran así refuerzan la impresión de mundo antagónico que la novela es y, sobre todo, la de que el personaje actúa de acuerdo con los secretos dictados del arquetipo, movido por fuerzas que el novelista no controla.

Ficción artística, claro, pero eficaz. En el capítulo II de la novela, titulado «Un viaje por el corazón de España», se establece el paralelo a que me estoy refiriendo. En ese viaje cabalga Rey acompañado por Licurgo que circunstancialmente le sirve de escudero y habla como si fuera Sancho (no lo es, ni se le parece) hablando sentenciosamente y ensartando refranes. El primer incidente «novelesco» expone o acentuará la contraposición entre la astucia realista del campesino y el idealismo del caballero: se oyen tiros y éste quiere apre-

surarse y socorrer a quienes se hallan en apuros, mientras aquél trata de frenarlo, llamándole a la prudencia. (No habrá galeotes liberados, porque a la Santa Hermandad la sustituyó la Guardia Civil, que acaba de aplicar la ley de fugas a los presos que conducía; viñeta en esbozo que anticipa al Valle-Inclán de *El ruedo ibérico*.)

El paralelo se acentúa por el hecho de que este viaje es la primera salida al campo de Pepe Rey—y a la vez su entrada—en el mundo novelesco donde desempeñará la función de antagonista, con las características de que ya sabemos y con las que ahora veremos. Como Don Quijote, quiere cambiar la realidad, imponer su visión del mundo; aquél, por un retorno a las glorias de lo pasado; éste, por un avance hacia lo futuro. El Quijote del mundo moderno, especialmente en España, había de ser un ingeniero, un técnico decidido a transformar científicamente la patria, creando en ella riqueza y prosperidad que traerán bienestar; ese cambio en lo material le parece—y no se equivoca—condición previa para la transformación espiritual. Una y otra eran necesarias para eliminar injusticias y traer con la paz social la posibilidad de una convivencia racional y fructífera. Rey es ingeniero de Caminos y llega a Orbajosa con una comisión oficial «para examinar, desde el punto de vista minero», la cuenca de un río cercano a la ciudad; no me parece ni inverosímil ni absurdo el hecho de que tal comisión se atribuyera a quien no era ingeniero de Minas; tal incongruencia ha sido y es cosa corriente en la vida española, y al narrador no le pasó inadvertida, puesto que la destaca.

El tono subraya las semejanzas insinuadas, pues cuando leemos líneas como éstas: «Ya la luz del día, entrando en alegre irrupción por todas las ventanas y claraboyas del hispano horizonte, inundó de esplendorosa claridad los campos», sentimos que la tonalidad de la descripción, como los refranes de Licurgo y la contante ironía, de origen tan fácilmente identificable, contribuyen a colorear de cervantismo un ambiente en el que la figura de Rey encaja sin disonancia. Alusiones de soslayo, guiños del narrador al lector sirven para lo mismo; si Aldonza Lorenzo «tenía la mejor mano del mundo para salar puercos», don Juan Rey tiene «la mejor mano» para pleitos; la resonancia sigue evocando sordamente el espacio en donde se movió Alonso Quijano. No menos servirá esa función ambientadora y sugerente la circunstancia de que en el mundo orbajosense, como en el del ingenioso hidalgo todo es como es y a la vez otra cosa: Orbajosa es Urbs Augusta y muladar; los caballeros, caballistas; Pedro Lucas es Licurgo, y Caballuco centauro mitológico, Reinaldos, o una bestia, según su nombre indica. Como en el *Quijote*, vemos una sociedad—sus hábitos y su vida—desafiadas por un reformador idealista incapaz de reconocer y

de entender la realidad. «Sorprendido quedó nuestro viajero al ver la especie de caballería andante que aún subsistía en los lugares que visitaba», y la sorpresa se justifica, pues los linajes de que se trata están expresivamente representados por el de Caballuco.

Las semejanzas van acentuándose; como el arquetipo, «no admitía falsedades, ni mistificaciones [...], ni conocía la dulce tolerancia del condescendiente siglo», y en su intransigencia, nacida de conocer la razón de su sinrazón y también de su incapacidad para entender que la realidad puede ser otra que la vislumbrada desde su perspectiva. En el capítulo undécimo se le declara demente y la causa de su locura será, ¡claro!, la lectura: «—Tú te has vuelto loco—replicó doña Perfecta, demostrando un sentimiento semejante a la compasión—. [...] La lectura de esos libros en que se dice que tenemos por abuelos a los monos o a las cotorras te han trastornado el juicio». Al quijotesco reformador son libros científicos los que le perturban, pero el efecto es idéntico al producido por los de caballería sobre el arquetipo: distanciarle de las realidades en que se mueve—si no de la realidad—e incitarle a modificarla.

Al revés que Don Quijote, pero en su misma línea delirante, y a causa de su ceguera, confunde a los gigantes con personas; es decir, no repara en que su tía y el Penitenciario y Caballuco no son quienes él cree ver, sino fuerzas desmesuradas que le destruirán inexorablemente. Cuando Rosarito sueña con Caballuco lo ve como un monstruo cuyo brazos giran y giran al modo de aspas de molino, presagiando así de manera inconsciente el fin de Pepe, que arremeterá contra ellas creyendo que son simplemente brazos.

El mito quijotesco refuerza las líneas un tanto borrosas del carácter, subraya el significado de su empeño, condenado al fracaso por razones análogas a las determinantes del de Alonso Quijano, y se integra en la estructura subrayando el sentido de la fábula en los planos simbólico, histórico y narrativo. En el sueño de Rosario el símbolo de origen cervantesco se funde con uno de los mitos menores subyacentes en la novela: el de la Bella y la Bestia. Gran acierto presentarlo a través del sueño de la muchacha, pues así el ser de esta criatura se declara en la presentación misma: es la bella durmiente reconociéndose cautiva y custodiada por la «sombra negra y espesa» del Penitenciario y por un dragón—Caballuco—de mirar cegador, que es a la vez molino de viento. Como dragón-custodio debiera ser vencido por el héroe; transmutado en molino de viento, lo destruirá. Uno y otro mito lejos de incompatibles son fusionables y complementarios.

Si la imagen sirve, como piensa Slovski, para «crear una percepción particular del objeto» (4), es evidente que facilitará una visualización que sin ella no lograríamos. En el capítulo inicial de la novela una mano tira suavemente del abrigo de Pepe Rey; éste miró y «vio una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta»: es el tío Licurgo a quien vemos, como lo vio el personaje, formando parte de la noche —«oscura masa»— y semejante a la tierra —«parda», como ella— con quien se halla tan cabalmente integrado. Es la tierra misma quien tira del abrigo del personaje. Pero ¿viendo así, *vemos* realmente al astuto labriego? Lo vemos, creo yo, en la imagen, que por su vaguedad misma estimula la imaginación del lector y favorece la maduración de lo sugerido por ella. Una descripción detallada hubiera cerrado las avenidas de la imaginación, sin dejarla ver más allá de lo descrito.

La presentación de Orbajosa no ha sido siempre apreciada como a mi parecer lo será si observamos el funcionamiento de la imagen: «un amasijo de paredes deformes [...] semejantes a caras anémicas y hambrientas»; el «pobrísimo río» es «como un cinturón de hojalata». Con estos símiles (subrayados por mí) el narrador muestra las cosas distintas de como son y nos acerca a su verdad profunda, mostrando la realidad desnuda: miseria, sed, hambre, vida española sin esperanza. Imágenes reveladoras de lo que a simple vista no se alcanza. Igual al describir la ciudad, en la noche: «Orbajosa dormía. Los mustios farolillos del público alumbrado despedían en encrucijadas y callejones su postrer fulgor, como cansados ojos que no pueden vencer el sueño [...] De pronto «el Ave María Purísima de vinoso sereno sonaba como un quejido enfermizo del durmiente poblachón». Subraya así la dialéctica del vivir de Orbajosa, entre el lamento y la soñarrera; en el pueblo se vive sin vida verdadera, se duerme sin dormir del todo. El primer símil apunta a lo segundo, el segundo dice a la vez que la ciudad está enferma (y ya sabemos de qué) y que su vivir es el dramático «morir de sueño» de tantas ciudades españolas, que Unamuno comentó con amargura.

El narrador ha ido presentando a doña Perfecta como persona que sintiéndose amenazada en sus creencias, en los valores supremos (identificados con su propio ser) reacciona enérgicamente. Las imágenes marcan el tránsito de la reacción adversa a la hostilidad declarada y al combate, y señalan a la recia dama como organizadora y dirigente de lo que ya puede llamarse guerra: «Doña Perfecta los miró [al Pe-

(4) VÍCTOR SLOVSKI: «L'art comme procédé», en *Théorie de la littérature*, Seuil, París, p. 92.

nitenciaro, Caballuco y tío Licurgo] como mira un general a sus queridos cuerpos de ejército». La escena del capítulo XIX en donde tía y sobrino se enfrentan es ya un duelo violento, una batalla; la actitud de los interlocutores se describe imaginísticamente, con gran exactitud, hablándose de «golpes secos», «artillería despiadada», y cosas así. Ya muy al final, la energía de la imagen anuncia la violencia del desenlace cuando la dominante protagonista dice que arrancará a Rosario su amor por Pepe, («su capricho», dice ella) «como se arranca una hierba tierna».

Por la imagen se hace patente la función del personaje, unas veces mediante directa alusión en la onomástica, otras de modo más oblicuo, según vimos en la presentación del tío Licurgo; se hace patente, también, el significado de una situación, de un acontecimiento. La imagen transmite de un golpe el suceso y la impresión causada por éste en el narrador. Ejemplo, la descripción del momento en que la tropa entra en Orbajosa, con las primeras luces del día. Que esto ocurra con el alba, que lo descrito sea una aurora, tiene en el sistema galdosiano valor simbólico: el de un amanecer posible para la ciudad tenebrosa, un despertar a la vida bien subrayado por la imagen: «la momia [la ciudad] recibía por arte maravilloso el don de la vida y, bulliciosa, saltaba afuera del húmedo sarcófago para bailar en torno de él». La imagen—«momia» revivida, saltando del «sarcófago»—sintetiza el empeño del personaje reformador, en todos los planos: no es casualidad el empleo de las palabras «sarcófago» y «momia», pues gracias a ellas el lector es transportado a un pretérito lejano, arcaico. La extensión y la intensión con que predomina lo viejo destaca de un plumazo y también la posibilidad de un despertar—renacer para el poblachón que muere de sueño.

En uno de los últimos capítulos de la novela se refiere una circunstancia hasta entonces pasada por alto. Esta circunstancia—la pasión maternal de María Remedios, empeñada en casar a su hijo con Rosario—se presenta imaginísticamente como «la oculta fuente de donde aquel revuelto río ha traído sus aguas», sugiriéndose una clave muy sencilla para explicar conductas más ambiguas de lo que una lectura distraída deja ver. La pasión de María Remedios es el impulso desencadenante de la acción. Una metáfora sugerirá su condición agresiva y rapaz—y la de su tío, el Penitenciaro: «¡pobre pollo en las garras del buitre», del buitre que en la escena precedente al asesinato de Rey se convertirá en «basilisco».

El cambio de Rosario, cuya condición angelical había sido declarada al comienzo—por su novio—es más sutil; sin mudar de carácter, la necesidad de resistir a la violencia materna la convierte en ángel re-

belde. Como «ángel tutelar» es vista también por doña Perfecta, pero «del odio y la discordia». Estos ejemplos corroboran lo antes sugerido: en la función reveladora de la imagen se incluye la declaración del ser que el personaje es, y de lo que estructuralmente representa.

EL RITMO Y EL TONO

La fábula va desarrollándose en forma precisa, impulsada por la dialéctica de sentimientos y creencias que opone a los personajes y determina la estructura. Si hubo titubeos en la redacción y si esos titubeos condujeron a los extravíos de la primera versión (la publicada en la *Revista de Madrid*), lo cierto es que la definitiva apenas ofrece huellas de tales vacilaciones. Tras los capítulos de exposición y el apresurado enamoramiento del ingeniero (apresurado, pero defendible en términos de verosimilitud, y no digamos en cuanto a mecanismo novelesco) el romance cristaliza en una línea melódica delgada que no se apagará hasta el momento del disparo final, y aun entonces se prolonga en la demencia de Rosario; otra línea insinuante y susurrante acompaña y se opone a la primera: zigzaguo de la perfidia en la voz del Penitenciario, que sin cesar se injiere en el diálogo de los amantes y cambia su tono.

El ritmo es inicialmente calmo, pero se altera al alterarse Pepe Rey. La alteración rítmica es sustancial. Quiero decir, determinante de la novela misma. Sin ella (y sin el *deus ex machina*: el viejo sacerdote, empujado a su vez por María Remedios) la novela no sería lo que es (y no sólo como es), sino la historia de amor de cuya posibilidad dije algo al comienzo. El mecanismo de la alteración devuelve a Rey su ser genuino, su figura arquetípica de reformador y confiere profundidad y sentido a su conducta. Ya indiqué también cómo la progresión del ritmo se marca desde el título de los capítulos, expresivos de una intensificación y de una aceleración de las pasiones—y de las oposiciones. Lo calculado del ritmo y lo explícito de esos títulos prueba que el autor tenía conciencia del dramatismo del tema y de lo inexorable de la catástrofe.

No es el Destino, sino actitudes irreducibles de los humanos las que suscitan el drama, y lo precipitan. La inevitabilidad de la catástrofe hace pensar en los héroes de la tragedia griega, convocados para la muerte por fuerzas superiores a las suyas, pero aquí el caso es diferente. Lo inevitable es consecuencia de lo inflexible del carácter y de la activa malicia de quien favorece esa rigidez; con un poco de cautela, la catástrofe se hubiera evitado. En la aceleración del ritmo

se expresa la del acoso a Rey y las reacciones «sinceras», pero torpes, de éste. Además, se refleja y destaca con perfiles sombríos la pregunta que la novela plantea y a la que aludí más arriba: ¿Es lícito emplear todos los medios, cualquier medio, si el fin es noble y puro?

Ni conviene entrar a fondo en la cuestión, ni sería lícito soslayarla, creyendo, como creo, que es una de las razones por las que *Doña Perfecta* interesa al lector actual. Al intensificar, por la continuada aceleración del ritmo, la oposición entre tradición y progreso, entre inmovilidad y cambio, el narrador va descubriendo (a medias; al menos nunca lo dice explícitamente) que la protagonista está dispuesta a cualquier cosa con tal de imponer su voluntad. El impulso rítmico va configurando el personaje y la novela; los acontecimientos fluyen y se engarzan; cogidas en ese movimiento cada una de las figuras será más resueltamente como es, y ni don Inocencio puede dejar de ser perseguidor ni Pepe víctima de su malicia: «el canónigo [...], siempre implacable corría, tras su víctima». La respuesta de la protagonista es previsible: el llegar hasta donde llega, la orden de matar es, sobre todo, consecuencia del dinamismo de la acción que la arrastra al crimen sin quererlo ni planearlo.

Estructuralmente la muerte es a la vez crimen pasional—motivado por la pasión de doña Perfecta y de María Remedios—, asesinato político, acto ritual—eliminación del herético—y cumplimiento de un destino. Lo que hasta ese momento ha sido error persistente, torpeza, se convierte en otra cosa. La muerte del antagonista se registra como inevitable, aunque en verdad no lo sea. Y encaja como lógico desenlace de la situación en cada uno de los cuatro niveles de la obra. Causas concurrentes—en cada plano—producen como último resultado esa muerte. Visto desde el otro lado, el disparo de Caballuco acaba con la amenaza a Rosario, elimina al liberal-reformador, destruye al enemigo de la religión y acaba con la encarnación del Mal.

Partiendo de un asunto insignificante (el proyectado matrimonio de conveniencia entre dos primos), Galdós escribió una obra trascendente. No fue sólo el impulso rítmico el que determinó el giro y ascenso de la novela, sino, conjugado con él, fundido con él un tono narrativo caracterizado por la necesidad de hacer visible, a través de las imágenes, que dan plasticidad, relieve y color al relato, y con ayuda de recursos en sí mismos muy sencillos, como la simbología onomástica, una versión de la realidad mucho más compleja y densa de lo que a primera vista la fábula daba a entender.

Si la novela es en primer término un objeto verbal, *Doña Perfecta* es cabal ejemplificación de este hecho: la fábula sigue la dirección que la palabra impone, y son sus asociaciones, insinuaciones, implicaciones,

sugerencias, veladuras, semisilencios o silencios los que dan a la novela tono y sentido. El contraste entre el lenguaje de Rey y el de sus adversarios es la oposición sobre la cual se fundan los acontecimientos. Diferencias en lenguaje y en tono: mientras aquél habla claramente, seguro de sí y de su rectitud, el Penitenciario lo hace con suavidad, deslizando la insidia bajo el aparente reconocimiento de una superioridad en su interlocutor. En esta suavidad y en esta insidia tropieza el reformador, cuya lucidez se enturbia al sentirse atacado por un adversario cuyo decir disimula la ofensa en una organización del discurso encaminada a herir alevosamente.

Los cambios de tono, como indiqué al hablar de doña Perfecta, señalan las alternativas de la situación. El narrador registra esos cambios, dejando hablar a los personajes y recogiendo sus conversaciones, no sin injerirse alguna vez para subrayar detalles que no deben pasar inadvertidos.

El tono del narrador es irónico, y casi diría invariablemente irónico, si no pensara en la moraleja, innecesaria a mi juicio, y en otros momentos aislados. La sensación de variedad se debe a que la ironía toma diferentes formas y se aplica a situaciones muy diversas. La más superficial, y por ello la primera en saltar a la vista, es la referida a los nombres, de doña Perfecta y don Inocencio en adelante. El truco es realmente sencillo: dar a las cosas un nombre que signifique lo contrario de lo que realmente son: en la Estancia de los caballeros se refugian los malhechores: Valle ameno es terreno yermo; el Cerrillo de los lirios, un erial pedregoso... (una excepción sería Villahorrenda). Procedimiento mecánico que convertido en sistema pierde eficacia.

La ironía narrativa unas veces es suave y mansa, como cuando se dice de Jacintito, el hijo de María Remedios, que era «de estatura pequeña, tirando un poco a pequeñísima», o al hablar de cierto orbajose ilustre cuya biografía escribe Polentinos se precisa: «y aun hay indicios de que no hizo nada, en el complot contra Venecia». En otros pasajes la intención es buida, quizá por apuntar a especie más dañina: refiriéndose a las dotes intelectuales de Jacintito, se le reputa encaminado a convertirse en «distinguido patricio» o *eminente hombre público* (subrayado del narrador) «especies que, por su mucha abundancia, apenas son apreciadas en su justo valor». En ocasiones la ironía es consecuencia del contraste entre palabra y situación, como cuando se recuerdan, desde Orbajosa, las ponderaciones de la ciudad hechas por don Juan Rey al comunicar a su hijo el deseo de casarlo con Rosario. Tales ponderaciones culminan en una afirmación que dice lo contrario de lo que la narración muestra: «allí todo es bondad, honradez; allí no se conocen la mentira y la farsa...». Ponderaciones du-

plicadas por las de don Cayetano cuando, cien páginas más tarde, se le oye decir a Pepe: «aquí todo es paz, mutuo respeto, humildad cristiana [...]; aquí no se conocen las pasiones criminales...». Dicho esto cuando esas pasiones están envolviendo al caballero reformador, el lector sabrá cómo ha de entender cuanto diga el personaje: al revés.

La suprema ironía es la de este tipo, cronista-testigo, «historiador», cuyo deseo es no enterarse, no saber, no «meterse en camisa de once varas». Su misión es contar lo pasado; los sucesos del presente ni le mueven ni le convencen. En el capítulo XVI expone a Rey con detalle sus minuciosos trabajos sobre los orbajosenses del lejano ayer, y desde el comienzo le hace saber su propósito de no mezclarse en las actividades, más o menos malignas, de quienes le rodean. El «historiador» tendrá a su cargo el capítulo final de la novela (las dos líneas últimas no componen capítulo; son, como dije, moraleja), integrado por la crónica epistolar de los sucesos; quien no quiso verlos, ni enterarse de cómo se gestaban, ni intervenir para evitar la catástrofe será el encargado de referirlos. Así se escribe la historia, sugiere el narrador, y así se escribe, falseándola, diciendo, primero, que Rey se suicidó, y luego, que fue muerto por Caballuco en legítima defensa. Por conducto del historiador, la mentira suplanta a la verdad.

La ironía en cuanto al carácter culmina, como había de ser, en la protagonista; desde el capítulo IX el tratamiento irónico es evidente. Cuando doña Perfecta amonesta a Pepe por su actitud al visitar la catedral, le habla «con aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma, como de la flor el aroma». Respecto a las situaciones, hay momentos, como el de la tertulia nocturna, cuando Pepe Rey se ve forzado «a resistir el ímpetu oratorio de la alcaldesa», en que la ironía declara la tensión subyacente. Después de la visita a casa de las Troyas, muchachas alegres, se subraya «la solapada ironía» de la protagonista y el Penitenciario.

El capítulo dedicado a contar lo ocurrido en casa de las Troyas sirve para establecer un contraste tonal: las burlas de entonces hacen resaltar el aspecto ridículo de Jacintito, María Remedios y el mismo don Inocencio, vistos en los apodos y la travesura de las chicas de dudosa reputación; gracias a ellas sabe el lector que María Remedios habla entre suspiros y quejas y se entera de ciertos aspectos grotescos de la gente orbajosesca. Es un contrapunto adecuado para reforzar la intensidad de los acontecimientos anteriores y los que vendrán después; una pausa en la fábula, equivalente a una toma de aliento por parte del narrador, para continuar en seguida con mayor energía.

Ejercicios en ironía son las inseguridades y vacilaciones de éste, presentado como natural degradación del narrador por antonomasia.

Sin llegar a las complicaciones que en *La de Bringas*, donde hasta desempeña—aunque en la sombra y de modo un tanto impreciso—papel de relativa importancia, el de *Doña Perfecta*, además de injerirse en la acción, rechazando así la condición neutral propia de su función, aparece vacilante, inseguro de los pensamientos y aun de los hechos; en el capítulo XXI no sabe si Cabelluco se ha entrevistado con el gobernador de la provincia y ha de contentarse con hablar de oídas; hasta el XXVI ignora, como ya observé, el papel desempeñado por María Remedios en el acoso a Pepe y, por lo tanto, la causa mediata de cuanto ocurre.

La fábula «acaba» con el disparo de Caballuco, pero la novela continúa. Quizá esa continuación, según hoy se lee, no sea un pegote innecesario; el desenlace tiene un aire melodramático, atenuado por el epílogo, donde además el lector comprueba que la muerte de Rey ha producido consecuencias no del todo inesperadas: si el Penitenciario sufrió una crisis de conciencia que le revela mejor de cómo se condujera hasta el momento del crimen, los demás siguen firmes en lo suyo, en el delirio que constituye su vida. Boris Eichenbaum escribió hace casi medio siglo que en la novela, a diferencia de la novela corta, «el punto culminante de la acción principal debe encontrarse antes del final» (5); en su opinión, el epílogo debe ser «un balance» de lo que sucedió a los personajes después del momento álgido. Así ocurre en muchas novelas galdosianas; entre ellas, *Doña Perfecta*, *La de Bringas* y *El amigo Manso*. El «cierto declive [que] debe seguir tras el punto culminante», según Eichenbaum dice, es el modo de restituir al lector una certeza acaso enturbiada por la lectura: el mundo imaginario persiste cuando la fábula concluye; personajes, espacio, tiempo, atmósfera..., siguen estando y siendo, porque su ser y existir no dependen de la acción, sino de la creación novelesca, que no se centra en torno al episodio, sino en la invención del mundo en donde el episodio acontece.

RICARDO GULLÓN
Department of Romance Languages
The University of Texas
AUSTIN, TEXAS. USA

(5) BORIS EICHENBAUM: «Sur la théorie de la prose», en *Théorie de la littérature*. p. 203. Vid. también pp. 204 y 207.

«MIAU»: HACIA UNA DEFINICION DE LA SENSIBILIDAD DE GALDOS

P O R

GERALD GILLESPIE

Una de las direcciones más satisfactorias tomadas por los estudios sobre Galdós en la década que acaba de pasar ha sido la de profundizar nuestra conciencia del empleo en su obra de simbolismo en distintos niveles de complejidad. Importantes detalles del cuadro crítico en su conjunto cobraron relieve gracias al esfuerzo de un número considerable de distinguidos estudiosos para relacionar el desarrollo total de las técnicas narrativas de Galdós con la evolución espiritual del gran novelista. Este impulso, comenzado con estudios de Gullón, Casaldueiro y Correa, produjo notables contribuciones durante la mencionada década, como la muy reciente de Nimetz (1). Al tratar *Miau* como documento de sensibilidad artística, se ha de volver por fuerza al sugerente capítulo final de Gullón sobre la esencia de la «modernidad» de Galdós. Es apropiado en este lugar hacer algunas consideraciones en cuanto a la selección de esta novela, en particular, como ejemplo, si no punto de máxima intensidad, del genio de Galdós. Por supuesto, el acto crítico de centrar la atención en una sola obra de Galdós puede ser fructífero únicamente cuando hemos reconocido que sus novelas, aun las más importantes, aunque tengan significación individualmente consideradas, forman parte también de un esquema más amplio y no son nunca «modelos» *exclusivamente* representativos de su producción total.

Que la obra de Galdós, después de la gran oleada inicial de los *Episodios nacionales*, refleja en amplia medida su encuentro intelectual con el positivismo, naturalismo y otras corrientes filosóficas es el punto de vista que se mantiene todavía como herencia de la vieja crítica galdosiana. El consabido temperamento de Galdós, escritor que se preocupaba principalmente del «argumento», de la narración en línea recta y no de valores «estéticos», provee la premisa que yace al fondo

(1) RICARDO GULLÓN: *Galdós, novelista moderno* (Madrid, 1960); JOAQUÍN CASALDUERO: *Vida y obra de Galdós* (Madrid, 1961); GUSTAVO CORREA: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós* (Madrid, 1962); MICHAEL NIMETZ: *Humor in Galdós: A Study of the Novelas Contemporáneas* (New Haven y Londres, 1968).

de este lugar común. Aunque ello es cierto en principio, lo es sólo para cualquier contexto específico después de una elaborada cualificación (2).

No debemos aceptar más, en realidad, ningún diseño simplista de *Geistesgeschichte*: un Galdós que, desentendiéndose del arte, meramente «piensa» en el movimiento dialéctico de Occidente o de la historia española. En lugar de esto, como Pattison sugirió claramente en su estudio sobre el proceso creador en don Benito, nuestra más inmediata tarea hoy es la de examinar, más allá del acto de síntesis, los documentos resultantes de una voluntad artística y una sensibilidad única:

El genio descansa, antes que nada, en la delicada sensibilidad que forma el tono general de la novela y escoge, de la masa de materiales utilizables, aquel que comunica este sentimiento al lector. En segundo término, el genio guía la selección de palabras, ritmos y estilo. Así, genio, para mí, es, sobre todo, una cualidad emocional, y la emoción se ha dicho que es la esencia del arte (3).

Debemos admitir que *sensibilidad*, el término empleado para designar el complejo emocional de la mente creadora, presenta dificultades, pues despierta recuerdos del siglo XVIII y de los principios románticos, mientras que el interés central del realismo decimonónico parece ser científico; obsesión con hechos más que con sentimientos. La sensibilidad todavía implica para nosotros la preocupación de describir nuestro mundo a través de la experiencia de un protagonista individual, con todos sus órganos sensoriales, aun cuando la identidad de esa persona no se vea ya más a la luz de antiguos rasgos de gracia y belleza, los correlatos objetivos de una creación en última instancia perfecta (teodicea), o de un *ego* heroico o trascendente (idealismo romántico). Quizá Galdós habría permanecido fiel a las orientaciones fundamentalmente no estéticas del positivismo y el naturalismo del siglo XIX si no hubiera estado afectado de modo tan constructivo por la herencia cervantina. Inicialmente en su carrera, don Benito reaccionó contra el romanticismo, y así, al parecer, contra su culto del yo en todas sus manifestaciones. Pero el logro de Cervantes—que había solidificado la tradición humorística europea, había ya inspirado a Lawrence Sterne la adopción de nuevas metas radicales para la novela y había contribuido a la teoría novelística romántica bajo el impacto de la filosofía poskantiana—inmediatamente también ayudó a Galdós a apreciar las implicaciones artísticas de la vida de la psique. La exploración «humorística» de la vida mental del hombre fue reverenciada por los teóricos del romanticismo. Especialmente significativo es

(2) Esta reserva está bien explicada por Gullón, pp. 225 y ss.

(3) WALTER T. PATTISON: *Benito Pérez Galdós and the Creative Process* (Minneapolis, 1954), p. 140.

cómo Galdós armonizó la visión irónico-humorística del hombre con las ideas más típicas del siglo XIX sobre la historia y la evolución.

La proximidad de las convicciones de Galdós acerca de los sueños a las sustentadas por la psicología romántica más avanzada fue lo que específicamente facilitó su liberación de las trabas doctrinales, y de ello tenemos notable evidencia temprana, muy anterior a *Miau* (4). Por ejemplo, *La sombra* (1870) cuenta la historia de la lucha de un hombre por la posesión de su mujer contra la figura de Paris, que desciende de un cuadro colgado en la pared con todos sus eternos poderes de seducción. Este arquetipo indestructible es un *alter ego* que diabólicamente absorbe las energías del esposo y lo vuelve ciego a las maquinaciones de un falso amigo y rival real, Alejandro. La enajenación de Anselmo provoca al cabo la muerte de la esposa, y la desaparición de ella ha curado parcialmente su obsesión, al tiempo en que el narrador traba conocimiento con él, escucha su historia pacientemente y lo guía—como lo haría un psicoanalista— hacia la reconstrucción de la verdadera secuencia de los acontecimientos. El excelente ensayo de Cardona sobre esta novela señala que Galdós creó como marco artístico el paralelo preciso del procedimiento terapéutico posterior de Freud (5). En este respecto, pues, Galdós se anticipó a la práctica del siglo XX mediante el uso intuitivo de formas literarias más antiguas. Los románticos habían elaborado la técnica de dar cuerpo a una personalidad oculta u obsesión o fuerza psíquica bajo la forma de un antagonista visible, pero el contexto era, de ordinario, terrorífico. Galdós, sin embargo, ya reinterpreta la atmósfera romántica como una manifestación asociativa de un problema interior, y así se sitúa entre la pintura anterior de *La sombra* (verbigracia, el *Frankenstein*, de Mary Shelley o *Los elixires del diablo*, de Hoffmann) y el realismo de la segunda mitad del siglo XIX, que parece ignorar precisamente la pura objetividad en busca del rasgo psicológico (verbigracia, *El confidente*, de Conrad, o *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde). Los románticos habían inventado también un nuevo género que habría de fascinar al lector moderno aficionado al análisis: el relato policiaco. *La sombra* es una versión virtuosista—mucho antes de Freud— de la búsqueda de la verdad por el *detective*. Aquí se convierte esa búsqueda en el desenmascaramiento psicológico de una irrealdad problemática. El narrador de Galdós no puede resistir el citar sus extensas lecturas de teoría contemporánea. Como Sherlock Holmes, es un

(4) Algunas de las cuestiones tratadas abajo aparecerán en mi artículo «Galdós and the Unlocking of the Psyche», en el número conmemorativo de *Hispania* próximo a salir.

(5) RODOLFO CARDONA: Prólogo a *La sombra* de Galdós (Nueva York, 1964), pp. XXIV y ss.

escéptico positivista, cuyo sumario del caso relaciona las distorsiones causadas por el problema de Anselmo con varias supuestamente características fantasías religiosas bajo el rótulo científico de «estado patológico que da preponderancia inmensa a la imaginación sobre todas las facultades».

Encerrada en ese juicio está la semilla del destino creador de Galdós, el elemento que sirve de llave a una multitud de intrincadas conexiones que Galdós estableció definitivamente una década más tarde en las novelas *La desheredada* (1881) y *El amigo Manso* (1882).

Su historia de la desintegración de Isidora, especie de madame Bovary, proletaria, que vive con la ilusión de proceder de cuna aristocrática, aunque todavía examine un caso de desorden mental con toques naturalistas, sin embargo, evoca atrevidas notas cervantinas y sugiere en qué sentido podemos contemplar la sociedad como material novelesco vivo, en constante fluir. Usando ya técnicas impresionistas, Galdós pinta el pasar de acontecimientos históricos y crisis personales, coloreados por el estado de ánimo de la protagonista. Como han apuntado muchos críticos, el notable capítulo titulado «Insomnio número cincuenta y tantos», que presenta las ensoñaciones de Isidora a lo largo de varias horas, mientras los ruidos y sensaciones nocturnos desatan una cadena de asociaciones, bordea ya el moderno «monólogo interior». Pertinente también a esta discusión es la manera directa cómo Galdós identifica a Isidora, por antecedentes de familia, con la perturbación quijotesca, especialmente a través de la carta de su tío Santiago Quijano-Quejada. Este marco de referencia nos obliga a mantener la distancia con respecto a esa vida, a cuyos motivos ocultos tenemos acceso; a ser simultáneamente participantes y jueces de dos tipos de ficción. Una, nuestras ideas cotidianas de identidad, a menudo realidad ilusoria. La otra, el reino de la literatura, problemáticamente paralelo como una suerte de proyección de la psique.

Haya sido o no su intención inicial, Cervantes enseñó a los europeos cómo leer, o sea que ellos eran lectores de ficción, y, por lo tanto, implícitamente introducía el problema del tiempo en relación con la naturaleza de la ficción y de la mente. La intensa preocupación de su época con la transitoriedad es resumida en el *Quijote* en el problema de la confrontación entre los ideales y la imaginación, de un lado, y las limitaciones naturales y cruda realidad, del otro; entre una perdida edad de oro, degenerada en anacronismo, convertida en la invención de un cerebro enfermo, y la necesidad de humildad, desilusión y aceptación en el presente dado. La gran novela de Cervantes, en realidad, incorpora de un modo nuevo la penetrante visión contenida en la metáfora del mundo como teatro de que el hombre debe ser a la

vez actor y espectador de este drama desarrollado misteriosamente y al cual lo liga su condición de hombre. El equivalente moderno de esta toma de conciencia está explícitamente incorporado a la narración en primera persona del amable, aunque sardónico, filósofo Manso, cuyos poderes de análisis terminan por paralizarlo. Esta crisis existencial, análoga a la muerte de Don Quijote, cuando sus sueños se hacen trizas, es la amarga desilusión de Manso con respecto a la poca profunda normalidad. Corrigiendo su propia psicología—el personaje llega a interpretar aun las condiciones que determinan el sueño y la estructura de los sueños—, Manso penetra la superficie de otras vidas en su propio daño. El resultado es una interrogación sobre la realidad y la conciencia, que caracterizarán más tarde buena parte del pensamiento de Unamuno.

Al tiempo en que *Miau* fue escrita, las novelas de Galdós apuntaban ya a la revelación del importante principio del realismo moderno, que ve al teatro como resultante de la dificultad humana de existir dividido el hombre entre la personalidad interior, secreta, y la apariencia externa, «actuada». A través de sus numerosas referencias al teatro y a la representación, *Fortunata y Jacinta* nos permite entender la interacción de dos mecanismos fundamentales. Uno, la generación de los impulsos en las profundidades del organismo individual, es reconocido por *Fortunata* cuando piensa: «¡Qué cosas hay, pero qué cosas! Un mundo que se ve y otro que está debajo escondido... Y lo de dentro gobierna a lo de fuera...» El otro, la reacción del organismo y el reajuste a presiones del medio, se le ocurre a *Jacinta*: «Y también se dio a pensar en lo molesto y difícil que era para ella tener que vivir dos vidas diferentes, una verdadera y otra falsa, como las vidas de los que trabajan en el teatro.» La conciencia de la representación de papeles mediante atracción o represión y de la pretensión e ilusión en la sociedad, sería una área suficientemente extensa de exploración por sí misma. Pero Galdós reconoce además que muchas aspiraciones que nosotros estimamos «cuerdas», aunque contrarias a los dictados inmediatos de la realidad exterior, son bandas de un espectro más amplio. Y muy apropiadamente emplea toques cervantinos para modificar el tratamiento realista de figuras que ni pueden negar ni adaptarse a imperativos internos, emocionalmente válidos, que pertenecen al orden problemático de los sueños «vesánicos». Don Benito no está satisfecho meramente con descubrir que los impulsos inconscientes generan fantasías que entran en el pensamiento consciente. Su reconocimiento de que las ilusiones e ideales quizá sean sólo sublimaciones de necesidades primitivas va más allá del terreno seguro definido para la investigación científica de la psique por el positivismo.

El caso de Rubín ofrece suficiente evidencia y el importante marco cervantino se hace explícito en el título del capítulo V del libro IV, «La razón de la sinrazón», en el cual observamos cómo el cerebro de Maxi aquilata furiosamente su propia situación, creando su propia lógica poética. En una doble inversión irónica, aun delibera sobre los temas del teatro, esporádicamente asumiendo los puntos de vista supuestamente científicos del positivismo con su severidad analítica. Por lo cual Galdós añade con éxito sutiles distinciones al simple contraste —aprehendido por varios personajes, cada uno de acuerdo con sus propias luces— entre la representación externa y la crítica interna de los papeles representados por la gente. Como que el análisis riguroso de la naturaleza de la representación de papeles tradicionalmente constituye una «desilusión», es en verdad inquietante para nosotros observar cómo una mente enferma usa el instrumento aprobado del juicio para alcanzar su propia especie de profundidad. A pesar de nuestra supuesta superioridad en cuanto «lectores» que participan, por especial dispensa de la ironía del autor, de una permanente libertad frente a la ilusión, debemos pagar tributo al martirio existencial, que trae su propia trágica revelación. Es como si la enfermedad permitiera de algún modo la penetración en el misterio de la persona; observando la generación de las ideas características que dan forma a la identidad, de pronto contemplamos el proceso universal de la simbolización misma, la fuente de la verdad en su más alto sentido. El platónico discutir de Maxi consigo mismo acerca de la ilusión y la realidad es inequívoco:

Quando Maximiliano se retiró, iba desarrollando en su mente la más prodigiosa cadena de razonamientos que en aquellas cavidades se había visto. «¿Ves como salió? Lo que fulminó en mi cabeza como un resplandor siniestro del delirio, ahora clarea como luz cenital que ilumina todas las cosas. Vaya, hasta poeta me estoy volviendo. Pero dejémonos de poesía; la inspiración poética es un estado insano. Lógica, lógica y nada más que lógica. ¿Cómo es que lo averiguado hoy por procedimientos lógicos, fundados en datos e indicios reales, existió antes en mi mente como los rastros que deja el sueño o como las ideas extravagantes de un delirio alcohólico? Porque esto no es nuevo para mí. Yo lo pensé, yo lo concebí envuelto en impresiones disparatadas y confundido con ideas enteramente absurdas. ¡Misterios del cerebro, desórdenes de la ideación! Es que la inspiración poética precede siempre a la verdad, y antes que la verdad aparezca, traída por la sana lógica, es revelada por la poesía, estado morboso... En fin, que yo lo adiviné, y ahora lo sé. El calor se transforma en fuerza. La poesía se convierte en razón. ¡Qué claro lo veo ahora! Vive en la Cava, en la Cava, en la misma casa tal vez donde vivió antes. Se esconde para que no la vea nadie. El suceso se aproxima. La asiste Quevedo. Para ella son el cornezuelo de centeno y la antiespasmódica.

¡Ah, cómo me río yo de estos imbéciles que creen que me engañan!... ¡Engañarme a mí, que estoy ahora más cuerdo que la misma cordura! ¡Dios mío, qué talento tengo! ¡Qué manera de discurrir!... ¡Estoy asombrado de mí mismo, y compadezco a mi tía, a Ballester, a todos los que hacen delante de mí esta comedia. «Todavía no hay nada», fue lo que dijo Quevedo al volver de la Cava. Presunción equivocada, falsos síntomas. Luego la cosa esta próxima. Estamos en marzo. Bien, no me falta más que averiguar la casa. Si me dejara llevar de la inspiración, aseguraría que es la misma casa aquella, la de los escalones de piedra. Pero no; procedamos con estricta lógica, y no aseguremos nada que no esté fundado en un dato real.

De manera maestra, Galdós nos permite participar de la experiencia universalmente documentada del platonismo, como ocurre en la visión retorcida de Maxi, y simultáneamente permanecer distanciados por nuestro juicio crítico en cuanto a sus circunstancias reales, poderes y función dentro del mundo de la novela. Que estamos enfrentados al significado de la ficción desde dentro y a través de la ficción no hace sino profundizar el impacto del complejo descubrimiento hacia el cual nos guía el novelista.

Las reconstrucciones de Maxi tienen el poder de transfigurar los acontecimientos presenciados por nosotros. En verdad, podemos referirnos a él, al finalizar la novela, como a una suerte de *clarividente* —y éste es, por supuesto, el eslabón que lo une a Luisito Cadalso.

Una más atenta mirada a la función estructural de Luisito había de corregir el tópico subrayamiento del *contenido* de *Miau*. Porque la novela estudia cierto registro de hechos «patológicos», síntomas que son variaciones de alguna anomalía típica, podríamos también esperar que ella fuera el ostensible epítome de la indiferencia naturalista frente a la estética. Sin embargo, el lector aprecia de manera creciente, al leerla, que tanto como los detalles de desintegración humana, la perfección de la forma ejerce sobre él particular fascinación. Las múltiples perspectivas del libro permanecen constantemente bajo el control de la ironía. Galdós no sólo modula nuestro descubrimiento de extraños o grotescos ángulos de la realidad a través de las visiones distintas de varios personajes, sino que, en realidad, nos aventuramos en deliberados sondeos de los abismos espectrales de sus mentes. Los acontecimientos psíquicos en su fluir dejan de ser meros hechos naturalistas, porque ocurren en relación con puntos de referencia que los someten a un esquema total. La metáfora artística, por medio de obvia reiteración, domina sobre los datos ordinarios o peculiares de la naturaleza contenidos en la novela.

En el más antiguo realismo *idealista*, el concepto de la naturaleza incluía un imperativo moral, correlato del cual era la nobleza de alma,

la justicia de la acción, la armonía de todo lo creado o la sublimidad de la visión. El protagonista, o el reflejarse de su alma en el mundo natural, mostraba una estética definida; belleza y nobleza eran la específica corroboración de la teodicea. En el realismo *irónico* de Galdós, el concepto de la naturaleza incorpora la interacción de presiones psicológicas y sociales, mientras que simultáneamente compara las operaciones de la mente con los procesos de la ficción. La capacidad de Cervantes de proyectar los sucesos narrados sobre «el teatro del mundo» permanece viva en Galdós, aunque, acorde con el pensamiento decimonónico, el teatro es ahora el escenario «orgánico» o «dialéctico» de la historia documentada. Como ha examinado en detalle Eoff, el gran movimiento de la naturaleza, tal como la concebía don Benito, ordenaba una consecuente evolución moral (6). Aceptando esta síntesis galdosiana, podemos señalar la secuencia casi inmediata de *Fortunata y Jacinta* y *Miau*, como prueba de la producción de adecuadas representaciones de sus facetas oscura y luminosa por parte de una sensibilidad. El humor irónico sirvió de puente para ese rápido movimiento desde el terreno más seguro de la primera novela, en la cual el nacimiento de un niño garantiza la continuación hasta el ambiguo territorio de la segunda, donde el suicidio concluye la pesadilla. Somos, en cierto modo, compensados de la muerte y la derrota en *Fortunata y Jacinta*, mientras que en *Miau* el único elemento explicatorio, las visiones infantiles de Luisito, pertenecen sólo al reino de lo misterioso y extraño. Sin embargo, ambas novelas tienen en común el ilustrar cómo los impulsos de motivación—a fin de cuentas, directrices evolutivas—brotan del inconsciente hacia el plano consciente en su desarrollo. Si Galdós contempla la naturaleza humana como la fuente de su propio destino, la única fuente del bien y del mal en la sociedad, las dos novelas comunican adecuadamente la manera en que incontable número de personas, mediante una variada producción mental, crea ese fenómeno colectivo que llamamos historia. Aunque, al mismo tiempo, si bien es una explicación natural, la actividad de la psique existe en virtud de motivaciones negativas y positivas y el misterio de la vida todavía permea todo. Ya que, desde el punto de vista de las convenciones literarias, la atribución de energías creadoras a la psique, dentro de la más amplia dialéctica de la naturaleza, sencillamente reemplaza la idea más antigua de la mente como punto de transmisión, a través del cual mensajes e imperativos de la esfera metafísica llegan a la Humanidad.

En la década 1880-1890, Galdós sobrepasa el ordinario, mimético

(6) SHERMAN H. EOFF: *The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as a Dynamic Process* (Saint Louis, 1954).

naturalismo en la práctica de su experimentación con métodos para fundir atmósfera, emoción y pensamiento. Su pintura impresionista de la percepción subjetiva individual de personas, lugares, cosas e ideas, de momento en momento revela los ritmos de la vida tal como éstos son determinados por estímulos externos y procesos que se desarrollan en la mente, ya que el impresionismo encierra cada instante en su preciso, único y evanescente color; vuelve borrosa la frontera entre la realidad vigilante y el ensueño. *Miau* es un momento decisivo en este movimiento progresivo del naturalismo al simbolismo, cuando el novelista acepta todos los procesos mentales—incluyendo la angustia vaga, la pesadilla, las extrañas nociones proyectadas por los pensamientos—como elementos esenciales de un amplio realismo. Cierto, estamos frente al asunto estereotipado: la condición de una familia entera, los Villaamil, cuyos vicios y debilidades, determinados en gran medida por la herencia de desórdenes nerviosos, representan también un núcleo de males sociales. Pero muchos toques irónicos y el humor grotesco convierten su agonía colectiva en tragicomedia. Aun símbolos tradicionales—como el de la crucifixión—están complicada y alucinadamente entretejidos con los sueños. Como resultado, la vívida pintura de las visiones de Luisito o de los arrebatos criminales de Abelarda trasciende la simple exposición de la mecánica de los trastornos mentales.

Si el éxito de *Miau* depende en gran medida de las correlaciones entre los motivos religiosos y animales, esto es, de la «metáfora», la autenticidad de la «metáfora», a su vez, depende de una dominante ironía. Ante la cuestión de si debemos ridiculizar la creencia del viejo Villaamil en la inspiración directa, o si la clarividencia ingenua es un rasgo especial de la aberración mental de su nieto, la respuesta en el plano artístico es la ambigüedad. Así, la interpretación de la novela como una alegoría religiosa impone una tesis que es tan parcial como el análisis de ella en cuanto documento naturalista. Las dos interpretaciones presuponen un Galdós que opera como expositor de teorías y no un Galdós primariamente obsesionado con una narración que proveyera un modelo independiente de vida mental en sus propias estructuras. En toda su complejidad, *Miau* es más bien un estudio grotesco y sardónico, al par que clínico, de personas que experimentan ideas y sentimientos religiosos como reflejo de su destino personal y perturbación psíquica; pero eso no invalida la seria contemplación, por parte del autor, del extraño aspecto de la pureza espiritual y clarividencia en las fantasías de Luisito. Si aseguramos que, como el naturalismo positivista afirmaba la incapacidad del hombre de conocer nada más allá de los «hechos», Galdós estaba simplemente *flirteando* con el misterio, perderemos de vista el impulso *artístico* que lo gobernaba. Ade-

más, Casaldiero ha distinguido correctamente el naturalismo francés decimonónico de las variedades españolas que son antecedente de Galdós. Especialmente de Cervantes, mantiene este crítico, Galdós aprendió cómo unificar la realidad ordinaria y lo ideal, heroico e imaginativo en una tensión de opuestos. La situación de la «locura» en los casos de Maxi y Luisito no es realmente congruente con el naturalismo francés a causa del andamiaje que sustenta sus dotes visionarias. No se trata sólo de una oposición entre el lado «romántico» del alma, que impide al individuo tener éxito en la ardua lucha de la vida, y de la aceptación «realista» de la estructura del mundo tal como es, tema importante en la obra de Balzac. Ni tampoco se trata del conflicto entre fuerzas destructivas en el hombre o la sociedad, de una parte, e impulsos vitales, correctamente dirigidos y comprendidos, de la otra, como en la literatura de Zola. Tales cuestiones, aunque de considerable importancia, están relativizadas por el interés de Galdós en el sentido de la «obra de ficción» misma, ya que su examen de la naturaleza de la ficción narrativa está directamente ligado al estudio de la psique.

Revisando el desarrollo novelístico de Galdós, podemos discernir la principal línea divisoria. Primero, hay un rápido alejamiento del uso de la metáfora alegórica en trabajos tempranos, como *Gloria* y *Marianela*. Segundo, hay un arribo, casi simultáneamente, a la afirmación de leyes naturales y, al parecer, cruda exposición clínica de su operación en *Fortunata* y *Jacinta* y *Miau*. Pattison ha reconstruido de manera sugerente los momentos generativos de los libros tempranos, mostrando cómo Galdós—en una reacción en cadena después del pensamiento preparatorio—fundió en un tejido integral: 1) sus preocupaciones filosóficas; 2) numerosas impresiones y observaciones reunidas por su propia experiencia, y 3) materiales derivados de sus lecturas. Es importante para el propósito de esta discusión, no la probabilidad del acto creador como lo describe Pattison sobre la base de la evidencia «externa», sino la temprana dependencia, presente en Galdós, según se ha demostrado, de analogías metafóricas, como las equivalencias de las frases del sistema comtiano (*Marianela*). Es, por lo tanto, de singular interés que exista una parcial corroboración de los trazos creadores en un estudio de Weber, basado en la evidencia «interna» de los procedimientos de trabajo en la composición de *Miau* (7). Estos se ven en cambios significativos de la versión Alfa, básicamente un argumento sin adornos, a la versión Beta. El cambio fundamental es hacia la distancia irónica, en lugar de la simpatía envolvente, en la pintura de

(7) ROBERT J. WEBER: *The Miau Manuscript of Benito Pérez Galdós: A Critical Study* (Berkeley y Los Angeles, 1964).

Villaamil como una persona privada de toda gratificación y conducida a la desesperación por fuerzas externas... Las modificaciones notables incluyen un mayor comentario del autor: el desarrollo del «leitmotiv» de *Miau* y de la imagen de Cristo y la expansión del papel de Luisito como símbolo. La estructura final está compuesta por modelos metafóricos, como el de la ciudad interior de la burocracia, y Galdós exhibe su especial capacidad para observar un «obvio» tipo literario—aquí, el *cesante*—, análogo a venerables paradigmas de la tradición narrativa.

Casaldiero reconoció que *Miau* elaboró lo que fundamentalmente fue una analogía metafórica al interpretar que:

«Madrid es el mundo, y el empleado, el hombre. Morir es quedar cesante. El hombre incapaz de perforar el mundo hostil que le rodea, de abrirse una brecha que le conduzca a lo estable y lo permanente, que deshaga el misterio y le sitúe en la zona diáfana del ser y del conocimiento, esto es lo que ofrece la novela. La angustia metafísica y religiosa no se resuelve en una desesperada queja de protesta como en el romanticismo; se excluye de ella todo elemento subjetivo, enfrentando al hombre inerme con la incógnita abrumadora de su destino.» (8).

Esta exposición es bastante exacta si precisamos en qué forma el subjetivismo está excluido. Es la libertad de Galdós como autor, no la ignorancia o el rechazo, frente al *subjetivismo* de sus personajes, lo que distingue su aproximación a la dualidad del mundo, que él reconoce dividido entre las esferas interior y exterior. Gullón llega a sostener que Galdós anticipa a Kafka al erigir al protagonista en símbolo del «hombre individualizado», con su ansia de seguridad dentro de «un submundo ideal, especie de paraíso para él inasequible», aun cuando, en principio, él cree en su derecho de entrada (9). Villaamil, finalmente, llega a la conclusión de que la justicia no existe o es inhallable; incapaz de comprender un mundo vacío de justicia, «lo abandona cuando no puede disimularse lo absurdo de su existencia» (10). En la novela están representadas estructuras sociales, familiares y psicológicas, como Gullón demuestra en forma convincente, como fuerzas que definen la condición humana, esto es, amenazando al hombre con el absurdo.

El problema es si el lector o el autor pueden realmente «simpatizar» con alguno de los tres tipos de víctima (Villaamil, Abelarda, Luisito) y en qué forma. Gullón entiende que Galdós simpatiza especialmente con Villaamil, comprendido como un representante trágico de

(8) Página 94.

(9) Página 274.

(10) Página 275.

la Humanidad en las circunstancias modernas. Pero esta apreciación confunde seriamente dos cosas distintas. Aunque la cesantía del abuelo haya sido obviamente arbitraria, su conducta en la prosecución de su caso llega a ser, sin embargo, extravagante, y no podemos evitar asociarlo con las vejaciones de su desesperanzada empresa; él se torna a nuestros ojos el primer ejemplo de nuestro ciego, inútil, molesto semejante a quien graciosamente rehuimos o solamente referimos a los otros con malicia. No interesa hasta qué punto el engaño por Víctor de la enamorada Abelarda es cobarde, pues su distorsionada imagen de la vida, sus hábitos cursis y sus reacciones maniáticas la convierten en una criatura despreciable. Y no importa que juzguemos a Luisito irreprochable y clarividente en sus pensamientos, pues el impacto final de sus visiones sobre su abuelo es extremadamente cruel. En una posición algo diferente, Gullón cree que Galdós, al traducir la opinión de los primeros intelectos de su época, fue incapaz de expresar plenamente sus propios sentimientos acerca de lo «maravilloso», a pesar de que él sabía que la vida era mucho más compleja de lo que el naturalismo positivista imaginaba o deseaba. «La superior trascendencia de *Miau* se debe al extraño fluido detectable en la atmósfera novelesca. La realidad tiene halo de misterio. Tal vez la mirada galdosiana fue más lejos, llegó más hondo, y por eso descubrió bajo el juego de las apariencias y las maquinaciones vulgares la resaca de invisible mar, cuyo rumor nos inquieta» (11). En mi opinión, esta tesis no es incompatible con las reservas que expuse más arriba acerca de las simpatías del autor. Si Galdós estuvo profundamente interesado en la posibilidad de la realidad supersensorial o metafísica, y al mismo tiempo, podría agregar, fue capaz de una exposición severa de las deficiencias de sus criaturas de ficción, que dependían, en su vida espiritual, de un simbolismo religioso, esta notable y disciplinada combinación está relacionada básicamente con la emisión de su sensibilidad.

Correa demuestra que Galdós caracteriza con frecuencia a los personajes por su dependencia mental de particulares géneros narrativos al interpretar por sí mismos lo que les rodea; falta, sin embargo, una adecuada discusión de la forma en que él, como novelista, manipuló modelos heredados y puramente literarios o «estereotipos» del acervo universal. Se establece poca relación entre el uso que Galdós hace de las estructuras narrativas implícitas—que con frecuencia contienen una variedad de perspectivas (verbigracia, los raptos visionarios de Luisito o el casi surrealista trauma de Abelarda en la iglesia al enterarse de la traición)—y sus notables rasgos de ironía. Tales esquemas tienen más sentido cuando disponemos de más información acerca de él como el

(11) Página 288.

continuador de la novela humorística, con su reconocida capacidad para incorporar una variedad de formas literarias y motivos que derivan su sentido último de la interacción con el contexto. Habitualmente Nimetz toma en cuenta el factor del control por parte del autor, pero aún fluctúa en algún momento en forma significativa. Al preocuparse más de lo necesario por una supuesta falta de simpatía o gusto del autor por el simbolismo religioso, él juzga que la incongruencia artística aparece como resultado de los métodos habituales de Galdós cuando usa al *Quijote* como una correlación en *Nazarín*. El «alejamiento irónico que el recurso produce contrasta con el elevado asunto de *Nazarín*» (12). Aunque Nimetz es coherente y claro acerca de su propio punto de vista, yo podría argüir que las categorías que él mismo aduce sugieren exactamente la conclusión contraria en este caso. Si el más alto punto de referencia en la novelística galdosiana es la ironía, ¿qué derecho tenemos de excluir a priori cualquier tema que figure en el escrutinio de la obra de un creador realista? Si la ironía no es un instrumento conveniente para examinar materias nobles y sublimes, ¿qué es entonces? Contestar en forma tradicional que hay que aproximarse a lo sagrado con piedad solamente nos coloca en un círculo; el realista moderno ¿deberá adaptar una piedad diferente para cada tema religioso o filosófico que trate? Desde la perspectiva del humorista moderno o antiguo, la idea de que solamente la fe «real» habilita al hombre o al autor para el sentimiento o el conocimiento verdaderos es gratuita, porque él ya ha asumido una posición distinta de la fe por sobre antiguas creencias, que examina con irónica distancia. De poco nos sirve en nuestra época escéptica prescribir valores absolutos cuando el autor en cuestión es tan distinto del obstinado prototipo positivista y desborda de aceptación indulgente hacia toda clase de debilidades humanas, inclusive—en la medida en que le interesa—algunos impulsos religiosos. El juego «simpatético» con *Nazarín* como un Cristo-*Quijote* es simplemente una manera que Galdós adelanta en forma algo precoz y anticipándose a la época. Simplemente aplica al cristianismo la misma prueba que Cervantes aplicó a la novela, y el resultado es, con suficiente frecuencia, el rescate de muchos valores justos (verbigracia, históricamente, correctos siempre), exactamente como Cervantes salvó la esencia de la elevada dedicación y del espíritu caballeresco. Galdós tiene el privilegio, si no el deber, de decirnos cómo aparece el cristianismo a los ojos de un humorista. Porque cualquier norma neoclásica acerca de la propiedad o corrección—incluso una que derive del respeto por los sentimientos religiosos—

(12) Página 120.

es intrascendente dentro del amplio realismo fundado sobre la base del humor.

Claramente, nuestra fidelidad a la figura de Cristo, sea sobre la base de una tradición religiosa o cultural—si sentimos las mismas desconfianzas de Nimetz—, constituye un elemento significativo en la definición de nuestra propia sensibilidad. Propongo simplemente que la visión de Galdós obraba ya contra tales elementos residuales en búsqueda positiva de una auténtica, aunque diferente, posición moderna. Si aceptamos que Villaamil es una imagen de Cristo, bien podemos argüir, de acuerdo con Nimetz, que la red de metáforas religiosas en *Miau* es errónea desde el punto de vista artístico. Pues la identificación de Villaamil, «redentor» impotente de su nación y de su turbulento fracaso, con Cristo, como víctima ejemplar, no nos permitiría rehuir los aspectos problemáticos de su suicidio, impuesto ambiguamente. Si la última afirmación supone formular una interpretación de *Miau*, permítaseme que me apresure a agregar que el hallar en la novela alguna muestra basada en tales analogías no probará por sí misma que Galdós se adhiriese a una particular perspectiva religiosa. Su aproximación al problema torna relativo cualquier paralelo teológico y lo convierte (lo que es muy posible) en puro simbolismo. Pero la estructura y el proceso de la «ficción» había, después de todo, de obsesionar a Galdós más y más. Como tantos otros grandes artistas del siglo XIX, derivó firmemente de una restricción más «clásica» de los problemas «internos» a un «romántico» ámbito de simbolismo.

El juego interno entre dos formas de apreciación—una, cuando gozamos de la ficción como una imitación de la realidad, la otra, cuando reflexionamos acerca de ella como de un artificio con implicaciones metafísicas—constituye la ironía cervantina. Galdós agrega otro grupo de dimensiones: por un lado, reconocemos que el inconsciente dicta el fluir de la narración, ya sea fabulosa o factible para cada uno de nosotros; por el otro nos sorprendemos, completamente absorbidos por las imitaciones fidedignas de la vida mental personal. Sin duda, Galdós cree en la correspondencia entre sus ficciones sensibles y las fantasías y ensueños del hombre común hasta el punto de que permanecen como una armazón secundaria de la realidad en nuestras vidas. Sus novelas no carecen de esta verosimilitud adicional, que nos vuelca dentro de ellas de la misma forma que las seducciones de la representación dentro de la representación nos coloca en el escenario; nos identificamos con el espectáculo de otros protagonistas fantasiosos o soñadores como nosotros.

Estas notas han intentado sugerir que Galdós poseyó un poderoso sentido estético, acerca del cual la crítica ha estado indecisa por causa

de la insistencia acerca del «contenido», con sus connotaciones ideológicas. Pero como muchos investigadores han documentado, Galdós no fue solamente un «secretario-narrador» que anotaba inmediatamente lo que observaba en el transcurrir de la escena humana, sino también una mente creadora, imbuida de la pasión por comprender el sentido de la ficción en sí misma. Por supuesto, éstas no son las únicas vías para evaluar su obra; la labor acumulada de muchas monografías que analizan la forma en los trabajos de don Benito complementarán, más que reemplazarán, nuestro conocimiento de este autor como comentarador de la Historia y de la Humanidad. Ha llegado el tiempo, sin embargo, en que el estructuralismo o la teoría de la *gestalt* pueden aumentar provechosamente nuestra comprensión. Cuando el problema alcance, desde esta nueva perspectiva, el grado de completa realización en la correspondencia «narración» y «metáfora», *Miau* se contará entre las mejoras creaciones de Galdós.

(Traducción de Julio Matas)

GERALD GILLESPIE
State University of New York
BINGHAMTON, N. Y. (USA)

REALISMO Y MITO EN «EL AMIGO MANSO»

P O R

EAMONN RODGERS

En 1912, don Luis Antón del Olmet y don Arturo García Carraffa preguntaron a Galdós si era partidario del arte por el arte, y él contestó:

No... Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo. Yo escribí siempre, excepto en algunos momentos de lirismo, con el propósito de marcar huella. *Doña Perfecta*, *Electra*, *La loca de la casa*, son buena prueba de ello. Mis *Episodios nacionales* indican un prurito histórico de enseñanza. En pocas obras me he dejado arrastrar por la inspiración frívola (1).

Es sorprendente que Galdós no mencione aquí las obras que la crítica moderna ha juzgado como de más valor literario; más sorprendente todavía que parezca ignorar que logró sus más grandes triunfos en el arte del realismo cuando abandonó su «prurito de enseñanza». Pero esta tendencia a considerar la literatura sólo desde el punto de vista de su contenido ideológico o didáctico es muy típica de la crítica de Galdós en general. Por ejemplo, en el prólogo que escribió para la tercera edición de *La regenta*, publicada en 1901, habla de Ana Ozores en los siguientes términos:

En ella se personifican los desvaríos a que conduce el aburrimiento de la vida en una sociedad que no ha sabido vigorizar el espíritu de la mujer por medio de una educación fuerte, y la deja entregada a la ensoñación pietista, tan diferente de la verdadera piedad (2).

Es evidente que Galdós ve a Ana como un personaje casi alegórico, la encarnación de ciertos abusos e idiosincrasias nacionales, más que un estudio de carácter individual. Pero en este respecto no hace más que expresar una actitud compartida por la casi totalidad de los escritores de su tiempo, fuesen tradicionalistas, fuesen progresistas. Ambos grupos, aunque de distintas maneras, subordinaban la literatura a fines didácticos; mientras aquéllos utilizaban sus obras para atacar

(1) LUIS ANTÓN DEL OLMET y ARTURO GARCÍA CARRAFFA: *Galdós* (Madrid, 1912), p. 93.

(2) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Obras completas* (Madrid, 1951), p. 1450 a.

el escepticismo religioso y las teorías sociales subversivas, éstos proponían con igual ardor soluciones avanzadas a los grandes problemas contemporáneos. Fernán Caballero, por ejemplo, escribió en 1853 que tenía el propósito de «inocular buenas ideas en la juventud contemporánea..., dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber» (3); y cuando apareció la primera parte de *Gloria*, en 1876, Leopoldo Alas escribió eufóricamente que «la novela *tendenciosa* o filosófica... es ahora en nuestro país de gran oportunidad» (4).

Ni Alas ni Galdós, ni muchos otros escritores que pensaban de la misma manera, creían que la intención moralizadora pudiese perjudicar el realismo en la novela. Antes bien, tendían a identificar una cosa con otra. Uno de los lugares comunes de la crítica decimonónica, tanto fuera de España como dentro, es la idea que la novela, tradicionalmente considerada como mera lectura de entretenimiento y solaz, estaba ya llamada a convertirse en un género *serio*. Zola tomó esta idea como punto de partida al escribir *Le roman expérimental* (1880), donde se llamó a sí mismo y a sus secuaces «moralistes expérimentateurs», añadiendo que el novelista debía observar empíricamente la realidad, en vez de huir de ella hacia creaciones de la fantasía. Diez años antes, en sus *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), Galdós había dicho más o menos lo mismo: la novela no debía ser «una distracción fugaz» ni «un pasajero deleite», sino

...la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de [la clase media], de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias... Descuella en primer lugar el problema religioso... (5).

Galdós y sus contemporáneos parecen, pues, haber identificado el realismo sencillamente con el estudio de «problemas de la actualidad». Algo de verdad había en esta equiparación. Aun las novelas de tesis de Galdós pueden parecer un reflejo fiel de la vida si se las compara, por ejemplo, con las ficciones pueriles de un Antonio de Trueba. Pero todavía so menos convincentes de lo que deben ser, precisamente porque Galdós sacrificó a su misión educativa la complejidad de los ca-

(3) Citado por D. L. SHAW en «The Anti-Romantic Reaction in Spain», *Modern Language Review*, LXIII (1968), p. 608.

(4) Citado por S. H. EOFF en «The Spanish Novel of 'Ideas'»: Critical Opinion», *Publications of the Modern Language Association of America*, LV (1940).

(5) JOSÉ PÉREZ VIDAL, ed., *Madrid* (Madrid, 1957), pp. 235 y 236.

racteres y del ambiente social, proyectando una visión esencialmente simplista de la vida.

Siendo todo esto así, *El amigo Manso* tiene un interés especial para los lectores de Galdós, porque es la primera novela en que el autor se abstiene deliberadamente de adoptar posiciones simplistas, y por eso mismo, como intentaré demostrar, la primera que podemos calificar de plenamente realista. Algunos críticos, sin embargo, siguen hablando de *El amigo Manso* como si fuese una obra didáctica más. W. H. Shoemaker, por ejemplo, sugiere que «... *El amigo Manso*... resulta como había empezado—una novela idealista...; la obra es la historia de un protagonista que es la representación—para no decir encarnación—de una idea... Galdós se dedica completamente al tema de la educación y los maestros» (6). G. A. Davies declara que el fracaso de Máximo como maestro «is intended as a comment on the over-hopeful optimism of the Krausista educationists» (7). Es innegable, por cierto, que un estudio completo del aspecto teórico de la obra haría resaltar afinidades entre el pensamiento de Máximo y el de los krausistas. También hay que reconocer que el asunto de la novela es, efectivamente, la educación, sea cual sea el sentido que demos a la palabra. Pero al acentuar tanto la cuestión del krausismo y de la educación en un sentido limitado, estos críticos han dado lugar a interpretaciones parciales de la novela, e incluso han pasado por alto cosas que debieran haberles importado mucho más.

Quizá el elemento que salta más a la vista es que por primera vez, al menos en las novelas que tratan de la vida contemporánea, Galdós no nos habla directamente en su propia voz. Confía la narración de la vida de Máximo a Máximo mismo, así que el lector puede juzgar todas las observaciones moralizadoras que hace éste acerca de la sociedad, la educación, la literatura o las mujeres como opiniones personales de un ente ficticio, sin echar al autor la responsabilidad de ellas. Por supuesto, las ideas del personaje pueden ser las del autor, pero lo importante es que al identificarlas con una de sus creaciones, Galdós las exterioriza, de modo que hace posible presentarlas irónicamente. Nótese, por ejemplo, la manera modesta, casi jocosa, en que se introduce el tema de la educación en el primer capítulo:

Díjome aquel buen presidiario, aquel inocente empedernido, que estaba encariñado con la idea de perpetrar un detenido crimen novelesco, sobre el gran asunto de la educación, que había premeditado su plan, pero que faltándole datos para llevarlo adelante con la pres-

(6) «Sol y sombra de Giner en Galdós», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, tomo II (Madrid, 1966), p. 221.

(7) «Galdós *El amigo Manso*, an experiment in didactic method», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), p. 23.

teza mañosa que pone en todas sus fechorías, había pensado aplazar esta obra para acometerla con brío cuando estuvieran en sus manos las armas, herramientas, escalas, ganzúas, troqueles y demás preciosos objetos pertinentes al caso. Entre tanto, no gustando de estar mano sobre mano, quería emprender un trabajillo de poco aliento, y sabedor de que yo poseía un agradable y fácil asunto, venía a comprármelo, ofreciéndome por él cuatro docenas de géneros literarios, pagaderas en cuatro plazos; una fanega de ideas pasadas, admirablemente puestas en lechos y que servían para todo; diez azumbres de licor sentimental, encabezado para resistir bien la exportación, y, por último, una gran partida de frases y fórmulas, hechas a molde y bien recortaditas, con más de una redoma de mucílago para pegotes, acopladuras compaginazgos, empalmes y armazones. No me pareció mal trato, y acepté (8).

Esto está muy lejos del tono batallador y misionero de las primeras novelas, y este contraste hace muy difícil el atribuir intenciones abiertamente didácticas al novelista. Si algo critica Galdós, son las cualidades personales que llevaron a Máximo a adoptar ciertas teorías, y no las teorías en sí. Pero aun cuando pone al descubierto las imperfecciones emocionales e intelectuales de Máximo, el autor lo hace de manera que siempre estamos conscientes de la ambigüedad y complejidad, tanto del personaje como de la situación en que se encuentra, y, por consiguiente, estamos menos inclinados a juzgar de una manera simplista. 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. Por ejemplo, cuando Máximo dice: «adquirí cierta presunción pedantesca y un airecillo de autoridad de que posteriormente, a Dios gracias, me he curado por completo» (1168b), nos revela que está muy lejos de librarse de los vicios que describe. La ironía que suponen estas líneas está mantenida a través de toda la obra, y hace que el lector, aun cuando compadece hondamente a Máximo, no se olvida nunca de cuánto los defectos de éste han contribuido a su fracaso. Pero al mismo tiempo esta ironía no es cómica ni satírica, sino más bien trágica. Es verdad que Máximo nos hace sonreír cuando supone que Irene ha estado leyendo de noche en su cuarto alguno de sus escritos filosóficos. Pero cuando nos damos cuenta —y Galdós quiere evidentemente que nos demos cuenta— de que lo más probable era que Irene leyese una carta de Manuel, entonces el engaño en que está Máximo empieza a adquirir hondo patetismo. La ironía, pues, consiste no sólo en las

(8) *Obras completas*, tomo IV (Madrid, 1954), pp. 1165 b-66 a. Todas las citas están tomadas de esta edición, y a partir de este punto las referencias están incorporadas en el texto del artículo.

equivocaciones que sufre Máximo a causa de su visión demasiado intelectualizada del mundo, sino también en el hecho de que permanece ignorante de ciertos acontecimientos íntimamente relacionados con su porvenir, que sólo descubre en el momento de destruirse su ilusión y su dicha. «¡Aniquílate, alma, antes que descubrirte!», grita interiormente, mientras Manuel, inconsciente de la tortura que inflige a su antiguo maestro, charla alegremente de cómo pasó la noche con Irene (1262b).

La postura de Galdós frente a su narrador es, pues, a la vez imparcial y hondamente compasiva. Aunque está completamente consciente de los defectos humanos de Máximo, está identificado con él en una manera que va mucho más allá del mero partidismo con que presentó a León Roch. Esto no sólo hace a Máximo un personaje más verosímil que cualquiera de los protagonistas idealizados de las novelas anteriores de Galdós, sino que indica también una creciente madurez del autor. Al ironizar la narración de Máximo, Galdós reconoce implícitamente la existencia de otras interpretaciones posibles de la misma realidad, y sugiere una visión amplia, compleja y múltiple del mundo.

Las relaciones ambiguas de Galdós con Máximo determinan también el contenido de la crítica social en esta novela. Por justas que sean las censuras que dirige Máximo contra la frivolidad de su época, es claro que provienen de su propio temperamento puritano e intolerante. No puede concebir las cuestiones morales sino en términos absolutos. Condena rotundamente a los que no se elevan al mismo nivel de rectitud que él e idealiza a los que cree virtuosos. Cuando su cuñada Lica se enfada porque critica a doña Cándida, Máximo reflexiona:

Lica era una criatura celeste, un corazón seráfico. No conocía el mal; ignoraba cuanto de falaz y malicioso encierra el mundo, y a los demás medía por la tasa de su propia inocencia y bondad (1191b).

La parte sentimental e idealista de la actitud moral de Máximo es aún más evidente en sus relaciones con Irene, a quien considera como poseedora de «una naturaleza superior compuesta de maravillosos equilibrios» (1195b), y como «una mujer del Norte, nacida y criada lejos de nuestro enervante clima y de este dañino ambiente moral (*ib.*). Naturalmente, cuando descubre que Irene no es esta «Minerva coetánea», sino una chica normal, con deseos de medrar como todo el mundo, su adoración se trueca en amargo despecho, y censura, con todo el rigorismo de que es capaz, las ambiciones que ella piensa satisfacer al casarse con Manuel:

Horror del estudio; ambición de figurar en la numerosa clase de la aristocracia ordinaria; secreto entusiasmo por cosas triviales; devoción insana que consiste en pedir a Dios carretelas, un hotelito y saneadas rentas; pasión exaltada, debilidad de espíritu y elasticidad de conciencia; he aquí lo que iba saliendo a medida que se descubría; y sobre todas estas imperfecciones descollaba, dominándolas y al mismo tiempo protegiéndolas de la curiosidad, un arte incomparable para el disimulo, arte en el cual supo mi amiga presentármese con caracteres absolutamente contrarios a los que tenía (1274 a).

Pero más tarde, a medida que Máximo comprende mejor a Irene, y se da cuenta de las circunstancias que la han llevado a enamorarse de Manuel, encuentra que puede explicar su conducta, y hasta disculparla completamente. La «honrada pobreza» que le había llenado de una admiración sentimental aparece ahora como una realidad abrumadora de la cual Irene quiere librarse a toda costa. Ya sabe Máximo por qué su amiga se hizo maestra, no por ser una «mujer de razón», como pensaba él, sino porque era el único medio apropiado para una chica pobre que quería ganarse la vida honradamente. También sabe —y la revelación le deja frío— por qué Irene está resuelta a salir de la casa de doña Cándida «o casada o muerta». Y al disculpar a los amantes, disculpa implícitamente a la humanidad entera, porque las imperfecciones de Irene y Manuel son las de todo el mundo:

¡Execrable ligereza la nuestra! Ella y él se amaban tiernamente. El amor, la juventud, la atmósfera social cargada de apetitos, lisonjas y vanidades, criaban en aquellas almas felices la ambición, desarrollándola conforme al uso moderno de este pecado, es decir, con las limitaciones de la moral casera y de las conveniencias. Esto era natural, como la salida del sol, y yo haría muy bien en guardar para otra ocasión mis refunfuños profesionales, porque ni venían al caso ni hubieran producido más resultado que hacerme pasar por impertinente y pedante. Las purezas y refinamientos de moral caen en la vida de toda esta gente con una impropiedad cómica. Y uno digo nada tratándose de la vida política, en la cual entró Manuel con pie derecho desde que recibió de sus electores el acta de diputado. Mi discípulo, con gran beneplácito de sus enemigos y secreto entusiasmo de su esposa, entraba en una esfera en la cual el devoto del bien, o se hace inmune, cubriéndose con máscara de hipócrita, o cae redondo al suelo muerto de asfixia (1288 b).

El «gran asunto de la educación», pues, abarca mucho más que el examen de una serie de teorías pedagógicas. Al estudiar el doloroso proceso de la reeducación de Máximo —cómo tiene que aprender de nuevo a tomar la vida y las personas como son—, el novelista se está dando a sí mismo una lección de tolerancia. Presenta a Máximo como un maestro fracasado porque quiere criticar no el krausismo,

sino su propia presunción al tratar de cambiar la sociedad por medio de sus novelas de tesis. Se ha dado cuenta de que los problemas morales creados por el vivir social son demasiado complicados para admitir soluciones fáciles. Muestra cómo Máximo emerge de su aislamiento filosófico para formar vínculos estrechos con otros, a fin de sugerir cuán inútil e irresponsable es criticar a la humanidad desde una posición de superioridad, sin estar plenamente identificado con ella. Cuando menos nos atrae Máximo, es cuando anima a su hermano José María a seguir con sus observaciones huecas sobre la sociedad, «para que... me mostrase, como asunto de estudio, la asombrosa variedad de las manías humanas» (1195a). Todavía tiene Máximo que aprender, como lo ha aprendido Galdós, que el que pretenda educar a sus semejantes, sea filósofo, sea novelista, debe aceptarlos como son, es decir, como una mezcla de nobleza y de pequeñez.

Esta tolerancia de las flaquezas humanas no indica, sin embargo, que Galdós haya abdicado por completo su responsabilidad moral. Si sus juicios morales están insinuados indirectamente, no por eso son menos claros. Al afirmar el valor de la tolerancia, no deja lugar a que la confundamos con la indulgencia excesiva. Donde más claramente vemos cómo Galdós quiere que juzguemos ciertos vicios es en la famosa escena de la velada. Máximo siente hacia esta función un desdén que no trata de ocultar, y que está plenamente justificado por las pretensiones vacuas y la retórica insustancial de los organizadores, y también por la credulidad del público. Su discurso, grave y sensato, no hace ninguna impresión en los oyentes, mientras Manuel, con su palabra fácil, logra un triunfo instatáneo que asegura su porvenir político. El contraste entre los dos discursos resume el contraste entre los dos hombres. El de Máximo demuestra las limitaciones de su visión racionalista de la vida, pero también revela, en su rechazo de todo charlatanismo, su integridad moral e intelectual. Por otra parte, la brillantez de Manuel es muy superficial, y es evidente que no está tan dedicado a los principios como su antiguo maestro. Cuando Irene, en este momento, elige a Manuel, está apoyando la preferencia del público por los valores insustanciales que aquél representa. La escena de la velada, pues, constituye una crítica muy perspicaz de la vulgaridad de la España de la Restauración. Por mucho que disculpemos las flaquezas individuales, tenemos que reconocer que la sociedad en general presenta un cuadro triste de frivolidad, egoísmo y ambición.

La disposición del autor a tomar la vida como es, es el elemento que más contribuye al realismo de *El amigo Manso*. Al construir su novela en torno a una serie de contrastes entre el idealismo del protagonista y la dura realidad de la existencia, Galdós la ha colocado

de lleno dentro de la corriente de la ironía realista. Lo que derrota a Máximo es la lucha por la supervivencia económica, y al disculpar las ambiciones de Irene, no hace menos que aceptar las fuerzas que han hecho de la sociedad burguesa lo que es. Cuando Irene dice,

... mis deseos han sido siempre los deseos más nobles del mundo. Yo quiero ser feliz como lo son otras... ¿Hay alguien que no desee ser feliz? No. Pues yo he visto a otras que se han casado con jóvenes de mérito y de buena posición. ¿Por qué no he de ser yo lo mismo? (1274 a).

no sólo se justifica a los ojos de Máximo y del lector, sino que expresa inconscientemente uno de los temas fundamentales de la novela realista. Ningún aforismo podría ser más apropiado a la historia de Máximo que el que empleó Ferdinand Brunetière en relación con la manera de que Balzac pintó las necesidades materiales de la vida *primum vivere, deinde philosophari* (9). Son precisamente las exigencias económicas de Irene que hacen fracasar los intentos de Máximo para imponer un patrón filosófico y apriorístico a su propia vida y a las vidas ajenas; es porque la vida moderna está compuesta de relaciones económicas que la moral absolutista de Máximo cae en el vacío. *El amigo Manso*, pues, pertenece plenamente a la gran tradición de la epopeya burguesa. Pero la autenticidad del cuadro que presenta de la vida burguesa está realzada por el hecho de que no podemos concebir el tema económico como un fenómeno aislado. Está entretrejado con la estructura irónica de la trama, con las complejidades psicológicas de los personajes, y con la significación moral del conjunto, de modo que la novela resulta de una densidad extraordinaria. Por ejemplo, las críticas que hace Máximo de las ambiciones de Irene provienen en primer lugar, como hemos visto, de su puritanismo; pero parecen aún más verosímiles cuando reflexionamos que la familia de Máximo fue bastante acomodada, y que, por lo tanto, él no está en condiciones de comprender muy claramente las congostas de la pobreza. Así que el realismo social y el realismo psicológico se complementan uno a otro. Uno de los resultados más importantes de la narración en primera persona es que la autonomía de los personajes está respetada mucho más que en las novelas anteriores de Galdós. Al dejar a Máximo que nos cuente su vida en sus propias palabras, Galdós no sólo excluye el didacticismo en general,

(9) «...la grande révolution accomplie par Balzac dans le roman est d'y avoir fait entrer les préoccupations de la vie matérielle. Il faut vivre—*primum vivere, deinde philosophari*—; pour vivre, il faut manger; pour manger, il faut de l'argent; pour avoir de l'argent, il faut travailler; pour travailler, il faut avoir un métier dans la main...» (*Le Roman Naturaliste*, 10.^a ed. [París, s. a.], página 63.)

sino que también evita cualquier tentación a falsificar los caracteres. Máximo, por su parte, llega a comprender que no puede moldear a las personas según sus propios prejuicios.

El amigo Manso, pues, merece un puesto entre las obras maestras del realismo europeo, por dar una impresión convincente de la índole especial de una sociedad entera, y al mismo tiempo sondear las profundidades de la personalidad del narrador. Pero el realismo de esta novela también tiene otra dimensión. La mayor parte de la obra está compuesta de acontecimientos que están presentados como si realmente hubiesen ocurrido. Se citan fechas determinadas; se establece una cronología precisa; se identifican los sitios por los nombres que efectivamente tenían en la vida real. Pero al mismo tiempo todo esto está metido dentro de una estructura que es consciente y resueltamente ficticia. Máximo insiste en el primer capítulo en que no existe sino como un ente de ficción creado por el novelista, y cuando muere al final, el autor repite al revés el conjuro con que trajo a su protagonista a la vida. Los efectos de este recurso son muy complejos. Podría relacionarse el procedimiento con esa modestia del autor de que ya hablamos; es en este primer capítulo donde se refiere a su novela como un «trabajo de poco aliento». Además, cuando Máximo dice «yo no existo», nos recuerda no sólo cuán irreflexivamente le trata la gente, sino también que el vivir sólo con la mente equivale al no vivir. Pero el verdadero significado de esta insistencia del autor sobre lo ficticio del relato es mucho más profundo. Cuando Máximo nos dice que va a «salir a la defensa de mis fueros de mito», subraya para el lector lo que da a la novela su valor esencial, la dimensión mítica. Al renunciar a cualquier pretensión a que los acontecimientos que narra sean reales, Galdós ha logrado elevar su relato a un nivel universal. Como dice Máximo,

... me pregunto si el no ser nadie equivale a ser todos, y si mi falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser (1165 a).

Lo que expresa el mito no es ni más ni menos que la vida misma. Galdós sugiere deliberadamente que la obra creadora del novelista es análoga a la obra de Dios:

Soy..., una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (*ximia Dei*), el cual, si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la materia ha hecho Dios en el mundo físico... (*ib.*).

Así que la novela se convierte en una especie de parábola que resume toda la condición humana. «El dolor me dijo que yo era un hom-

bre», dice Máximo cuando su creador le evoca; la muerte es una liberación del sufrimiento terrestre:

—Hombre de Dios..., ¿quiere usted acabar de una vez conmigo y recoger esta carne mortal en que, para divertirse, me ha metido? ¡Cosa más sin gracia...!

Al deslizarme de entre sus dedos, envuelto en llamarada roja, el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre (1289 b).

Si perdemos de vista esta dimensión mítica mientras leemos la parte central de la novela, esto indica solamente que Galdós ha sabido vestir el mito de verosimilitud social e histórica. Pero en ciertos momentos críticos, el autor nos acuerda que el pequeño drama a que asistimos es un microcosmos de un drama más grande. Máximo lo dice en su cátedra:

El hombre es un microcosmos. Su naturaleza contiene en admirable compendio todo el organismo del universo en sus variados órdenes...

Y no sólo en el desarrollo total de la vida demuestra el hombre ser como una reducción del universo, sino que a veces se ve palpablemente esto en un acto solo, en uno de esos actos que ocurren diariamente y que por su aparente insignificancia apenas merecen atención... (1264 a-b).

Cuando Máximo habla de su amor por Irene utiliza un lenguaje típicamente filosófico, pero detrás de esta aparente frialdad se nota que está dominado por emociones primordiales que amenazan echar al suelo su disciplina racionalista:

...noté un brioso movimiento en mi voluntad, la cual se encabritó (no hallo otra palabra) como corcel no domado, y esparció por todo mi ser impulsos semejantes a los que en otro orden resultan de la plétora sanguínea... (1196 b).

Más tarde, habla de su dicha frustrada en términos arquetípicos:

¡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!... (1276 a-b).

La más significativa de estas referencias al aspecto mítico de la obra es la imagen de las perturbaciones de Urano en el capítulo 29. Después de la excitación producida por la velada, Máximo cae en un abatimiento profundo, al cual contribuye en parte el cansancio, pero que está causado principalmente por vagos presentimientos de desgracias. Al levantarse después de pasar la noche sin dormir, trata de comprender el significado de su estado de ánimo:

—Soy una especie de Leverrier de mi desdicha. Este célebre astrónomo descubrió el planeta Neptuno sin verlo, sólo por la fuerza del cálculo, porque las desviaciones de la órbita de Urano le anunciaban la existencia de un cuerpo celeste hasta entonces no visto por humanos ojos, y él, con su labor matemática, llegó a determinar la existencia de este lejano y misterioso viajero del espacio. Del mismo modo adivino yo que por mi cielo anda un cuerpo desconocido; no lo he visto, ni nadie me ha dado noticias de él; pero como el cálculo me dice que existe, ahora voy a poner en práctica todas mis matemáticas para descubrirlo. Y lo descubriré; me lo profetiza la irregular trayectoria de Urano, el planeta querido; irregularidades que no pueden ser producidas sino por atracciones físicas. Esta pena profunda que siento consiste en que llega hasta mí la influencia de aquel cuerpo lejano y desconocido. Mi razón declara su existencia. Falta que mis sentidos lo comprueben, y lo comprobarán o me tendré por loco (1237 b).

Este pasaje demuestra mejor que ningún otro de la novela las limitaciones trágicas del intelectualismo de Máximo. Su mente, de un modo muy característico, se agarra a una imagen científica para expresar algo que proviene de la parte irracional e intuitiva de su personalidad. Cuando intenta vanamente llamar en su ayuda «toda la energía que mi espíritu posee contra la superstición», sentimos cuán inseguramente el intelecto está suspendido sobre el abismo del instinto. La perspectiva de vastedad sugerida por la imagen planetaria reduce las pretensiones racionalistas del hombre a una insignificancia decisoria. Además, al emplear la frase «atracciones físicas», tanto en el sentido planetario como con referencia a la atracción sexual entre Manuel e Irene, Máximo asocia inconscientemente el amor entre un hombre y una mujer con el ritmo grande del Universo. Lo que intenta, pues, cuando dice «voy a poner en práctica todas mis matemáticas», es desafiar, con su pobre razón, las potencias del cosmos.

No es de extrañar que esta lucha desigual precipite la muerte de Máximo. Por supuesto, en un nivel más literal, la muerte de Máximo puede explicarse como consecuencia del agotamiento emocional producido por su decepción. Pero Galdós se cuida de sostener el sentido simbólico de esta muerte, renunciando a los detalles fisiológicos que cualquier escritor naturalista de segunda categoría habría creído preciso ofrecernos. Es, en efecto, la muerte de Máximo lo que cristaliza el aspecto mítico de su historia. Se nos prepara para ella con anterioridad por medio de varias alusiones que nos acuerdan constantemente la sujeción de la humanidad a la muerte. El presentimiento de la muerte contribuye mucho al abatimiento que siente Máximo después de la velada, y más tarde, cuando Manuel le revela por primera vez la historia de sus relaciones con Irene, este presentimiento adquiere una realidad aterradora:

¡Qué fúnebre, qué terribles fuisteis apareciendo ante mí, noticias, antecedentes y detalles de aquel hecho! Con temor os sospeché, con espanto os vi confirmados. Os oí en boca del traidor, como versículos del *Dies irae*, y a medida que ibais formando el catafalco de mi juicio completo, mi alma se cubría de luto... os presentasteis a mi espíritu como calaveras peladas y pavorosas, ya espantándome con el mirar profundo de vuestros huecos álveos, ya erizándome el cabello con vuestro reír seco y roce de mandíbulas... (1260 b-61 a).

La muerte de Máximo, pues, expresa la tragedia humana, no sólo porque el relato de su vida es parabólico —ya hemos visto cómo, cuando muere, se nos recuerda su entrada en el mundo—, sino también porque su fin es precipitado por su incapacidad para aceptar la parte no-racional de la naturaleza humana, para reconocer que son inseparables alma y cuerpo, instinto e intelecto. Es indudablemente por esta razón que la novela interesó tanto a Unamuno (10), aunque, según mi parecer, *Niebla*, que toma tantos elementos de *El amigo Manso*, resulta bastante superficial en comparación. Pero hay otro elemento muy significativo en *El amigo Manso* que está ausente de *Niebla*. La muerte de Máximo todavía no es el final, ni para él ni para el lector. Nos cuenta cómo se traslada a una nueva existencia extraterrenal desde la cual puede otear su vida entera. El tono semijocoso de sus palabras finales mitiga la tragedia de su muerte. Por cierto que Máximo ha conocido mejor que nadie los padecimientos de este valle de lágrimas, pero ahora se da cuenta de que al fin y al cabo esto no tiene importancia:

...todos convinieron en que era una lástima que yo hubiese dejado de figurar entre los vivos... Y tan bien me iba en mi nuevo ser, que tuve más lástima de ellos que ellos de mí, y hasta me ref viéndolos tan afanados por mi ausencia. ¡Pobre gente!... En cuanto lo supo Sáinz del Bardal, agarró la pluma y me enjaretó, ¡ay!, una elegía, con la cual yo y mis colegas del Limbo nos hemos divertido mucho. Aquí llegan todas estas cosas y se aprecian en su verdadero valor (1289b-90a).

Esta última frase expresa la moraleja esencial de *El amigo Manso*. Las luchas terrestres del hombre sólo se pueden apreciar en su verdadero valor desde la atalaya de la eternidad. Uno de los pasajes más conmovedores de toda la novela es el en que Máximo reduce

(10) Unamuno escribió a Galdós el 30 de noviembre de 1898: «¡Si usted supiera cuantas veces recuerdo á su Amigo Manso! No es que lo haya visto, lo he sentido dentro de mí.» El pasaje es citado por BERKOWITZ en «Unamuno's relations with Galdós», *Hispanic Review*, VIII (1940), p. 322. Las semejanzas entre *El amigo Manso* y *Niebla* son descritas por RICARDO GULLÓN en «*El amigo Manso* entre Galdós y Unamuno», *Mundo Nuevo*, núm. 4 (1966), pp. 32-39.

su fama de sabio a justas proporciones, enseñándonos cuán poco importan estas cosas cuando la muerte nos iguala a todos:

Según datos que han llegado a mi noticia, más de una vez fue [doña Javiera] a visitar el sitio donde está enterrado el que fue mi cuerpo, con una piedra encima y un rótulo que decía que yo había sido muy sabio (1290a).

Los capítulos finales de *El amigo Manso* sugieren, pues, que las realidades esenciales están más allá del alcance de nuestra visión terrestre. Máximo ha sido vencido en la vida porque la gente está demasiado aferrada a la parte material de la existencia para entender los valores absolutos que trata él de defender. Pero la serenidad que le es concedida en la muerte y la manera de que ve cumplirse sus pronósticos poco lisonjeros del desarrollo moral de los otros personajes le vindican completamente. Aunque lo que dice a sus alumnos en su última clase representa una tentativa de justificarse, sus palabras poseen una validez de que ni él mismo se da cuenta clara todavía:

Desde su oscuro retiro, el sacerdote de la razón, privado de los encantos de la vida y de la juventud, lo gobierna todo con fuerza secreta. El sabe ceder al hombre de mundo, al frívolo, al perezoso de espíritu las riquezas superficiales y transitorias, y se queda en posesión de lo eterno y profundo (1264b).

Pero cuando se acerca su muerte, Máximo comprende mucho mejor la verdad de estas palabras, y en su última conversación con doña Javiera vuelve sobre el mismo tema:

—...He dado mi fruto y estoy de más. Todo lo que ha cumplido su ley desaparece.

—Pues el fruto de usted no lo veo, amigo Manso.

—Es posible. Lo que se ve, señora doña Javiera, es la parte menos importante de lo que existe. Invisible es todo lo grande, toda Ley, toda causa, todo elemento activo. Nuestros ojos, ¿qué son más que microscopios? (1289a-b).

Aun el empleo de la narración en primera persona apoya este aspecto de la novela. Los límites de la perspicacidad de Máximo, en lo que le atañe personalmente, no son ni más ni menos que los límites de la realidad externa. Sus presentimientos irracionales después de la velada son más reveladores en cuanto al posible desarrollo de acontecimientos futuros que su observación empírica; la primera evidencia clara que obtiene del complot de José María contra Irene le viene por medio de un sueño; cuando, desde más allá de la tumba, vuelve la vista hacia su vida terrestre, caracteriza a José María y a sus adulado-

res como «somnia mbulos» e implica que su propia existencia nueva es más real que la vida de aquéllos:

Un día que me quedé dormido en una nube soñé que vivía y que estaba comiendo en casa de doña Cándida. ¡Aberración morbosa de mi espíritu, que aún no está libre de influencias terrestres! Desperté acongojadísimo, y hubo de pasar algún tiempo antes de recobrar el plácido reposo de esta bendita existencia, en la cual se adquiere lentamente, hasta llegar a poseerlo en absoluto, un desdén soberano hacia todas las acciones, pasos y afanes de los seres que todavía no han concluido el gran *plantón* del vivir terrestre, y hacen, con no poca molestia, la antesala del nuestro (1291b).

En cierto sentido, pues, se puede decir que en *El amigo Manso* Galdós ha vuelto del revés las convenciones del realismo. Después de haber pintado la sociedad contemporánea con una fidelidad exacta, ha terminado por superar esta pintura, sugiriendo que la vida con tanta autenticidad evocada no es más que una sombra de la vida verdadera. Por incapaz que sea Máximo de enfrentarse con la naturaleza humana tal como es, permanece al final en posesión de las únicas realidades dignas de ser perseguidas—la verdad, la caridad, la sabiduría—, mientras que los hombres «prácticos» viven en un mundo de ilusiones. La novela tiene, por consiguiente, un sentido profundamente religioso, que parecen no haber comprendido esos críticos que datan la apariencia de temas religiosos en la obra de Galdós sólo desde *Nazarín* y *Halma* y que los relacionan con la influencia de Tolstoi (11). El interés que tiene esta dimensión religiosa para nosotros es que ensancha el concepto del realismo; ya no consiste esto sólo en la observación objetiva de la sociedad ni en el análisis profundo de caracteres, sino que abarca la realidad total del hombre como parte de la creación universal. Esto no quiere decir que Galdós menosprecie la vida terrenal. Al contrario, muestra una honda compasión hacia los sufrimientos de los hombres y una tolerancia no menos honda hacia sus debilidades. Los aspectos extraterrenales de *El amigo Manso* no tienen nada que ver con la escatología estéril de *Gloria*, donde la muerte de los amantes no representa más que una huida de un mundo inicuo que no le inspira al novelista más que repugnancia.

Ya dijimos al principio que la actitud del autor en *El amigo Manso* es ambigua: está hondamente identificado con el mundo que crea, pero al mismo tiempo mantiene su imparcialidad artística. De un modo más general, podemos ver que la calidad de esta novela está relaciona-

(11) Véase A. A. PARKER: «*Nazarín*, or the Passion of Our Lord Jesus Christ according to Galdós», *Anales Galdosianos*, II (1967), pp. 83-101; y VERA COLIN: «A note on Tolstoi and Galdós», *Anales Galdosianos*, II (1967), pp. 155-68.

da con toda una serie de dualidades análogas. *El amigo Manso* refleja las realidades materiales de la vida, pero al mismo tiempo afirma valores espirituales. Evoca auténticamente un período histórico determinado, pero, al elevarse al nivel mítico, logra superar la dimensión temporal. No rehuye el mostrar el egoísmo y la estupidez humanos tales como son; pero, al captar la complejidad de la personalidad humana, hace difícil censurar al individuo. Finalmente—y esto es quizá lo más importante—, es una obra maestra del realismo objetivo, lograda a través de las limitaciones de una visión subjetiva:

EAMONN RODGERS
Trinity College.
DUBLÍN

SOBRE LA TECNICA DRAMATICA DE GALDOS :
«DOÑA PERFECTA»
DE LA NOVELA A LA OBRA TEATRAL

P O R

LUCIANO E. GARCIA LORENZO

Los tópicos más generalizados son quizá las afirmaciones que responden a las más exactas realidades. Y decir que el Galdós novelista ha oscurecido al Galdós dramaturgo es caer en uno de ellos, pero puede que sea también hacer la afirmación más indiscutible de este trabajo; prueba de esto encontrará el lector al final de este número, donde, entre varios cientos de fichas bibliográficas sobre nuestro escritor, sólo una pequeña parte corresponde a trabajos sobre su teatro; y más concretamente, si el estudioso de la obra galdosiana se acerca a los trabajos de conjunto a ella dedicados, observará que, frente a la atención dedicada a la obra narrativa, unas páginas exclusivamente están consagradas a la teatral. Sin embargo, en términos absolutos y a nivel de análisis individual, no hay desequilibrio en estos estudios, ya que, indiscutiblemente, el teatro de Galdós no llega a poseer la dimensión que tiene su novela. Donde creemos que el desequilibrio existe es a la hora de comparar la bibliografía del teatro galdosiano con la de bastantes autores, que estrenaron sus obras por los años que lo hizo nuestro escritor; valiosas monografías se pueden encontrar sobre dramaturgos coetáneos a Galdós, con un teatro inferior al suyo, y ninguna se ha publicado todavía que saque a la luz la verdadera importancia de su teatro. Don Benito Pérez Galdós dramaturgo ha tenido la «mala» suerte de tener sobre él ese maestro de la novela que llevaba su mismo nombre. Esto es evidente al observar su bibliografía y lo es también al estudiar sus dramas, ya que el novelista, con mayor o menor intensidad, está continuamente latiendo en ellos. Galdós llegó al teatro desde la novela (aunque su primera vocación fuera la teatral), y las páginas que siguen van a intentar responder a la pregunta de cómo lo hizo. *Doña Perfecta* es sólo un ejemplo, pero el estudio podía extenderse, sobre todo, a los otros seis dramas que de novelas nacieron. Algo, sin embargo, hemos dejado para otra ocasión porque se salía de este trabajo: el estudio de las novelas dialogadas o «habladas», según calificativo de Galdós, como puente entre la novela y el drama; el tema es en extremo interesante, ya que incluso en ellas se puede observar una progresión, conscientemente realizada por Galdós, que va de *Realidad*,

para el escritor todavía una novela, a *El abuelo*, obra ya más cerca de lo que debe ser teatro. Y aunque la diferencia entre la novela y el drama no depende sólo, como Galdós pretende, de la supresión de la narración el segundo, todas las afirmaciones que se hagan sobre la génesis y la técnica dramática de nuestro autor deberán tener muy en cuenta sus novelas dialogadas, como en cuenta se deben tener, para explicar *Doña Perfecta* y los seis dramas que tienen como base una novela, las obras narrativas de donde nacieron*.

NOVELA Y DRAMA. MÉTODO A SEGUIR

Dice Joaquín Casaldüero precisamente en el cuarto apéndice de su obra *Vida y obra de Galdós*: «Hay dos redacciones de *El abuelo*: una larga (1897) y otra para la escena (1904). La destrucción de los géneros literarios la logró con éxito completo el romanticismo; después todo el siglo XIX perdió incluso la actitud psíquica y sentimental de la literatura como género. Basta leer el prólogo de Galdós a la edición de 1897 para darse cuenta de cómo el autor lucha inútilmente por establecer una diferencia entre la novela y el drama» (1).

Pero, por otra parte, novela y drama tienen su fundamento en cinco puntos esenciales: la acción, los personajes, el tiempo, el espacio y la lengua.

1) Efectivamente, tanto la novela como el drama es el desarrollo de una *acción*, que mantiene la atención del lector o del espectador hasta el último capítulo o la última escena.

2) Esta acción es consecuencia de una serie de situaciones vividas por uno o más *personajes*.

3) El desarrollo de las situaciones implica una progresión: *tiempo*.

4) Los personajes que realizan la acción necesitan un *espacio*; y

5) tanto la novela como el drama cumplen su misión en el momento que la imagen creada por el escritor llega y es recreada por el lector o espectador; el vehículo, la clave, es la *palabra*.

El análisis comparativo de estos cinco pilares, que fundamentalmente conforman novela y drama, nos dará las características que diferencian, fundamentalmente también, ambos géneros literarios. El método que seguiremos en este trabajo será precisamente el de tomar intriga, personajes, tiempo, espacio y lengua en la novela y en el drama de

* En prensa este trabajo han aparecido algunos estudios en torno, directa o indirectamente, al tema que nos ocupa. Son éstos: MANUEL ALVAR: *Novela y teatro en Galdós*, en *Prohemio*, I, 1970, pp. 158-202; M. BAQUERO GOYANES: *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Ensayos/Planeta, 1970, especialmente capítulos I, V y VII, y RICARDO GULLÓN: *Técnicas de Galdós*. Madrid, Taurus, 1970, donde hay un capítulo consagrado a la versión narrativa de *Doña Perfecta*.

(1) Madrid, Gredos, 1961, p. 222.

Galdós titulados *Doña Perfecta* (2) y extraer del análisis comparativo de esos cinco puntos una serie de conclusiones que esperamos puedan ayudar a un mejor conocimiento de la génesis de la obra dramática galdosiana.

LA ACCIÓN

Veamos, en primer lugar, la acción de la obra narrativa y paralelamente la de la obra teatral. El acto primero de esta última desarrolla, con las diferencias que más tarde señalaremos, los capítulos I al IX de la novela:

NOVELA	DRAMA
Cap. I.—Llegada de Pepe Rey a la estación de Villahorrenda.	Esc. I.—María Remedios y Licurgo comentan la llegada de Pepe Rey a Orbajosa.
— II.—Viaje de Villahorrenda a Orbajosa.	— II.—Rosarito declara a María Remedios su satisfacción.
— III.—Quién es Pepe Rey y las razones que le llevan a Orbajosa.	— III.— <i>Pepe Rey declara estar contento en el pueblo. Licurgo anuncia que ha entablado pleito contra Pepe Rey a causa de unas aguas que dañan las tierras.</i>
— IV.—Llegada a Orbajosa. Conocimiento de Doña Perfecta, Rosarito, Don Inocencio y Don Cayetano.	— IV.— <i>Enfrentamiento de Pepe Rey y Don Inocencio. Doña Perfecta, al lado de Don Inocencio.</i>
— V.— <i>Primeros enfrentamientos de Pepe Rey y Don Inocencio.</i>	— V.—María Remedios pide a Don Inocencio que intervenga para que Rosarito se case con Jacinto y no con Pepe Rey.
— VI.— <i>Las desavenencias entre ambos continúan. Don Inocencio se refugia en una humildad fingida.</i>	— VI.—Rosarito dice a María Remedios que traiga a Jacinto para que conozca a Pepe Rey.
— VII.— <i>Enfrentamiento abierto de los dos hombres. Doña Perfecta, al lado de Don Inocencio.</i>	— VII.— <i>Primera entrevista a solas de Pepe Rey y Rosarito.</i>
— VIII.— <i>Primera entrevista a solas de Rosarito y Pepe Rey.</i>	— VIII.— <i>Llegada de Jacintito.</i>
— IX.— <i>Llegada de Jacinto. Nuevos enfrentamientos.</i>	— IX.—Llegada de Caballuco. Llegada de Juan Tafetán. <i>Continúan los enfrentamientos.</i>
— X.— <i>Pleito contra Pepe Rey a causa de unas aguas que dañan las tierras.</i>	
— XI.—Pepe Rey en el Casino. Llega una carta con su destitución. Doña Perfecta, enojada.	

(2) Seguimos la edición de las *Obras completas*, publicadas por la Editorial Aguilar, con un valioso estudio preliminar de F. C. Sáinz de Robles. La novela está en el volumen IV, pp. 407-501 (4.ª edición, 1960) y el drama en el volumen VI, páginas 778-813 (2.ª edición, 1951).

De la novela, Galdós ha llevado a la obra teatral, por una parte, los capítulos V, VI VII, IX y X, que corresponden, con algunas pequeñas diferencias, a las escenas III, IV, VIII y IX del drama, y por otra, el capítulo VIII, que corresponde a la escena VII (3). Estos capítulos eran, sin duda alguna, los *centros de interés* de los once primeros de la narración, y Galdós no prescindirá de ellos; condensará los diálogos, pero hará también de las situaciones desarrolladas en esos capítulos los centros de interés fundamentales de su drama; si la obra es el enfrentamiento de dos maneras de pensar y de dos maneras de vivir, es en esos capítulos y en esas escenas donde los personajes se ofrecen directamente al lector o espectador para que los escuche, los entienda y los juzgue.

Pero nuestro autor, obligado por las leyes internas inherentes a toda obra dramática, tiene que prescindir de diferentes capítulos de la novela; a causa de ello, los cuatro primeros están resumidos parcialmente en la primera escena y el XI desaparece casi totalmente, reduciéndose a leves alusiones, hechas por diferentes personajes, con el fin de continuar o cerrar una acción secundaria, iniciada anteriormente, o contando sucesos de mayor o menor importancia que favorecen o perjudican la actitud de alguno de los personajes.

Efectivamente, al comenzar la acción teatral, Pepe Rey lleva ya dos días en Orbajosa, y Galdós ha sacrificado cuatro hermosos capítulos, casi totalmente descriptivos o en los que el monólogo tenía una especial importancia. A través de estos cuatro capítulos habíamos sabido en la novela quién era Pepe Rey, por qué iba a Orbajosa y lo que pensaba de la región que atraviesa y de los hombres que la habitan. Estos capítulos quedan reducidos en el drama al diálogo mantenido entre María Remedios y Licurgo y por medio del cual nos introducen en la obra y en los tres motivos esenciales que en ella se van a desarrollar, produciendo el conflicto de la misma: a) Sabemos que Pepe Rey, sobrino de doña Perfecta, ha llegado a Orbajosa para casarse con Rosarito, pero también que Pepe Rey es para el pueblo un «fantasmón de ingeniero que nos han traído de los Madriles, hombre sin fe, repodrido en las matemáticas y harto de impiedades y malefecios», según palabras de María Remedios; b) sabemos que esta mujer odia particularmente a Pepe Rey sin conocerlo porque se casará con Rosario, cuando ella había pensado siempre que la hija de doña Perfecta sería para su hijo Jacinto, y c) sabemos, por último, que Licurgo y «los Farrucos» han entablado pleito contra Pepe Rey porque unas «aguas malélicas,

(3) Dice P.-A. TOUCHARD: «L'unité dramatique au théâtre est la scène, dans le roman le chapitre...». *Dionysos. Apologie pour le théâtre. L'amateur de théâtre ou la règle du jeu*. Paris, Editions du Seuil, 1952, p. 125.

escrifulosas y mutativas», que nacen en las tierras de Pepe Rey, se estancan en las heredades de dichos personajes.

El primero y tercer punto están en la novela y desarrollados por Galdós incluso más detenidamente, lo cual no quiere decir que pierdan importancia en el drama; únicamente Galdós ha aprovechado el ritmo reflexivo, propio de la obra narrativa, dejando hablar a sus personajes en largas intervenciones o describiendo el mismo autor los deseos y las reflexiones íntimas de dichos personajes y que por respeto, por «caridad» o por humildad hipócrita no realizan o declaran abiertamente. El segundo, sin embargo, está en el drama expuesto más abiertamente y desde el comienzo de la acción; en la novela, María Remedios ha dejado a su tío don Inocencio que lleve a la práctica el descrédito de Pepe Rey, descrédito que traerá como consecuencia la desaparición de las relaciones entre los dos primos; en el drama, María Remedios cobra, desde la primera escena, una importancia que en la novela no tenía hasta los capítulos XXVI y XXVII; sus intervenciones son directas y persiguiendo ciegamente un fin concreto—el fin de su vida—, que es el de ver casados a Rosarito y Jacinto. Pepe Rey tendrá que enfrentarse, desde el principio mismo de la obra teatral, a un enemigo más, un enemigo peligroso, que atiza el fuego continuamente con sus chismosas historias, sus exageraciones y sus mentiras, nacidas de la envidia y del odio.

El segundo acto del drama comprende los capítulos XII al XIX de la novela, pero fundamentalmente sólo dos capítulos están recogidos en la obra teatral, formando ambos dos escenas, que son, sin duda, las dos principales de este acto, y una de ellas, la que marca el *climax* de la versión teatral, como el capítulo correspondiente lo había marcado en la narrativa. Galdós ha confeccionado en torno a ellas el resto del acto, como el resto de los capítulos no hacía más que preparar y completar los diálogos de las situaciones allí desarrolladas. Veamos de nuevo paralelamente el desarrollo de ambas obras:

NOVELA

- Cap. XII.—Pepe Rey en el Casino. Conoce a Juan Tafetán. Visita a casa de las Troyas.
- XIII.—Pepe Rey y Jacinto, en casa de las Troyas. Pepe Rey es expulsado de la Catedral.
- XIV.—Cena en casa de Doña Perfecta. Reproches por haber estado en casa de las Troyas. Pepe Rey decide marcharse.

DRAMA

- Esc. I.—Pepe Rey y Don Cayetano. Pepe confiesa su tedio y su desesperación por no ver a Rosarito.
- II.—Jacinto, abogado de Licurgo, aconseja a Pepe Rey que ceda ante las exigencias de los que contra él han entablado pleito.
- III.—Pepe Rey recibe una carta del Ministerio comunicándole

- XV.—*Caballuco, novio de una de las Troyas, amenaza a Pepe Rey. Pepe recibe una carta de Rosario. Decide quedarse.*
- XVI.—Diálogo de Pepe Rey y de Don Cayetano sobre libros y sobre Orbajosa.
- XVII.—*Pepe Rey y Rosarito se ven en la Capilla de la casa.*
- XVIII.—Llegada del Ejército a Orbajosa. Pizón, que manda las tropas, promete ayudar a Pepe Rey.
- XIX.—*Doña Perfecta y Pepe Rey se enfrentan abiertamente.*
- IV.—Llegada de Juan Tafetán.
- V.—Juan Tafetán comunica a Pepe Rey que Librada, criada de la casa, le ayudará a entrevistarse con Rosarito.
- VI.—María Remedios lleva a Doña Perfecta los últimos comentarios que se hacen en el pueblo sobre Pepe Rey.
- VII.—Doña Perfecta, María Remedios y Don Inocencio comentan la expulsión de Pepe Rey de la Catedral.
- VIII.—*Caballuco, novio de una de las Troyas, amenaza a Pepe Rey.*
- IX.—*Librada trae una carta de Rosarito a Pepe Rey.*
- X.—Anuncio de la llegada esa misma noche de tropas a Orbajosa.
- XI.—Pepe Rey y Doña Perfecta se dan las «buenas noches».
- XII.—Pepe lee la carta de Rosarito.
- XIII.—Monólogo de Pepe Rey acusando de todo a Doña Perfecta.
- XIV.—*Entrevista de Pepe Rey y Rosarito.*
- XV.—Doña Perfecta los descubre.
- XVI.—*Doña Perfecta y Pepe Rey se enfrentan abiertamente.*

Como se puede observar, al capítulo XV corresponden parcialmente las escenas VIII y IX; pero son los capítulos XVII y XIX los que están totalmente trasladados al drama en las escenas XIV y XVI. En el capítulo XVII, Rosarito y Pepe Rey se ven en la capilla de la casa de doña Perfecta; Pepe Rey, a instancias de Rosario, besará los pies del Cristo que está sobre ellos, y después de confesar a su prima que no es ateo, Rosario prometerá ante la imagen que preside la entrevista de ser su esposa. En el drama esto se desarrolla en la escena XIV, aunque con algunas diferencias importantes, que es necesario señalar: primera, la acción no tiene lugar en la capilla, sino en una sala de la casa; segunda, y consecuencia de lo anterior, Pepe Rey no besará los pies de Cristo, sino un pequeño crucifijo que lleva guardado en su pecho Rosarito, y tercera, las largas intervenciones de los personajes

en la novela se reducen a un inquieto pero denso diálogo en la obra teatral. Galdós no podía en el drama llevar a sus personajes a la capilla y los dejará en el mismo lugar en que se habían desarrollado las escenas anteriores; cambiar el escenario hubiera exigido un corte en la acción, que el autor sabe muy bien habría roto el equilibrio de la obra. Y más aún: la entrevista en la capilla cabe narrativamente, pero repetir en escena las situaciones que en ella se desarrollan hubiera sido caer en el melodramatismo tenebroso más romántico. Galdós intensifica, condensando el diálogo; equilibra la acción, evitando hacer excesivas alusiones a la debilidad y a los desmayos de Rosarito, y, por último, simplifica adecuadamente el decorado, cambiando el majestuoso Cristo por un pequeño crucifijo y haciendo desaparecer las losas de tumbas que parecen moverse y luces que se apagan y se encienden.

La segunda escena, tomada casi por completo de la novela, es la XVI, que corresponde al capítulo XIX, con una pequeña diferencia, pues mientras en la novela doña Perfecta ignora la entrevista de los dos amantes hasta que Pepe se la confiesa, en el drama los descubre antes de que puedan separarse, y a ello consagra Galdós la escena XVII, puente entre la furtiva entrevista y el diálogo mantenido a continuación entre doña Perfecta y Pepe Rey.

Este diálogo es, como decíamos, el centro de interés de ambas versiones. Tía y sobrino, frente a frente; la intolerancia y el fanatismo espiritualista, frente a la tolerancia y a «un tantico de escepticismo» (4); el pueblo, frente a la ciudad; el tradicionalismo egoísta, frente, al cientifismo y tecnicismo moderno; la hipocresía intrigante, frente a «las cartas boca arriba»; el viejo arado, frente a la máquina... En este capítulo y en esta escena las compuertas se han abierto y las aguas han

(4) F. C. SÁINZ DE ROBLES: *Obras completas de don Benito Pérez Galdós*, 4.^a edición, 1960, IV, p. 406. Palabras más duras que éstas, y que nosotros también hubiéramos escrito, dedica Montesinos a Pepe Rey: «La crítica hostil a Galdós no ha dejado de burlar, a veces donosamente, de estos "hombres de ciencia" que quieren renovar todo; si el contrario no los entiende, tampoco ellos se toman gran trabajo por entender al contrario, con lo que el conflicto resulta insoluble». Y más adelante: «La formación intelectual de Pepe Rey no explica el evidente despego con que contempla a todo y a todos. Hay siempre algo de despiadado en sus reacciones y en sus juicios». JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*. Madrid, Castalia, tomo I, 1968, pp. 179 y 180. Efectivamente, le falta a Pepe Rey ese halo de humanidad y humildad que tendrán otros personajes de Galdós, aun siendo tan «científicos y positivistas» como Rey. Véase, por ejemplo, *Electra*, y en ella Máximo, tan preocupado por sus inventos eléctricos, pero que no tiene inconveniente en cerrar la escena V del acto III con estas palabras: «...Allí está la imaginación, allí el ideal, allí la divina muñeca, entre pucheros... (*Vuelve al proscenio.*) ¡Oh! Electra, tú, juguetona y risueña, ¡cuán llena de vida y de esperanzas, y la ciencia qué yerta, qué solitaria, qué vacía!» Y no olvidemos que el mismo Galdós, en el retrato que hace de Pepe Rey en el capítulo III de su novela, dice: «Fuerza es decirlo, aunque su prestigio se amengüe: Rey no conocía la dulce tolerancia del descendiente siglo que ha inventado singulares velos de lenguaje y de hechos para cubrir lo que a los vulgares ojos pudiera ser desagradable».

saltado todas las barreras de prejuicios, respetos fingidos e hipócritas afectos. Son dos fuerzas poderosas las que se van a oponer, defendiendo ciegamente lo que creen les pertenece y apoyándose en la conciencia, en la sociedad y en Dios mismo para la batalla que comienza.

Galdós, en este segundo acto de su comedia, prescindirá de todo aquello que se aleje demasiado de la acción principal; nuestro escritor no quiere que el espectador «abandone» a sus personajes, como había sucedido en el estreno de *Los condenados*, y por eso, cuando imagina *Doña Perfecta* en escena se da cuenta de que el Casino, las Troyas y la llegada del ejército a Orbajosa lo único que pueden conseguir es alejar al espectador de la acción dramática linealmente desarrollada y que exige especial atención por la densidad y trascendencia de algunos de los diálogos. Galdós, pues, dejará a las Troyas reducidas a alusiones de diferentes personajes, se olvidará del Casino, y del ejército sólo se oirán los clarines anunciando su llegada a Orbajosa y cerrando el diálogo entre doña Perfecta y Pepe Rey. Clarines de un ejército que hacen nacer la esperanza en Pepe Rey y acentúan el odio y la ira en doña Perfecta.

El acto tercero comprende los capítulos XX al XXVII de la novela, pero Galdós se ha apartado mucho más que en los dos actos anteriores de la acción de la obra narrativa, y ello por tres razones fundamentales: primera, el desarrollo de ciertas acciones secundarias de la novela, abandonadas total o parcialmente en los dos primeros actos del drama y que en la obra narrativa continuarán, algunas intensificándose, a partir del capítulo XX; segunda, la necesidad de simplificar la intriga de la novela, simplificación exigida por las características propias de toda obra dramática, y tercera, al desarrollarse el tercer acto de la obra teatral en casa de don Inocencio, Galdós tiene que olvidar todas aquellas situaciones que necesariamente se habían desarrollado en casa de doña Perfecta; en la novela el autor lleva a sus personajes de una casa a la otra, mientras que en la obra teatral las nueve escenas del tercer acto transcurren todas en casa del Penitenciario.

Veamos el desarrollo de los capítulos citados y del tercer acto del drama.

NOVELA

Cap. XX.—Escándalo por lo ocurrido en el capítulo anterior. Temor de Doña Perfecta al saber que Pepe Rey es amigo del brigadier que manda las tropas.

DRAMA

Esc. I.—El Teniente Coronel Vargas, amigo de Pepe Rey, está albergado en casa de Don Inocencio.
— II.—María Remedios declara su odio a los militares y a Juan Tafetán.

- XXI.—*Caballuco promete a Doña Perfecta obedecerle en todo lo que le mande.*
- XXII.—*Doña Perfecta y Don Inocencio convencen a Caballuco que deben rebelarse contra los soldados.*
- XXIII.—Se descubre que Rosarito se ha entrevistado con un hombre. Librada confiesa que ese hombre era Pinzón, pero Doña Perfecta y Don Inocencio desconfían que haya sido Pepe Rey.
- XXIV.—Rosarito confiesa en una oración que ama a Pepe Rey y aborrece a su madre.
- XXV.—*Los soldados cogen prisioneros a los sospechosos de Orbajosa. Caballuco consigue huir del pueblo.*
- XXVI.—María Remedios reprocha a Don Inocencio no hacer nada por conseguir a Rosarito para Jacinto.
- XXVII.—Continúan los reproches de María Remedios. *Caballuco promete acompañar esa noche a María Remedios a una «visita» que debe hacer.*
- III.—Vargas, Pinzón y Tafetán proponen un ardid para sacar a Rosarito de casa de Doña Perfecta.
- IV.—Pepe Rey recibe carta de su padre aconsejándole que todo lo que haga sea dentro de la legalidad.
- V.—Pepe Rey pide perdón a Doña Perfecta y que le entregue su hija. Doña Perfecta se niega a ambas cosas.
- VI.—*Doña Perfecta manda llamar a Caballuco, Licurgo y dos facciosos más.*
- VII.—*María Remedios propone a Doña Perfecta que Caballuco y sus amigos «den un susto» a Pepe Rey.*
- VIII.—*Jacinto anuncia la llegada de Licurgo y dos facciosos que fue a buscar.*
- IX.—*Doña Perfecta acusa de cobardes a Caballuco y sus amigos. Este promete rebelarse contra los soldados.*

Galdós, como podrá apreciarse, toma únicamente los capítulos XXI, XXII y parte del XXV y del XXVII, que se convierten, abreviando los diálogos y lógicamente olvidando las descripciones, en las escenas VI, VII, VIII y IX del tercer acto del drama. Se trata de una parte fundamental de la historia galdosiana, es decir, las consecuencias del enfrentamiento producido al final del acto segundo entre doña Perfecta y Pepe Rey; la primera preparará su venganza, tomando como instrumento a los facciosos de Orbajosa y su comarca, y Pepe Rey preparará, por su parte, la huida de Rosarito de casa de doña Perfecta con la ayuda de los jefes militares, amigos suyos, que están en el pueblo mandando las tropas.

Las cinco primeras escenas de este tercer acto son, por otra parte, originales; Galdós dedica parte de ellas a preparar venganza y huida, y la quinta de ellas, que es precisamente la quinta del drama, la dedica Galdós a un último enfrentamiento de doña Perfecta y Pepe Rey; importante y decisiva escena, que sirve al autor para mostrar más cla-

ramente al espectador aquello que el lector había conocido no muy sobradamente en los amplios diálogos de la novela: la tolerancia, paciencia y comprensión de Pepe Rey y el fanatismo y la intolerancia de doña Perfecta.

Pero Galdós, una vez más, ha tenido que sacrificar varios capítulos que estimamos de importancia; en primer lugar, el capítulo XXIV, en que Rosarito, sola y triste, reza a Dios y pide perdón por amar tanto a Pepe Rey y aborrecer tanto a su madre; en segundo lugar, el capítulo XXVI y gran parte del XXVII, en los cuales María Remedios, escondida tras don Inocencio hasta entonces, se rebela contra su tío, recordándole su origen, reprochándole la falta de preocupación por el porvenir de Jacinto y la cobardía que muestra en los momentos difíciles, y calificándolo de «mandria» y de inservil, preocupado sólo por sus «gori gori» en la Catedral y sus latines en el Instituto... Capítulos extraordinarios y en los cuales María Remedios va a debilitar por completo la voluntad de su tío y conseguir que convenza a Caballuco para que la acompañe esa noche con el fin de «dar un susto», un susto trágico, a Pepe Rey. Al lado de estos capítulos, Galdós olvida también el XX, suplido parcialmente en la escena I del drama, y el XXIII, el descubrimiento de la entrevista de Rosario con «un hombre», que poco hubiera añadido a la intriga de la obra teatral.

Veamos, por fin, el acto cuarto, que comprende los capítulos XXVIII, XXIX, XXX y XXXI de la novela. Galdós ha llevado a sus personajes en el drama al mismo fin que en la obra narrativa; pero, y como ocurría en los actos anteriores, ha tenido que abandonar mucho y crear de nuevo, aunque sea muy poco lo creado. Es un acto excesivamente breve, cuyas escenas pudieron muy bien haber sido las finales del acto tercero; sin embargo, Pepe Rey debe morir en casa de doña Perfecta y en brazos de Rosarito, con lo cual el cambio de lugar obliga a Galdós a estructurar la obra en cuatro actos, en lugar de hacerlo en tres.

El desarrollo de ambas versiones paralelamente es el siguiente:

NOVELA	DRAMA
Cap. XXVIII.—Cartas de Pepe Rey a su padre explicándole lo que ocurre en Orbajosa. Promete obrar dentro de la ley.	Esc. I.—Doña Perfecta vela el sueño de Rosarito.
— XXIX.—Carta a Rosario preparando una entrevista.	— II.—Rosarito pide ayuda a Dios para huir esa noche con Pepe Rey.
— XXX.—María Remedios y Caballuco siguen a Pepe Rey	— III.—Rosario confiesa a su madre que esa noche huirá con su primo.
	— IV.—Caballuco hiere a Pepe Rey, que muere en brazos de Rosarito.

hasta que éste entra en la huerta de Doña Perfecta.

- XXXI.—*Rosarito confiesa a Doña Perfecta que esa noche huirá con Pepe Rey. Caballuco mata a Pepe Rey en la huerta.*
- XXXII.—Cartas de Don Cayetano a un amigo de Madrid.
- XXXIII.—Palabras finales, a modo de «moraleja», de Galdós.

El capítulo XXVIII, compuesto por las cartas que Pepe Rey escribe a su padre, lógicamente. Galdós lo ha abandonado, como asimismo el XXIX, muy breve, y el XXX, aunque este último podía haber sido aprovechado. Es el capítulo XXXI el más importante de los seis últimos de la novela y será también el fundamental del tercer acto de la obra dramática, convirtiéndose en las escenas III y IV: la confesión de la huida con Pepe Rey por parte de Rosario y la muerte del joven ingeniero a manos de Caballuco y siguiendo las indicaciones de doña Perfecta y María Remedios. En la novela, Rosario no presenciaba la muerte de su amante, ya que se había desmayado al entrar María Remedios en casa y descubrir la entrada de Pepe Rey en la huerta; pero en el drama Pepe Rey llegará herido a los brazos de su prima, mientras doña Perfecta pide misericordia para todos...

La novela se completaba con dos capítulos más, el XXXII y XXXIII, de los cuales ha prescindido Galdós, pues dramáticamente el final de *Doña Perfecta* estaba en la muerte de Pepe Rey. El capítulo XXXII comprende las cartas que don Cayetano escribe a un amigo de Madrid pidiéndole un libro importante para sus estudios y anunciándole la próxima aparición de su obra *Linajes de Orbajosa*; pero lo verdaderamente importante de estas cartas es lo que don Cayetano cuenta que ha sucedido a raíz de la muerte de Pepe Rey; sabemos así que nuestro protagonista no fue enterrado en lugar sagrado porque, según se creyó en un principio, la causa de su muerte había sido el suicidio; sabemos también que Rosario enfermó de locura y hubo que recluirla; sabemos que doña Perfecta vive triste y retirada, pero que ha encontrado consuelo en la religión, habiendo recobrado el culto en Orbajosa, gracias a ella, el esplendor de otros días; sabemos que don Inocencio, «acongojado, melacólico y taciturno», ha reñido con su sobrina y vive en «una casucha del arrabal de Baldejos», y sabemos, por último, que María Remedios y Jacinto, recomendados por don Cayetano, irán a

Madrid, ya que Jacinto trabajará en el bufete de un abogado porque su madre quiere que sea ministro (5).

En fin, el capítulo XXXIII se compone de tres líneas, irónica y tristemente galdosianas, que, no por muy conocidas, dejo de transcribir: «Esto se acabó. Es cuanto podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son».

Resumiendo, Galdós ha simplificado, por una parte, la acción de su novela, seleccionando los capítulos V, VI, VII, VIII, IX y X, que se convierten en las escenas III, IV, VI, VIII y IX del primer acto del drama; los capítulos XVII y XIX, que darán las escenas XIV y XVI del segundo; los capítulos XXI y XXII y parte del XXV y XXVII, que se convierten en las escenas VI, VII, VIII y IX del tercero, y el capítulo XXXI, que dará las escenas III y IV del último y breve acto. Esta simplificación lleva consigo una selección en los diálogos y una codensación en las ideas expresadas por las intervenciones de los personajes. Galdós, por último, olvida situaciones secundarias de la obra o alude a ellas como realizadas fuera del escenario, bien al mismo tiempo que los personajes dialogan en escena, bien realizadas en el tiempo, vacío físicamente para el espectador, transcurrido entre el final de un acto y el comienzo del siguiente.

(5) Montesinos, en su último estudio sobre Galdós, señala que la primera redacción de *Doña Perfecta* se publicó en la *Revista de España*, en abril de 1876, números 194-198 y con un final un tanto diferente a la versión definitiva, que hoy leemos. Montesinos, muy acertadamente, califica este final de «espantoso anticlímax» y advierte en él muy poco de galdosiano. Efectivamente, en aquella primera redacción, don Cayetano comunicará en una de sus cartas, al final de la novela, que doña Perfecta se casará con Jacinto, para rematar la «feliz» noticia en una segunda, contando a su madrileño amigo lo siguiente: «Era cierto el proyecto de casamiento de Jacinto con mi cuñada. Esta mañana estaban todos en casa. Se había matado el cerdo para las Pascuas. Las mujeres se ocupaban en las alegres faenas de estos días, y viera V. allí a Perfecta con media docena de sus amigas y criadas, ocupándose en limpiar la carne para el adobo, en picarla para los chorizos, en preparar todo lo concerniente al interesante tratado de las morcillas. Entró Jacinto, acercóse al grupo, resbaló en una piltrafa y cayó... ¡Horrible suceso que por lo monstruoso no parece verdad!... El infeliz muchacho cayó violentamente sobre su madre María Remedios, que tenía un gran cuchillo en la mano. Por un mecanismo fatal, el arma se envasó en el pecho del joven, atravesándole el corazón. Estoy consternado... ¡Esto es espantoso!...». De todas maneras la existencia de estas dos versiones, ya había sido señalada por C. A. Jones en *Galdós's Second Thoughts on Doña Perfecta*, en *Modern Language Review*, LIV, 1959, pp. 570-573. Montesinos, en el estudio citado dedica una página a *Doña Perfecta* con un juicio global negativo, aunque advierta en esta novela grandes aciertos. Galdós, según Montesinos, debería haber escrito su obra en primera persona, con lo cual su parcialidad manifiesta hacia Pepe Rey y lo que representa convertiría a *Doña Perfecta* en una novela quizá más comprensible, según palabras del citado crítico. Más adelante, y continuando con el estudio de la novela que nos ocupa, resume las novelas de la primera época diciendo que «su crítica podrá ser ideológicamente justa, pero artísticamente insatisfactoria». JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*. Madrid, Castalia, 1968, I, pp. 171-192.

El valor del mundo novelesco galdosiano tiene, en gran parte, como causa esencial el haber sido creado a base de una serie de personajes, muchos de ellos apareciendo en novelas diferentes y habiendo permanecido algunos como grandes símbolos y a la altura de las más grandes creaciones literarias. Pero no son sólo estas grandes creaciones las que han conseguido ese mundo; a su alrededor, Galdós ha colocado cientos de criaturas que, completando a las primeras, dan al universo galdosiano una riqueza y variedad inigualables.

En las novelas de nuestro autor hay un ambiente, y este ambiente está creado en todas sus obras por decenas de personajes, cuya fisonomía, aun apareciendo en sólo un capítulo, queda completamente definida para el lector, como definido queda el papel que cada uno de ellos juega en la acción; bastará la intervención del propio personaje con una sola frase o la de Galdós con una descripción, no acumulativa en detalles, sino eficazmente sintética, para que la identificación se realice plenamente.

En *Doña Perfecta* el ambiente donde la acción se desarrolla es fundamental, ya que Orbajosa y doña Perfecta son inseparables; Galdós, sin embargo, no se queda en el puro análisis de esta mujer por mucho que doña Perfecta represente el pueblo donde vive; ella es, efectivamente, el símbolo de Orbajosa, pero sus siete mil habitantes están también representados en la novela por más de medio centenar, que, interviniendo directa o indirectamente en la narración, contribuyen de una forma activa a que tampoco Orbajosa sea únicamente la casa de doña Perfecta, sino también la de don Inocencio, la de las Troyas, el Casino, las calles y las tierras que rodean la vieja ciudad provinciana. Galdós ha identificado una parte de España, la que más le dolía, en esta *Urbs Augusta*, y en su novela, doña Perfecta, más que un personaje, es, como decíamos, el símbolo a través del cual el pueblo se refleja. No ocurre igual en la obra de teatro, y esto como consecuencia de haber dado Galdós en ella más importancia a las pasiones individuales, prescindiendo en buena parte para ello del plano de oposición religioso, político y social, que caracterizaba la novela. Ya hemos visto cómo el autor olvida en el drama capítulos enteros, en los cuales los personajes discutían acerca de esos temas, y también hemos observado cómo el dramaturgo ha condensado en breves escenas aquellos otros que eligió para llevarlos al drama; la obra teatral de Galdós queda así estructurada sobre dos temas esenciales y dependientes uno del otro: por una parte, los amores de Pepe Rey y Rosarito; por otra, la imposibilidad del matrimonio a causa de la

oposición de doña Perfecta, ayudada por la influencia de don Inocencio y María Remedios, que quieren a Rosario para Jacinto. Los motivos en que se basarán estos personajes para oponerse son los mismos que existían en la novela; la diferencia, sin embargo, entre ambas obras viene de la importancia dada por Galdós, desde la primera escena, a María Remedios, a la cual le interesa más el matrimonio de su hijo que las ideas de Pepe Rey, aunque éstas le hayan favorecido, y de la desaparición de don Inocencio en la obra teatral a partir del segundo acto, interviniendo en los dos primeros mucho menos intensamente que lo había hecho en la novela. María Remedios juega un papel primordial en el drama, y con ella la balanza se desequilibra hacia el conflicto íntimo y de pasiones humanas de los personajes, dando menor importancia Galdós a las «desavenencias» ideológicas del trío compuesto por doña Perfecta, don Inocencio y Pepe Rey. Orbajosa sigue presente, como presente sigue la intolerancia, el fanatismo y la hipocresía, pero ya no al nivel que lo estaba en la novela. El espectador siente perfectamente la oposición de dos mundos antagónicos, pero también siente que ahora el centro fundamental es Rosario y que la lucha en torno a ella y a lo que ella representa se centra.

Si Galdós sacrificó capítulos de su novela, también, y como consecuencia, sacrificará personajes en su drama; pero si los centros de interés de aquélla estaban en la obra teatral, también los personajes de verdadera importancia se encuentran en la versión dramática: unos, como María Remedios o el Teniente Coronel Vargas, han adquirido mayor relieve; otros, como don Inocencio, lo han perdido, y hay otros, por último, que han tenido que desaparecer, como las Troyas. (No sabemos si Galdós sintió tener que prescindir en su drama de las Troyas, pero quien ha leído la novela advierte en el drama la ausencia de esas niñas traviesas, que habían traído a la redacción primitiva de *Doña Perfecta* la primera brisa de aire fresco para Pepe Rey y para el mismo lector.)

El resto de los personajes poco o nada han cambiado al pasar de la novela al drama: doña Perfecta es la misma de la novela y Pepe Rey seguirá siendo el ingeniero un tanto deshumanizado en el drama. Don Cayetano colaborará pasivamente en la tragedia, refugiándose en sus linajes en ambas obras. Jacinto seguirá siendo en la obra teatral el mismo «figurín»—como su madre lo califica cariñosamente—de la obra narrativa (6), y Juan Tafetán, que con las Troyas es la vergüenza de Orbajosa, continuará siendo el amigo sincero de Pepe Rey de la novela; la diferencia es que cuando Tafetán aparece en la obra teatral ya

(6) Jacinto tuvo la suerte de contar como actor, para representar su antipática participación en la obra, al gran Antonio Vico.

es amigo de Pepe Rey, mientras que en la novela asistíamos a su primer encuentro en el Casino, contado por Galdós en uno de los mejores capítulos de aquélla.

ESPACIO Y TIEMPO

Charles Du Bos, en su introducción a la traducción francesa de *La princesse Blanche*, de Maurice Baring, afirmaba: «La longueur est la nécessité primordiale du roman qui se propose de nous mettre en possession d'un monde. Parce que, de par sa nature même, tout livre appartient à la fois à l'espace et au temps, qu'il entretient avec le lecteur une relation analogue à celle, pour l'auditeur, de la partition par rapport à la symphonie; espace et temps son ici solidaires, et c'est d'espace que le temps du romancier a besoin pour nous associer aux durées concrètes des personnages et pour qu'à la faveur de leur entrecroisement, le monde lui-même se compose» (7).

Efectivamente, espacio y tiempo, con tema y personajes, conformarán, cuando hay adecuación entre ellos, el equilibrio de toda buena novela, como conformarán el de todo buen drama. El autor crea un mundo haciendo vivir a los personajes, y ese mundo está concretizado en una serie de lugares, como los personajes, al vivir, al hacerse, van elaborando también un pasado. La novela, como el drama, son realidades en movimiento, y ésta es la más elemental característica que los diferencia de las artes plásticas. Realidades en movimiento, pero con una serie de diferencias: mientras la novela puede crear un mundo por la multiplicación casi ilimitada de lugares, el universo creado por el drama nace de un número generalmente mucho más restringido; mientras la novela puede «jugar» con el tiempo, saltando del presente al pasado, del pasado al futuro, etc., y mientras estos saltos pueden darse en la obra narrativa en el interior de un mismo capítulo o incluso en una misma página, la obra teatral debe contentarse con un desarrollo temporal mucho más rígido.

Doña Perfecta, la novela de Galdós, comienza en la estación de Villahorrenda con la llegada de Pepe Rey, continúa teniendo como marco el paisaje castellano, que separa dicho pueblo de Orbajosa, y es en esta pequeña ciudad donde se desarrollará toda la acción hasta la muerte del protagonista. Pero Orbajosa será algo más que la casa de doña Perfecta; Galdós va a llevar a sus personajes por casi toda la ciudad, llegando a conocer el lector primeramente dos lugares que, en

(7) Citado por NELLY CORMEAU en *Physiologie du roman*. Bruselas, La Renaissance du livre, 1947, p. 92.

gran parte, simbolizan la vida de los habitantes de Orbajosa; el casino y la catedral; en segundo lugar, la casa de las Troyas y la de don Inocencio, y, por último, las calles de la vieja ciudad provinciana; donde María Remedios y el resto de las admiradoras de doña Perfecta espían los más mínimos movimientos de Pepe Rey.

En el drama, Galdós ya no va a *llevar* a los personajes a los diferentes lugares, sino que los va a *traer* a uno, la casa de doña Perfecta, haciendo el autor un paréntesis en casa de don Inocencio (acto tercero), para preparar allí el rapto de Rosarito, y volviendo de nuevo a traerlos a casa de la joven enamorada para que en su huerta muera Pepe Rey. De la multiplicación de escenarios en la novela, el espacio concreto y limitado de dos casas—de parte de dos casas—en el drama. Todo lo demás quedará sugerido u olvidado. A lo más que Galdós llega es a resumirlo en labios de sus personajes, y así la actitud de Pepe Rey, que es la de Galdós mismo, ante el paisaje castellano quedará reducida a unas frases pronunciadas por el ingeniero en casa de doña Perfecta nada más llegar y que van a ser su primera demostración de sinceridad crítica, pero también la primera demostración de incompatibilidad ideológica con los habitantes de Orbajosa:

PEPE.—...*Pues en la región no veo más que pobreza, un atraso que decorazona, ejército de mendigos; la agricultura, como en los tiempos de Adán; la industria, rutinaria, grosera, infantil.*

(Acto 1.º, escena IV.)

También Pepe Rey había llegado en la novela a esta conclusión; pero ante las descripciones y los diálogos que mantiene con Licurgo y «Caballuco» nos habían mostrado el desolado cuadro de una tierra y de unos hombres que enmarcan la acción presente como van a enmarcar la acción futura. Es un anticipo, una serie de impresiones, que Galdós lleva hasta el lector para definir a un hombre cuyo destino próximo va a ser precisamente, primero, defenderse pasivamente de esa tierra y de esos hombres, y más tarde, luchar contra ella y contra ellos a partir del segundo acto.

No pensemos, sin embargo, que Galdós, al mover a sus personajes en prácticamente sólo dos lugares, hace una excepción con *Doña Perfecta* dentro de su obra dramática. Nuestro autor sabe que en el teatro lo que cuenta son los personajes, unos hombres y unas mujeres que deben *vivir* en escena, que tienen una hora y media para mostrarse al espectador y ser aceptados por él; Galdós no intentará con su teatro hacer un espectáculo visual ni tampoco los temas que desarrolla y sus personajes se prestaban a un teatro dinámico; por eso Galdós encierra a esos personajes entre cuatro paredes y los hace hablar y actuar—más

lo primero que lo segundo—, evitando las mutaciones escénicas. Si analizamos su producción dramática, encontramos dos obras con un solo lugar de desarrollo (*Voluntad* y *El tacaño Salomón*), otras en que la mayor parte de la acción transcurre también en uno solo (*Amor y ciencia*) y bastantes otras en que la acción se reparte en dos lugares. Podríamos decir incluso que con *Doña Perfecta* Galdós ha ido más lejos que con muchas de sus obras, pues aunque en la casa de esta mujer transcurra la mayor parte de la acción, son tres lugares diferentes de la misma los que aparecen, tres lugares que, sin embargo, podrían reducirse a uno sin que la obra sufriera el más mínimo cambio temáticamente.

En fin, una vez más Galdós ha tenido que limitar al convertir una de sus novelas en drama. Orbajosa y sus alrededores son únicamente dos casas, pero sus personajes continúan siendo los mismos. No aparece Villahorrenda ni el casino ni tampoco la catedral, pero Pepe Rey y Orbajosa están en el escenario y a través de ellos y de los muros de la casa de doña Perfecta, el espectador adivina el pueblo como adivina sus gentes. Y es que Galdós no necesitaba elementos plásticos ni «escenarios a la italiana», como el teatro español de finales del XIX no necesitaba muñecos en escena, sino seres de carne y hueso que pudieran mostrar su alma (8).

La obra literaria está situada bajo el signo del tiempo; su realización viene dada por la sucesión de situaciones, y toda sucesión lleva consigo un tiempo que transcurre. Exposición, nudo y desenlace o, como Donatus decía, prótasis, epítasis y catástrofe, además de prólogo, no son más que divisiones en partes de la obra literaria, más concretamente de la obra teatral, basadas en la acción, pero una acción que tiene al tiempo como base primera de su existencia.

Tanto en la novela como en el drama hay fundamentalmente dos

(8) Se preocupó, sin embargo, Galdós de la belleza plástica que puede llevar consigo la puesta en escena de una obra teatral, aunque para él esto fuera un arte auxiliar al teatro. En el prólogo a *Alma y vida*, afirma: «Y ya que hablo de artes auxiliares del teatro, déjenme contar a mis lectores la fatiga de mis investigaciones para dar a la escena de *Alma y vida* todo el brillo de belleza plástica y todo el ambiente de verdad que su asunto requería...» (*Obras*, IV, p. 908). Ahora bien, no olvidemos que *Alma y vida* se desarrolla en el siglo XVIII y que Galdós se preocupa de la puesta en escena, porque, como él dice, la obra «requiere un ambiente de verdad». El autor no se ha preocupado en otros dramas de esto e incluso del prólogo que precede a la edición de *Los condenados* podemos extraer unas frases que explicarían lo que Galdós entiende por obra teatral y en las cuales no hace alusión a la puesta en escena, preocupándole sólo, como se puede observar, *asunto* y *caracteres*: «El fin de toda obra dramática es interesar y conmover al auditorio, encadenando su atención, apegándole al asunto y a los caracteres, de suerte que se establezca perfecta fusión entre la vida real, contenida en la mente del público, y la imaginaria que los actores expresan en escena. Si este fin se realiza, el público se identifica con la obra, se la asimila, acaba por apropiársela, y es al fin el autor mismo recreándose en su obra» (*Obras*, IV, p. 696).

tiempos: el tiempo real o geográfico, es decir, las cuatro o cinco horas que se tarda en leer una novela o la hora y media o dos horas que dura la representación del drama, y el tiempo en que la acción transcurre y que pueden ser cuatro, cinco, dos horas o toda una vida; y tanto la novela como la obra teatral podrán servirse del primero de esos tiempos, ya que nunca habrá exacta adecuación entre el tiempo real y el tiempo de la acción (9). Este «servirse» del tiempo real puede darse en extensión, llegando a conocer el lector o espectador en pocas horas acontecimientos transcurridos durante muchos años e incluso durante toda la vida de un personaje; pero también el escritor puede, como hemos dicho antes, servirse del tiempo «jugando» con él, y así son numerosas las novelas, muchas menos las obras de teatro (10), en que el autor salta fácilmente del presente al pasado o al futuro con una técnica que el cine, a causa de la libertad técnica que intrínsecamente lleva consigo, ha explotado adecuadamente.

Ni en la novela ni el drama de Galdós que estudiamos hay adecuación entre el tiempo real y el tiempo de la acción. Y, por supuesto, que tampoco el tiempo real de la novela coincide con el tiempo real del drama. ¿Durante cuántos días Galdós ha enfrentado a Pepe Rey y Orbajosa? La lucha mantenida, y que el lector en la novela ha seguido «de un tirón» durante cuatro o cinco horas, ¿cuánto tiempo ha durado verdaderamente?... Galdós no precisa con exactitud en ninguna de las dos versiones de *Doña Perfecta* y tampoco es que la exactitud temporal fuera imprescindible; diez días como mínimo (sin las cartas finales de don Cayetano, que aparecen en la novela), bastantes meses con ellas, como máximo, podríamos aventurar, y aun abusando de este amplio margen, no pecaríamos contra la verosimilitud de ambas obras. Hay alusiones temporales en la novela, como las hay en el drama, y así sabemos que han pasado cinco días desde el final del primer acto hasta que el segundo comienza, pero que la muerte de Pepe Rey suceda dos semanas después de su llegada a Orbajosa o que la lucha se mantenga durante cuatro no tiene gran importancia. Verdadera exactitud sólo hay en las últimas páginas de la novela, donde Galdós, como ya mencionábamos, va a completar la acción por medio de las cartas de don Cayetano; estas cartas están fechadas y la estructura temporal adquiere así una rigidez semejante a la existente en *Pepita Jiménez*, de Varela, y en todas las narraciones que tienen como base la correspondencia epistolar o los diarios íntimos. Pero si en Varela esta elección es acertada, en la novela de Galdós las cartas de don Cayetano no dejan de ser

(9) No olvidemos que en una conversación hay silencio, repeticiones, etc. Nunca habrá verdadera adecuación entre ambos tiempos.

(10) HENRI GOUHIER cita algunos ejemplos, que podrían multiplicarse. Cf. H. GOUHIER: *L'oeuvre théâtrale*. París, Flammarion, 1958, pp. 158-161.

un recurso tomado por el autor para completar a unos personajes que han tenido en la acción tanta participación como Pepe Rey. De todas maneras, y sin esta especie de epílogo, ya el lector podía lógicamente imaginar que Rosarito no se casaría con Jacinto, que doña Perfecta se refugiaría en la oración, que María Remedios continuaría intentando hacer de Jacinto un hombre importante y que don Cayetano mandaría el original de su famoso libro a Madrid...

Galdós prescindirá de esto en su drama, y no es la única diferencia que, en cuanto al tiempo, encontramos en las dos versiones de *Doña Perfecta*. Nuestro autor saltará en el tiempo en su novela, cambiando únicamente de capítulo (o mejor, la estructura en capítulos nacerá de estos saltos en el tiempo) e incluso estos saltos se producirán en el interior de un mismo capítulo, aunque esto, por supuesto, mucho menos frecuentemente. Ahora bien, si más o menos, temáticamente, capítulo y escena se adecuaban, los saltos temporales dados en la obra de teatro no se adecuarán con las escenas, sino con los actos. Es una constante en la producción teatral de nuestro autor que los saltos en el tiempo den como consecuencia división en actos mucho más que la mutación de lugar (11). Dos diferencias fundamentales encontramos entre la novela y el drama temporalmente: la primera es el salto atrás dado por Pepe Rey en el capítulo III; allí Pepe Rey se nos muestra haciendo un breve recuento de su vida para, finalmente, confesar las razones que le llevan a Orbajosa; poner en escena esto hubiera sido romper el ritmo de la acción dramática sin ninguna necesidad; la segunda diferencia viene de condensar Galdós algunos capítulos de la novela en actos teatrales; estos actos están adecuados lo más posible al tiempo real, con lo cual Galdós, al prescindir de situaciones de la novela, no hará más que aludir en el drama a lo que en ellas ocurrió. De esta manera, el autor «ayuda» al espectador a cubrir los vacíos existentes entre un acto y otro.

Galdós, pues, concentra la acción en cuatro tiempos dramáticos, que están adecuados, más o menos, al tiempo real; prescinde de los saltos en el tiempo en el interior de un mismo acto y olvida también las cartas de don Cayetano, acabando su obra con la muerte de Pepe Rey. La acción transcurrida en los paréntesis temporales existentes entre los actos se encuentra en unas ocasiones parcialmente aludida en ciertas situaciones del drama (sobre todo al comenzar la acción dramática en la primera escena de los actos respectivos) y en otras olvidada, por tratarse de acontecimientos de importancia secundaria o porque el

(11) En *Realidad*, *Electra*, *Zaragoza*, *Alcestes* y *Sor Simona* hay cambio dentro de un mismo acto, pero Galdós no hace división de actos sino en cuadros o los denomina «mutación escénica».

espectador, al levantarse de nuevo el telón y al observar las reacciones de los diferentes personajes, puede perfectamente llenar esos huecos, imaginando él mismo las situaciones. De todas maneras, y a pesar de estas diferencias, es en cuanto al tiempo de la acción, entre las características que estudiamos, donde mayores similitudes se encuentran al comparar ambas versiones de *Doña Perfecta*.

LENGUA

Vaya por delante que no pretendemos hacer aquí un análisis de la prosa galdosiana. Otros lo han intentado con mejor o peor fortuna, aunque un estudio completo y sistemático sobre la lengua y el estilo de nuestro escritor esté todavía por hacer (12). Nos interesa en este trabajo únicamente mostrar algunas diferencias existentes entre la lengua y el estilo de dos obras concretas de Galdós para llegar también a algunas conclusiones que puedan marcar diferencias entre la novela y el drama. Es un aspecto, pues, a nivel comparativo y sin pretender generalizaciones. El mismo Gullón, en su obra citada, y a pesar de las páginas que dedica a la lengua y al estilo en las novelas galdosianas (no toca para nada el teatro), afirma prudentemente: «Diversas razones aconsejan estudiar su obra en bloque, y por eso, al analizar los problemas de técnica y lenguaje, incurriré a la fuerza en generalizaciones que, aplicadas a casos particulares distintos de los examinados por mí, pudieran resultar aventuradas...» (13).

1) En primer lugar, Galdós, como es natural, prescinde de las descripciones en su drama. Podemos incluso afirmar que no es Galdós un autor que aproveche demasiado las acotaciones para describir lugares y personas. Ya decíamos antes que todo un capítulo, el III, estaba

(12) Sobre este aspecto, véase, especialmente: RICARDO GULLÓN: «Lenguaje y técnica en Galdós», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 80, 1956, pp. 38-61, y *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos, 1966, pp. 235-281; J. MARÍA GUIMERÁ: «Galdós o la sencillez», en *El Museo Canario* (Las Palmas), VII, núm. 18, 1946, páginas 1-17; JOSÉ DE ONÍS: «La lengua popular madrileña en la obra de Pérez Galdós», en *Revista Hispánica Moderna*, XV, 1949, pp. 353-363; JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: Introducción a *Misericordia*, en *Novelas Españolas Contemporáneas*. Barcelona, Planeta, 1957, vol. I, pp. 751-768; STEPHEN M. GILMAN: «La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 542-560; DENAH LIDA: «De *Almudena* y su lengua», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 297-308; GRACIELA ANDRADE ALFIERI y J. J. ALFIERI: «El lenguaje familiar en Pérez Galdós», en *Hispanófila*, VIII, núm. 22, 1964, páginas 27-73; S. BACARISSE: «The Realism of Galdós: Some Reflections on Language and the Perception of Reality», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, pp. 239-250; GONZALO SOBEJANO: «Galdós y el vocabulario de los amantes», en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 85-99; DOUGLASS ROGERS: «Lenguaje y personaje en Galdós», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCVI, 1967, pp. 243-273.

(13) R. GULLÓN: *Galdós, novelista moderno...*, p. 234.

resumido en una sola frase en la obra teatral y en labios de Pepe Rey; podíamos añadir ahora que en el drama, Orbajosa y sus alrededores son identificados e imaginados por el espectador mucho más por los personajes que por el espacio materializado en escena. Con unas pocas líneas están descritas las casas de doña Perfecta y de don Inocencio, y son los personajes los que, con leves alusiones (por ejemplo, en la entrevista entre Pepe Rey y Rosario en el salón de la casa), completarán los diferentes cuadros.

Al desaparecer las descripciones de la novela, Galdós deja a un lado algo fundamental y que, según Montesinos (14), está intensificado en *Doña Perfecta*: los retratos de los personajes. Son retratos completísimos, físicamente sobre todo, pero también deteniéndose Galdós en sus características intelectuales—espirituales incluso—, su comportamiento social, etc. Por medio de estos retratos sabemos ya de antemano hacia qué personajes Galdós siente simpatía y cuál o cuáles van a sufrir la crítica de nuestro autor. Véanse comparativamente una vez más dos retratos de la novela, donde se puede apreciar esto claramente:

PEPE REY

Frisaba la edad de este excelente joven en los treinta y cuatro años. Era de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con rara perfección formado, y tan arrogante, que si llevara uniforme militar ofrecería el más guerrero aspecto y talle que puede imaginarse. Rubios el cabello y la barba, no tenía en su rostro la flemática imperturbabilidad de los sajones, sino, por el contrario, una viveza tal, que sus ojos parecían negros sin serlo. Su persona bien podía pasar por un hermoso acabado símbolo, y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras: *inteligencia, fuerza*. Si no en caracteres visibles, llevábalas él expresadas vagamente en la luz de su mirar, en el poderoso atrac-

JACINTO

Era uno de esos chiquillos precoces, a quienes la indulgente Universidad lanza antes de tiempo a las arduas luchas del mundo, haciéndoles creer que son hombres porque son doctores. Tenía Jacintito semblante agraciado y carilleno, con mejillas de rosa como una muchacha, y era rechoncho de cuerpo, de estatura pequeña, tirando un poco a pequeñísima, y sin más pelo de barba que el suave bozo que lo anunciaba. Su edad excedía poco de los veinte años. Habíase educado desde la niñez bajo la dirección de su excelente y discreto tío, con lo cual dicho se está que el tierno arbolito no se torció al crecer. Una moral severa le mantenía constantemente derecho, y en el cumplimiento de sus deberes es-

(14) «Hasta en ciertos aspectos de la técnica literaria supone *Doña Perfecta* un retroceso sobre cosas mucho mejores que ya hemos visto. No recuerdo ninguna novela, entre las de Galdós, anteriores o contemporáneas de ésta, en que sean tan abundantes los retratos. A la mención de cada personaje sigue indefectiblemente su pormenorizado retrato: técnica de vieja novela que en ocasiones, por la entonación e intención de la frase, presume de abolengo cervantino, falso abolengo, pues Cervantes no solía proceder así». JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*, tomo I, Madrid, Castalia, 1968, p. 191.

tivo que eran don propio de su persona y en las simpatías a que su trato cariñosamente convidaba.

(Cap. III)

colásticos apenas flaqueaba. Concluidos los estudios universitarios con aprovechamiento asombroso, pues no hubo clase en que no ganase las más eminentes notas, empezó a trabajar, prometiendo, con su aplicación y buen tino para la abogacía, perpetuar en el foro el lozano verdor de los laureles del aula.

(Cap. IX)

El retrato de Jacinto finaliza ahí, pero no el de Pepe Rey. Galdós le dedica otro párrafo aún más largo que el citado, donde los adjetivos «insigne», «elocuente», «comedido», etc., continúan la apología del protagonista de *Doña Perfecta*.

En otras ocasiones, Galdós retrata a sus personajes apoyándose en diversos recursos y sobre todo en uno: la comparación. Rosario es «una muchacha delicada y débil, que anunciaba inclinaciones a lo que los portugueses llaman saudades», y la figura de Juan Tafetán es, según Galdós dice irónicamente, «bastante diferente de Antinoo»... Pero es sobre todo la descripción de Licurgo el mejor ejemplo de este recurso comparativo: «Esto pensaba [Pepe Rey] cuando sintió que una sutil y respetuosa mano le tiraba suavemente del abrigo. Volvióse y vió una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta, y por cuyo principal pliegue asomaba el avellanado rostro de un labriego castellano. Fijóse en la desgarbada estatura, que recordaba el chopo entre los vegetales; vio los sagaces ojos que bajo el ala del ancho sombrero de terciopelo raído resplandecían; vio la mano morena y acerada, que empuñaba una vara verde, y el ancho pie que, al moverse, hacía sonajear el hierro de la espuela» (cap. I).

De todo esto, poquísimo queda en el drama. Nada dice Galdós en él de Pepe Rey, doña Perfecta, don Inocencio, Rosarito y María Remedios. Jacintito entra en escena «vestido con elegancia de pueblo, sin llegar a lo ridículo» y de Licurgo, «Caballuco» y dos facciosos más dice Galdós en una acotación: «... Visten de paño pardo o pana; calzan borcegués con espuela. Su aspecto es rudo, fiero, sin carecer de nobleza y dignidad» (acto III, escena IX).

2) Si Galdós había condensado y simplificado la acción de la novela en su drama, esta condensación y simplificación vendrá como consecuencia del mismo sistema realizado con la lengua; largas intervenciones de la obra narrativa, que en la teatral, una veces diciendo lo mismo (condensación) y otras olvidando ideas enteras (simpli-

ficación), se reducirán considerablemente (15). Pondremos sólo un ejemplo. La cita es larga pero explícita:

NOVELA

—Cierto es todo lo que el señor penitenciario ha dicho en tono de broma. Pero no es culpa nuestra que la Ciencia esté derribando a martillazos un día y otro, tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es, como si dijéramos, un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en Religión, la rutina en la Ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos: entre burlas. Adiós sueños torpes; el género humano despierta, y sus ojos ven la claridad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio, desaparecen, y el que antes era enfermo hoy está sano, y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. La fantasía, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada... Dirija usted la vista a todos lados, señor penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la Luna no es una cazadora traviesa, sino un pedrusco opaco; el Sol no es cochero emperejilado y vagabundo, sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas, sino dos escollos; las sirenas son focas; y en el orden de las personas, Mercurio es Manzanedo; Marte es un viejo barbilampiño, el Conde de Moltke; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama Monsieur Thiers; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp; Apolo es cualquier

DRAMA

PEPE (*En el centro de la escena, en pie*).—Que sí..., que sí, que yo defiendo la ciencia. (*Con brío.*) La defiendo porque es mi madre, porque le debo lo poco que soy. Y diré al señor don Inocencio, el nuestro insigne humanista, gloria de Orbajosa, que la ciencia, por ley ineludible, ha venido a derribar tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras del pasado, bellas las unas, ridículas las otras. Adiós, sueños torpes, embriagueces dulces de la imaginación. El género humano ya no es niño, es hombre, y os ha trocado por la verdad. La ciencia ha realizado este prodigio; la ciencia, hija de Dios también, señor Don Inocencio, aunque usted no quiera; la ciencia, que, como un astro espléndido, ilumina y calienta el mundo, pues no sólo disipa las tinieblas, sino que destruye las corrupciones producidas por la obscuridad.

(Acto I, escena IV)

(15) La destreza en la utilización de las conjunciones, del punto y coma, de las comas; la habilidad artesana absolutamente exigible a quien escribe, Galdós la poseyó. Recuérdese su manera de equilibrar las oraciones dentro de cada párrafo para conseguir, mediante hábiles compensaciones, que los períodos sean armónicos sin solemnidad; fluidos y a la vez densos. Pues éste es otro problema bien resuelto: fluidez y densidad...» R. GULLÓN: *Opus cit.*, p. 243.

poeta. ¿Quiere usted más? Pues Júpiter un dios digno de ir a presidio si viviera aún, no descarga el rayo, sino que el rayo cae cuando a la electricidad le da la gana. No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajada al Infierno que las de la Geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la Tierra. No hay más subidas al Cielo que las de la Astronomía, y ésta, a su regreso, asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio, y nada más. Ya no hay falsos cálculos de la edad del mundo, porque la Paleontología y la Prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete, cuando se me antoja, con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas, y las de la Imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor Cánónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso.

(Cap. VI)

Otro recurso empleado por Galdós para evitar los largos discursos de un personaje, discursos existentes casi todos en la novela, es el de interrumpir éstos con preguntas o pequeñas intervenciones de otros personajes, consiguiendo, aunque no siempre, una agilidad que está más cerca del diálogo dramático que del diálogo novelístico:

—En tantos años que llevo de residencia en Orbajosa—dijo el clérigo, frunciendo el ceño— he visto llegar aquí innumerables personajes de la Corte, traídos unos por la gresca electoral, otros por visitar algún abandonado terruño o ver las antigüedades de la Catedral y todos entran hablándonos de arados ingleses, de trilladoras mecánicas, de saltos de agua, de Bancos y qué sé yo de cuántas majaderías. El estribillo es que esto es muy malo y que podía ser mejor. Váyanse con mil demonios, que aquí estamos muy bien sin que los señores de la Corte nos visiten, mucho mejor sin oír ese continuo clamoreo de nuestra pobreza y de las grandezas y maravillas de otras partes. Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena, ¿no es verdad, señor don José? Por supuesto, no se crea ni remotamente que lo digo por usted. De ninguna manera. Pues no faltaba más. Ya sé que tenemos delante a uno de los jóvenes más eminentes de la España moderna, a un hombre que sería capaz de transformar en riquísimas comarcas nuestras áridas estepas... Ni me incomodo porque usted me cante la vieja canción de los arados ingleses y la arboricultura y la servicultura... Nada de eso: a hombres de tanto, de tantísimo talento, se les puede dispensar el desprecio que muestran hacia nuestra humildad. Nada, amigo mío; nada, señor don José: está usted autorizado para todo, incluso para decirnos que somos poco menos que cafres.

(Cap. V)

INOCENCIO (*Nervioso, sin poderse contener*)—La cantinela de siempre. En mi larga vida he visto llegar a Orbaneja multitud de personajes de la Corte, traídos unos por la gresca electoral, otros por gusto a ver nuestra soberbia basilica, «pulchra augustana», que dijeron los antiguos. Pues todos han de hablarlos enfáticamente de nuestra rudeza, de nuestro atraso material... ¿Y qué nos traen ellos?, pregunto yo. Por supuesto (*Mirándole por encima de las gafas.*), ni remotamente se crea que lo digo por usted. Me guardaría yo muy bien... Ya sé que tenemos delante a uno de los hombres más eminentes de la España moderna.

PEPE (*Rechazando el elogio*).—¡Oh!...

INOCENCIO.—A un hombre que sería capaz de transformar estos páramos en comarcas fertilísimas, sólo tocando en ellos con la varita maravillosa de la ciencia...

PEPE (*Confuso*).—Pero, ¡don Inocencio, si no he dicho!... Tía, ¿verdad que...?

PERFECTA.—Nada, no me incomodo. A hombre de tanto, de tantísimo entendimiento, se le puede dispensar el desprecio de nuestra vulgaridad.

PEPE.—¡Yo!...

INOCENCIO.—Y le autorizamos para todo.

PERFECTA.—Incluso para decir que somos... poco menos que cafres.

(Acto I, escena IV)

Sintácticamente, también hay diferencias entre las dos versiones de *Doña Perfecta*, como consecuencia de tener que dar Galdós a su drama esa agilidad que acabamos de citar. En la novela, los diálogos están formados por frases largas, compuestas por una o varias oraciones principales y oraciones subordinadas, que completan a aquéllas (16).

(16) Cfr. para esto WOLFGANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 4.^a edición, 1968, pp. 187 y ss.

En el drama, y exigido por las leyes inherentes que éste lleva consigo, el diálogo es mucho más recortado, las intervenciones son más breves y se olvidan las oraciones subordinadas. Abundan los diálogos a base de pequeñas frases, muchas de ellas interrumpidas por la intervención de otros personajes, sin dar tiempo al «sosiego» ni a los personajes ni a los espectadores, y abundan también los fluidos diálogos a base de preguntas y respuestas, pudiéndose encontrar esto con muchísima frecuencia en la obra de Galdós. La escena V del acto III puede ser un buen ejemplo y a ella remitimos.

Hay también en el drama numerosas exclamaciones (¡Ah!, ¡ya!, ¡por Dios, señora!, ¡imposible!, etc.) que no abundaban en la novela. Y hay también, al intentar Galdós reproducir la lengua coloquial, vacilaciones y repeticiones que no existían en absoluto en la obra narrativa. Vacilaciones encontramos, sobre todo y precisamente, en aquellos personajes más incultos que intervienen en el drama:

CABALLUCO.—Salvo el respeto, digo... (*Premioso.*), digo que el que ha dicho eso miente como un... Es que han dado en hablar de mí, en traerme y llevarme... Saben mi genio... Tiene uno su historia, pues... Nada, que quieren tomarme por monigote para revolver el país... Bien está Pedro en su casa, señora y caballeros. ¡Que ha venido la tropa!... Malo es; pero ¡qué remedio!... ¡Que han quitado al Alcalde, y al Secretario, y al Juez, y viene mañana otro Juez!... Malo, malo. Para mí, que se los trague la tierra. Pero di mi palabra y la palabra de un hombre... (*Rascándose.*), la palabra dada... es el honor en prenda..., y esto no se desempeña con dinero, sino con la... ¡Ea!, que yo soy bruto, no sé expresarme; pero a caballero no me gana ni el que inventó la Caballería.

(Acto III, escena IX.)

Y repeticiones encontramos en numerosas ocasiones, en boca de todos los personajes y, sobre todo, cuando la inseguridad de sus argumentos, la emoción o el miedo, les impide ser precisos:

ROSARITO.—Te lo diría, sí; te lo diría... Pero no tan pronto; tan pronto no te lo puedo decir, Pepe, ten formalidad.

(Acto I, escena VIII.)

4) Por último, si atendemos al aspecto semántico, la obra, tanto como la novela, podía haberse desarrollado en Orbajosa o en cualquier

otro lugar de España (17). Los personajes principales de ambas versiones hablan una lengua culta, literaria, y sólo Licurgo, «Caballuco» y los facciosos nos introducen léxicamente en el ambiente casi, por no decir totalmente, rural de Orbajosa. Licurgo, incluso, continúa en el drama con sus refranes y su lógica muy concreta, mientras Don Inocencio, Pepe Rey, Jacintito y Doña Perfecta, sobre todo los tres primeros, podían «dialogar» en cualquier tertulia intelectualoide de capital o provincias. Y es que *Doña Perfecta*, novela y drama, está lejos de *Misericordia* en todo, incluso lingüísticamente.

LUCIANO E. GARCÍA LORENZO
Calle Portugalete, chalet 34
POZUELO DE ALARCÓN. MADRID

(17) «Con el lenguaje de cada día describe, sin pretender dar explicación alguna, emociones entrañables; analiza, sin finura de análisis que en otros exigiría un vocabulario casi profesional, movimientos espirituales difíciles de captar. Conviene subrayar esta conquista, porque, comparándole con los escritores coetáneos mejor dotados para la utilización del lenguaje conversacional—Pereda, por ejemplo—, se advertirá que en ellos el empleo de un idioma tomado del campo o de la calle tiene al costumbrismo, a mostrar lo pintoresco de un habla, la riqueza imaginística y expresiva del idioma aldeano o ciudadano, sin acometer mayores aventuras, tales como la captación de esas emociones de gran calado que Galdós analiza». R. GULLÓN: *Opus. cit.*, p. 240.

LA BENINA MISERICORDIOSA: CONCILIACION ENTRE LA FILOSOFIA Y LA FE

P O R

DONALD W. BLEZNICK Y MARIO E. RUIZ

En diciembre de 1876, Galdós, joven de treinta y tres años, terminó en corto tiempo una de las mejores novelas de su primera época, *Gloria*. En el capítulo XI del segundo volumen, don Buenaventura, tío de Gloria y el miembro más liberal de la familia Lantigua, revela son hondas convicciones a Daniel Morton, judío joven pretendiente de Gloria:

¿Será posible que en el fondo no pensemos lo mismo, señor Morton?... Yo creo que la fe religiosa, tal como la han entendido nuestros padres, pierde terreno de día en día... Yo creo que los hombres buenos y caritativos pueden salvarse, y se salvarán fácilmente, cualquiera que sea su religión... Creo que los cultos subsistirán mejor si volviera a la sencillez primitiva... Creo que la conciliación entre la filosofía y la fe es posible, y si no es posible vendrá el caos... Creo que ninguna nación ni pueblo alguno pueden subsistir sin una ley moral que les dé vida... Esto que declaro... es de esas cosas que pocas veces se dicen, y yo las callo siempre, porque la sociedad actual se sostiene, no por el fervor, sino por el respeto a las creencias generales... Creo, finalmente, y para decirlo todo de una vez, que el fondo moral es con corta diferencia uno mismo en las religiones civilizadas... (1).

Tal credo moral de don Buenaventura, semejante en estructura pero contrapuesto en contenido al credo católico, refleja el humanismo galdosiano. Don Benito encierra en estos principios morales la esencia de la filosofía *krausista* tal como la expresaban en esa época el partido progresista, al que Galdós favorecía, y varios de sus amigos íntimos, v. g.: Giner de los Ríos, *Clarín* y Palacio Valdés (2). Por lo tanto, no sería arbitrariedad nuestra el asegurar que Galdós mismo nos habla por boca de don Buenaventura.

La tolerancia y el amor universal manifestados en el credo galdosiano no están activamente personificados en *Gloria*, ya que si lo es-

(1) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Obras completas*. Edición y notas de Federico Carlos Sainz de Robles (Madrid, Aguilar, 1960), IV, p. 617.

(2) WALTER T. PATTISON documenta bien estos puntos en *Benito Pérez Galdós and the Creative Process* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1954), páginas 36-53.

tuvieran, no resultaría la muerte trágica de Daniel. Tal vez Galdós aún estaba demasiado inexperto en la técnica novelística para poder llevar a cabo con verosimilitud la fusión total entre «la filosofía y la fe» (3). Tal vez, por otra parte, el espíritu del joven Galdós no había llegado todavía a una síntesis propia de las diversas fuerzas morales y religiosas como para expresarlas, unificadas, en un personaje concreto de *Gloria*. Sea como fuera, el credo existía en 1876 como deseo latente y en espera de formalizarse.

Transcurrieron veintiún años y muchos esfuerzos novelísticos antes de que Galdós nos entregara, en 1897, la máxima síntesis de su deseo hecho realidad: la «conciliación entre la filosofía y la fe» en Benina de *Misericordia*. A diferencia de don Buenaventura, que actúa «por el respeto a las creencias generales», Benina, no conformándose con la conducta moral de su sociedad, busca la moralidad auténtica del cristianismo primordial. La filosofía y la fe se encarnan en las dos fuerzas conflictivas pero complementarias de Benina: su espíritu prometeico y su espíritu jobiano.

En el humanismo de Benina reside la relación entre ciertos elementos de la filosofía griega —definida en la caracterización dada a Prometeo por Esquilo— y de la fe del Antiguo Testamento —encerrada en la actitud de Job—. La índole positiva de Benina en *Misericordia* ha sido lograda a través de la compenetración y contraposición de ciertos elementos comunes a Prometeo y a Job, y adaptados al ambiente particular de la novela. Con Prometeo, Benina comparte el título de bienhechora y protectora de la humanidad, atributo basado en la constancia de su actividad mental y física, y en el amor por la vida como fenómeno individual y del momento. María Rosa Lida de Malkiel señala con claridad esta tendencia griega de «concentración en esta vida, la atención al individuo, el desarrollo de la personalidad y el ansia de perpetuarla en la memoria de los hombres venideros (4).

(3) En su esfuerzo de autor de novelas *realistas*, Galdós no muestra en esta época la técnica necesaria para establecer un ambiente flexible en el cual puede actualizar, sin destruir la verosimilitud lograda en un principio, las ideas opuestas a la acción principal de la novela. Que la técnica de Galdós al escribir *Gloria* estaba en época aún temprana lo aseguran, entre otros, Pattison—«No creo, a pesar de los muchos críticos que alaban *Gloria*, que Galdós tuviera completo dominio de su arte en esa entonces» (*Galdós and the Creative Process*, p. 20)— y, más pertinente a nuestra opinión, E. J. Rodgers—«Galdós, aunque maneja el tema [de *Gloria*] con maestría y perspicacia la mayor parte del tiempo, aún no tiene experiencia como novelista, y a veces su interés en el propósito didáctico de su obra se impone sobre la verosimilitud de los personajes y del ambiente» («Religious Conflict and Didacticism in *Gloria*», *Anales Galdósianos*, I [1966], p. 39). Galdós mismo admite, indirectamente, esta debilidad estructural de *Gloria* (H. CHONON BERKOWITZ: *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader* [Madison, The University of Wisconsin Press, 1948], p. 141).

(4) MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL: *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1952), p. 13.

Con Job, Benina comparte el estoicismo tan arraigado en la actitud española ante la vida. Además, tanto Benina como Prometeo y Job exhiben un mismo tipo de optimismo vital basado en la conciencia de la rectitud de sus acciones, y en la intuición de la justificación final de sus esfuerzos. Hay que hacer ver, sin embargo, que la preocupación por dar significado inmediato a la vida adquiere en Benina la misma importancia trascendental que complacer a Yahvé representa para Job, y que, por tanto, la Humanidad es para aquélla lo que Dios es para éste. El humanismo adoptado por Benina revela la constante preocupación helenística por la vida terrenal activa.

Sherman H. Eoff describe el esfuerzo galdosiano de fundir la filosofía y la fe en forma semejante a la nuestra: «El primer paso, la base del desarrollo [filosófico de Galdós], es la afirmación rebelde del derecho de pensar por uno mismo y de relacionar la ciencia, la filosofía y la religión» (5). Según nuestro entender, «la ciencia» representa el conocimiento o conciencia; «la filosofía», el sistema de principios orientadores de la vida práctica; y «la religión», la fe. En esta actitud unificadora Benina entrelaza la actitud prometeica con el fervor jobiano, conciliación liberada en la intemporalidad del que juzga la vida como continuo fluir orgánico-espiritual. A continuación estableceremos el espíritu de Benina en sus dos aspectos esenciales de la filosofía y la fe, no sólo para ofrecer una alternativa analítica de *Misericordia*, sino para también dar un aspecto más de la unidad ideológica en la obra galdosiana—en este caso desde 1876, con la promulgación de su credo en *Gloria*, hasta 1897, con la personificación concreta del mismo en *Misericordia* (6).

EL ESPÍRITU PROMETEICO DE BENINA

La preocupación de un guía protector por la vida como fuerza evolutiva constante encuentra su apoyo inicial en la actuación individual. En el caso de Prometeo, su confrontación con Zeus se origina y refleja en las limitaciones físicas de la humanidad sentenciada a

(5) SHERMAN H. EOFF: *The Novels of Pérez Galdós* (Saint Louis, Washington University Studies, 1954), p. 132.

(6) En los años 1886-1887, término medio entre *Gloria* y *Misericordia*, Galdós escribió una de sus mejores obras, *Fortunata y Jacinta*. En ella aparece un personaje, Guillermina Pacheco, que por su caracterización puede clasificarse como término medio entre el credo de don Buenaventura y el de Benina. Guillermina es un personaje de caridad intensa, y como Benina, se vuelca en actividad constante para aliviar la miseria humana. Sin embargo, Guillermina, aunque sabe independizarse de su clase social en forma más positiva que don Buenaventura en *Gloria*, es incapaz de trascender las exigencias y limitaciones ambientales, como Benina lo consigue. Guillermina es, por tanto, el anticipo del humanismo galdosiano personificado en Benina.

muerte por Zeus, y en el poder inflexible y despiadado del dios supremo. En el asalto contra estas fuerzas inexorables, Prometeo no sólo ensancha los límites humanos y altera el curso de la acción divina, sino que se redime en el fluir mismo de la acción:

No, no es orgullo ni obstinación por lo que me callo. El dolor me devora el corazón al verme así maltratado. Quién sino yo di prerrogativas a estos dioses principiantes [Zeus y los Titanes]... Pero esto no importa, ya que todos lo saben. Escuchen más bien la triste historia de los hombres que vivían como niños hasta que yo les di entendimiento y razón; y no es que trate de avergonzar al hombre, sino de mostrar lo valioso de mi acto, ya que los hombres, mirando, no veían, y escuchando, no oían (7).

En forma semejante, la aserción individual de Benina se origina y formaliza ante las privaciones materiales de sus semejantes, de las que ella comparte, así como ante el predominio de convenciones sociales y religiosas bajo las que el ciudadano tiene que rendirse (8). Al acometer estas fuerzas de innegable peso tradicional, Benina, como Prometeo, no sólo sirve a la humanidad desafiando el orden arbitrario de su ambiente, sino que, luchando por una causa fuera de los límites convencionales, justifica la inagotable ansia de saberse activa. Así lo revela cuando, al regreso de su primera excursión mendicante en la iglesia de San Sebastián, habla con doña Paca:

—¡Estaría bueno que nos afligiéramos porque los tenderos no cobran estas miserias, sabiendo como sabemos que están ricos!

—Es que tú no tienes vergüenza, Nina [dice doña Paca]; quiero decir, decoro; quiero decir, dignidad.

—Yo no sé si tengo eso; pero tengo boca y estómago natural, y sé también que Dios me ha puesto en el mundo para que viva, y no para que me deje morir de hambre... ¡Bendito sea el Señor, que nos da el bien más grande de nuestros cuerpos: el hambre santísima! (9).

«El hambre santísima» encierra el instinto literal de sobrevivir biológicamente como también el instinto simbólico de saciar el ansia espiritual de actuar. Mantener el cuerpo fuerte y el espíritu enérgico sólo se puede conseguir a través de la lucha contra los límites materiales y sociales simbolizados en «la vergüenza», que doña Paca

(7) AESCHYLUS: *Prometheus Bound*, translated by Herbert Weir Smyth (London, William Heinemann Ltd., 1956), p. 255, l. 436-43. Para facilitar el cotejo en cualquier edición de esta obra, las referencias se darán en adelante por número de verso en el texto.

(8) Este predominio, especie de aparente naturalismo, no debe de ser definido como tal, ya que la «educación» adquirida por Benina a través de su actividad constante provee alternativas de escape que ella sabe utilizar por iniciativa propia.

(9) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Obras completas*. Edición y notas de Federico Carlos Sainz de Robles (Madrid, Aguilar, 1961), V, pp. 92-93. En adelante las referencias a las citas de *Misericordia* se darán por página en el texto.

no puede evadir y que Benina, con su «boca y estómago *natural*», trasciende en esfuerzo prometeico. Así, pues, la aserción individual satisface primordialmente la necesidad de buscar en la acción la identidad personal.

Por otra parte, el sometimiento de doña Paca a la artificiosa «dignidad» social ejemplifica la situación que Prometeo describe al decir que la Humanidad ni veía ni oía antes de entregarle él el fuego del conocimiento. Ambos ambientes —el que Benina lucha por mejorar y el que Prometeo juzgó antes de redimir— están constituidos por humanos que, insensatos a sus necesidades, sincronizan la sordidez de espíritu con la miseria material en que viven. Esta clase de gente, que viviendo en rutina trivial se endurece al significado genuino de la existencia humana, necesita de un guía y protector que se sacrifique por ellos; Benina asume con celo misionero este papel de «cura laico». Por medio de su actividad física Benina reconoce, organiza y da forma a las fuerzas ambientales que, si no fuese por ella, nadie utilizaría; por medio de su actividad mental Benina siente, expresa y se hunde en el amor por la vida misma que, si no fuese por ella, nadie sentiría.

Por el anhelo de definirse personalmente mejorando la suerte de los que la rodean es por lo que Benina dice a Almudena, al salir ambos de San Sebastián, después de que don Carlos le ha dicho a Benina que le visite al día siguiente: «ea, que hay compromisos tan grandes, tan grandes, que parece imposible que se pueda salir de ellos..., necesito un duro» (p. 1887). Los compromisos contraídos por Benina intuitivamente no tienen la rigidez legal de contrato mutuo entre dos partes, ya que sólo ella reconoce y cumple tales obligaciones: los recibientes de sus favores sólo tienen que seguir siendo como son, entes que, por su inconsciencia, justifican el papel activo de Benina como sostén económico y espiritual de su pueblo. Así considerado, «el duro» es la representación metonímica de la necesidad de actuar, como también el símbolo de la ayuda que se cree obligada a proporcionar a los necesitados. Benina medita sobre esta indiferencia humana cuando, sentada a la intemperie, ve pasar la interminable procesión de gente que, con los medios económicos suficientes para contribuir a la mejora de la sociedad, se distraen y pierden en la superficialidad de sus preocupaciones mundanas; para Benina tal indolencia espiritual se manifiesta en «las cosas de este desarreglado mundo» (pp. 1887-1888). Que el desarreglo del mundo no tiene compostura lo intuye Benina cuando, pidiéndole a Almudena un duro, «algo dijo el ciego en su extraña lengua que Benina tradujo por la palabra 'imposible'» (página 1887).

Al considerar el duro como símbolo de la lucha constante por la vida, el facilitarle a Benina tal cantidad sería destruirle su justificación de actuar y destituirle de su papel de guía y protectora de la Humanidad, relegándola al nivel de los jubilados, cansados y fracasados. Al darle Juliana a Benina, sin que ésta lo haya pedido, todo un duro, Juliana está anulando metafóricamente el papel de líder de Benina (p. 1983). El duro comunica a Benina su destitución como guía de la familia Juárez —papel que Juliana usurpa— y el fin aparente de su espíritu prometeico. Y en efecto, el espíritu prometeico desde este instante no permanece el mismo, ya que en el contacto con el espíritu jobiano se transforma, como veremos, en una fuerza superior al materialismo simbolizado en «el duro».

Los compromisos asumidos espontáneamente por Benina la definen como liberadora «intelectual». Como con Prometeo, que favoreció al hombre por la necesidad parcial de reafirmar su superioridad racional sobre los otros Titanes (I. 82), así la misericordia prometeica de Benina refleja la necesidad de actualizar la experiencia (conocimiento humano) adquirida en su larga e imaginativa vida (p. 1890). Por otra parte, ¿cómo puede Benina intuir la generalización de que la perseverancia vital es el remedio a la miseria? Benina nos muestra, por ejemplo, que es capaz de observar y concluir causas y resultados, proceso de innegable índole racional (p. 1892). ¿De dónde nace la conciencia que Benina posee de sus poderes vitales? El filtro educativo del sufrimiento proporciona una solución parcial pero significativa para comprender las acciones de Benina. Desde luego, el sufrimiento por sí solo no es siempre la fuente inmediata del conocimiento individual y ajeno, ya que si lo fuera, todos los sufrientes, inclusive doña Paca y su familia, podrían escapar de su rutina. Es imprescindible tener en cuenta que Benina es un ser humano excepcional impulsado por una fuerza interior que la hace superar a los demás. Pertenece entonces a ese grupo restringido y privilegiado al que Ortega atribuye «vida noble», y Américo Castro, «personalidad individual» (10). Como Pro-

(10) Ortega define la «vida noble» en la forma siguiente: «Para mí, nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia. De esta manera, la vida noble queda contrapuesta a la vida vulgar o inerte, que, estáticamente, se recluye a sí misma, condenada a perpetua inmanencia como una fuerza exterior no la oblige a salir de sí» [*Obras completas*. Quinta edición (Madrid, *Revista de Occidente*, 1962), IV, p. 183]. Américo Castro define la «personalidad individual» así: «El español [u otro humano] se desindividualiza y disciplina al ingresar en la comunidad creada por la fe en Dios o en el poder de otra persona; o se individualiza al llevar a cabo acciones y creaciones valiosas que le prestan una personalidad individual tan rica en calidades como la de cualquier otro europeo» [*La realidad histórica de España*. Edición renovada, 3.^a edición (México, Editorial Porrúa, 1966), p. 253].

meteo, Benina no sólo acepta, sino que busca las situaciones apropiadas—incluyan o no sufrimiento como consecuencia—para desarrollar la motivación interna que todo exponente de la «vida noble» posee. Sólo en la actividad positiva y constante se justifica el pertenecer a tal «minoría selecta».

Sin embargo, en el caso de Benina, así como en el de Prometeo, el sufrimiento sirve de experiencia tangible, con la cual la intensidad de la vida noble se puede medir. Prometeo, por ejemplo, adquiere y acepta conciencia personal a través del sufrimiento derivado de su error al desobedecer a Zeus (r. 265-70); la decisión de salvar a la Humanidad le impone a Prometeo la subsecuente responsabilidad de aceptar las consecuencias. Lo mismo le sucede a Benina, quien, consciente y voluntariamente, escoge los límites ambientales dentro de los cuales quiere obrar creando y resolviendo obligaciones. Por eso, después de un año de servicio en «casa rica» y no pudiendo olvidar a los Juárez, decide regresar a la miseria del ambiente de doña Paca (p. 1894). Lo que Benina encuentra en casa de los Juárez es la oportunidad de presenciar y participar en el sufrimiento, derivado de la pobreza física, que no se presenta en «casa rica». Una vez en este ambiente, Benina no pierde tiempo en crear las obligaciones correspondientes y en declararse cabecilla de su sociedad. La ansiedad generada por el esfuerzo activo le facilita el conocimiento de sus capacidades y limitaciones: «Me conformo [con esta vida] porque no está en mí el darme otra. Venga todo antes que la muerte, y padezcamos con tal que no falte un pedazo de pan y pueda uno comérselo con dos salzas muy buenas: el hambre y la esperanza...» (p. 1892). Ante estas circunstancias inevitables, Benina extrae el conocimiento concreto de *saberse* humana. Por otra parte, sólo mitigando la miseria ajena puede Benina satisfacer, justificar y controlar la curiosidad de conocer la existencia como resultado parcial del esfuerzo organizador del hombre. Como tal, el proceso cognitivo empleado hace del sufrimiento, como elemento del espíritu prometeico, una fuerza racionalizada y una experiencia conceptualizada.

Este aspecto generalizador del sufrimiento no personaliza el dolor: el sufrimiento prometeico, en su tendencia analítica de las circunstancias, ni origina ni se origina del temor a Dios o del sometimiento a una ortodoxia religiosa, ya que las situaciones se objetivizan en el mismo análisis que las define. Vemos cómo Prometeo, estando solo, rehúsa someterse a Zeus (r. 1001), y cómo Benina, siendo humana, se resiste al hecho de la muerte que en la ortodoxia cristiana es la transición necesaria a la visión eterna de Dios. Por tanto, en la lucha por la vida el espíritu prometeico afirma el uso indispensable del sen-

tido común como vehículo de crítica social y religiosa, así como medio de organizar los sentimientos y deseos latentes. El que se vale de su inteligencia prevalecerá, nos dice Prometeo al describir cómo la astucia y no la fuerza bruta facilita lo que uno se propone (I, 215). Benina, poniendo en práctica tal consejo, se mantiene varias jugadas adelante de la vida al pasar buena parte de sus noches preparando la estrategia para el día siguiente (pp. 1904 y 1931).

En el sentido prometeico de la vida —cuyo vitalismo reside en gustar del esfuerzo conociendo su estructura y su función— se encuentra el estímulo que mueve a Benina a constituirse en el sostén lógico de su caótico mundo. Benina trata de ordenar su ambiente, y sólo Juliana intenta desplazarla de su puesto de líder de inconscientes. Benina misma describe este desafío al relatar a Almudena cómo Juliana, al llevar a doña Paca a su nueva casa, parecía «el pastor que guía y conduce... el triste ganado» (p. 1988). Juliana es, sin embargo, el cabecilla despótico que se esfuerza por destruir la influencia de su rival, Benina, desterrándola de su antiguo reino e ignorando su activa caridad (p. 1987) —tal como el tirano Zeus expulsó a Prometeo. Mas Juliana fracasa y Benina llega a la cumbre de su papel de descubridora y reveladora de la verdad humana, a la manera del sofista Sócrates, del maestro Jesús, del hermano Quijote o del mártir bueno San Manuel.

EL ESPÍRITU JOVIANO DE BENINA

Benina, como Prometeo, adquiere el estímulo para actuar en el deseo de mitigar el sufrimiento desesperanzado del pueblo. Empero, al contrario de Prometeo, que, sobrellevando la humillación de su castigo, sólo sufre por la gente—limitándose a una actividad de causa puramente intelectual—, Benina se sitúa en el centro mismo del caos humano, compartiendo el sufrimiento *con* la gente. Su convivencia con la miseria humana permite a Benina ejercer el fervor jobiano.

Galdós establece el ambiente jobiano perfecto al declarar que la familia Juárez se había sumergido en «los negros abismos sociales» de la miseria y de la duda (p. 1894). Esta semejanza ambiental se ensancha al considerar que «apenas puede uno imaginarse un abismo del espíritu y de los sentidos más oscuros que el abismo en que el cuerpo y el alma de Job fueron sumergidos» (11). Benina comparte con la familia Juárez la caída de la comodidad económica y prestigio so-

(11) PASCAL P. PARENTE: «The Meaning of Job», *The Voice from the Whirlwind*, Edited by Ralph E. Hone (New York, Chandler Publishing Co., 1960), página 116.

cial a los «abismos» de la pobreza e inseguridad. La angustia sentida en esta miseria hace resaltar tanto las necesidades orgánicas como las exigencias morales y estéticas, e incita al hombre a buscar alivio en explicaciones metafísicas de justicia o en expresiones intuitivas de fe.

Ante un «desarreglado mundo», Job y Benina reafirman su fe religiosa: Job en la obediencia ortodoxa, y Benina, debido a la influencia de su espíritu prometeico, en apego a la Humanidad. Tratando de identificarse con un poder superior, ambos llevan vidas ejemplares, pero cada uno lo intenta en forma distinta. Job, debido a su pasividad espiritual, cree en una divinidad ya formalizada y concreta con la que se encara directamente, y a la cual se somete. Benina, debido a su actividad prometeica, intuye la esencia divina contenida en sus acciones y en la misma Humanidad que se beneficia de ellas. Vista así, esta Humanidad no es más que la manera krausista de interpretar el concepto ortodoxo de «Dios»; en la filosofía del panenteísmo parcialmente delineada por Galdós, la esencia divina, al extenderse por todos los ámbitos de la creación, penetra y santifica la agrupación social y espiritual del hombre. Por eso, en su actuación gregaria, Benina intuye la presencia de una fuerza suprema que ella considera como «Dios» y que identifica con la Humanidad. Este proceso dinámico se en cuentra, con ciertas diferencias, en *Torquemada en la hoguera*. En esta obra el protagonista principal siente, como Benina, el deber de actuar. Sin embargo, Torquemada, conscientemente, espera la recompensa material como fruto de su actividad—la curación del hijo moribundo—. Por otra parte, Benina supera el materialismo de su actividad dedicándose a salvar a la Humanidad doliente sin anticipar recompensa concreta e inmediata. En esta forma, el comportamiento egoísta de Torquemada, basado en un deseo consciente de congraciarse con Dios, difiere mucho del de Benina, que actúa de una manera auténticamente cristiana.

Tanto Benina como Job sienten el mismo impulso de buscar y adaptarse a una fuerza superior, cualquiera que sea la forma en que se presente. Job, a pesar de que duda de la justicia divina y del valor positivo de la existencia humana, se suma a la ortodoxia colectiva ante la voluntad de Yahvé (12). Benina, por otra parte, a pesar de la aparente ortodoxia que despliega ante doña Paca al aconsejarle paciencia y confianza en Dios (p. 1892), opta por resolver sus dudas en la actividad personal. En su resignación, Benina muestra más apego al bienestar y tranquilidad del ser humano que por la aprobación y

(12) «El libro de Job», *La Sagrada Biblia* (Barcelona, Editorial Herder, 1965), página 676, cap. 39, v. 34. Para facilitar el cotejo en cualquier edición de *La Biblia*, en adelante las referencias se darán por capítulo y versículo en el texto.

bendición divinas. Por eso, cuando se decide a decir la verdad a doña Paca revelándole el secreto de su mendicidad (p. 1962), Benina no basa tal decisión ética en la rectitud requerida por la fe ortodoxa, sino que, como más adelante aclararemos, en consideraciones relativas a su situación del momento. Además, sus menciones de Dios a través de la obra tienen el tono y la apariencia de invocaciones ocasionadas por hábito social que utiliza como el camino más rápido y eficaz de ser escuchada. Por otra parte, el apasionamiento con que describe su preocupación por doña Paca, objeto de su cariño, revela a la Humanidad, y no a Dios, como la fuerza motriz de su existencia (p. 1962).

Sin embargo, la misma Humanidad, que le ofrece la justificación de actuar, le impone a Benina los límites que probarán la fuerza y validez de su ansia de hacer el bien —situación semejante a la de Job en que Yahvé es a la vez la causa de la fe y de las vicisitudes que la prueban. Las humillaciones que doña Paca y Juliana hacen sufrir a Benina a través de toda la novela— y el maltrato que los mismos mendigos le dan (cap. XXIX)— la sorprenden y anonadan temporalmente: «Dios ve los corazones de todos; el mío también lo ve... Véalo, Señor de los cielos y la tierra, véalo pronto» (p. 1983). Este grito, no dirigido a Dios, sino a la misma Humanidad que la maltrata, es el punto clave donde la duda establece el equilibrio entre la emotividad herida y el raciocinio indignado. Más tarde Benina, al aceptar su suerte y desearle bien a Juliana (p. 1986), justifica en parte no la causa, sino el efecto del sufrimiento, ya que Benina sólo es capaz de disculpar lo que puede entender y controlar.

El momento culminante en que Benina, con su fe puesta a prueba, debe renegar de la actividad misericordiosa ejercida hasta entonces o de sobreponerse espiritualmente y trascender los límites de la paradoja humana se presenta en los capítulos XXXVIII y XXXIX. Después de haber salido de la cárcel, en la que su ansia de ver a doña Paca ha sobrepasado todas las humillaciones y penalidades, Benina y Almudena corren a la casa de los Juárez ansiosos de hallar refugio y consuelo. Lo contrario es lo que encuentran: una doña Paca dominada por Juliana que le niega entrada mientras no se separe del ciego enfermo, mendigo y hebreo; un ambiente de relativo desahogo económico, pero de más estrechez espiritual que antes; y un fin ingrato a sus esfuerzos misericordiosos. Si Benina acepta quedarse con doña Paca debe hacerlo sin Almudena, sin ser guía de la familia, y renegando de la validez de sus pasadas acciones y convicciones humanitarias. Si anteriormente no aceptó a vivir en «casa rica» en mejores condiciones, Benina no podía ahora escoger esta alternativa y prefirió aceptar, con humildad jobiana, la prueba que a su fe se le

impone. Su indignación manifiesta, sin embargo, la magnitud de la contradicción humana: «A casa... traía [a Almudena], sí, señora, como traje a Frasquito Ponte, por caridad... Si hubo misericordia con el otro, ¿por qué no ha de haberla con éste? ¿O es que la caridad es una para el caballero de levita y otra para el pobre desnudo? Yo no lo entiendo así, yo no distingo.. » (p. 1982).

La caridad de Benina se ha concentrado hasta estos dos capítulos de la novela en el alivio material que el dinero provee —ya que conseguirlo es, después de todo, el objeto inmediato de su mendicidad—. No falta, sin embargo, el toque de comprensión y tolerancia jobianas innatas en esta clase de guías espirituales. Benina sabe aceptar y adaptarse a los requisitos esenciales del ambiente en que los Juárez viven. Por una parte, reconoce la necesidad de aplacar el hambre físico manteniendo alejada la enfermedad y consunción orgánicas; con ese fin lucha constantemente por conseguir el dinero necesario para alimentar a sus protegidos. Por otra parte, no sólo reconoce, sino que también disculpa la tendencia psicológica de adormecer el espíritu con recuerdos justificadores de glorias pasadas. Benina no puede mostrar mejor el conocimiento de este ambiente contradictorio que en la manera de reaccionar a la postura de don Frasquito al explicar éste el gasto de la peseta que, difícilmente adquirida, Benina le había hecho aceptar para pagar su habitación. Don Frasquito, acusado de haber gastado el dinero en cosméticos, confiesa, vacilante, que lo usó para comprar una fotografía de la emperatriz Eugenia, a fin de mostrar así su semejanza con Obdulia para alegrarla. Esta es una de las primeras ocasiones en que la abnegación de Benina afecta visiblemente a aquellos con quienes se relaciona. Benina, después de una ligera exclamación más bien de asombro que de recriminación, olvida el asunto y diligentemente organiza el traslado de Ponte a casa de doña Paca (página 1934). Benina ha intuido la relatividad de los valores humanos en este marco social, y acepta, como apropiada retribución a sus esfuerzos caritativos, la satisfacción «espiritual» del pobre viejo que trata de resucitar una postura social ya embalsamada en vez de alimentar su débil organismo. Benina muestra la misma paciencia jobiana ante la necesidad de evitar la erosión y el derrumbe de la identidad humana al conllevar las aún fuertes pretensiones sociales de doña Paca, y al inflarlas inventando a don Romualdo como fuente económica de más prestigio que la mendicidad. Al apuntalar ciertos aspectos del orgullo humano, Benina exhibe su superioridad estoica sobre el ambiente participando de sus privaciones y motivaciones sociales, y disponiendo de sus causas y efectos.

A pesar de que la misma Benina, al ser rechazada por doña Paca,

se convierte en víctima de la artificiosidad social que ha aceptado y mantenido, logra aguantar tal sufrimiento debido a su innato conocimiento de la naturaleza humana. Y porque ha sabido juzgar tanto las debilidades como las virtudes del prójimo es por lo que Benina está convencida de la sinceridad y rectitud de su actuación. Como Job, que, siempre fiel a sus convicciones en el cumplimiento de sus deberes (1, 1-8), no comprende el porqué del castigo que él considera injusto (3), así también Benina, fiel a sus convicciones jobianas en el uso positivo y necesario de su actividad prometeica, no comprende el porqué de su sufrimiento injusto. Al ser echada de la casa de doña Paca con un duro en la mano y el corazón vacío, situación inversa a la experimentada hasta entonces, Benina se desahoga con golpes de pecho y gemidos angustiosos (p. 1983). Como Job, que en su sufrimiento acata la voluntad incomprensible de Dios (39, 34), Benina se sobrepone y acepta la realidad humana (pp. 1983-1986). Es éste un momento triunfal, y aunque no recobra riquezas materiales como Job (42, 10), su espíritu prometeico se enriquece con el estoicismo jobiano. Benina no sólo perdona y sigue identificándose con la humanidad que la ha humillado, sino que, estimulada por el mismo sufrimiento, continúa socorriéndola no ya con dinero, sino con algo de mayor eficacia espiritual: la compasión y el amor.

LA CONCILIACIÓN ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA FE

Esta conciliación se lleva a cabo cuando Benina apacigua la impaciencia de su inagotable poder de hacer el bien con la calma y la humildad del conocimiento propio. La oportunidad de templar el espíritu prometeico dinámico con el espíritu jobiano estoico se presenta por vez primera, en forma tangible, en el capítulo XXXI, cuando Benina es encarcelada por mendigar públicamente. Anteriormente, la caracterización de Benina como protectora y guía de su gente es lograda por la acumulación rápida de situaciones en las que la actividad física prevalece. Su espíritu prometeico la induce afanosamente a que socorra a la pasiva humanidad. Su caridad, sin embargo, tiene un dejo marcado de suficiencia característica del líder que, por la misma buena intención y eficacia de sus acciones, se siente superior a cualquier situación o persona —como con Prometeo, que, creyéndose invencible, decide contrariar a Zeus.

Benina exhibe tal confianza en su criterio humano al juzgar, por ejemplo, la actitud risible y dura de don Carlos cuando éste le da lápiz y libro para la contabilidad de la miseria (pp. 1906-1907). Benina

muestra cierto orgullo en la destreza con que controla la vida de doña Paca engañándola con situaciones imaginarias —como la invención de don Romualdo— y dominándola con una presencia fuerte de carácter (páginas 1944-1947). Benina, guiándose por el pragmatismo inherente en la actividad prometeica, juzga su manera de actuar con la elación del que, a pesar de grandes sacrificios y angustias, siempre ha logrado lo que se propone. Benina está siempre preocupada por actuar bien; lo de ser sisona y mentirosa no debe catalogarse en términos cristianos. Ella no roba ni miente por su propio bienestar, sino para efectuar el espíritu prometeico. Por varios años ella guardó un porcentaje del dinero que doña Paca le daba para compras (p. 1894); se justifica este «robo» del dinero cuando lo usa para sostener a los Juárez en la pobreza. Así mismo, en esta forma de racionalizar la vida, se explica, en parte, el optimismo prometeico de Benina: «yo siempre creo que cuando menos lo pensemos nos vendrá el golpe de suerte...» (p. 1892). No obstante, en una persona hábil como Benina en las formas de controlar la vida, el «golpe de suerte» ha sido, hasta el capítulo XXXI, una serie de experiencias creadas por su propio esfuerzo personal. Benina lo intuye en parte, y en parte lo sabe: he aquí el toque de autosuficiencia dinámica inherente en la actividad prometeica.

El impulso generado en Benina por la vida noble se ve sacudido y apaciguado en el capítulo XXXI, cuando, en la cárcel, empieza a darse cuenta de las limitaciones de su espíritu prometeico. Por primera vez tiene que admitir que a pesar de su fecunda imaginación no sólo no puede salir de la cárcel cuando ella lo quiere, sino que, de más importancia, no podrá ya engañar a su ingenua doña Paca. Por otra parte, su preocupación por el bienestar de la señora la hace revalorar los métodos hasta entonces usados para mantener el equilibrio entre las necesidades psicológicas y económicas de su ambiente. Benina ya no medita sobre lo que hará, sino sobre lo que ha hecho, y decide sincerarse con doña Paca, cualesquiera que sean las consecuencias: «Sea lo que Dios quiera. Cuando vuelva a casa diré la verdad; y si la señora está viva para cuando yo llegue y no quiere creerme, que no me crea; y si se enfada, que se enfade; y si me despide, que me despida; y si me muero, que me muera» (p. 1962). En este instante, la conciencia prometeica hasta entonces dedicada a una actividad positiva pero desenfrenada —ejemplificada en vocablos de movimiento: «iba como una flecha» (p. 1890), (recorrer *como una exhalación* la distancia» (p. 1915), «con diligencia suma» (p. 1921)—, empieza a templar su vitalismo con el fervor espiritual de la conciencia jobiana. Es como si a su cuerpo le hubiera nacido un alma que lo apariguara aun ante el máximo hecho de la muerte, como se ve en la previa cita.

El aspecto jobiano de Benina se formaliza completamente en el capítulo XXXVIII. Con sus esperanzas e intenciones dispuestas a emprender de nuevo la lucha contra la miseria, Benina se encara con Juliana y doña Paca, quienes le niegan la justificación primaria de su actividad prometeica: la dependencia material y espiritual de la familia Juárez. En este capítulo, *Misericordia* coincide con el principio de *El libro de Job* cuando la complacida rectitud de Job es sacudida por el sufrimiento físico y espiritual (1). Job increpa a Dios y queda satisfecho al oírlo en torbellino pasajero (42, 5-6). Así Benina, al hundirse en el abismo de la ingratitud y contradicción humanas, increpa a la humanidad (p. 1983), definiendo el propósito de su humanismo religioso. Con paciencia y humildad jobianas, Benina apacigua el ímpetu prometeico, actualizando la fusión de la filosofía y la fe: «Las adversidades se estrellaban ya en el corazón de Benina como las vagas olas en el robusto cantil... Su conciencia le dio inefables consuelos: miró la vida desde la altura en que su desprecio de la humana vanidad la ponía; vio en ridícula pequeñez a los seres que la rodeaban, y su espíritu se hizo fuerte y grande» (p. 1986).

Si en los treinta primeros capítulos el eficaz espíritu prometeico encuentra pocos obstáculos que lo calmen, limiten y den propósito trascendental apropiado al credo galdosiano; y si en los capítulos XXXI, XXXVIII y XXXIX el espíritu jobiano es generado por la intensidad del sufrimiento que pone en duda la validez de la actividad prometeica, es en los dos últimos capítulos de la novela, XL y el «final», en que los espíritus prometeico y jobinano se unifican en armonía de actividad equilibrada y de reconocimiento público. Aquí es, por lo tanto, donde culmina el credo propuesto en *Gloria*.

El optimismo de Benina es resultado de la conciliación entre el vaivén de la acción prometeica y la constancia de la actitud jobiana. En *Prometeo*, el optimismo que induce al coro (que en el drama griego representa al pueblo) a compartir la soledad de Prometeo nace del fluir de la acción. El optimismo en este drama tiene su base en la certidumbre de que Prometeo será liberado (1. 908-20 y 1061-68). En *Job*, por otra parte, el optimismo es una actitud latente en la permanencia de la virtud e inocencia jobianas: a pesar de las muchas acusaciones de sus amigos y de su angustia personal, Job confía en la rectitud de su vida justificada por Yahvé al final (42, 8). En el caso de *Misericordia*, el optimismo inicial es el prometeico que se caracteriza por una actividad desenfrenada. Luego se sobrepone el optimismo jobiano, que se caracteriza por la resignación ante Dios, resultando el optimismo «benigniano».

La reivindicación así efectuada —además de mostrar que Prometeo,

Job y Benina son miembros de la minoría selecta de guías universales— prueba que Benina supo conciliar la filosofía y la fe con tanto acierto que fue aun canonizada por los que la rodeaban. Ponte la llama «ángel» repetidamente y muere defendiéndole su honor (p. 1989); doña Paca pregona «los milagros» que Benina hacía con media peseta (p. 1989); Almudena la clasifica como «ángel» y la quiere como esposa y madre (pp. 1953-1955); y aun Juliana busca el consuelo de aquélla, a quien llama «santa» (p. 1992). Benina, por su parte, niega categóricamente el ser «santa», y con razón: con excepción de Almudena, que no es cristiano y que profesa una religión supersticiosa e inconsistente, los demás, al caracterizarla de acuerdo con la única experiencia religiosa con que están relacionados, el catolicismo, es natural que saquen de la Historia Sagrada el apelativo más apropiado de acuerdo a lo que Benina es para ellos —«santa»—. Aunque Galdós da motivo para que tal santidad se acepte al clasificar a Benina al principio de la novela como una Santa Rita (p. 1882), la negación de la misma Benina es más creíble, ya que ella se intuye, y se sabe, mezcla de sangre prometeica y aliento jobiano. Sólo una persona de esta esencia puede adaptarse a las historias y ritos supersticiosos y primitivos de un hebreo soñador y apasionado por la vida. Sólo una persona de esta naturaleza puede perseverar en el amor incondicional por la afanosa vida, tratando, en su preocupación por los humanos, de oscurecer y olvidar la realidad de la muerte —a pesar de que la muerte es lo que toda santa espera y pide con ansia—. Sólo en un ser de esta clase se puede personificar el humanismo galdosiano.

Aunque equivocado por la estrechez de la perspectiva de quienes la juzgan, el toque de divinidad dado a Benina establece lo positivo de sus esfuerzos y el feliz resultado del nexa prometeico-jobiano. Por otra parte, aunque al considerarla «santa» se le niegue a Benina las cualidades humanistas que no encajan en el catolicismo ortodoxo, no por eso hay que negarle un sentido religioso. Benina es católica y es cristiana, pero al aceptar otras perspectivas ajenas a estas religiones —como en su afinidad espiritual con Almudena— (13) se sustrae a la rigidez ortodoxa del cristianismo y acoge un humanismo religioso en el que el amor y la caridad universales son los únicos preceptos formativos.

La característica más importante del humanismo que Benina exhibe al final de *Misericordia* es la actitud religiosa en la que la filosofía y la fe se manifiestan. En su comunión íntima con el hebreo Almudena,

(13) En ser el catalizador que induce a Benina a trascender los preceptos de una ortodoxia limitante parece residir la gran importancia y necesidad temática del personaje Almudena.

Benina se eleva sobre la intransigencia del dogma religioso que en *Gloria* destruye a los dos jóvenes amantes. La fe de Benina se inspira tanto en el Antiguo Testamento como en los Evangelios. Esta adición es básica, ya que lo evangélico ha evolucionado a una religiosidad trabajada por la jerarquía eclesiástica, y en la que no hay cabida a posibilidades espirituales que no concuerden con los preceptos inherentes en la ley canónica y en el Nuevo Testamento. Por otra parte, el Antiguo Testamento aún ofrece alternativas religiosas primarias, inherentes en la «vaga» unificación primordial del universo, afines al krausismo que don Buenaventura revela en *Gloria* —«creo que los pueblos subsistirán mejor si volvieren a la sencillez primitiva»— y que Benina practica en *Misericordia*.

La inocencia espiritual de Benina juzga el «desarreglado mundo» a través de un sistema de castas sociales en el que los elementos humanitarios universales del Nuevo Testamento, que sólo Jesús practicó en su pureza, han degenerado, y en el que la actitud de la familia Juárez encaja. El esfuerzo evangélico de Jesús, consagrado a amar y servir al prójimo a través del conocimiento propio, se ve anublado y alterado por consideraciones pragmáticas de materialismo social. En tales consideraciones se refleja la profunda división no sólo en el nivel social—ejemplificada en *Misericordia* por la hidalguía pobre y el pueblo miserable—, sino también en el nivel religioso. En *Gloria*, la polarización entre el catolicismo y el judaísmo se resuelve en tragedia, y si en *Misericordia* no pasa de ser sólo un peligro es porque Benina, en su inocencia espiritual, no lo reconoce y no permite que crezca. Benina, actuando por sí sola contra esta polarización social y espiritual, se remonta a las fuentes mismas del vitalismo helenista y hebraico, fundiendo ambos espíritus; Benina rehúsa, por lo tanto, los preceptos ya logrados en el Nuevo Testamento y desfigurados por la interpretación arbitraria de los siglos. La semejanza de Benina a Jesucristo se debe, precisamente, a que el cristianismo es una fusión de lo helenista —sobre todo del neoplatonismo de Plotino reflejado en el Evangelio de San Juan, y en los escritos de Orígenes, y de San Agustín— y de lo hebreo. Sin embargo, Benina, tomando los mismos ingredientes espirituales, lleva a cabo su propia fusión de la filosofía y de la fe con resultados muy diferentes a los del Nuevo Testamento.

La espiritualidad de Benina nace y se nutre del amor por la vida como actividad constante, y del amor al prójimo como expresión personal; ambos sentimientos permanecen fuera de las restricciones ortodoxas impuestas por jerarquías eclesiásticas. Por eso, el clasificar a Benina estrictamente como *Christ figure* no es fundamentalmente apro-

piado (14), ya que aunque hay semejanzas interesantes entre Jesucristo y Benina, existe una diferencia tan básica que cualquier esfuerzo por establecer una semejanza formal entre ambos personajes queda nulificado: *Cristo dio su misericordia, muriendo, para garantizar la felicidad eterna al hombre cristiano a través de la muerte; Benina da su misericordia, viviendo, para garantizar la felicidad temporal a todos los humanos a pesar de la muerte.* La diferencia es suprema e importante, y contrapone el cristianismo, que excluye el porcentaje de humanos que no son cristianos, con el humanismo religioso, que hermana a toda la Humanidad con los lazos de la actividad prometeica y del fervor jobiano. Esta es la esencia de la recriminación que Benina hace a doña Paca al rechazar y negarle la caridad al hebreo Almudena (página 1982).

El humanismo galdosiano personificado en Benina se garantiza en la unión de dos elementos: el primitivismo ingenuo y el preceptualismo añejo. El primero se manifiesta en el ritualismo por el que, como en toda religión en infancia, se trata de ordenar la vida como expresión espontánea y mágica del instinto; ésta es precisamente la intención inconsciente de Benina al proponerse seguir fielmente el ritual que le hará ver a *Samdai*, ente sobrenatural «pagano» (pp. 1908-1914). El segundo se manifiesta en los preceptos por los que, como en toda religión ya estructurada, se rige la vida como elemento de un plan o concepto preestablecido por una divinidad. Benina, a pesar de sus invocaciones retóricas a Dios, favorece la espiritualidad de un humanismo poco conceptualizado y grandemente intuido: Benina no encuentra el remedio a sus necesidades en la oración de iglesia —se ve cómo la iglesia de San Sebastián es fuente de perras y no de consuelo moral—, sino en la actividad callejera —tal como Galdós recogió material para sus novelas—. En la actitud estoica y optimista de Benina, que ha vivido por sí misma estimulada por una moral de su propia hechura —y que aunque no siempre satisfecha sabe por lo que sufre— se actualiza el credo humanista de Galdós.

El comportamiento prometeico-jobiano de Benina se confirma y solidifica en el «final» de *Misericordia*. Su altruismo al aliviar la miseria humana convence finalmente a Juliana, la guía despótica, dedicada a degradar la dignidad humana. Viviendo como una exiliada en la más abyecta pobreza —mendigando para sostenerse a sí misma y a Almudena—, Benina estoicamente retiene sus convicciones prometeicas: «No sorprendió poco a Juliana el verla en buenas apariencias de sa-

(14) ROBERT A. RUSSELL: «The Christ Figure in *Misericordia*», *The Christ Figure in the Novels of Pérez Galdós* Edited by R. Cardona and A. N. Zahareas (New York, Las Americas Publishing Company, 1967), pp. 51-77.

lud, y además alegre, sereno el espíritu» (p. 1991). En contraste, Juliana, a pesar de su absoluta tiranía sobre la familia Juárez, repentina y misteriosamente, pierde su confianza y acude a Benina en busca de ayuda moral. Galdós se vale de esta metamorfosis en la mayor enemiga de la actividad prometeica de Benina para hacer hincapié en la validez de todo lo que Benina ha hecho por la Humanidad. El triunfo final se pone de manifiesto cuando Juliana se agrega a esa Humanidad y se somete a la bondad de Benina. Al proclamar la «santidad» de Benina, Juliana epitoma la aceptación total de la rectitud de Benina, tal como le sucede a Job, que, debido a su constancia y paciencia, recibe la gracia y aprobación de Yahvé. En adelante, el lector tiene la seguridad de que la actividad prometeica y la fe jobiana, ya fundidas armónicamente en una Benina misericordiosa, quedan reivindicadas universalmente.

DONALD W. BLEZNICK y MARIO E. RUIZ
Department of Romance Languages and Literature
University of Cincinnati
CINCINNATI, OHIO, 45221 (USA)

LAS CITAS BÍBLICAS EN «MISERICORDIA», DE GALDOS

POR

JOSE SCHRAIBMAN

INTRODUCCIÓN

Galdós utiliza la Biblia extensamente al escribir *Misericordia*, ya sea citando palabra por palabra o cambiando ligeramente las citas para moldearlas al lenguaje del personaje y crear un lazo de humor con el lector. Todas estas referencias, pues, así las directas como las indirectas, ayudan a expresar temas importantes de la obra y a enriquecer su contenido.

Galdós busca lo real y lo fundamental en la fe cristiana. Pone de lado los aspectos artificiales y penetra en el meollo de la enseñanza bíblica.

Hay una unidad notable entre las citas empleadas. Es evidente que cada una fue escogida con un propósito específico. Al analizarlas, se descubre que de las citas principales—las que contribuyen al desarrollo del tema o lo inspiran—seis proceden del Sermón del Monte (San Mateo, 5: 4, 7; 6: 3, 4; 6: 25; 6: 33; 7: 7-10) y cinco vienen de la última semana de la vida de Jesús y de su pasión (San Mateo, 25: 45; 26: 39; 26: 75; 27: 45, 46, 51). San Mateo, se puede decir, ha sido el libro predilecto en la formación de la novela.

Los pasajes bíblicos fundamentales al tema de la obra provienen de una selección extensa de libros, señalando la amplitud del conocimiento bíblico del autor y su sentido de la unidad total de las escrituras sagradas. Otros libros y capítulos de los cuales Galdós ha extraído material pertinente al concepto bíblico de la misericordia son: San Lucas, 10; San Juan, 8; Romanos, 11 y 12; I Corintios, 2 y 13, y Santiago, del Nuevo Testamento, y I Crónicas, 29; Isaías, 61, y Salmos 24, 34 y 69 del Antiguo Testamento.

Su uso total de la Biblia en la composición de la novela es aún más amplio. En el análisis de las citas individuales, a veces las referencias a pasajes bíblicos son indirectas, o en el diálogo se expresa una variación del sentido bíblico para crear una dialéctica entre los personajes y así hacer resaltar el significado real de la misericordia

simbolizado por Benina. A grandes rasgos, los siguientes libros y capítulos también le sirven, ya de fondo o de referencias precisas, en la creación de *Misericordia*. Además de las porciones directamente relacionadas con el tema central, del Nuevo Testamento le habrán ayudado citas de San Mateo, 2, 12, 18, 19 y 23; San Lucas, 3, 6, 10 y 14; San Juan, 4, 6 y 14; Romanos, 1 y 6; I Corintios, 2, 10 y 15; II Corintios, 1, 5 y 7; Filipenses, 1, y II Pedro, 3. Del Antiguo Testamento Galdós parece haber estudiado y empleado Deuteronomio, 6 y 8; Génesis, 19, 24 y 40; Exodo, 19-24; Ester; Salmos 8, 22, 29, 34, 69, 86, 94 y 148; Proverbios, 2; Job, 1, e Isaías, 6.

Por medio de estas citas Galdós resume tres aspectos del concepto bíblico de la misericordia: primero, la que Dios tiene para con los hombres; segundo, la confianza que el hombre puede tener en la gracia de Dios, y tercero, la actitud de misericordia que los hombres deben tener los unos hacia los otros. Naturalmente que cada aspecto tiene múltiples facetas.

Galdós presenta la misericordia de Dios hacia los hombres en este orden: Dios quiere proveer lo que se necesita para vivir, porque desea que todos tengan la vida abundante (pág. 1892)*. El Señor aprueba el espíritu de compasión y nos recompensa cuando seguimos su ejemplo (p. 1951). La misericordia y el poder de Dios se ven en toda la naturaleza; El es «melecina a los quebrantados de corazón», o insinuado por Isaías, ha mandado a su Hijo a demostrarnos su misericordia (p. 1954). La creación misma sufre con nosotros cuando, por cumplir la voluntad de Dios, padecemos (p. 1962). Debemos pedir al Padre lo que nos hace falta, porque El sabe dar «buenas cosas a los que le pidan» (p. 1965). Aunque los hombres nos rechacen, Dios no nos desampara (p. 1983). Solamente Dios es enteramente bueno y misericordioso. Por todo ello, «bienaventurados son los que lloran, porque ellos recibirán consolación», el perdón, la misericordia divina (p. 1992).

Debido a esta relación, iniciada por Dios, el hombre puede tener confianza completa en Dios. Todo es suyo, y en su providencia nos cuidará (p. 1892). Cuando nos dedicamos a hacer su voluntad, aunque el mundo parece estar en contra de nosotros, podemos fiar en su redención amorosa porque El es fiel (p. 1962). Si buscamos primeramente el reino de Dios «todas estas cosas os serán añadidas» (p. 1988).

El tercer aspecto de la misericordia que Galdós destaca magníficamente en la novela, trata de la actitud que los hombres deben tener los unos para los otros. Desde que, sin merecerlo, hemos recibido «Chesedh» de Dios, El nos requiere que tengamos misericordia para

* Todas las referencias de página se refieren a *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1954).

los demás. El arrepentimiento y el perdón componen un aspecto de la misericordia (p. 1940). La actitud de la misericordia se evidencia en la manera incalculada, desinteresada, abnegada y decorosa con la cual uno ministra a las necesidades del prójimo (p. 1982). Como Dios «hace salir su sol sobre malos y buenos, y hace llover sobre justos e injustos», también nosotros debemos ser misericordiosos hacia toda persona sin hacer distinción (p. 1982). La ayuda que brindamos al prójimo debe ser relacionada a sus necesidades cotidianas. Ni por un momento hay que olvidarnos que lo que hacemos al prójimo, lo hacemos a Dios mismo. Amar al hermano es igual que amar a Dios (p. 1982). La tolerancia religiosa es otra faceta de la misericordia (p. 1984), y la misericordia es una expresión del amor (p. 1984). El perdón al enemigo es la prueba final y culminante de la misericordia cristiana. Es el sello identificador, la característica sobresaliente del amor divino, y por eso, del Hijo de Dios (p. 1988). Este es el ápice de la descripción de la misericordia en la novela. Esa actitud permite a Benina vivir en paz con todos (p. 1988). Es la razón porque a Almudena le parece tener «la faz de un ángel» (p. 1988). Ella tiene el Espíritu de Dios, y solamente por eso, Benina puede decir a Juliana: «Vete a tu casa y no vuelvas a pecar» (p. 1992). Vemos una situación paralela en la vida del apóstol Pablo, quien permitía al Espíritu Santo morar en él hasta tal grado que él podía con integridad decir al rey Agripa: «Quisiera Dios que por poco o por mucho, no solamente tú, sino también todos los que hoy me oyen, fuéis hechos tales cual yo soy, excepto estas cadenas» (*Hechos*, 26, 29).

Al terminar esta fase del análisis, es interesante notar que las tres veces más obvias en que Galdós entra en la novela como narrador omnisciente parece hacerlo como parte de su plan novelístico. Es decir, cada interrupción añade otra dimensión al concepto total de la misericordia. En dos ocasiones él refleja la mente del Omnisciente: «Y el Señor hubo de recompensar su caridad» (p. 1951), «no lloraba menos el cielo» (p. 1962), y en la tercera, conocimiento del corazón de Juliana, quien «no carecía de amor al prójimo» (p. 1984).

La misericordia divina se hace carne y hueso en el personaje de Benina y la ingeniosidad de su creación novelística se revela en la autenticidad de esta personificación. Parte del logro de la novela reside precisamente en que Benina es perfectamente verosímil; no hay escisión entre ella y el ideal que ella representa.

Es verdad que la vida y la pasión de Cristo se reflejan en la experiencia de Benina. Es evidente que Nina representa a Almudena lo que Dios representa a los isrealitas, un fuego purificador (p. 1953). También cuando Benina ruega a doña Paca entrada en la casa y

socorro para Almudena, ella le dice: «será lo mismo que si a mí no me admitiere», una paráfrasis de las palabras del rey en una parábola de Jesús. Sería fácil despachar a Nina, pensando en ella simplemente como la figura de Cristo en la novela, pero eso sería alejarla de nosotros y del intento del novelista, al escribir su obra. Si el propósito de Galdós era, como creemos, llamar la atención de sus lectores a la urgencia de practicar la misericordia en la vida diaria, es imposible librarnos tan fácilmente de este imperativo implícito y sus ramificaciones. Cada individuo, sea humilde o grande, es llamado a vivir como Benina vivía, procurando ser la personificación de la misericordia que la Biblia enseña. Si esa meta era alcanzable para una anciana y oprimida sirvienta, lo es para todos.

Aunque en muchas de las novelas tempranas de Galdós el protagonista sufre una doble derrota, espiritual y social, en ésta, no. Nina sale victoriosa. Hay una nota fuerte de esperanza aquí. El gran novelista, quien se ha pasado toda su vida amando a España y buscando cada vez más las raíces de sus problemas y la salud de su patria, postula la misericordia como la «melecina» de que ella carece. Galdós diagnostica la enfermedad del paciente y prescribe su remedio: una buena porción del auténtico amor cristiano. El autor interpreta su significado para la sociedad española de su día en términos tan universales que pulsan con vida para los lectores de hoy que penetren sus páginas y entren en el mundo de la *Misericordia*.

REFERENCIAS TEXTUALES

En la presentación de los mendigos, al principio de la obra, Galdós establece dramáticamente el contraste entre la santidad del sitio y la falta de caridad entre los mendigos mismos, quienes han establecido en la iglesia toda una jerarquía social en que predominan las envidias.

CASIANA.—Por bocona te has de condenar tú.

LA BURLADA.—No se condena una por bocona, sino por rica, mayormente cuando quita la limosna a los pobres de buena ley, a los que tienen hambre y duermen al raso (p. 1886).

[*S. Lucas*, 6: 45; *S. Lucas*, 6: 21; *S. Mateo*, 19: 24; *Deut.* 8: 3]

ELISEO.—Guarden respeto y decencia unas para otras, como manda la santísima *doctrina* (p. 1886).

[*S. Mateo* 7: 12.]

Hay ecos de pasajes bíblicos desde el primer momento en que aparece Benina. Dios es misericordioso y no es su deseo que alguien sufra

hambre. La relación de Benina con su Creador es, pues, una desconfianza total. Si todo es de El, ¿por qué no creer en su providencia?

BENINA.—Sé también que Dios me ha puesto en el mundo para que viva, y no para que me deje morir de hambre. Los gorriones... tienen vengüenza? (p. 1892).

BENINA.—Yo digo que Dios, no solo ha criado la tierra y el mar, sino que son obra suya mismamente las tiendas de ultramarinos, el Banco de España, las casas donde vivimos y... Todo es de Dios.

DOÑA PACA.—Y la moneda...

BENINA.—También es de Dios, porque Dios hizo el oro y la plata... (página 1892).

Poco después, Benina hace un pronunciamiento lleno de humor; al santificar el hambre, Benina hace que sus palabras resuenen con verdad poética: el hambre es prueba del don de la vida misma, y por ello es el bien más grande de nuestros cuerpos.

BENINA.—Bendito sea el Señor, que nos da el bien más grande de nuestros cuerpos: el hambre santísima (p. 1893).

[S. Mateo 5: 6; S. Juan 6: 35.]

Al contar la historia de las entradas y salidas de Benina como sirvienta en la casa de doña Paca, Galdós narra una escena extremadamente llena de humor en la cual Benina, furiosa, se sacude el polvo de los zapatos para no llevarse nada que pertenezca a doña Paca. El pasaje no deja de tener profunda conexión con uno de los temas claves de la obra: la expulsión de los no creyentes y la noción judía del pueblo escogido por Dios. Ya en este episodio cómico Galdós está sentando las bases de una interpretación simbólica de hechos aparentemente triviales.

Cuando Benina está buscando desesperadamente dinero para alimentar a su familia, Almudena usa la oración del Sema y la emplea como conjuro para conseguir el dinero de don Carlos. Galdós muestra así, mediante la ironía, cómo lo sagrado es usado para fines materiales aun cuando Almudena quiere el dinero no para sí, sino para ayudar a Benina.

ALMUDENA.—Sema Israel Adonai Elohino Adanaie Ishat... (p. 1909).

[Deut. 6: 4.]

Galdós no escoge el nombre de Almudena accidentalmente, como tan bien ha explicado Vernon Chamberlin. Almudena lleva el nombre de la catedral más significativa de la ciudad, la primera, aquella a la cual los reyes acudían al entrar en la capital, y de la cual salían

todas las procesiones oficiales. Y, como ella, era semita antes de haber sido consagrada al catolicismo. De ahí, también, que la relación entre Benina y Almudena sea tan importante.

BENINA.—Sí, hijo mío, aquí estoy viéndote llorar como San Pedro después que hizo la canallada de negar a Cristo. Te arrepientes de lo que has hecho?

ALMUDENA.—Sí, sí... Amri perdonar tú mí... (p. 1940).

[S. Mateo 26: 75.]

Esta referencia a la experiencia de Pedro contribuye al desarrollo del tema principal de la obra, porque entre Benina y Almudena había amor, perdón y misericordia.

BENINA.—Quita, quita... Yo no tengo esas mañas. Robar, no. ¿Que no me ven? Pero Dios me verá (p. 1942).

[Salmo 94: 9.]

Al comenzar a servir en casa de doña Paca, como hemos visto, ésta acusa a Benina de Sisona, y la despide. Sin embargo, vuelve por amor a ellos, y al correr de los años deja de sisar para su propio bien, y continúa haciéndolo en forma de ahorros para su ama. Cuando en este pasaje Almudena le sugiere un truco mágico para sacar dinero del banco, ella le rechaza en seguida. Ello muestra su desarrollo espiritual, inspirado por el amor que tiene a su familia. Por medio del amor se ha hecho persona más digna de los preceptos divinos.

DOÑA PACA.—Lo que Dios no perdona, Benina, es la hipocresía, los procederes solapados, y el estudio con que algunas personas componen sus actos para parecer mejores de lo que son (p. 1945).

[S. Mateo, 12: 31; S. Lucas, 18: 9-14; S. Mateo, 6: 5, y 23: 15.]

Doña Paca, en un acostumbrado arrebatado de cólera, acusa a Benina de ser hipócrita. Benina no se defiende. Aunque la señora tiene razón que la hipocresía es cosa muy seria, doña Paca se equivoca en cuanto a «lo que Dios no perdona». También es erróneo acusar a Benina de ser hipócrita, porque, todo lo contrario, es muy humilde. La actitud de doña Paca ayuda a plantear la dialéctica de la novela. ¿Qué es la misericordia verdadera? ¿Qué, en fin, es ser hipócrita?

ALMUDENA.—Mí no comier...

BENINA.—¿Haces penitencia? Podías haberte puesto en mejor sitio...

ALMUDENA.—Este micor..., monte munito.

BENINA.—¡Vaya un monte! ¿Y cómo llamas a esto?

ALMUDENA.—Monte Sinaí... Mí estar Sinaí... Tú venir con ángeles, B'nina..., tú venir con fuego (p. 1953).

Cabe también una interpretación simbólica de este pasaje. Almudena, el símbolo del semita (moro-judío) expulsado de España, es a través de la obra un ser rechazado. Galdós, como autor, siempre ha mostrado estar consciente del significado de la demografía de las ciudades. Prueba de ello es el emplazamiento estratégico de la iglesia de San Sebastián, donde comienza la acción de la novela. Chamberlin ha explicado convincentemente el uso que Galdós hace de la geografía para profundizar en temas de la novela. En este caso, Galdós asocia la escombrera con el *gehenna*.

Almudena, en ayunas, va a su monte Sinaí, la cumbre de una escombrera en las afueras de Madrid, para hacer penitencia. Un lugar de «aridez absoluta». El sol le quema, pero inconsciente de ello, Almudena recibe a Nina con «tú venir con ángeles..., tú venir con fuego». Evidentemente, la presencia de Nina representa para Almudena lo que Dios para los israelitas: un fuego purificador.

La palabra *gehenna* (*S. Mateo*, 5: 22, 29, 3; 10: 28; 18: 9, etc.), a veces traducida «el infierno de fuego», se refiere al Valle de Hinom, un valle al sudoeste de Jerusalén, notable como el lugar donde Ahaz introdujo a Israel la adoración del dios pagano del fuego, Moloc, y donde se sacrificaban a niños (*II Crónicas*, 28: 3). Debido a las reformas del rey Josías, los altares fueron destrozados y el valle hecho infame para siempre (*II Reyes*, 23: 10). Como consecuencia de ello, el valle de Hinom llegó a ser una escombrera pública que ardía a todo tiempo y que criaba un gusano asqueroso que era difícil de matar. Así *gehenna* se hizo sinónimo de infierno. La escombrera de Almudena conlleva este sentido también.

ALMUDENA.—No haber más que un Dios, uno solo, sólo El. El melecina a los quebrantados de corazón... El contar número estrellas, y a todas ellas por nombre llama. Adoran Adonái el animal y todo cuadrópea, y el pájaro de ala... Halleluyah!... Voz de Adonái con fuerza, la voz de Adonái con Jermosura. La voz de Adonái quiebra los alarzes del Lebanon y Tsion como fijos de unicornios... La voz de Adonái corta llama fuego, face temblar D'sierto; fara temblar Adonái D'sierto de Kader... La voz de Adonái face adoloriar ciervas... En palacio tudas decir grolia. Adonái por el diluvio se asentó... Adonái bendecir su puelbro con paz... (p. 1954).

[*Deut.* 6: 4; *Isaías* 61: 1; *Salmos* 86: 10b, 8, 3, 148.]

Nótese la similitud con el salmo 29: 3-11:

Voz de Jehová sobre las aguas
Jehová sobre las muchas aguas.
Voz de Jehová con potencia
Voz de Jehová con gloria.

Voz de Jehová que quebranta los cedros
Quebrantó Jehová los cedros del Líbano.
Los hizo saltar como becerros
Al Líbano y al Sirión como hijos de búfalos.
Voz de Jehová que derrama llamas de fuego
Voz de Jehová que hace temblar el desierto
Hace temblar Jehová el desierto de Cades.
Voz de Jehová que desgaja las ancinas,
Y desnuda los bosques
En su templo todo proclama su gloria.
Jehová preside en el diluvio
Y se sienta Jehová como rey para siempre.
... Jehová bendecirá a su pueblo con paz.

Galdós termina este pasaje diciendo: «Aún prosiguió recitando oraciones hebraicas en castellano del siglo xv, que en la memoria desde la infancia conservaba.» Sin duda Galdós había intentado reconstruir el tono de tales oraciones en el pasaje anterior.

BENINA.—Llegué hasta donde pude: lo demás hágalo Dios (p. 1961).
 ...concluyó por echarse en los brazos amorosos de la resignación, diciéndose: Sea lo que Dios quiera (p. 1962).

[S. Mateo] 26: 39.]

El primer pasaje expresa los sentimientos de Benina cuando ella ya ha pordioseado, ayunado y hecho todo lo posible para sustentar a los suyos «y no había más remedio que sucumbir y caer». El segundo pasaje registra su reacción a la experiencia culminante, que termina con el encierro en San Bernardino. Estas palabras concuerdan con la manera en que Benina acepta los vaivenes de la vida, porque la suya es una resignación con fe en la misericordia de un Padre celestial amante.

Si lloraba la pobre postulante, no lloraba menos el cielo, concordando con ella en sombría tristeza, pues la llovizna que a caer empezó en el momento de la recogida fue creciendo hasta ser copiosa lluvia... (p. 1962).

[S. Mateo 27: 45, 51.]

Galdós insinúa que la naturaleza misma sufre con Benina y refleja su dolor. Este toque artístico realza el espíritu del Nuevo Testamento que se refleja en la novela no por ninguna referencia textual, sino por haber captado la unidad metafísica de la Creación que se expresa en la Biblia.

La trama de la novela ha llegado al momento decisivo para Benina. Almudena y ella han sido recogidos por la policía y llevados pre-

sos. Don Romualdo anuncia a doña Paca que unos parientes suyos le han dejado una herencia. El diálogo entre los dos, enriquecido por el equívoco de que doña Paca cree que este don Romualdo es el que Benina había inventado, está salpicado de citas bíblicas. La ironía de Galdós, aparente en toda la novela, es aún más profunda aquí, pues si examinamos con cuidado el conocimiento de la Biblia que los personajes manifiestan veremos que el de Benina es superior al de don Romualdo y aún más al de doña Paca.

Don Romualdo quiere aliviar el supuesto dolor de doña Paca y trata de ayudarle a hacer llevadera la muerte de su pariente.

DON ROMUALDO.—Y con qué resignación llevaba su mal, y qué bien se preparó para la muerte, mirándola como una sentencia de Dios, contra la cual no debe haber protesta, sino más bien una conformidad alegre!... (p. 1965).

[I Corintios 13: 4; II Corintios 1: 9-10; Romanos 6: 23.]

Don Romualdo se equivoca. La palabra griega «makrothumein» en el Nuevo Testamento describe la paciencia con personas y no con las circunstancias. Esta palabra también se emplea para explicar la paciencia que Dios tiene para con los hombres. Por consiguiente, ésta es la relación que los hombres deben tener los unos con los otros. Tal paciencia es el signo de la fuerza espiritual, no de la debilidad. La muerte no es una sentencia de Dios. Es «la paga del pecado» que «tuvimos en nosotros mismos» y «que entró por un hombre», Adán. «Es Dios que resucita a los muertos», «mas la dádiva de Dios es vida eterna en Cristo Jesús Señor nuestro», porque «en Cristo todos serán vivificados». Por ello, nuestra alegría debe ser por la vida que nos dará, porque en Cristo hay esperanza.

La reacción de doña Paca no tiene nada que ver con su pariente muerto. La ironía del siguiente pasaje es obvia en el contexto en que aparece, el descrito anteriormente.

DOÑA PACA.—Al fin Dios ha querido que yo no me muera sin ver el término de esta miseria ignominiosa. Bendito sea una y mil veces el que da y quita los males... (p. 1965).

[Job 1: 21; S. Mateo 7: 11.]

Doña Paca se equivoca también. Ella dice que Dios «da y quita los males». Job jamás sugiere que Dios dé los males. Según esta narración alegórica, es Satanás quien trae la tragedia a Job. Además, Jesús rechaza por completo la idea de que el mal pueda venir de Dios. Más bien, urge a sus discípulos buscar al Padre en oración (S. Mateo, 7:

7-10), porque es su deseo aún más que el de un padre carnal dar «buenas dádivas» y «la vida abundante» a los que se la pidan.

DOÑA PACA.—Busquemos, pues, a Nina, y cuando a mi compañía vuelva, gritaremos las dos: «¡Santo, santo, santo!» (p. 1968).

[*Isaias* 6: 3. Y el uno al otro daba voces, diciendo: Santo, santo, santo Jehová de los ejércitos; toda la tierra está llena de su gloria.]

Doña Paca proyecta el gozo que ella y Benina compartirán cuando la sirvienta aparezca.

DOÑA PACA.—Vamos, que Dios, digan lo que dijeren, no hace nunca las cosas completas. Así en lo malo como en lo bueno, siempre se deja un rabillo, para que lo desuelle el Destino. En las mayores calamidades permite siempre un respiro; en las dichas que su misericordia concede, se le olvida siempre algún detalle, cuya falta lo echa todo a perder (p. 1970).

[*I Corintios* 10: 13b.]

En la epístola de Pablo a los Corintios, él afirma la integridad de Dios. Dice que El es fiel y que nos acompaña en toda tentación que nos confronte. Pablo declara que la tentación vendrá porque es parte de la esencia de esta vida. En el griego la palabra que nosotros traducimos por tentación, actualmente significa una prueba. El propósito de la tentación, según Corintios, no es hacernos caer, sino probarnos para que podamos emerger de ella más fuertes. Con la tentación siempre hay una salida. (La palabra *ekbasis* quiere decir un paso estrecho entre dos peñascos.) El cuadro que se pinta es de un ejército cercado que repentinamente descubre una ruta de escape. Esta salida de la tentación no es la vía de la rendición, sino la vía de la conquista en el poder y por la gracia de Dios.

«El destino», tal como lo usa doña Paca, no es concepto bíblico. El «rabillo» o «respiro» sugiere una «salida», pero usada en sentido distinto del paulino. La segunda mitad de las observaciones de doña Paca demuestran su razonamiento particular y limitado. Además, insinuar que Dios «se olvida siempre de algún detalle» es negar la omnisciencia de Dios.

DOÑA PACA.—Ya sé que eres buena, y que a veces tu bondad te ciega y no miras por el decoro (p. 1982).

[*I Corintios* 13: 5a, y *S. Mateo* 6: 3-4.]

Galdós hace que sus lectores se fijen de nuevo en el significado verdadero del «decoro», un aspecto de la «honra». Según San Pablo en su epístola a los Corintios, una característica del amor es que se con-

duce con decoro, y en esto parece concordar con lo que dice doña Paca. La diferencia, sin embargo, es ésta: para doña Paca el decoro implica cierto comportamiento socialmente aceptable, mientras que para el apóstol el decoro implica un espíritu de amor sensible a las necesidades y a los sentimientos de los demás. Para San Pablo son precisamente la cortesía, el tino y la gracia los que distinguen entre la piedad premeditada y la caridad cristiana. La limosna que se comparte con tal decoro ya no parece limosna. Esta conversación contribuye de forma íntegra a la definición de «misericordia» en la novela.

BENINA.—A casa le traía... por caridad... Si hubo misericordia con el otro, ¿por qué no ha de haber con éste? ¿O es que la caridad es una para el caballero de levita y otra para el pobre desnudo?... Por eso le traía; y si a él no le admite, será lo mismo que si a mí no me admitiera (p. 1982).

[*Santiago 2: 9; S. Mateo 25: 45.*]

Cada parte del diálogo de la novela, tan cuidadosamente ensartado, tiene un propósito singular: hacer resaltar la composición de la misericordia y su significado. La primera referencia bíblica nos recuerda que en el amor no puede haber parcialidad. La segunda cita las palabras de Jesús al final de la parábola del juicio de las naciones. En ésta Jesús reitera el mandato divino que ayudemos a nuestros semejantes y además define la naturaleza de esa ayuda. 1. Tiene que ser relacionada a las necesidades del prójimo: «Tuve hambre y me disteis de comer; tuve sed y me disteis de beber; fui forastero y me recogisteis; estuve desnudo y me cubristeis; enfermo y me visitasteis; en la cárcel y vinisteis a Mí» (*S. Mateo 25: 35-36*). 2. Tiene que ser ayuda no calculada, brindada enteramente por amor al hermano. En la parábola los injustos respondieron al rey diciendo: «Señor, ¿cuándo te vimos hambriento, sediento, forastero, desnudo, enfermo o en la cárcel y no te servimos?» ¡Si hubieran sabido que era el Rey! 3. Jesús nos confronta con «en cuanto lo hicisteis a uno de estos mis hermanos más pequeños, a Mí lo hicisteis», y «en cuanto no hicisteis..., tampoco a Mí lo hicisteis». Esto es exactamente lo que Nina dice a su incomprensiva señora. En cuanto a la acción de la novela, éste es el principio del desenlace.

BENINA.—¡Qué ingratitud, Señor!... ¡Oh mundo..., oh miseria!
Afrenta de Dios es hacer bien...
Dios ve los corazones de todos: el mío también lo ve...
Véalo, Señor de los cielos y la tierra, véalo pronto (p. 1983).

[*S. Mateo 27: 46b; Salmos 22: 1a, 34: 15, 22, 69: 16a, 19.*]

Desechada por su señora después de todo el sufrimiento que ha padecido, Nina, plantada en la calle, llora ardientemente. Sus primeras palabras son parecidas a las de Jesús cuando sufría en la cruz y las de los salmistas en sus momentos de mayor agonía. Nina empieza con una erupción contra el ultraje que ha experimentado. Entonces en oración habla con el Señor, pidiendo su amparo, y, como los salmistas, termina en alabanza y confianza. Este es su momento de triunfo. Pasado su Getsemaní, y ya asegurada del apoyo de Dios, Nina queda libre de la necesidad de la aprobación de los hombres. Galdós obra esta transformación crítica con pocas palabras. No dice cuál es la contestación de Dios a Nina. Pero cuando se inicia el capítulo 39 no deja al lector en duda. Es evidente que Nina ha recibido la dirección y el poder que buscaba. Este es el segundo de tres pasajes decisivos en el desenlace de la novela.

BENINA.—¿Adónde has dicho? ¿A Jerusalén? (p. 1984).

La cita bíblica. Bajo un nombre u otro Jerusalén aparece en casi dos tercios de los libros del Antiguo Testamento y en casi la mitad de los del Nuevo Testamento.

Jerusalén, la ciudad principal de Palestina, es sagrada para judíos, cristianos y musulmanes. Parece que Galdós escogió esta ciudad ecuménica para el proyectado «casamiento» de Nina y Almudena precisamente por eso. Así el autor da énfasis a la importancia de la tolerancia religiosa.

Pero (Juliana) no carecía de amor al prójimo, se compadecía de Benina, y habiéndole dicho ésta que el moro le esperaba en la calle, quiso verle y juzgarle por sus propios ojos (p. 1984).

[*San Lucas* 10: 27.]

La parábola del buen samaritano, otra enseñanza principal sobre la misericordia, sigue e ilustra este mandamiento de Jesús en el evangelio de San Lucas. El narrador omnipotente nos informa en resumen de otro aspecto del temperamento de Juliana: «no carecería de amor al prójimo». El lector tiene el sentido de que Galdós mismo «no carecía de amor al prójimo», tal es su tolerancia por la raza humana. Uno recibe la impresión de que lo que él quiere decir es que Juliana no carecía totalmente de amor al prójimo porque es obvio que, a pesar de las buenas cualidades, Juliana no es la personificación de «amor al prójimo», según la medida bíblica. Esta es la segunda vez que la interpretación bíblica del narrador es menos exacta que la de Benina. Es una interpretación más popular que incisiva. Parece ser otra técnica

de Galdós la de identificarse con sus lectores y simultáneamente elevar a Benina como protagonista que merece ser imitada.

BENINA.—¡Pobre señora mía! La quiero como hermana, porque juntas hemos pasado muchas penas. Yo era todo para ella, y ella todo para mí. Me perdonaba mis faltas, y yo le perdonaba las suyas (p. 1988).

[*San Mateo* 5: 7; *San Mateo* 18: 23-35.]

Otro elemento de la misericordia es el perdón. La parábola señalada termina con el rey diciendo: «¿No debías tú también tener misericordia de tu consiervo, como yo tuve misericordia de ti? Entonces su señor, enojado, le entregó a los verdugos, hasta que pagase todo lo que le debía. Así también mi Padre celestial hará con vosotros si no perdonáis de todo corazón cada uno a su hermano sus ofensas» (*San Mateo* 18: 33-35). Después de ser desechada, Benina todavía puede decir: «La quiero como hermana.» Indudablemente Benina ya ha perdonado a doña Paca esta última ofensa.

En el Antiguo Testamento la misericordia de Dios, conocida por su pacto con los israelitas, se manifestaba en múltiples situaciones. Los israelitas, por su parte, anticipaban la ayuda de Dios en cualquier situación, no debido a su propia virtud, sino precisamente porque Jehová era fiel a su pueblo escogido.

A la vez, como parte del pacto, Dios requería que los israelitas mostrasen misericordia los unos a los otros. Dios, por su profeta Oseas, dijo: «Misericordia quiero, y no sacrificio» (*Oseas* 6: 6). Y por Amós dijo: «Quita de mí la maldad de tus cantares, pues no escucharé las salmodias de tus instrumentos. Pero corra el juicio como las aguas, y la justicia como impetuoso arroyo» (*Amós* 5: 23-23). En fin, tener misericordia para con otra persona era una manera de adorar a Dios.

En el Nuevo Testamento el pacto es universalizado y sus demandas son extendidas a incluir a toda persona. La palabra hebrea para la misericordia es *chesedh*. *Chesedh* significa la habilidad de ponerse dentro de la otra persona hasta que uno pueda ver con sus ojos, pensar con su mente y sentir con sus emociones. Eso es exactamente lo que Dios hizo cuando vino a nosotros en Jesucristo (9). Dios nos mostró *chesedh*, «su amor para con nosotros en que siendo aún pecadores, Cristo murió por nosotros» (*Romanos* 5: 8). Y eso es lo que El espera de nosotros. Es enseñanza consistente del Nuevo Testamento que solamente los misericordiosos recibirán misericordia. La fuente de nuestra misericordia es la gratitud rebosante que sentimos cuando experimentamos el perdón divino en su plenitud. Perdonamos porque El nos perdona. He aquí el tercer pasaje céntrico en el desenlace de

la acción. Habiendo perdonado a sus amigos su dureza de corazón, Benina está lista para obrar de forma redentora en el futuro.

BENINA.—...y no reñir con nadie, y tomar lo que Dios nos ponga delante, como los pájaros... (p. 1988).

[*Romanos 12: 18; San Mateo 10: 31.*]

Este es el fin del pasaje anterior. Después de observar la tristeza de su antigua familia, Benina vuelve a sus labores. Olvida las adversidades pasadas, piensa en cómo ha de conseguir la ayuda médica para Almudena. La relación entre las citas de la novela y las del Nuevo Testamento es clara. No sufren ningún cambio de sentido. Es interesante notar que el pasaje de San Mateo 6: 25-33, anteriormente citado, termina con estas palabras: «Mas buscad primeramente el reino de Dios y su justicia y todas estas cosas os serán añadidas» (6: 33). Estas palabras de Benina, casi una reiteración de lo que dice en la página 1892, nos hacen recordar que su confianza en Dios le ha sostenido en días difícilísimos, que El no la ha desamparado, y que ella sigue confiando en El.

ALMUDENA.—...tú saber como Dios cosas todas, y yo querer ti como ángela bunita... (p. 1988).

[*Proverbios 2: 6a; I Corintios 2: 9-16.*]

Almudena, en su admiración ilimitada y cándida, intuye una verdad profunda que parece ser el secreto de la vida de Benina: ocultada en el pasaje de Corintios se encuentran estas palabras: «hemos recibido el Espíritu que proviene de Dios».

BENINA.—Yo no soy santa... No llores..., y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar (p. 1922).

[*San Mateo 19: 17.*]

El le dijo: ¿Por qué me llamas bueno? Ninguno hay bueno, sino un Dios (*Romanos 1: 7*, Pablo). A todos los que estáis en Roma, amados de Dios, llamados a ser santos... (*San Mateo 5: 4*). Bienaventurados los que lloran, porque ellos recibirán consolación (*II Corintios 7: 10*). Porque la tristeza que es según Dios produce arrepentimiento para salvación, de que no hay arrepentimiento (*San Juan 8: 1-11*). Entonces Jesús le dijo: Ni yo te condeno; vete y no peques más (8: 11b).

En estas líneas finales de la novela Galdós dice tres cosas. Primero, las palabras de Benina, «yo no soy santa», expresan su franca humildad. Hay uno bueno: Dios. Sin embargo, no podemos olvidarnos que

en el Nuevo Testamento los «santos» no son los muertos. Están muy vivos. Son los que están «en el camino». Tal vez Galdós tiene doble intención aquí. Benina reconoce su humanidad, pero está también «en el camino».

«Jehová..., benigna es tu misericordia» (*Salmo 69: 16*).

BIBLIOGRAFIA

- BARCLAY, WILLIAM: *The Gospel of Matthew*, Vol. I, The Westminster Press, Filadelfia, 1956, pp. 97-100, 138.
- BARCLAY, WILLIAM: *The Gospel of Matthew*, Vol. II, The Westminster Press, Filadelfia, 1956, pp. 359-360.
- BARCLAY, WILLIAM: *The Gospel of Luke*, The Westminster Press, Filadelfia, 1956, pp. 115-116.
- BARCLAY, WILLIAM: *The Gospel of John*, Vol. I, The Westminster Press, Filadelfia, 1956, pp. 7-10.
- BARCLAY, WILLIAM: *The Letters to the Corinthians*, The Westminster Press, Filadelfia, 1956, pp. 100-101.
- La Santa Biblia*. Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina, Lima, 1960.
- The Interpreters' Dictionary of the Bible*, Vol. A-D, Abingdon Press, Nueva York, 1962, p. 868.
- The Interpreters' Dictionary of the Bible*, Vol. E-J, Abingdon Press, Nueva York, 1962, p. 414.
- The Interpreters' Dictionary of the Bible*, Vol. K-Q, Abingdon Press, Nueva York, 1962, pp. 352-354, 913-914.

Queremos agradecer la ayuda de la señora Keith Hamilton, quien nos ayudó a preparar la cotejación de citas que hemos usado más arriba en un seminario sobre Galdós (Indiana University, 1967).

JOSÉ SCHRAIBMAN
Washington University
St. Louis, Mo. 63130
USA

«TRISTANA» O LA IMPOSIBILIDAD DE SER

POR

EMILIO MIRO

En enero de 1892 Galdós publica *Tristana*, que se encuentra, por tanto, entre *Angel Guerra*, aparecida en 1890, y *Torquemada en la cruz*, en 1893. También en 1892, unos meses más tarde —en octubre—, *La loca de la casa* salía al público: la novela, porque la obra teatral no se estrenaría hasta el 15 de enero de 1893. En 1892 don Benito empezaba su carrera de dramaturgo con *Realidad*, versión teatral de la novela del mismo título publicada en 1889, y era autor, además de las dos primeras series de los *Episodios nacionales* y de las novelas de la primera época, de títulos tan fundamentales —en su obra y en toda la novelística española— como *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* y *Torrento* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata* y *Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888), *Torquemada en la hoguera* (1889), las ya citadas *Realidad* y *Angel Guerra* y algunas pocas novelas más. Quedán aún muchos años fecundos, de intensa y variada actividad literaria. El novelista tiene cuarenta y nueve años; en realidad, al aparecer *Tristana* en enero, cuarenta y ocho, pues había nacido el 10 de mayo de 1843. Ha cruzado ya el ecuador de su vida. Todavía está muy lejos el 4 de enero de 1920.

No ha sido *Tristana* una de las novelas más difundidas, mejor conocidas, de Galdós. No es, desde luego, una de sus obras cimeras. Como modernas ediciones, contábamos con las *Obras completas*, de Aguilar, preparadas por Federico Carlos Sainz de Robles (en su tomo V, *Novelas*); la de la Editorial Losada en su Biblioteca Contemporánea (volumen número 107) y la muy reciente, de 1969, de Ediciones Alfaguara, en edición de bolsillo, verdadero y oportuno anticipo de la espléndida realización cinematográfica —versión libérrima, no se olvide— de Luis Buñuel. Sin duda alguna, que son muchos más los que se han asomado a las imágenes de Buñuel que a las páginas de Galdós. Pero es de suponer —y de desear— que a algunos la visión les estimule a la lectura.

Quede de entrada bien claro que todo lo que sigue se refiere única y exclusivamente a *Tristana*, novela de don Benito Pérez Galdós, no demasiado bien atendida en la bibliografía galdosiana. Sin pretender repasar esta bibliografía, es justo recordar el estudio de Joaquín Casal-

duero en su *Vida y obra de Galdós* (segunda edición ampliada, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1961, pp. 104 a 108); Casaldueiro incluye a *Tristana*, junto con *Torquemada en la hoguera*, *Realidad* y *Angel Guerra*, en el apartado segundo, *El hombre y el espíritu*, de lo que él llama *la materia y el espíritu* y que abarca todo el capítulo IV de su obra. Establece un paralelismo con la Nora ibseniana de *Casa de muñecas*, aclarando que «Tristana no tiene nunca nada de muñeca» (p. 106), y coloca el punto de partida de *Tristana* en *Tormento*, novela publicada por Galdós en 1884, con estas palabras: «El caso de Tristana y Amparo es análogo, con la diferencia de que el seductor de aquélla es el viejo Garrido, y el de ésta un sacerdote; pero las dos se enamoran después de seducidas, surge en ellas la necesidad de confesar su situación y a partir de este momento las dos novelas toman rumbo distinto. El drama en *Tormento* consiste en la propia confesión; su desenlace se logra rompiendo con los prejuicios sociales. En *Tristana* la confesión no representa una lucha moral y Horacio está dispuesto a casarse con la protagonista...» (p. 106).

No olvidemos los muchos títulos galdosianos con nombres de sus protagonistas (desde *Doña Perfecta*, de 1876, hasta *Casandra*, de 1905) o alusivos a ellas (como *La desheredada*, *Tormento*, *La loca de la casa...*), es decir, centrando en la mujer—o en las mujeres, como *Fortunata y Jacinta*—, ya desde el título, la novela o el drama (porque en muchos de éstos encontramos lo mismo: *Electra*, *Mariucha*, *Celia en los infiernos*, *Sor Simona*, *Santa Juana de Castilla...*, más la coincidentes con las novelas de donde proceden, como *Doña Perfecta*, *La loca de la casa*, *Casandra...*). La importancia de la mujer y de las mujeres en la vasta obra galdosiana convierten a su autor en uno de los grandes concedores de los profundos y constantes investigadores literarios de todo el ser humano. Porque la mujer—como el hombre, por supuesto—es estudiada psicológica y sociológicamente como naturaleza y como historia o, para decirlo con Simone de Beauvoir, como «ser en sí» y como «ser para los demás», *en* y *con* los demás hombres y mujeres de su amplio o pequeño universo. Así, *Tristana* y todas sus hermanas literarias.

Carmen Bravo-Villasante, en su reciente, interesante y utilísimo *Galdós visto por sí mismo* (Colección Novelas y Cuentos, número 70. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1970), se detiene en *El amor y las mujeres*, señalando la evolución de Galdós en su actitud hacia la mujer como ser social: «Hasta 1892 parece que no le preocupa muy intensamente el problema de la emancipación femenina o del llamado feminismo. Le interesó, sí, la educación de la mujer y en muchas de sus obras demuestra este interés...» añadiendo un poco después: «Gal-

dós, hasta 1892, sólo comprendió la *Escuela de institutrices* y la *Asociación para la enseñanza de la mujer...*» (p. 118). Será en 1895 cuando se advierte un cambio radical con el estreno de *Voluntad*; su protagonista, sigue diciendo Carmen Bravo-Villasante, «es la mujer nueva de Galdós y esta «Isidora, Electra y Mariucha son de la misma estirpe» (pp. 121-122). Frente a los idealismos de *Tristana* o de *Isidora Rufete* «la desheredada», la *Isidora* de *Voluntad* dirá: «Estoy curada de esa enfermedad que llaman ensueño», para afirmar rotundamente, casi al final de la comedia, dirigiéndose al hombre amado, al que va a rescatar para la vida, con su verdad y su energía: «Reconoce que es mucho más bello que tu idealismo, el luchar sano de la vida, la vida, ¡ay!, con sus alegrías y sus desmayos, con el temor, la esperanza, la duda, la fe; con el sacrificio, que ennoblece nuestra alma, y el amor, que la inunda de gozo; con la amistad, con la familia, con Dios...» (acto III, escena VIII).

Pero *Tristana*—no lo olvidemos—se publicó en enero de 1892. ¿Quién es esta mujer?, ¿qué quiere?, ¿qué busca?, ¿qué o quién—o, mejor, *qué* y *quién*—la hacen o la deshacen?

La novela empieza presentándonos a «Un hidalgo de buena estampa», al protagonista masculino, es decir, a don Lope Garrido (primera deformación: su verdadero nombre es don Juan López Garrido). El narrador se introduce explícitamente en la narración; emplea la primera persona: «tuve conocimiento de ...», «pude observar...» Y lo conocido, lo observado en primer lugar y transmitido al lector es todo signo de pasado, desde el nombre hasta la catadura. Todos los viejos hidalgos de nuestra literatura clásica, tantas veces desgarrados entre el ser y el parecer, o más bien entre el querer ser y el deber representar, todos ellos resuenan, más o menos degradados, más o menos sujetos a las nuevas circunstancias, en este don Lope galdosiano, que desde las primeras líneas es presentado en su circunstancia económica (como también hizo Cervantes con su hidalgo).

Pero el narrador nos informa de algo más: en don Lope no sólo resiste tenaz e invencible el viejo hidalgo español; con él convive en estrechísima unión otra herencia bien hispánica y bien literaria: la donjuanesca. Aunque al toparnos por vez primera con él, esté «ya gastado y para poco», porque, como Alonso Quijano, también don Lope está ya lejos de la mocedad, y el omnisciente narrador indiscretamente nos revela que, a pesar de haberse «plantado en los cuarenta y nueve», sus años efectivos eran cincuenta y siete; mayor exactitud, pues de Quijano sólo sabemos que «frisaba la edad... con los cincuenta años». Pero aproximados se andan. Y también con ambos vivían dos mujeres, una joven y otra menos. Esta, el ama, es ahora la criada Sa-

turna, «alta y seca», que «por su viudez reciente vestía de luto riguroso. La otra, la joven, ya no es la sobrina del casto caballero. La otra, Tristana, en principio, sí, era casi la hija adoptiva, la hija del amigo de la infancia, la huérfana a su cuidado y protección. Protector de huérfanos, amparador de desvalidos...; pero el seductor cobrará su acción quijotesca, y así la destruirá, La jovencita, sola e inexperta, será convertida en la manceba. Fácil empresa para un viejo y experto capitán. «... a los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista, ya larguísima, de sus batallas ganadas a la inocencia»; son las palabras finales del capítulo III.

Galdós, tan devoto, tan sabiamente asimilador —y recreador— de la inagotable lección cervantina, ha ido siguiendo y a la vez irónicamente transformando al héroe cervantino en su pícaro —hidalgo— Don Juan, madrileño de la segunda mitad del siglo XIX. La ironía se hace sarcasmo al final de ese capítulo III, cuando la madre de Tristana, moribunda, confía la muchacha a don Lope. El lenguaje galdosiano es altamente expresivo («hija huérfana», «poniéndola bajo su amparo»; «noble caballero», que acepta «el encargo con efusión...»), y de aquí dar el salto a la muy pragmática interpretación que va a dar don Lope al encargo y consiguiente amparo. Queda así establecida la tensión eje de la novela, el primer enfrentamiento de Tristana con la realidad a través de don Lope. Galdós, hábilmente, ha presentado a la joven no directamente, sino a través del espejo del hombre, por el que Tristana ha pasado desde la inocencia a la vida. Si esta vida es *su* vida, esto constituirá el núcleo central e irradiador de la novela.

Pero hay más. Tristana nos llega también desde sus inmediatos antecedentes familiares, sobre todo maternos, que son de un altísimo interés. Más cervantismo, quijotismo. En el capítulo III el narrador nos presenta como completa maniática a la madre de Tristana, ya viuda de Reluz: «... a la pobre Josefina Solís le faltaban casi todas las clavijas que regulan el pensar discreto y el obrar acertado». Asistimos, con don Lope, a «la liquidación cerebral de su amiga». Antes había sido mujer bastante instruida, de lecturas, sobrina de dos académicos y de un emigrado en Londres con el duque de Rivas y Alcalá Galiano, y «por temperamento, por educación y por atavismo... detestaba las modernas tendencias realistas; adoraba el ideal y la frase noble y decorosa». Había puesto el nombre de Lisardo, «como si fuera de la casta de Tirso o Moreto», a un hijo, muerto a los doce años. Y «su niña debía el nombre de Tristana a la pasión por aquel arte caballeresco y noble, que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares». Lo expresivo del texto no necesita comentario. El narrador acumula materiales

para que el derrumbe de todo ese mundo ideal—de realidad exclusivamente imaginativa, dirá Galdós, como dijo Cervantes y había dicho Flaubert en 1856 con su *Madame Bovary*—sea más ostensible, más implacable.

El fin de la locura, del sueño, es el fin de la vida. Despertar a la razón, ya frente a la muerte, para reconocer los errores, el iluso vivir. Y ya a Galdós el nombre del inmortal hidalgo le quema la pluma y se hace explícita comparación: «En la hora de morir, Josefina recobró, como suele suceder, parte del seso que había perdido, y con el seso le revivió momentáneamente su ser pasado, reconociendo, cual Don Quijote moribundo, los disparates de la época de su viudez y abominando de ellos.» Es inevitable la relación con Isidora, *La desheredada*, novela publicada en 1881: «... descendiente del alienado Rufete, que muere en el manicomio de Leganés, y ella padece manías de grandeza...», con palabras de Carmen Bravo-Villasante en su obra ya citada. El padre, en la primera novela; la madre, en *Tristana*. El proceso de la locura es mucho más importante en *La desheredada*, presentado con una minuciosa técnica naturalista, y por otra parte, el delirio de grandeza, de ascensión social, de Isidora se convierte en Tristana en afán de emancipación personal, de liberación desde el envilecimiento y la resignada sumisión al varón. El ideal no puede convertirse en realidad en Isidora porque está construido sobre una falsedad, algo inexistente. ¿Por qué los ideales de Tristana no pueden realizarse? Los obstáculos ¿son de los otros, de la sociedad o de ella misma, o son a la vez sociales e individuales, porque «lo individual» no está en buena parte moldeado, condicionado por «lo social»? Tristana, es cierto, será incapaz de liberarse por sus propias limitaciones, contradicciones (no sólo por ellas); pero unas y otras son fruto de las circunstancias que la han rodeado, que la han hecho ser quien es.

Ya en el capítulo cuarto pasamos de una Tristana que «aceptó aquella manera de vivir, casi sin darse cuenta de su gravedad», cautivada su imaginación por el experto don Lope, que «estimulaba la fácil disposición de la joven para *idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea*» (el subrayado es mío); pasamos de una Tristana alienada por completo a un *despertar* (palabra empleada por Galdós) que abría «la crisis profunda que hubo de sufrir a los ocho meses, aproximadamente, de su deshonra y cuando cumplía los veintidós años». El narrador concreta ese momento decisivo para su heroína, el comienzo de una transformación que va a alterar las hasta entonces—de escasa duración, ciertamente—tranquilas relaciones con don Lope. Pero esta transformación viene acompañada desde el primer momento por el vago idealismo, la am-

bición inconcreta, el deseo anhelante «de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna». Y también va acompañada —seguimos sabiendo por el omnisciente narrador— de un tomar conciencia de su vida sometida y de un incipiente aborrecimiento a esa misma vida.

Y es, por fin, en el capítulo V—enlazado totalmente con el anterior— cuando el narrador se oculta para dejarnos oír la voz de la heroína, dialogando con la criada Saturna, para ella fiel amiga. Por primera vez Tristana rechaza el matrimonio, pues para ella «eso de encadenarse a otra persona para toda la vida es invención del diablo...» La unión que conoce, que padece, aparentemente matrimonial —sin sacramento, sin documentos—, carente de equilibrio en sus dos partes, la lleva lógicamente a detestar incluso la unión legitimada, pues ambas, en lo que se refiere a la mujer, tienen mucho en común. Henrik Ibsen estrenó en 1879 su *Casa de muñecas*, y su Nora, en la escena final del drama, comprendía la falsedad de su matrimonio, la imposibilidad de continuarlo, de no realizarse un verdadero prodigio: la transformación de ambos «hasta el extremo de que nuestra unión fuera un verdadero matrimonio». Algo seguramente irrealizable. Nora dice a su marido, Helmen: «Absoluta libertad por ambas partes», momentos antes de su liberación. Tristana, encadenada, anhela: «me gustaría vivir siempre libre». Y para que no se estime caprichoso el recuerdo de la heroína nórdica, téngase presente que Galdós emplea la palabra *muñeca* en las últimas líneas del citado capítulo IV: «Y a medida que se cambiaba en sangre y medula de mujer la estopa de la muñeca...»

El afán de libertad es en Tristana afán de saber. En este diálogo, Saturna le va rebajando los altos vuelos, le va oponiendo la realidad aceptada, asumida. Coser y coser y las demás labores domésticas, van reduciendo implacablemente a la mujer. Tristana cree servir para todo, hasta para la política, y Saturna replica: «Para eso hay que ser hombre, señorita. La maldita enagua estorba para eso como para montar a caballo.» Observemos que la resignación a su condición no es total en Saturna: el «maldita» es harto elocuente.

Tristana va pasando revista a diversas posibilidades de emancipación: pintar, escribir, estudiar lenguas... Galdós, por boca de su personaje, está apuntando al centro del problema: la educación: «Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos...» Una profesión como vehículo de liberación, de realización personal. Tristana lo resume todo en «vivir y ser libre», que es una y la misma cosa. Pasarán los años y muchas mujeres de nuestra literatura—de nuestro país—seguirán

ancladas en la sumisión y la ignorancia, sólo a la espera del hombre del matrimonio. Desde las lorquianas hijas de Bernarda Alba y doña Rosita la soltera, pasando por la señorita de Trevélez, hasta las quin-terianas de Caín. La actitud de la Tula de Unamuno rechazando el matrimonio no supone una verdadera, real, promoción femenina; está más bien a caballo entre el egoísmo y un difuso trascendentalismo y una tradicionalista mitificación de la virgen-madre.

En Tristana hay al principio el grito, la protesta, la exaltación, aunque no conduzcan a nada. Mejor dicho, conducirán a lo rechazado, a lo detestado.

Entre las posibilidades barajadas como medios de escapar al destino de mujercita hogareña, de animal doméstica, apunta una realmente interesante, aunque la protagonista la rechace inmediatamente: «¡Ay, pues si yo sirviera para monja, ya estaba pidiendo plaza en cualquier convento! Pero no valgo, no, para encerronas de toda la vida.» El estado religioso o la escapatoria del matrimonio, de la sumisión al varón. No en un personaje de ficción, sino en una mujer de carne y hueso se hizo realidad tal situación: en Juana de Asbaje, aquella mejicana del siglo xvii, que anheló saber y saber, que quiso estudiar en todo, aprender en todo, y que para ello tuvo que ser sor Juana Inés de la Cruz; pero en el estado religioso también encontró frenos, obstáculos, prohibiciones. Intelectual frustrada, como finamente la ha estudiado y visto, tres siglos después, su compatriota el gran poeta y crítico Octavio Paz.

Tristana aborda esta frontera intelectual—desde sus utopías y sus ignorancias—, este saber metafísico, al afirmar: «Yo quiero vivir, ver mundo y enterarme de por qué y para qué nos han traído a esta tierra en que estamos.»

Pero el narrador insistirá en el cautiverio de la joven («la cautiva infeliz» la llama), en el dominio absoluto que don Lope ejerce sobre ella, y así lo oímos directamente advertirla y amenazarla al final del capítulo VI. El doctor Castilla del Pino, en su conferencia *La alienación de la mujer* (Colección Cuadernos Ciencia Nueva. Editorial Ciencia Nueva, S. L. 3.^a edición. Madrid, 1970) estudia la «dependencia de la mujer respecto del varón», viendo a aquélla como «objeto para el hombre», ya que «la realidad es que la mujer es "usada" por el hombre» (p. 22), y nos sigue diciendo que es, ante todo, «un objeto erótico» (p. 24). Todo perfectamente aplicable a la relación don Lope-Tristana. No el otro sexo, sino el segundo sexo, como ha escrito Simone de Beauvoir.

Tristana es incapaz, por tanto, de liberarse por sí misma. El medio ha de ser otro hombre, pero libremente aceptado, cuyas ligaduras sean

únicamente las del amor. Y en el capítulo VII llegamos a este otro momento capital para Tristana. Es un hombre desconocido al que ve y la ve, que la mira y a quien mira, «pues en ambos el verse y el mirarse fueron una acción sola». Unas líneas después el narrador informará: «era joven, de buena estatura», quedando ya marcada con ese «joven» la oposición a don Lope; y seguirá detallando: «muy moreno, con barba corta». La «esclava de don Lope» (otra denominación del narrador) monologará, atraída por el desconocido, sobre él antes de hablar con él. Lamentablemente esta primera conversación la escamotea el narrador, y después de ella, Tristana, en confesión a Saturna, se muestra absolutamente rendida, desbordada en su apasionamiento hasta saltar los diques de los prejuicios y las buenas formas establecidas, con una sinceridad tan visceral que no puede dar cabida al menor fingimiento, aun reconociendo que eso no es lo corriente; que la habilidad, la cuquería son las tradicionales armas femeninas... «Pero yo no puedo ser así, y entrego el alma cuando ella me dice que quiere entregarse...»

El sustrato romántico se hace evidente aquí. Las cartas de Tristana muestran el romántico amor hasta la muerte», e insisten en esa sinceridad que no es desenfado o falta de vergüenza, como ella se apresura a aclararle. Pero la aureola romántica también rodea a Horacio Díaz (en el capítulo VIII aparece su nombre), aunque su apellido, común, muy frecuente, parece que simbolizara su no despegarse por completo de la tierra, de lo material, de lo prosaico. Hijo de español y de austríaca, nacido en el mar, criado en tres continentes, huérfano de padre y madre todavía a corta edad, pintor, y para Tristana, con «ojos... como centellas», «color moreno, caldeado de sol», y «su voz como blanda música, que Tristana no había oído hasta entonces». «Es el amor que pasa», becqueriano, transformándolo, iluminándolo todo. Pero el realista Galdós, que ha pasado incluso por el naturalismo, brinda otro plano, irónico, escéptico, que el narrador ofrece en su comentario inmediatamente después de los fragmentos reproducidos de las cartas femeninas: «Y después de escribir estas cosas no se venía el mundo abajo. Al contrario, todo seguía lo mismo en la tierra y en el cielo.» Porque, a pesar de todo, nada cambiaba para Tristana. Para el narrador las transformaciones e iluminaciones del amor sólo se producen en las fantasías delirantes, en los ardores imaginativos de los amantes exaltados. Y un poco después golpeará en la misma idea al decir que sus charlas eran «todas amor, *idealismo* y arrullo» (el subrayado es mío), «... sin ver el límite de las cosas humanas». Es evidente el interés por que no se pierda de vista la realidad de Tristana, el

mundo en el que es y está, aun después de haber conocido a Horacio, de haber conocido el amor.

Sin embargo, ajenos de momento a todo, los enamorados siguen entregados a su pasión absorbente, totalizadora. Incendio en el que ambos se consumen y del que renacen dichosos, insaciables. Este *clímax* del amor de Tristana y Horacio proporciona apasionadas páginas del capítulo IX, con sus paseos por las afueras de Madrid, sus mutuas declaraciones de encendido fervor, el «más, siempre más, ansia inextinguible de sus corazones sedientos». Los de los dos. Pero el narrador no deja de advertir que «Tristana, particularmente, era insaciable en el continuo exigir de su pasión». Don Lope ha desaparecido aparentemente. Ni siquiera se le nombra una vez o se alude a él a lo largo de los capítulos VIII y IX. Pero al final de este último se alude a las dolorosas separaciones por la noche, después de los paseos verperminos, cuando después de muchos esfuerzos «conseguirían despegarse y cada mitad se iba por su lado». Es decir, a la casa de don Lope, a la que era, desde mucho antes de conocer y amar a Horacio, su casa o su prisión. Su vida, ahora en brutal oposición con la nueva.

El capítulo X nos devuelve a esta realidad, a don Lope, por consiguiente. Y en las primeras líneas el narrador adelanta: «La desavenencia entre cautiva y tirano se acentuaba de día en día.» Tristana llega a sentir odio por su dueño y señor, pero es muy poderosa la dominación que ejerce sobre ella, mezcla de fascinación y de terror. Y la inevitable sumisión: «Don Lope se le imponía de tal modo y la fascinaba con tan misteriosa autoridad, que ante él, aun con tantas razones para rebelarse, no sabía tener ni un respiro de voluntad»; es el final del capítulo XI. Y en el XII, continuación del anterior, insiste el narrador: «los penetrantes ojos de don Lope, clavados en ella, la sobrecogían, la dominaban, causándole terror... Con gran esfuerzo quiso vencer la fascinación de aquella mirada». Adviértase lo que hay de legítima estirpe donjuanesca en este apoderarse de la voluntad femenina, anulándola, enajenándola.

A lo largo de este capítulo XII, Tristana se debate entre estado de acatamiento, para ella humillante, y la rebelión, que le lleva a insultar a su tirano, llamándole «¡hipócrita, falso, embustero!», aunque él lo estime como un desahogo hasta conveniente, pues lo importante es que se deje moldear y le sea fiel, dejándola libre, pero apelando a su decoro y a su cariño por ella. Don Lope, sumido en la vejez y en la pobreza, necesita cada vez más de Tristana, y no sólo en el terreno sexual; por ello acude a todos los medios, a todas las hábiles y sugerentes palabras de amante-padre (aquí el narrador interviene de nuevo con su plano irónico, rebajando la situación a una vertiente gro-

tesca: «¡Lástima que no hablara en verso para ser perfecta imagen del *padre noble* de antigua comedia! Pero la prosa y las zapatillas, que por la decadencia en que vivían no eran de lo más elegante, destruían en parte aquel efecto.» Sigue la *degradación* sarcástica de ciertos aspectos y situaciones de nuestra literatura barroca y romántica).

Tristana se siente, ciertamente, afectada por la decadencia de don Lope, en parte debida a sus generosidades para con ella y su familia. Afectada también por sus «nobles expresiones», y vacilante a la hora de responderle, «pues no quería ser esquivada con él por no parecer ingrata, ni tampoco amable, temerosa de las consecuencias», optando por el silencio para no mostrar «flaqueza de ánimo, porque no ignoraba el partido que el muy taimado sacaría al instante de tal situación». La amenaza final de don Lope inclina a Tristana a decidirse: ir al estudio de Horacio, estar allí a solas con él». Y desde aquel día ya no pasaron más», es la frase que abre el capítulo XIII, uno de los más significativos de la novela.

La característica pudibundez de nuestra novela decimonónica —sobre esta cuestión moral son fundamentales las palabras del profesor José F. Montesinos en su *Costumbrismo y novela*, señalando al costumbrismo como uno de los culpables «de esta preocupación, que tanto cortó las alas a la novela, pues se diría que todos creyeron que estudiar la génesis, desarrollo y consecuencias de una falta era cometer la falta»— (p. 137. Editorial Castalia. Madrid, 1960), el exquisito cuidado al enfrentarse con las llamadas situaciones *escabrosas*, llevan a Galdós a este comienzo elusivo de su capítulo XIII, auténtico prodigio de decir y no decir: «Pasearon, sí, en el breve campo del estudio, desde el polo de lo ideal al de las realidades; recorrieron toda la esfera, desde lo humano a lo divino, sin poder determinar fácilmente la divisoria entre uno y otro, pues lo humano les parecía del cielo y lo divino revestíase a sus ojos de carne mortal.»

Y de esta «alegre embriaguez» va a pasar al descubrimiento del arte: ; otro incentivo para su fantasía, los cuadros que «llenaban el estudio de su amante». Repite ahora a Horacio, con parecidas palabras, las mismas ideas confesadas a Saturna en el capítulo V sobre la independencia y libertad a través de una profesión. Culpano a su madre de haberle dado la insustancial educación de las niñas orientadas, proyectadas únicamente al matrimonio. Y luego a don Lope, que continuó esa educación «para la ociosidad», pero además «para su propio recreo». Lo esencial de todo esto es que a Tristana no le basta con el amor, ya plenamente conocido. La alianza de amor y sexo no puede en ella alcanzar un equilibrio satisfactorio, porque ella ha partido del desequilibrio, de una sexualidad dominadora, impuesta, vista siem-

pre desde la autoridad y superioridad del hombre y ejercida en función de esas prerrogativas y para su goce y satisfacción preferentemente. Además, ante la sociedad en la que vive, ella está marcada, manchada para siempre, y así se lo dirá a su amante: «Según las reglas de la sociedad, estoy ya imposibilitada de casarme. No podría hacerlo, ni aun contigo, con la frente bien alzada...» Vemos esos condicionamientos sociales, de que antes hablaba, influyendo sobre Tristana. Pero hay algo más y mucho más importante: es que desea hacer compatible querer, y quererlo siempre, a Horacio, con su deseo de ser libre.

Pero Horacio, a pesar de su profesión, de su vida moderadamente aventurera, no deja de ser un hombre de su tiempo, sometido en cierto modo a la sociedad en que vive, y en realidad desea lo mismo que la mayoría de los hombres de mentalidad tradicional: «...había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo y que con los ojos y con el corazón de él ve y siente». Y de ahí la sorpresa, no del todo grata, porque «la niña discurría por cuenta propia...» Este discurrir o soñar de Tristana se sintetiza en lo que ella llama «libertad honrada», ya que su concepto de honradez está por encima de las normas y usos sociales y morales vigentes, poniendo por encima de todo la autenticidad y legitimidad del amor.

En el capítulo XIV, que continúa la apasionada relación de Tristana y Horacio, sigue también desarrollándose, a través de diálogos entre los amantes, este tema básico de la novela. Tristana le confiesa que se parece a los hombres en que ignora, no consigue enterarse de «las menudencias prácticas de la vida, y, en cambio, le resulta fácil aprender las cosas difíciles, las ideas y las reglas de un arte..., hasta de una ciencia, si me apuras». La realización de su ser, por tanto, no ha tenido lugar con el amor. Este no es suficiente—como no lo es para el varón—, y Tristana es todavía un *querer ser*: «si encuentro mi manera de vivir...» Este es el problema. Ella no ha hecho su camino; se lo han dado ya hecho. Una exclamación resume elocuentemente su anhelo, su presente frustración: «¡Viva la independencia!», que es perfectamente compatible con amar a un hombre y ser siempre suya. Y aún llega a más: le expresa a su amante el deseo de vivir sola, reiterándole su oposición al matrimonio. Es importante que en esta ocasión no alega impedimentos morales, sus circunstancias personales de joven *no pura*, sino simplemente, nada más y nada menos, que las inevitables tensiones de dos seres que viven juntos, la posibilidad, siempre en acecho, de que no se cree un equilibrio entre ambos y surja la relación jefe-subordinado, amo-esclavo.

Amor, trabajo, independencia constituyen el lema de Tristana; tres

términos no antagónicos, sino perfectamente compatibles entre sí, potenciándose mutuamente. La sensatez y la modernidad de estas ideas no necesitan comentario. Y una soledad también a ratos necesaria, imprescindible, saludable contrapunto a la compañía: «Has de verme en mi casita sola, queriéndote mucho, eso sí, y trabajando, trabajando en mi arte para ganarme el pan; tú en la tuya, juntos a ratos, separados muchas horas, porque..., ya ves, eso de estar siempre juntos, siempre juntos, noche y día, es así, un poco...» Horacio no hará demasiado caso de todas estas ensoñaciones de su amante. Sabe, como el narrador, como sabemos los lectores, que Tristana no posee ningún arte que haga posible esa independencia por el trabajo, que, además, ni su sociedad ni su tiempo se lo van a permitir. Y lo que antes hemos sabido de su pensamiento sobre «la mujer subordinada al hombre» gracias al omnisciente narrador, ahora (capítulo XV) se vuelca en sus palabras a la propia Tristana: «... Entrégate a mí sin reserva. ¡Ser mi compañera de toda la vida, ayudarme y sostenerme con tu cariño!... ¿Te parece que hay un oficio mejor ni arte más hermoso? Hacer feliz a un hombre que te hará feliz, ¿qué más?» Para Horacio, como para don Lope, la mujer es un ser auxilio, un ser *para* el hombre.

Surge la primera separación, la marcha de Horacio a Villajoyosa, que supone una tregua para el en buena parte abrumado amante, el comienzo de un peligroso alejamiento, no ya sólo físico. El narrador, en unos de sus irónicos comentarios, dirá: «En resumidas cuentas, que Horacio tomó las de Villadiego», para añadir, después de comentar lo tierno y doloroso para ambos de la despedida: «Horacio, la verdad, no se sintió muy pesaroso por el camino; respiraba con desahogo, como jornalero en sábado por la tarde, después de una semana de destajo; saboreaba el descanso moral, el placer pálido de no sentir emociones fuertes.»

Y comienzan en este capítulo XVI las cartas cruzadas entre los enamorados. Discutibles en parte de su léxico, en el tono irónico-burlesco adoptado por el autor para ellas, nos interesan aquí, sobre todo para encontrarnos a una Tristana separada de su enamorado amante, confesándole lo más íntimo y auténtico de su ser. Y advertimos que sus ideas no han cambiado, que no se limita a anhelar la vuelta del hombre, a manifestarle lo insoportable de su soledad, lo doloroso de la ausencia, sino que insiste en su profesión de independencia, en su declaración de libertad, llegando a decirle (capítulo XVII) que no ve la felicidad en el matrimonio, que quiere estar casada consigo misma y ser su propia cabeza de familia. La confesión epistolar se hace más contundente que la oral; la protesta, ya insinuada a Saturna, es ahora más ostensible y contundente: «Protesto, me da la gana de protestar

contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo y no nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar.» No olvidemos que esto se lo está diciendo, y por escrito, a un hombre.

También es importante advertir que si sus sueños crecen, si sus ideales no amenguan, no por ello deja de advertir la realidad de su tragedia: «Quiero tener una profesión y no sirvo para nada ni sé nada de cosa alguna. *Esto es horrendo.*» (El subrayado es mío.) ¿Dónde está la salida? ¿Acaso hay salida? Son preguntas que, aunque no se las hace, están latiendo en esas declaraciones, en esa patética confesión de su impotencia.

En carta posterior (capítulo XVIII) le pedirá como en un grito al hombre que ama: «Déjame suelta, no me amarres...» Tristana se está rebelando—en el deseo, en la palabra—contra toda la historia del acatamiento femenino, de la felicidad de la mujer en la sumisión al varón. Bastantes años después Gregorio Marañón, médico, humanista y liberal, escribirá en sus *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926): «El éxito social de la mujer antes es un motivo de apartamiento para el hombre que acicate de su inclinación. La mujer que lo es de verdad, por definida que sea su personalidad espiritual, tiende en cuanto se enamora a renunciar a ella.» Igualmente notables por la autoridad científica de su autor son estas otras de la misma obra: «Dígase lo que se quiera, en la ofrenda voluntaria y continua de la propia personalidad se cifra y se cifrará siempre una gran parte de la esencia característica del amor de la mujer.» Y «originariamente, esta sumisión es, en realidad, un carácter fisiológico del amor femenino». Ahí están en el mismo Galdós, para demostrarlo, las espléndidas creaciones de *Fortunata* y de *Jacinta*, junto a otras hermanas literarias.

Pero incluso en los inmediatos años sesenta seguimos encontrando parecidas o idénticas teorías, como en el ensayo *Un aspecto del amor femenino*, de J. M. Gassó, O. S. B., incluido en el interesantísimo volumen *El amor y el erotismo* (obra de catorce autores. Tiempo de España, III. Insula. Madrid, 1965), que con abundante fundamentación científica (el propio Marañón, entre otros) y filosófica, pero sobre todo religiosa (desde textos bíblicos: del Antiguo Testamento, de San Pedro y muy especialmente de San Pablo, hasta declaraciones de pontífices modernos, como León XIII y Pío XI, este último, en su encíclica *Casti Connubii*, hablaba de *primacía del varón* y de *diligente sumisión* de la mujer y su *rendida obediencia*, recomendada por el Apóstol), con todo ello concluye J. M. Gassó que la misión de la mujer «es mantener creencias puras, así como el contrarrestar con el ideal de una auténtica femineidad—*humildad, sumisión, fe y entrega*—los funestos

efectos de un feminismo exacerbado. Este intenta crear un tipo general de mujer *emancipada, independiente y libre*, con lo cual no se conseguirá otra cosa que la destrucción de la familia y, a la larga, de la misma sociedad y del Estado tal como Dios lo quiere, para garantía de salvación de los hombres». De acuerdo con estas palabras—las últimas de dicho ensayo—, en Tristana estaba la semilla—que por fortuna no florecería—de toda una subversión no sólo familiar, sino también social y estatal.

Posición absolutamente opuesta es la mantenida por la sicóloga norteamericana Betty Friedan en su voluminosa obra *The feminine mystique*, de 1963 (edición española, con el título *La mística de la feminidad*, de 1965), y en su capítulo XIII, «La anulación del "ego"», afirma: «La muerte del *ego* es un pasivo conformismo en un trabajo sin significación. La mística de la feminidad prescribe precisamente esa especie de muerte en vida para la mujer», y unas líneas después: «Si las mujeres no ponen en marcha, finalmente, ese esfuerzo para llegar a ser todo aquello que está latente en su interior, anularán su propia humanidad... No hay otra forma para esas mujeres de evadirse de su comfortable campo de concentración si no es poniendo en acción un esfuerzo, ese esfuerzo humano que alcanza más allá de la biología, más allá de las estrechas paredes del hogar, para ayudar a modelar el futuro. ... cumpliendo sus propias y exclusivas posibilidades como seres humanos individualizados e independientes.» (Todas las citas, de la página 373, edición española, traducción de Carlos R. de Dampierre. Sagitario, S. A. de Ediciones y Distribuciones.)

Pero también una española (lo mismo que la norteamericana, después de la espléndida investigación de Simone de Beauvoir, aunque en cada una desde muy diferentes puntos de partida) golpeó por esos mismos años en el tema: Lili Álvarez, en *Feminismo y espiritualidad* (Taurus. Madrid, 1964), y en este libro escribe: [la mujer] «es, en verdad, un ser por hacerse, por fraguarse. Un ser por descubrirse», citando en su apoyo testimonios eclesiásticos de muy distinto signo a los anteriormente transcritos, como el del canónigo Leclerc en su libro *Hacia una familia nueva*, quien afirma que «bajo muchos aspectos empezamos a ver cómo aparece una mujer que ni sospechábamos y que incluso se negaba pudiese existir». Sin duda, porque «únicamente sabíamos lo que quería el hombre que fuese la mujer» (el subrayado es mío) [p. 94]. Y más adelante Lili Álvarez declara que el primer deber de la mujer «es el de ser *persona*, y su segundo deber, adjetivo en cierta manera por ser tan sólo el específico, es el de ser mujer femenina [p. 133]. O eso que está latente en Tristana, que a veces brota en balbuceo angustiado, y que no lo conseguirá nunca de ninguno de

los dos hombres, ni siquiera del que ama y la ama: «Antes de diferenciarse por su masculinidad o su feminidad, cada ser se encuentra relacionado con el otro por su "humanidad"» [p. 138].

Tristana, nutrida de quimeras, con desaforadas tendencias idealistas y herencia de locura, no podrá llevar a cabo nunca lo soñado, lo imaginado, lo deseado. No podrá conseguir esa «humanidad». La enfermedad vendrá a ser el último, invencible, definitivo obstáculo. Aparece por vez primera en unas de sus cartas (capítulo XIX), y el dolor, la inmovilidad la llevarán a la rabia, a la desesperación, al «odio a todo el género humano, menos a ti» (escribe a Horacio). El mal, como injusticia, se abate sobre ella, y así ella lo estima. Y de ahí su rebelión. Imposible rebelión, que ha de conformarse, como sus aspiraciones antes—y todavía—, con palabras. El idealismo, del que es consciente, llega a su paroxismo imaginando al amante ausente, uniéndolo en sus delirantes proyectos para el futuro. El Horacio real se iba esfumando, sustituido por el ser ideal forjado por su imaginación, anhelado casi místicamente. El narrador, entrando de lleno en los apasionados monólogos de la heroína, da una y otra vez, en sabia y anticipadora lección de desengaño, el plano de la realidad; así, en el capítulo XXI: «De aquel bonito fantasma iba haciendo Tristana la verdad elemental de su existencia, pues sólo vivía para él, sin caer en la cuenta de que tributaba culto a un dios de su propia cosecha.»

Los capítulos XXII y XXIII precipitan la otra terrible realidad, la del mal de Tristana, y en ellos una sola y breve carta—triste y esperanzada a un tiempo—se incluye. Finalmente, la amputación descrita directamente, presenciada por don Lope, y con un pie y dos tercios de pierna menos, «el despertar lento y triste de la señorita de Reluz, su nueva vida..., su resurrección...».

Dependiente ya del todo de don Lope, éste ahora alentará algunas nuevas ilusiones de la inválida, como las musicales, creyéndose «llamada a ser muy pronto una notabilidad, una concertista de primer orden». Impulsar el vuelo inmóvil de la que literalmente ha perdido sus alas, no muy fuertes ni seguras, pero alas, al menos.

Es el principio del fin. El encuentro con Horacio es el encuentro con la realidad, con la compasión o las cenizas del amor. Los capítulos XXVI y XXVII nos ofrecen este primer encuentro y las sucesivas visitas a la casa de don Lope. Cada vez más frías, más indiferentes y distantes; después, más espaciadas; más tarde, la nueva despedida, la nueva marcha de Horacio a Villajoyosa a causa de la enfermedad de su tía. Esta morirá, el joven enfermará y volverán las cartas—ahora amistosas y ya no reproducidas—. Un amplio tiempo real es comprimido por el narrador en pocas líneas: «... las cuales [cartas]

en todo el año siguiente continuaron yendo y viniendo cada dos, cada tres semanas...». Tristana ha dejado de soñar, ha dejado de idealizar a Horacio y su amor, y el omnisciente narrador declara que creía firmemente que no vería más a Horacio. «Y así era, así fue...». Una mañana supo por don Lope que Horacio se casaba. Una mañana precisamente de noviembre, de pleno otoño.

En los dos capítulos restantes la *nueva* Tristana, con su carrito y sus muletas, encuentra en la religión, en la Iglesia, el único consuelo a su tragedia, contagiando incluso al librepensador don Lope, a su viejo tirano, envejecido brutalmente, casi en plena senilidad. También ella había sufrido la natural transformación exterior, pero muy dura, muy intensa: «Representaba cuarenta años cuando apenas tenía veinticinco.» Con sus muletas o su pierna de palo, tocando el órgano para las monjas, llega al matrimonio, a casarse con don Lope, todo preparado por un sobrino de éste, arcediano de Baeza. Es el capítulo final de la novela. El novelista ha hecho pasar varios años en muy pocas páginas. El tiempo no es ahora más que un despeñarse en la monotonía hacia el vacío final. Tristana aceptó el matrimonio «con indiferencia». Y añade el narrador: «No sentía el acto; lo aceptaba como un hecho impuesto por el mundo exterior, como el empadronamiento, como la contribución, como las reglas de policía.» Habían pasado cinco años de su operación.

Después... Las últimas líneas de esta novela, con su oponente tono leve, irónico, encierran uno de los más desolados finales de nuestra literatura, en su mezquina realidad, en la renuncia sin palabras, sin lágrimas ni gritos, de todos los sueños, del amor y las esperanzas; todo ello caído, destruido, «... polvo, sombra, nada». «Por aquellos días entró a la cojita una nueva afición: el arte culinario en su rama importante de repostería. Una maestra muy hábil enseñóle dos o tres tipos de pasteles, y los hacía tan bien, tan bien, que don Lope, después de catarlos, se chupaba los dedos, y no cesaba de alabar a Dios ¿Eran felices uno y otro?... Tal vez.»

Entregada del todo y para siempre en su condición de mujer, esclava y, además, inválida (los dos términos que ha utilizado abundantemente el narrador para referirse a ella). Instalada en la representativa cocina para ejercer allí sus actividades... de repostería. Ningún otro símbolo mejor pudo encontrar Galdós para finalizar su implacable, amargo retrato. Símbolo que se une a otros dos: la mutilación e invalidez y la Iglesia. Las alas cortadas o la pierna cortada, todo es lo mismo. Una monstruosa máxima preconiza la «pierna quebrada» para la mujer. En la casa, en el que debe ser su reino, y dentro de él, su salón del trono, la cocina. Por último, la iglesia, el único

lugar honesto y conveniente fuera del hogar, el refugio para los anhelos, convenientemente encauzados por la senda de la espiritualidad o, más bien, de las prácticas piadosas. La única liberación, pero dirigida hacia lo ultraterreno, para la gris y reseca costra que ha ocultado, ha matado la vida. Tristana ha sido devuelta al «buen camino». La verdad es que nunca pudo salirse del todo de él. Ni ella misma ni los demás se lo permitieron.

Galdós ha escrito una novela muy cruel. Parece que se ha burlado sangrientamente de su criatura, que se ha complacido en abatirla, en humillarla. Derrotada como el loco cervantino. Pero la creación galdosiana, como la de Cervantes, como la de todos los auténticos grandes creadores, está hecha con sabiduría. Y en ésta se encierran amor, dolor y rabia como principales ingredientes. Yo veo en *Tristana* no sólo la condena de la quimera, que causa desolación, como dirá el poeta, la burla de un mal entendido feminismo, sino también, y en primer lugar, el firme alegato, disfrazado de ironía, suavizada con humor, en favor de la auténtica libertad que proporciona el que uno pueda ser quien debe ser, quien podría ser si la cultura hubiera abierto verdaderos caminos; si los hombres y las mujeres no se movieran torpemente en la oscuridad, entre jadeos o alaridos, siervos de sus instintos o sus fantasías, entregados al juego —unos por ambición, otros por ignorancia— de vencedores y vencidos, de dominadores y dominados, de verdugos y víctimas.

Una mujer indefensa ante un mundo hostil es Tristana. Y todo el final de la novela encierra un sordo clamor, una protesta sin palabras; sin moraleja ni moralina, con implícitas, contenidas resonancias de lección moratiniana. Pero con la ventaja de que no existe la lección. Al abandonar a Tristana y a don Lope no deja más que su lacerante interrogación y su patética dubitativa respuesta. Pero es también la condición humana, como en toda la obra de don Benito, como débil, fácil a todas las tentaciones, pronta a la intolerancia como al heroísmo, a la codicia como a la misericordia. Presa indefensa para las falacias. Y una y otra vez cayendo desde los despeñaderos del delirio a los hirientes roces de la realidad.

Simbólicamente, con interrelaciones metafísicas, psicológicas y sociológicas, Galdós en *Tristana* ha trabajado una vez más con criaturas humanas, vivas y contradictorias, sublimes y ridículas al mismo tiempo. Y ha hecho de Tristana un símbolo ambiguo, y por ello más interesante y atrayente, de mujer frustrada, de ser destruido antes de llegar a ser. De la lucha —tantas veces novelada, con diversas formas, por él— entre el «querer» y el «poder». Afinando más, me atrevería a decir que Tristana nace de una imposibilidad de conciliación entre

el hombre—mujer o varón—y el mundo, cuando a la opresión sólo se le responde con la ilusión. No basta con querer para poder. Hay que saber. Don Lope sabe más que Tristana. Sabe, sobre todo, lo que quiere. Tristana, desde que tiene conciencia de su condición de «esclava», sabe lo que no quiere, pero no sabe con certeza, con claridad, lo que quiere. No le han permitido que lo sepa. No podrá nunca saberlo. Creerá que lo sabe, y a ello jugará. Juego trágico para ella. Su final, perderlo todo: hasta el «querer». Conviene anotar que en los dos últimos capítulos, XXVIII y XXIX, el narrador habla de Tristana, pero ella no habla ni una sola vez. A quien hemos visto expresarse con desenfado, con apasionamiento, con odio y con amor, la abandonamos sumida en el silencio, en brazos de la pasividad, el aburrimiento y las labores domésticas. Ni siquiera ya «esclava», sino mujer legítima, y no bajo un dominador, maduro pero donjuanesco, tiránico pero cariñoso, sino junto a un pobre viejo con «manías y querencias de pacífico burgués».

Indiferente a todo, Tristana no tiene más nada que decir. Ni pedir, esperar o soñar. Sólo le queda seguir simulando una vida que no es más que apariencia, íntima frustración, ahogo y aherrojamiento de su ser. Sin tan siquiera un verdugo a quien odiar.

EMILIO MIRÓ
Sedano, 7
MADRID-11

«LA SOMBRA»: REALIDAD E IMAGINACION

POR

ANDRES AMOROS

A Francisco Ayala

Todo Galdós nos parece hoy interesante. Sabemos ya que es un verdadero «novelista moderno» (Gullón). Estamos de acuerdo en que es, simplemente, nuestro gran novelista posterior a Cervantes. Dentro de eso, se caracteriza Galdós por la gran amplitud. No me refiero sólo al número de obras publicadas sino, especialmente, a la amplísima curiosidad por todos los infinitos pequeños detalles en que cristaliza la vida de los hombres sobre la tierra. Después de visiones de conjunto tan sugestivas como la de Montesinos, me parece que la misión que nos corresponde a multitud de aficionados al gran novelista no es la de repetir las ideas fundamentales que presiden su creación, cosa ya realizada por varios ilustres críticos, sino tratar de profundizar en obras, temas o perspectivas hasta ahora menos atendidas por la crítica.

Hemos escogido nosotros *La sombra*, una de las primeras novelas de Galdós, de la que él mismo dice: «data de una época que se pierde en la noche de los tiempos—tan aprisa van en esta edad las transformaciones y mudanzas del gusto—, y tan antigua se me hace y tan infantil, que no acierto a precisar su fecha de origen, aunque, relacionándola con otros hechos de la vida del autor, puedo referirla vagamente a los años 66 ó 67. Pero no salió en letras de molde hasta 1870, en la *Revista de España*. Lo que principalmente deseo consignar acerca de esta obrita es que en ella hice los *primeros pinitos*, como decirse suele, en el pícaro arte de novelar» (1).

Así pues, tenemos aquí, claramente expuesto por su autor, un primer motivo de interés: conocer los pasos por donde Galdós penetra en el vasto edificio de la gran novela. Como Montesinos ha demostrado suficientemente, Galdós llega a la novela con los ojos muy abiertos, con una clara conciencia de las posibilidades del género que no es nada frecuente en los novelistas españoles de la época. Pero hay más: *La*

(1) Citaré siempre por la edición de *Obras completas*, tomo IV, Ed. Aguilar, Madrid, cuarta edición, 1958, p. 189.

sombra —se suele decir— es una novela fantástica (2). Hoy sabemos perfectamente que Galdós no es sólo realista. O, si se prefiere, que su realismo no es tan sencillo ni unilateral como antes se creía, pues intervienen en él de modo decisivo «los ámbitos oscuros», lo maravilloso, el mundo del sueño, los insomnios y alucinaciones, etcétera (3). Desde este punto de vista nos interesa doblemente la novela primeriza de Galdós. Como dice Montesinos, «algunos críticos tenían la impresión de que Galdós terminaba por donde había comenzado. Dentro de esta temática, *La sombra*, con todos sus defectos, volvía a cobrar interés» (4). Analicemos, pues, con un poco de calma los posibles motivos de ese interés.

Recordemos brevemente, ante todo, el argumento. Un personaje extravagante, don Anselmo, cuenta la historia de su matrimonio al narrador, que la transcribe: ésta es la novela. Casado con Elena y muy enamorado de ella, es presa de los celos. Cree sorprender la sombra de un amante, que reproduce la figura de Paris, en un cuadro mitológico. Paris se le presenta y confiesa ser el demonio de la infidelidad conyugal. Intenta matarlo con varios procedimientos que siempre fracasan. Sus celos llegan al paroxismo. Por otra parte, nadie ve a este Paris, pero sí le hablan de haber visto en su casa a un tal Alejandro, famoso seductor que reproduce los rasgos de Paris, con lo que su honor queda gravemente en entredicho. La historia concluye con la muerte de Elena.

Al iniciar la novela nos llama la atención en seguida el problema de las relaciones entre literatura y realidad. Se preocupa Galdós por lo «literario» de su creación: «La habitación del doctor parecía laboratorio de esos que hemos visto en más de una novela, y que han servido de fondo para multitud de cuadros holandeses» (p. 190). El escenario parece, pues, de novela o de pintura o de teatro. Y adscribe al protagonista a la tradición literaria de los presuntos magos: doctor Fausto, Klaes, marqués de Villena...

Galdós usa la tradición literaria pero quitándole retórica, empujándola hacia la realidad. Por eso rechaza muchos de los convencionalismos tradicionales: «Aquí no había bóveda gótica, ni ventana con primorosas labores, ni el fondo oscuro, los misteriosos efectos de luz con que el artificio de la pintura nos presenta los escondrijos de esos químicos aburridos que, envueltos en ilustres telarañas, se inclinan perpetuamente sobre un mamotreto lleno de garabatos» (p. 191). Es decir,

(2) Así F. C. Sainz de Robles en la nota introductoria a la edición citada.

(3) Vid. el capítulo V de la obra de RICARDO GULLÓN: *Galdós novelista moderno*, nueva edición, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1966, páginas 167-218.

(4) JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*, vol. I, Ed. Castalia, Madrid, 1968, p. 47.

que Galdós se beneficia de la preparación psicológica del lector de cierta cultura cuando le sitúan ante un personaje o situación literarios, pero los corrige hacia el realismo.

A la vez, no descuida Galdós la pretensión de verosimilitud que es esencial en la novela realista: «El novelista se preocupa mucho de determinar el lugar y el tiempo en que se desarrolla la acción, de forma que resulten "naturales", verosímiles» (5). El tiempo no plantea aquí problemas: es el actual. El escenario aparece descrito con pormenores realistas y pintorescos. Pero, además, el presunto narrador se preocupa de subrayar la verosimilitud del suceso: «Cuando el que esto escribe tuvo el honor de penetrar en el estudio, gabinete o laboratorio del doctor Anselmo, su asombro fue grande, y no podrá menos de confesar que, mezclado al asombro, sintió cierto terror...» (p. 192). Más allá remacha: «... los cronistas que han tratado de este hombre extraordinario...» (p. 193). Con lo cual no hace más que pagar tributo a una larguísima tradición literaria no exenta de eficacia para reforzar la verosimilitud de lo narrado, considerándolo como materia historiable.

El escenario es presentado mediante una técnica de contrastes. Se amontonan los «vasos de inestimable mérito» junto a «piezas del más tosco barro doméstico», una sartén, un Santo Cristo, unas pistolas, una guitarra, un tricornio, un botijo y cien cosas más (p. 191). No hace falta decir que el maremágnun o laberinto simboliza el caos mental de su dueño.

Como el personaje va a contarnos una historia que sucedió hace años, es conveniente que en el escenario haya objetos que muestren con claridad el paso del tiempo, con el inevitable tema de ilusiones perdidas que eso suele suponer. Así, vemos una guitarra «abollada, y una sola cuerda, testigo mudo hoy de su anterior grandeza, podía dar a la actual generación un eco de las pasadas armonías». Se acumulan las ruinas, los objetos que fueron de gran belleza: «un reclinatorio de primorosas labores, pero tan estropeado que apenas tenía figura». Y, como símbolo temporal inmediato, un reloj: «parado desde hace cincuenta años, su máquina era el cuartel general de las arañas, y sus enormes pesas de plomo, caídas con estrépito hace veinticinco mil noches, habían roto un taburete» (p. 191). Notemos de pasada que cincuenta años son poco más de diecisiete mil noches, pero al autor no le interesa la exactitud cronológica o aritmética, sino la impresión afectiva, sentimental, de un gran lapso de tiempo ya pasado.

Si el ambiente es «literario», fuera de lo común, no faltan los detalles de ambientación realista. Lo que busca con esto Galdós —me pa-

(5) ANDRÉS AMORÓS: *Introducción a la novela contemporánea*, Ed. Anaya, Salamanca, 1966, p. 26.

rece— es, conforme a la tradición romántica, sorprender al lector, azuzar su curiosidad, crear en él una «impresión de estupor» (p. 191), de «asombro y cierto terror» (p. 192). A la vez y casi insensiblemente, deja caer detalles típicamente españoles. Por ejemplo, que nuestro héroe parecía, desde el punto de vista popular, «nigromante o judío» (p. 191). La identificación (o alternativa) expresa una mentalidad tan típicamente hispana que nos convence de que lo «fantástico», en Galdós, está anclado en el fuerte realismo. Lo mismo podríamos decir de su crítica de los terribles Cristos barrocos españoles: «un Santo Cristo de esos que, con el cuerpo lívido, los miembros retorcidos, el rostro angustioso, negras las manos, llenos de sangre el sudario y la cruz, ha creado el arte español para terror de devotas y pasmo de sacristanes» (p. 191).

La acumulación de viejos cachivaches nos hace pensar en Baroja, en el pintoresquismo de Paradox... Pero esta noción (lo pintoresco) nos recuerda que Galdós comienza a escribir aprovechándose de la herencia costumbrista de Mesonero o Larra. En efecto, en medio de la historia singular nos encontramos con rasgos satíricos sobre la sociedad madrileña contemporánea que nos hacen pensar en el costumbrismo. Así, la observación de que la actual sociedad «nos parece una vulgaridad insigne» o de que en Madrid «hay un museo de ridiculeces en perpetua exhibición por esas calles» (p. 193).

El escenario, en fin, oscila del realismo a lo fantástico, porque parece que las cosas cobran vida, con un animismo típicamente romántico que se continúa en el realismo. «Parecíame que todo aquello tenía vida y movimiento: que la casaca se movía, como si sus faldones cubrieran un cuerpo, cual si las mangas tuvieran dentro brazos. También creía ver el sombrero tricornio meneándose a un lado y a otro, como si el botijo que le sustentaba tuviera sesos llenos de inteligencia y buen humor; creía ver las botas espoleando al reclinatorio, y las conchas golpeándose unas a otras, como si a manera de castañuelas estuvieran amarradas a los dedos de una mano andaluza. El esqueleto me parecía que bostezaba, y el caldero le caía hasta los ojos, inclinándose a un lado para darle expresión chusca: me parecía verle adelantar el pie izquierdo, como quien rompe a bailar, y cuadrarse ambas manos a la cintura, que le cabía en dos dedos» (p. 192). Esto (que no es exclusivo de Galdós, naturalmente: en la Pardo Bazán pueden encontrarse fragmentos muy semejantes) nos informa sobre el tono de esta novela corta, que oscilará del realismo costumbrista a lo fantástico.

La técnica de contrastes se aplica también al protagonista, el doctor Anselmo: «la opinión de loco rematado de que gozaba entre todos los que le conocían. Esta era general, unánime, profundamente arraigada, sin que bastaran a desmentirla los frecuentes rasgos de genio de aquel

hombre incomparable, sus momentos de buen sentido y elocuencia, la afable cortesía con que se prestaba a relatar los más curiosos hechos de su vida, haciendo en sus narraciones uso discreto de su prodigiosa facultad imaginativa» (p. 190).

Galdós no nos da —me parece— una definición clara del personaje, sino una serie de perspectivas opuestas sobre él: «apenas había un escaso número de personas que se llamaran sus amigos; desdeñábanle los más, y todos los que no conocían algún antecedente de su vida ni sabían ver lo que de singular y extraordinario había en aquel espíritu, le miraban con desdén y hasta con repugnancia» (p. 190). Aunque la opinión general le es adversa, no cabe duda de que el autor apunta ciertas reservas que se corroboran por el hecho de elevarlo a la categoría de protagonista. En todo caso, no decide tajantemente la cuestión sino que deja —rasgo muy moderno— al lector en libertad para que tome su decisión.

Insiste otra vez en el problema de lo «literario» de su creación, ahora referida al personaje: «Parecerá que don Anselmo es tipo poco común, de esos que más se ven en el artificioso mundo de la novela y el teatro que en la escena de la vida...» Insiste en que no es un personaje romántico sino bastante vulgar, salvo en lo que constituye su peculiaridad: «parecerá un personaje enteramente ajeno a la actual sociedad, una creación ideológica sin ningún sentido ni aplicación, más bien que retrato fiel de cualquier prójimo. Estas creencias se desvanecerán cuando se sepa que el doctor Anselmo era hombre de aspecto tan poco romántico, tan del día y de por acá, que nadie fijará en él la atención, a no ser renombrado por sus nunca vistas manías y ridiculeces y por su disparatada conversación» (p. 193).

El término medio entre lo cotidiano y lo fantástico se expresa bien en los relatos que el protagonista hace: «Sus narraciones eran, por lo general, parecidas a las sobrenaturales y fabulosas empresas de la caballería andante, si bien teniendo por principal fundamento sucesos de la vida actual, que él elevaba a lo maravilloso con el vuelo de su fantasía» (pp. 193-194).

Le singularizan dos cosas. Primero, la inestabilidad psicológica: «Cuentan que se pasaba semanas enteras retirado de las gentes, triste, aburrido como un santo, perdido en vanos éxtasis, de que no salía ni aun solicitado por sus amigos; otras veces era tal su animación y alegría, que rayaba en delirio, siendo difícil sustraerse a sus travesuras. Pero esto duraba poco, y a lo mejor le veían otra vez solitario y abstraído, hecho un santo de palo» (p. 194).

En segundo lugar, la imaginación incontrolada. El trabaja sólo para «atar la loca» (p. 195), la imaginación, con la imagen que luego Galdós

elevará al título de una de sus obras. Su imaginación «es una potencia frenética en continuo ejercicio, que está produciendo sin cesar visiones y más visiones. Su trabajo semeja al del tornillo sin fin. Lo que de ella sale es como el hilo que sale del vellón y se tuerce, en girar infinito, sin concluir nunca» (p. 196). Tiene toda la razón Montesinos (6): el personaje diagnostica tan bien su mal que, narrativamente, esto es un fallo. Es Galdós y no él el único que puede hablar así.

Anselmo es monologante y tiene su personal manía, es monomaniático: «Parecía tener una tenaz idea clavada en la mente, idea que no le daba respiro, impidiéndole dirigir la atención a cualquier otro punto...» (p. 193). Me parece un antecedente claro de lo que será habitual en las grandes novelas de Galdós: los personajes (Fortunata, por ejemplo) que «tienen su idea» y a ella subordinan toda respetabilidad o conveniencia sociales. Son verdaderos seres individuales que llevan «su mundo» entre ceja y ceja y, por ello, chocan con el mundo exterior. ¿Hará falta decir que sobre ellos planea la figura de Don Quijote? Con su mezcla de locura y discreción—nótese el vocablo, tan cervantino—, de espiritualidad y majadería (p. 193), también me parece Anselmo un personaje quijotesco.

Se llama Anselmo... En el ambiente cervantino en que hemos penetrado, esto nos reenvía al protagonista de *El curioso impertinente*. En efecto, y no sé que haya sido señalado, creo que Galdós fue consciente de esta coincidencia y eligió el nombre de su protagonista para que fuera el mismo de la obra cervantina. Porque el conflicto vital que se plantea a ambos personajes es relativamente semejante: a los dos les atormenta el problema de la fidelidad conyugal; es decir, del honor, tal como se concebía entonces. Los dos terminan dramáticamente. Creo, en suma, que el doctor Anselmo es otro «curioso impertinente» y que, como el de Cervantes, pagará cara su falta de discreción en el asunto en que más la hubiera necesitado.

Esta es, en efecto, la idea obsesiva de Anselmo: el honor entendido como opinión que los demás tiene acerca de la fidelidad conyugal de su esposa. Es decir, algo típico de la mentalidad y la literatura españolas en el Siglo de Oro. De esta manera, la creación imaginativa de Galdós, presuntamente «fantástica», queda enraizada en uno de los problemas capitales de la manera española de enfrentarse con el mundo y con la sociedad.

Pero no corramos mucho. Antes de nada, recordemos, una vez más, la técnica de Galdós: acerca de lo que pasó en el matrimonio de Anselmo oímos la opinión popular y la del propio protagonista, sin que Galdós nos llegue a dar la suya: «lo que pasó en este matrimonio na-

(6) *Obra citada*, p. 50.

die lo sabe, y si es verdad lo que de boca del mismo doctor vamos a oír, fuerza es confesar que el caso es raro y merece ser puesto entre las más curiosas aventuras que han ocurrido en el mundo. Cuentan personas autorizadas que...» (p. 194).

Pero quizá el origen de la tragedia es anterior. Anselmo casó con Elena sin existir relación sentimental normal sino imposición de los padres: «Mi boda fue repentina: no habían precedido esas relaciones íntimas, furtivas, que enlazan las almas moralmente antes de ser atadas las personas por el nudo religioso y civil. Yo no había sido su novio; y aquello fue más bien cosa concertada por los padres, guiados por la conveniencia, que unión espontánea de dos amantes que se cansan de la vida platónica. Nos casamos no muchos días después de habernos conocido; y de aquí creo yo que provienen todos mis males» (p. 201).

Claro que eso no impide que, en seguida, surja el amor: «Yo, no obstante, la amé mucho desde que resolví unirme a ella». Lo que sí impedirá es la serena convivencia conyugal, basada en la confianza mutua. Se han casado dos extraños y el amor surge impetuoso, unido, indudablemente, a razones sexuales que Galdós, siempre púdico, sólo muy suavemente alude: «Hubo en los primeros días de mi matrimonio momentos de inefable felicidad: me creí elevado, espiritualizado, loco...» (p. 201). Pero esto, en una naturaleza fuertemente imaginativa, sólo sirve para despertar la locura de posesión que suele estar en la base de los conflictos de honor. No me parece exagerado ver aquí una actitud crítica (discreta, como a él le gusta) de Galdós respecto a modos de convivencia nacionales.

Muy ligeramente habla Galdós de otro elemento que me parece de importancia: en la casa en que viven Anselmo y Elena se distinguen «un museo, la parte visible de la casa» y «la parte interior, lo habitable» (p. 199). Más adelante dirá que se le ocurre ser un tirano, «encerrarla, evitar todas las ocasiones de que pudiera engañarme» (p. 202). Y la parte habitable tiene una estructura claramente laberíntica: «Los interiores, cuando son bellos, son como los abismos (...) Cuando no hay estilo y sí detalles: cuando no hay punto de vista ni clave, la mirada no se fatiga, se espacia, se balancea, se pierde; pero permanece serena, porque no trata de medir ni de comparar; se entrega a la confusión del espectáculo y, extraviándose, se salva» (p. 200). Recluida en este artístico laberinto vive Elena. No es difícil recordar la casa—simbólico templo erigido al Dios del honor—de *El celoso extremeño*, verdadera «cárcel de amor».

Pero, como Cervantes sabiamente nos dice, las precauciones son inútiles en estos casos, no hay guardas suficientes para la mujer que no quiere guardarse. Anselmo vive en un palacio con figuras mitoló-

gicas, por eso da forma mitológica a su conflicto de honor. O, por lo menos, esas figuras mitológicas existen para él, con independencia de que tengan realidad objetiva. Ven a Paris en una pintura y a ella le parece hermoso. Anselmo concreta en el cuadro sus temores sobre la infidelidad de su mujer. Primero empieza a oír voces, luego echa de menos (está ya ciego, simbólicamente) la figura en el cuadro. Por fin, cree ver un bulto, una sombra, El narrador nos da la explicación lógica que Galdós quiere que saquemos: «Yo soy lo que usted teme, lo que usted piensa. Esta idea fija que tiene usted en el entendimiento soy yo» (p. 207). Y más adelante: «Es indudable que ese caballero no era otra cosa que la personificación de una idea, de aquella idea constante, tenaz, que usted desde tiempo atrás, y principalmente desde su boda, tenía encajada en el cerebro» (p. 209). Resulta psicológicamente fácil de comprender que el marido, aunque sufre, se complace también de una manera masoquista en la sombra que ha creado como personificación de sus temores.

Una anécdota expresa con gran claridad el significado psicológico de la represión: Anselmo ve a Paris metiéndose en un pozo y lanza sobre él una gran cantidad de piedras pero sin éxito. Es decir: intenta enterrar lo que él mismo ha creado pero, a la vez, le resulta imposible hacerlo.

Se cruza aquí (enturbando la claridad de la novelita, a mi modo de ver) el tema de tan larga tradición literaria de la aparición del demonio, un demonio «moderno». Al hablar de Paris repite nada menos que tres veces la frase «este diablo de hombre» (p. 204). Y, más adelante: «Este hombre es el demonio» (p. 206). El mismo personaje se define como «el demonio de la felicidad conyugal». Subraya mucho que se trata de un diablo (o de un peligro o un vicio...) típico de las grandes ciudades: «los grandes centros de población son mi residencia preferida, porque ha de saber usted que los campos, las aldeas, los villorrios, me son antipáticos, y sólo de tiempo en tiempo me tomo la molestia de visitarlos por pura curiosidad. En las capitales es donde me gusta vivir. ¡Oh!, siempre he amado estos sitios, donde la comodidad, la refinada cultura y la elegante holgazanería me ofrecen sus invencibles armas y eficacísimos medios» (p. 207). Es la misma idea que desarrollará Galdós como tema central de *Lo prohibido*.

Señala claramente el carácter simbólico de este presunto demonio: «La figura de Paris, ente de imaginación, a quien había dado aparente existencia la gran fantasía de mi amigo, podía pasar muy bien como la personificación de uno de los vicios capitales de la sociedad» (p. 211).

Llegamos aquí al punto que más me interesa. El demonio Paris tiene un doble origen: individual (la desordenada imaginación de An-

selmo) y social (la concepción clásica española del honor matrimonial). En efecto, Paris, no acude a robarle la mujer, lo que sería hasta cierto punto natural y lógico, sino el honor entendido como opinión social: «Yo no quiero la persona de tu mujer (...) pero he de llevarme una cosa que excede en valor a la institución y está por encima del sacramento» (p. 209). Y, rotundamente: «Dices que has venido a quitarme mi honor» (p. 210).

Estamos ya, me parece, en la clave del conflicto que se plantea. Paris es la personificación del honor matrimonial que, para un celoso, es frágil por naturaleza. Y creo que a Galdós se le ha ocurrido este tema leyendo nuestra literatura del Siglo de Oro. Incluso el estilo toma ahora matices clásicos. Por ejemplo, en esta frase: «Qué delito he cometido para tan gran tormento?» (p. 214), cuyo comienzo trae inevitablemente el recuerdo de *La vida es sueño*. Y luego confirma: «esto es un sueño (p. 214). Y se queda profunda, misteriosamente dormido, como Segismundo.

Pero Anselmo se parece, sobre todo, a un atormentado marido calderoniano. Cree ver su deshonor por todas partes: «Y, en efecto, la sombra de todos los objetos me parecía su sombra, el eco de nuestras voces parecíame su voz, y en los vagos accidentes de la luz, del sonido, del tacto, me parecía encontrar algo de la persona, del aliento de aquel genio execrable» (p. 215). El celoso se inventa los motivos de sus celos: a eso obedece el que sólo Anselmo vea a Paris, invisible para los demás (p. 217).

Como en el caso de *El celoso extremeño*, el propio marido es el culpable: «tú tienes la culpa, tú, que me has llamado, que me has traído, que me vocaste con la fuerza de tu entendimiento y de tu fantasía» (p. 214). Su suegro nos informa de que «eres muy puntilloso: tomas muy a pecho todas las cosas» (p. 219). Otra vez el vocabulario se ha contagiado del ambiente del Siglo de Oro: notemos la palabra «puntilloso», que nos reenvía al «punto de honor» y a los maridos calderonianos.

Galdós diagnostica con toda claridad la enfermedad de Anselmo, la misma de tantos «médicos de su honra» españoles: cuidas demasiado de la opinión de las gentes, cosa que se debe despreciar las más de las veces...» (p. 219). No otra cosa hará «la de Bringas», como símbolo de un determinado tipo social. Anselmo había hecho de su honor un dios: «¡Oh!, mi honor —pensé—, mi honor, este sentimiento puro, acrisolado, ha sido para mí la divinidad protectora que ha dirigido mi brazo...» (p. 212). Con el absolutismo propio de los españoles de los siglos áureos, ha hecho abstracto y fatal un principio cuyo fundamento es algo tan relativo como la opinión social.

El conflicto así planteado tiene caracteres realmente trágicos por la sencilla razón de que no admite solución: si echa de su casa al presunto seductor, ya da motivo suficiente para el escándalo, y si no, el motivo será sobrado al admitirlo en su casa. El principio puramente abstracto, por muy noble que pudiera ser en su origen, se va convirtiendo en pesada máquina que aplasta a las pobres criaturas y las conduce a estos callejones sin salida. Exactamente igual le sucedía al protagonista de los dramas de honor calderonianos. Es de un hondo pesimismo la invocación de Paris a «ciertas leyes sociales que nadie puede contrariar» (p. 214).

Claro que el pesimismo no es definitivo e irremediable. Lo que viene a decirnos Galdós es que, en un tipo de sociedad cuyo clima espiritual y moral es así, muchos hombres sufren sin merecerlo. ¿No parece anunciarse aquí—hasta cierto punto— la tesis de *Miau o Nazarín*?

Los recursos que pretende emplear Anselmo son los mismos de la comedia clásica: ya que no ha podido borrar la mancha de su honor con la sangre, intenta hacerlo con el fuego, tan unido simbólicamente a la deshonra; por ejemplo, en la famosa invocación de Tisbea, de *El burlador de Sevilla*.

Para que la lección moral sea completa, le queda por formular a Galdós la distinción fundamental, la de las dos concepciones del honor: «Hablo de mi honor en la opinión de las gentes, que mi honor en mi conciencia, eso va siempre conmigo y no me lo puedes quitar con tus malas artes» (p. 216). Es exactamente el mismo dualismo que existe en la literatura española del Siglo de Oro y que fue estudiado hace ya años por Américo Castro (7). La concepción del honor como simple opinión social, además de parecernos hoy anticristiana y absurda, conduce a situaciones absolutamente cerradas pero de gran eficacia dramática, porque «mueven mejor a muchas gentes», por lo que fue aceptada masivamente en el teatro español. Hubo muchos escritores, sin embargo, que denunciaron la inanidad de esta concepción y defendieron otra, basada únicamente en la auténtica virtud, con independencia de lo que el vulgo opine; es la idea que encuentra su máximo exponente en Cervantes y en la novela, género más propicio para la serena reflexión del lector que la turbulenta comedia. A esta tradición independiente, original, intelectual y crítica me parece que hemos de adscribir a Galdós y su *Sombra*, con lo cual ésta adquiere un significado y una trascendencia mayores de los que habitualmente suelen atribuírsele.

(7) AMÉRICO CASTRO: «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», en *Revista de Filología Española*, 1916, pp. 1-50 y 357-386.

Pero una vez que hemos tratado de este punto, todavía nos aparece en la obrita otro del máximo interés. El problema se complica cuando la gente, que no ve a París, sí ve, en cambio, con sus mismos rasgos, a un tal Alejandro, famoso seductor. El dilema calderoniano se mantiene: Anselmo pone en duda ante los demás el honor de su esposa dejando entrar a Alejandro en su casa. «Pero, al mismo tiempo, no admitirle sería justificar la perfidia de los maldicientes y en cierto modo ajustarse a su sistema» (p. 219).

Galdós plantea ahora un curioso esquema de desdoblamientos. Por una parte, París resulta ser un *alter-ego* de Anselmo, lo cual se expresa gráficamente porque le sientan a la perfección sus ropas (p. 216). Pero, además, Alejandro es el otro yo de París; Galdós se cuida mucho de aclararnos, por si no nos hemos dado cuenta, que París y Alejandro son los dos nombres del robador de la Helena clásica (p. 223). Y la esposa de Anselmo se llama también Elena, con la simple ausencia de una hache.

Nos queda ahora lo que personalmente me parece más interesante de toda la novela. El sueño —la imaginación— se ha instalado en medio de la realidad (p. 214). Más aún: la realidad confirma lo imaginado: «Pero aquí lo primero ha sido la obsesión y después ha venido la realidad a confirmarla» (p. 224). Es decir, lo mismo que sucede con el cura don Romualdo en *Misericordia*, creado por la imaginación caritativa de Benina y que luego aparece realmente con los mismos rasgos que se le atribuían. Es sabido que a Galdós le divierten estos juegos, mediante los que demuestra el poder creador de la imaginación, o dicho de otra manera, que su «realismo» es expresión de una realidad que excede lo puramente externo e incluye lo psicológico: las obsesiones, las ideas fijas, los sueños de los personajes. Lo relativamente nuevo —me parece— es hallar esto mismo ya en el momento en que inicia su carrera narrativa. Claro que luego no se atreve a sostenerlo por completo y dice que el protagonista sí había conocido antes a Alejandro, con lo que Galdós hace su acostumbrada concesión a la verosimilitud.

En esta época, Galdós intenta una explicación del fenómeno por la vía positiva y científica, realmente pintoresca: «un sabio ilustre, a quien yo conocía también desde muy atrás, me dijo que esto no era más que una enfermedad y me habló de dislocación encefálica, de cierta disposición que tomaban los ejes de las celulillas del cerebro, polarizadas de un modo especial; me dijo también que los arseniatos obraban con eficacia en tal estado patológico, que los nervios ópticos sufrían una alteración sensible y que producían las imágenes por un procedimiento a la inversa del ordinario, partiendo la primera sensación del cerebro y verificándose después la impresión externa» (pági-

nas 224-225). Si todo esto nos suena hoy tan a «camelo», no es tanto por los años transcurridos como por la escasa convicción que otorga Galdós a su propia explicación.

Luego diserta en tono también seudocientífico sobre «los efectos de las ideas fijas en nuestro organismo» (p. 225). Dejando los detalles, se trata de un caso más del poder de la imaginación como creadora de la realidad.

El nudo insoluble se rompe siempre por el punto más débil: muere la esposa, igual que en las tragedias calderonianas. Y muere únicamente por la emoción violenta, lo mismo que otras heroínas galdosianas: Gloria y María Egipcíaca, por ejemplo. Paris explica las causas de la muerte: «Yo he leído, no sé dónde, que estos sacudimientos, causados por fuertes impresiones y sorpresas, si se repiten con alguna frecuencia, alteran de tal modo las funciones del cuerpo, lo desquician y desequilibran de tal modo, que, al fin, el estado normal no puede restablecerse y la muerte es segura» (p. 226). Todo lo cual es bastante ingenuo desde luego, pero, además —me parece—, de cierta torpeza técnica, porque es Galdós (y no Paris) el que nos dice eso. Pero, en definitiva, adquiere trascendencia si pensamos que se trata de un caso más del poder de la imaginación, como creadora de la realidad.

Todavía es curioso añadir algo que parece ejemplo del determinismo hereditario (8): el padre de Anselmo también tuvo la obsesión de una sombra: «Dijome que mi padre fue perseguido también por una sombra, si bien aquélla no era un perturbador del matrimonio, sino un acreedor fantástico que venía a pedirle gruesas sumas, hablándole de un litigio que no terminaba nunca. Mi padre tenía desde antes de eso un horror extraordinario a los pleitos; era su manía, su tema, su locura» (p. 224). Pero lo curioso es que esto —nos lo ha dicho antes Galdós— se realizó desastrosamente en su hijo: «Perdió su fortuna, no sólo por abandono, sino porque, suscitado un pleito insignificante por un pariente suyo, supo la curia aprovecharse tan bien, que en poco tiempo quedaron todos los litigantes en la miseria» (pp. 194-195). La imaginación supo una vez más anticiparse a la realidad de los hechos. Y las dos pintorescas obsesiones o manías, la del padre y la del hijo, resultan bastante semejantes y complementarias; esas dos locuras (la erótica y la económica) son las que caracterizarán a la sociedad contemporánea madrileña en *Lo prohibido*.

La concepción social del honor ha determinado en Anselmo la obsesión por la infidelidad de su mujer, lo que provoca la lejanía sentimental. Al final, Galdós resume la historia por su orden lógico, con

(8) Claro que no me refiero al naturalismo estricto, pero sí al ambiente pre-naturalista de que ha hablado Pattison.

lo que el juego de causas y efectos adquiere normalidad tranquilizadora:

«—En resumen: los celos que me inspiró ese hombre tomaron en mi cabeza aquella forma de visión que he referido a usted (...).

—El orden lógico del cuento—dije—es el siguiente: usted conoció que ese joven galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello, se reconcentró, se aisló; la idea fija le fue dominando y, por último, se volvió loco, porque otro nombre no merece tan horrendo delirio.

—Así es—contestó el doctor—; sólo que yo, para dar a mi aventura más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés.»

Pero, en definitiva, no sabemos lo que sucedió: «Sobre este punto arrojo un velo; no me lo haga usted levantar. Nada sé ni he querido averiguarlo; prefiero la duda» (p. 227). Este «prefiero la duda», con su abierta indeterminación y su apelación a la colaboración libre del lector, es para mí uno de los rasgos de más modernidad de la novelita.

¿A qué género literario pertenece la obra? Es, desde luego, una novela corta. Pero Galdós precisa más la calificación: «había hecho un regular apólogo, sacado del más amargo trance de su vida...» (p. 197). Se trata, pues, de un apólogo, es decir, de una narración que *encierra una finalidad moral o didáctica*. Igual que las de *El conde Lucanor* o *El curioso impertinente*. La presencia de elementos fantásticos (del mismo modo que en el cuento de don Illán, el mago de Toledo) no debe hacernos olvidar esa finalidad fundamental. ¿Qué nos enseña esta obrita? El absurdo drama a que conduce la noción española del honor, entendido como mera opinión social. En este sentido es un antecedente claro de lo que hará Pérez de Ayala en su *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*.

Galdós dijo de esta obra: «No vale nada» (9). El análisis que hemos hecho de algunos de sus aspectos nos impulsa a no estar de acuerdo con este juicio tan categórico. Ante todo existen en la novela una pluralidad de temas e inquietudes ideológicas que (creo haberlo mostrado) alcanzan certera expresión artística. Además, la obra me parece «lograda», perfecta, dentro de sus dimensiones. Galdós fue muy consciente de la extensión aconsejable: «Bien se echaba de ver que aquello había de concluir pronto de cualquier modo, pues no era posible que semejante invención, o lo que fuese, se prolongara por más tiempo del que la ley del arte exige, y además, según lo último que refirió mi amigo, se comprendía que el desenlace no podía estar lejos» (p. 215). Alargar la novela con episodios secundarios o digresiones sobre el mismo tema hubiera sido un error. En toda obra literaria, saber acabar a tiempo es una virtud básica.

En resumen: se trata de una novela corta fantástica, pero cons-

(9) Apud MONTESINOS: *Obra citada*, p. 47.

truida sobre una indudable base realista. Hemos presenciado un conflicto muy enraizado en la sensibilidad española, que revela —me parece— lecturas e influencia de la literatura del Siglo de Oro. Si distinguimos en la obra de Galdós, con Gullón, un proceso triple que nos lleva de la realidad a la espiritualidad, pasando por la imaginación, esta obra parecería, paradójicamente, dada su fecha, ser característica del segundo período: el de la imaginación, los sueños, las obsesiones, lo fantástico. Y en cierto modo, apuntando ya al tercero: la imaginación crea la realidad, como en *Misericordia*.

Resulta interesante hallar, al comienzo de la carrera de Galdós, en su período más «realista», una obra como ésta, en la que hallamos rasgos que suelen ser tenidos por característicos del último período. Esa es la coherencia personal y estilística de toda la obra de Galdós. Y ése es el tipo de «realismo» tan peculiar, tan poco unilateral, que le caracteriza.

ANDRÉS AMORÓS
Bretón de los Herreros, 55
MADRID-3

VERDAGUER Y NAZARIN

POR

WALTER T. PATTISON

En junio de 1896 Benito Pérez Galdós estuvo en Barcelona para asistir a las representaciones de sus dos piezas *La de San Quintín* y *Los condenados* (1). No bien llegado a la ciudad manifestó a Narcís Oller su deseo de visitar al padre Jacinto Verdaguer, el cual vivía entonces con doña Deseada Martínez de Durán y su familia en una ermita medio arruinada, privado de sus licencias de decir misa y considerado por muchos como loco. El «caso Verdaguer» era la comidilla de la ciudad, objeto de comentarios en los cafés y los periódicos. La gente se dividía radicalmente en dos grupos: los que veían en el poeta un santo que sufría persecución y los que le creían bajo la sugestión e influencia nefasta de doña Deseada. Entre los últimos se contaba el mismo Oller (2).

Don Narcís nos ofrece detalles interesantes:

En arribar a Barcelona En Galdós recalà tot seguit a la llibreria López, on llavors s'explotava amb gran profit aquell escàndol. Allí donant-li per rigorosament certs tots els fets i dites que sobre el cas Verdaguer anava estampant la premsa maçònica, o sectària... insistiren a fer-li remarcar la coincidència del cas amb el més essencial de les citades novelles *Nazarín* i *Halma*, fins al punt de suposar En Galdós directament assabentat pel mateix mossèn Cinto de 'la persecució que sofria i de la vida que llavors ell duia'. I ja comprendrà vostè que una aital suposició, falsa com era, havia d'intrigar no poc l'autor de *Nazarín* i *Halma*.

Por eso quisiera yo conocer, o ver siquiera de cerca, a esa doña Deseada y esa solitaria mansión de *Los Penitentes* en que, según dicen, se han refugiado el padre y ella.

Aunque Oller se echó a reír y se burló de la posible relación entre Verdaguer y Nazarín, se verificó la visita. Apenas vio a Galdós el poeta exclamó:

—¡Oh, señor Galdós, cuánto le agradezco la visita! ¡Yo, que tan encantado estoy ahora de su admirable Nazarín! ...Y sens canviar de

(1) NARCÍS OLLER: *Memòries literàries*, p. 276; S. ORTEGA: *Cartas a Galdós*, página 394.

(2) N. OLLER: *Op. cit.*, pp. 276 y 296.

tema, evidentment corprès per aquella idea, estigué més d'un quart d'hora alabant ingènuaament la citada obra d'En Galdós, sens ocultar la gratíssima sorpresa que deia que li havia causat la coincidència i gran semblança del cas Nazarín amb el seu propi.—Perseguido como yo, abandonado y tenido por loco como yo, y, como yo reducido a la miseria y privado del pan de los ángeles!... Pero sí, don Benito, sí: la situación moral de Nazarín la ha sentido usted admirablemente. Ya ve usted que hoy nadie como yo está en condiciones de apreciarlo (3).

Un poco después Galdós le pidió su opinión sobre *Halma*. Se la había enviado, tanto como *Nazarín*, y deseaba saber si la segunda novela había llegado a manos del catalán. Este sí la recibió, pero no sabiendo que *Nazarín* figuraba también en ella, había aplazado la lectura. Por su parte, Galdós alabó las *Flors de calvari* y *San Francesc*, obras recientes que Verdaguer le había enviado (4).

De lo que acabamos de citar es evidente que existían ciertas relaciones, no muy íntimas, entre el novelista y el poeta y que las semejanzas entre Verdaguer y Nazarín eran notables. Queda saber si, en efecto, Galdós conocía el caso Verdaguer cuando escribía sus dos novelas. Dejemos el problema cronológico por el momento y fijémonos en la historia y los padecimientos del autor de *L'Atlàntida*.

El joven mossèn Cinto, de una familia campesina de la diócesis de Vich, solicitó y obtuvo el puesto de capellán en uno de los barcos de la compañía Transatlántica. En sus viajes conoció a Claudio López, hijo segundo de Antonio López, Marqués de Comillas, fundador y dueño de la línea. Después de la muerte del hijo mayor del marqués, Claudio le llamó al palacio de Comillas en Barcelona, donde Verdaguer decía misa diaria por el reposo del alma del difunto mayorazgo, y más tarde servía de limosnero del marqués. Su fama literaria, cada día más grande, y el respeto y consideración de la familia de Comillas le daban algunos años de vida inmejorable. Frecuentaba la alta sociedad. Comía en la mesa de los marqueses; acompañaba a miembros de la familia en viajes a París y a Comillas; en Roma fue objeto de consideración especial de parte del Sumo Pontífice (5).

Pero al asumir las funciones de limosnero, mossèn Cinto tenía contacto con la pobreza barcelonesa y se sentía cada vez más impresio-

(3) N. OLLER: *Op. cit.*, p. 297.

(4) *Ibid.*

(5) SEBASTIÀ JUAN ARBÓ: *Verdaguer: el poeta, el sacerdot i el món*, Barcelona, 1952. Véanse especialmente la página 176 (visita de Isabel II y el Emperador del Brasil a Verdaguer) y la página 207 (V. no sólo un miembro de la familia sino considerado de rango superior a ella).

nado y apenado (6). No sólo repartió el dinero de los marqueses; tomó prestados fondos que más tarde —después de perder el apoyo de la familia aristocrática— no pudo reembolsar. Al mismo tiempo comenzó a interesarse por los exorcismos, en los cuales vio otra manifestación de caridad. Por aquellos tiempos una onda de espiritismo inundaba la ciudad, evocando ecos aun en la prensa madrileña (7). Así mossèn Cinto llegó a intimar con la familia Durán porque la hija de doña Deseada, Amparo, tenía fama de médium. Mientras más se estrechaban las relaciones entre Verdaguer y los Durán, más se alejaban los Comillas. Cuando el poeta organizó sesiones espiritistas en su cuarto del palacio de Comillas, la marquesa viuda se trasladó a Pedralbes, posesión de su yerno (8).

Entre tanto la salud de Verdaguer iba empeorándose. Trabajaba demasiado. Se dedicaba al confesionario, muchas veces defraudado por tipos insinceros o aun criminales, en quienes se fiaba con una credulidad pueril. Pasaba noches enteras en oración. Sufría alucinaciones. Se susurraba que iba perdiendo el juicio; pero él se justificaba con referencias a los santos que exorcizaban demonios, como, por ejemplo, San Juan de la Cruz (9). Llegó a creer que el clero era muy negligente en sus deberes. «Començà a semblar-li que la clerecía estava corrumputa, que en el seu si no hi havia prou puresa; que ningú no seguia la llei de Jesucrist» (10). El 26 de mayo de 1893, obedeciendo el mandato de su superior eclesiástico, el obispo de Vich, Verdaguer entró en La Gleva, una especie de asilo o casa de descanso de sacerdotes. Se quedó allí casi dos años.

En junio del mismo año, 1893, Galdós estuvo en Barcelona (11). Toda la ciudad condal hablaba de Verdaguer y de doña Deseada y su hija (12); especialmente se hacían conjeturas sobre posibles relaciones sexuales con el sacerdote, algo que todos sus biógrafos subsecuen-

(6) Al principià tenia 25 famílies a su cargo; pronto el número subió a 300. Véase VERDAGUER: *En defensa propia, Obres completes*, Barcelona, J. Agustí, 1907, Volúm sesé, p. 226.

(7) ARBÓ: *Op. cit.*, pp. 360 y ss.; ANTONIO PÉREZ DE OLAGUER: *El canónigo Collell*, Barcelona, 1933, p. 300, donde hay una carta de V. hablando de los exorcismos.

(8) ARBÓ: *Op. cit.*, pp. 345 y ss., 375.

(9) *Ibid.*, pp. 363-4, 374.

(10) *Ibid.*, pp. 369-70.

(11) S. ORTEGA: *Op. cit.*, p. 369 (carta de E. Mario del 27 de junio de 1893) y p. 159 (carta de Pereda con alusión al viaje a Barcelona, 15 de mayo de 1893).

N. OLLER: *Op. cit.*, p. 276, dice que Galdós vino a Barcelona en 1896 «Com l'any anterior...» Parece que se equivoca en cuanto a la fecha y que alude a la visita del 93. Las cartas de Emilio Mario (S. ORTEGA: *Op. cit.*, pp. 385-8) muestran claramente que don Benito no estuvo en Barcelona durante la temporada teatral del 95.

(12) ARBÓ: *Op. cit.*, p. 394.

tes niegan rotundamente. Es increíble que don Benito no se haya informado muy a fondo del caso.

Se sabe que en aquella fecha el pensamiento de Galdós había entrado en una fase espiritualista, que iba en aumento desde *Angel Guerra* hasta *Misericordia* y *El abuelo*. Hace decir al mismo Nazarín que «en la humanidad se notan la fatiga y el desengaño de las especulaciones científicas y una feliz reversión hacia lo espiritual» (13). Un pequeño artículo suyo, fechado el 24 de enero de 1893, también revela la orientación espiritual del autor. Hablando de la muerte reciente de Zorrilla, Galdós le dedica las palabras siguientes, olvidadas por la crítica:

DOS FIGURAS

De cuantos seres trajo a la realidad del arte la fantasía creadora de Zorrilla, ninguna me encanta y entusiasma como Gabriel Espinosa, el mártir inconfeso, el misterioso reo de la alta traición, que, negando obstinadamente su majestad, la deja traslucir en su resignación estoica y en la suprema elegancia de su lenguaje.

Su figura es triste y hondamente dramática, como que lleva en sí la nostalgia de la perdida realeza, y un humorismo fino y vibrante, que es el oro puro de la forma poética. No hay, no, en el teatro antiguo y moderno, nada que aventaje a esta creación.

Pero el *Pastelero de Madrigal* no goza de la popularidad del Tenorio, el cual debe a sus desafueros revestidos de espléndida poesía, a su bravura insolente, a su desprecio de todas las leyes, y sobre todo, a la gracia inaudita con que se procura una redención por amor, la simpatía inefable de la raza que le cuenta entre los suyos.

Espinosa se salva por sus méritos: es un imitador de Cristo. A don Juan le vale una buena recomendación para conseguir el mismo fin sin fin.

Una y otra idea palpitan en las entrañas de la raza.

Cuando vemos partir para la insondable eternidad al poetazo que nos ha dado estas bellezas, que también son verdades, sentimos impresión de frío y miedo, como si nos quitaran, de golpe, toda la parte de divinidad concedida a nuestra naturaleza (14).

Lo que nos sorprende no es sencillamente el alto valor que don Benito adscribe a la figura de Gabriel Espinosa, héroe de *Traidor, inconfeso y mártir*, sino que le compare a Jesucristo. Esto a pesar de morir inconfeso, rehusando a sabiendas la intervención del cura. Este curioso cristiano anticlerical se sacrifica diciendo:

(13) Parte III, cap. 8.

(14) *El Imparcial*, 24 de enero de 1893.

...Si yo fuera
 El rey Don Sebastián, morir debía
 Por la quietud del reino y mi alma entera.
 Ser mártir a ser rey preferiría.
 Si soy un impostor y perjudico
 Con mi existencia la quietud de España
 Debo morir también; debo una hazaña
 De mi impostura hacer...» (15).

Es evidente que Galdós se interesaba por los que se asemejaban a Cristo, fuera un personaje de drama o un cura perseguido. Aunque varios amigos catalanes no simpatizaron con mossèn Cinto (16), la evidencia muestra que Galdós se contó entre los admiradores del poeta. Después de la muerte de éste leemos la siguiente nota necrológica en *Catalunya Artística*, con fecha del 19 de junio de 1902:

B. Pérez Galdós B. L. M. al Sr. Director de *Catalunya Artística*, y tiene el gusto de enviarle una cuartilla, sintiendo que la premura del tiempo no le permita tributar al insigne Verdaguer un homenaje más extenso:

Varón recto y puro fué Verdaguer, raro ejemplo de la perfecta fusión entre el hombre y el artista, modelo de sacerdotes, gran poeta sin otro modelo que Cristo. Imitador de Cristo en la moral y en la poesía, ha sido el último o el más visible de sus discípulos. En Barcelona y en Madrid le vimos con la cruz a cuestas, y aspiramos la inefable fragancia de sus *Flores del Calvario*. Hoy le glorifica con Barcelona, España entera, sin que puedan impedirlo sus perseguidores, Anás y Caifás.

Nótese sobre todo la frase «Imitador de Cristo en la moral y en la poesía, ha sido el último o el más visible de sus discípulos». Y la obra sobre la que llama la atención, *Flors de Calvari*, seguramente no tan conocida ni alabada como *L'Atlàntida* y *Canigó*, fue escogida precisamente porque en ella Verdaguer insiste en la semejanza de sus sufrimientos y los de Jesús:

*Un gran Calvario es la tierra
 do el hombre es crucificado;
 cuando a mí me tocó el turno
 ¡qué días fueron tan largos!*

(15) Acto tercero, escena IX.

(16) Entre ellos, Oller, contra cuyas opiniones habla Gaziel en el prólogo de sus *Memòries literàries*, p. xxxvii. Ixart también trata mal a Verdaguer en *El Imparcial*, 28 de agosto de 1893.

En otro poema habla de «mi corona adorada / toda de espinas llena...» (17). Las comparaciones con Jesús son frecuentes en este libro tanto como en sus *Cartes en defensa propria* (18).

Debemos decir que las obras que acabamos de nombrar se publicaron después de *Nazarín* (mayo de 1895) y, claro está, no pudieron influir en su composición. Pero las condiciones y los sentimientos que resultaron en las *Cartes en defensa propria* (publicadas en *El Noticiero Universal* a partir del 17 de junio de 1895) y *Flors de Calvari* (últimos días del año 95) existían desde la temporada del encierro de mossèn Cinto.

Hay otra posibilidad de contacto entre Verdaguer y Galdós antes de terminar éste la composición de *Nazarín*. En la primavera de 1895 se buscó la oportunidad de trasladar al poeta a un manicomio (19). Bajo esta amenaza, él se escapó de La Gleva y se presentó en Madrid el 10 de mayo, con el fin de justificarse con el marqués de Comillas. La entrevista tuvo lugar el 20. El marqués le recibió fríamente, le aconsejó volver a La Gleva y le prohibió que fuese a Barcelona. Verdaguer, pretextando que necesitaba arreglar la publicación de sus libros, desobedeció la orden y partió en el tren de las siete de la tarde, el día 21, con destino a Barcelona y la casa de doña Descada, quien le hospedó durante varios años (20).

Aunque es poco probable que Galdós viese a Verdaguer durante los diez días que éste pasó en Madrid, porque parece que aquél estaba en Santander, sí es casi seguro que oyó hablar de la presencia de Verdaguer allí y de las dificultades en que se hallaba. Es decir, a medio escribir *Nazarín*, pudo llegar otra vez a la atención de Galdós el sacerdote catalán que imitaba de cerca a Jesús.

(17) J. VERDAGUER: *Flores del Calvario*. Texto original catalán; traducción castellana... de Luis Guarner, Madrid, 1954. Otros ejemplos:

*Sens terrenal conhort en ma agonia
d'amichs y de parents abandonat,
abandonat com Vos morir voldria
ab vostra Creu dolcissima abraçat.*

* * *

*Per un camí sembrat de Creus
cap al Calvari jo partia
¡quantas espinas per mos peus!
dintre mon cor ¡quinta agonia!*

Obres completes, edición citada, tomo tercero, pp. 280 y 302.

(18) V. habla de «ma passió, en que, como en la del bon Jesús, no faltan acusadors...; falsos testimonis, sacerdots, escribes y faritzèus; Pilats que-s rentan les mans després de condemnar-me, amichs que fan lo paper de Judes, y parents que fan lo paper de Caim». *Op. cit.*, tomo sexto, p. 221.

(19) JOAN MOLES: *Mossèn Cinto*, México, 1945, pp. 49-50, 53.

(20) *En defensa propria*, *Obres completes*, VI, 237-9.

Antes de la publicación de *Halma* (octubre 95) ocurrieron varias otras cosas que probablemente llegaron a los oídos de don Benito. No bien se hubo alojado el cura en casa de doña Deseada cuando se presentó el jefe de Policía con la intención de hacerle volver al asilo (21). Este episodio provocó la publicación de las *Cartes en defensa propria* y un tole tremendo. El 23 de julio se le retiraron las licencias para decir misa (22). Cierta doctor Manaut publicó un documento en que mantenía que el poeta se había vuelto loco (23). Todo esto tuvo tanta repercusión en Madrid como en Cataluña (24); también los fe-libres provenzales levantaron su voz en apoyo de mossèn Cinto. No sólo los periódicos barceloneses, sino también los madrileños hablaron del caso. Parece inconcebible que no llegase a la atención de Galdós.

¿Cómo utilizó don Benito sugerencias de la vida y aflicciones de mossèn Cinto si, en efecto, tenía a éste presente como uno de varios «modelos»? En primer lugar, desdobló la personalidad de Verdaguer para hacer dos curas—el limosnero padre Manuel Flórez, que corresponde al Verdaguer próspero y contento con sus relaciones en la alta sociedad barcelonesa, y el cura perseguido, en pugna con el clero, acompañado de mujeres sospechosas, y con fama de loco, alternando con reputación de santo. Sobre todo Nazarín y Verdaguer imitan ambos a Cristo, creyendo que ellos son completamente ortodoxos y que el clero en general y sus superiores eclesiásticos en particular se han apartado de la verdadera religión. Como el cura barcelonés, Nazarín parece hacer una curación milagrosa (25), y más tarde «exorciza demonios» del cuerpo de Beatriz (26), la histérica contrafigura de Amparo Durán. Don Benito hace que Nazarín explique repetidas veces que estos seudomilagros no tienen un origen sobrenatural, en lo cual difiere de la credulidad ingenua e infantil de Verdaguer. Pero en otra ocasión el autor mismo da una intuición mística a su criatura. Preguntado si adivina lo que va a pasar, el clérigo andante contesta: «Adivinar no. El Señor me lo dice en mi interior. Conozco su voz» (27). Y también el histerismo de Beatriz se convierte en misticismo religioso: «... si antes veía cosas malas, ahora las veía buenas, aunque no pudo explicarse lo que era ni asegurarse de ver lo que veía» (28). Por regla general, pero no siempre, Galdós busca explicaciones racionales a los fenómenos que Verdaguer habría aceptado como sobrenaturales.

(21) *Ibid.*, p. 240; MOLES: *Op. cit.*, pp. 51-2.

(22) MOLES: *Op. cit.*, p. 55.

(23) *Ibid.*, p. 55.

(24) ARBÓ: *Op. cit.*, p. 451.

(25) Parte III, cap. 3.

(26) Parte III, cap. 4.

(27) Parte IV, cap. 5 (al final).

(28) Parte IV, cap. 1.

La figura de Nazarín domina en la novela de su nombre, pero tiene un papel más restringido en *Halma*. Hemos sugerido que Galdós no se había olvidado de mossèn Cinto y que pensaba en él al dibujar el sacerdote que despectivamente se llama a sí mismo «el santo de salón» (29). Verdad que «don Manuel Flórez era un sacerdote muy simpático; sus singulares prendas lo mismo le daban prestigio y consideración en las clases altas que popularidad en las inferiores... En él eran de admirar, más que las virtudes hondas, las superficiales...» (30). Este cura, cuyo retrato serviría de descripción del Verdaguer mimado por los marqueses, murió desdeñándose a sí mismo, comparando su pequeñez con los sacrificios y padecimientos de Nazarín (31), exactamente como el Verdaguer simpático y próspero «muere» para dar vida al Verdaguer santo y perseguido.

Un detalle curioso y significativo es que don Benito le llama a Flórez dos veces «limosnero» de la casa de Feramor (32), sin que le veamos funcionando en tal oficio. El pormenor será otra indicación de que Galdós pensaba en el limosnero de la casa de Comillas.

Hay otro personaje de *Halma* que merece nuestra atención. José Antonio de Urrea es un joven desafortunado, que vive principalmente de los sablazos que da a sus parientes ricos. Tiene intenciones de regenerarse, pero le falta voluntad. Se interesa por el arte fotográfico y espera fundar una revista pictórica con los fondos que le anticipa la condesa de Halma.

Ahora bien, Antonio López, que llegó a ser el primer marqués de Comillas, era pobre cuando se fue a Cuba. Allí trabajó en las empresas del señor Bru, siendo el brazo derecho de éste, y, finalmente, casándose con su hija. El cubano desheredó a sus dos hijos y dejó su inmensa fortuna a López. Años más tarde, cuando se proponía erigir una estatua al difunto marqués, uno de los hijos, Francisco Bru, escribió un libelo contra López. Sin embargo, en 1893, Bru tuvo que solicitar la ayuda de su sobrino, Claudio López, el segundo marqués. Escribió muchas cartas mendicantes al marqués y también a Verdaguer. «En aquest moment, Bru tenia, no se sap com, un negoci de plaques fotogràfiques...» (33). Un día el pobre recibió la visita de una señora misteriosa que le anunció un donativo de 100.000 pesetas de parte de mossèn Cinto. Más tarde se supo que la desconocida era doña Deseada, que por fin reconcilió al tío y al sobrino. Desgraciadamente, Bru mal-

(29) Parte III, cap. 8.

(30) Parte I, cap. 6.

(31) Parte III, cap. 8 (al final).

(32) Parte II, caps. 3 y 7.

(33) ARBÓ: *Op. cit.*, p. 351.

gastó la suma, a pesar de su sueño de «regeneración, de resurgir de nuevo a la vida del trabajo...» (34).

Hay semejanzas indisputables y curiosas entre el personaje ficticio y el hombre de carne y hueso. Debemos notar que los sucesos que acabamos de relatar ocurrieron antes de la visita de Galdós a Barcelona en 1893, y es razonable considerar que él los conocía.

* * *

De lo que queda dicho inferimos que hay una fuerte posibilidad de influencias verdaguerianas en la concepción de las dos novelas de Galdós. Los dos presbíteros, Flórez y Nazarín, parecen deber bastante a Verdaguer mismo; Beatriz y Urrea tienen un parecido marcado con Amparo y con Francisco Bru; la finca Pedralba corresponde a Pedralbes, donde mossèn Cinto residió con la familia de los marqueses en los primeros meses de su capellanía (35).

Pero sería ridículo no reconocer a otros modelos, especialmente a Jesucristo y a Don Quijote, como se ha hecho acertadamente repetidas veces (36). Por ejemplo, cuando Nazarín vuelve a Madrid prisionero entre dos ladrones, uno arrepentido y bueno; el otro, persistiendo en su maldad, ¿quién podría negar la inspiración directa de la Biblia? Se han visto también posibles modelos de Nazarín en los santos (37); pero como ellos, tanto como Verdaguer, imitan a Jesús, es evidente que tienen que parecerse.

Lo que hemos notado en otras obras galdosianas es que no hay un solo modelo único de ningún personaje principal; más bien el autor amalgama sugerencias de varios modelos, consciente o subconscientemente. En el caso de las dos novelas que nos interesan aquí, parece que siguió esta norma y que incorporó elementos de la tragedia de Verdaguer en su combinación.

WALTER T. PATTISON
Box 116
Marine on St. Croix
MINNESOTA, 55047. USA

(34) *Ibid.*, pp. 356 y 358, donde Arbó cita palabras del mismo Bru.

(35) *En defensa propia, Obres completes*, VI, p. 224.

(36) Más recientemente los artículos de F. P. BOWMAN, C. MORÓN ARROYO y A. A. PARKER, todos en *Anales Galdosianos*, tomo II, 1967, tratan el tema de Nazarín y Jesucristo. Ya se notó la semejanza en las reseñas contemporáneas a la aparición de *Nazarín*. Véanse, como ejemplos, CLARÍN: *Galdós*, p. 279 (ensayo publicado originalmente en *El Imparcial*, 5 de agosto de 1895) y E. GÓMEZ DE BAQUERO en *España Moderna*, agosto, 1895, quien llama a Nazarín «el Quijote del misticismo», p. 182.

(37) Clarín le compara a San Ignacio de Loyola, *op. cit.*, p. 283.

MADRID EN «FORTUNATA Y JACINTA»
Y
EN «LA LUCHA POR LA VIDA»
DOS POSTURAS

POR

OLGA KATTAN

GALDÓS Y MADRID

Viene considerándose *Fortunata y Jacinta* como la mejor novela de don Benito Pérez Galdós. Quizá sea el mejor producto artístico —en lo que a novela se refiere— del siglo XIX. La acción de esta extensa novela, publicada en 1886-1887, transcurre de 1870 a 1876, momentos de hervor político en España. Es la época isabelina, de la que —al decir de Correa Calderón— Galdós nos da «evocadores cuadros de costumbres» (1).

Madrid, cuando don Benito escribe *Fortunata y Jacinta*, gozaba ya de solera literaria. Carlos Clavería y Torrente Ballester (2) nos recuerdan en distintos estudios esta presencia de Madrid como tema literario. Quizá el precursor inmediato y de mayor influencia en Galdós fue Mesonero Romanos; a este respecto dice Correa Calderón: «La convivencia con Mesonero Romanos, tan fiel conocedor de la villa y corte y de sus mudanzas (...) le ayuda al logro de una interpretación cordial del viejo Madrid.» Añade: «el influjo de Mesonero y de su obra aparece patente en *Fortunata y Jacinta*» (3). No me es posible detenerme aquí en las convergencias y divergencias entre el costumbrismo y Galdós; remito a los inteligentes estudios de Fernández Montesinos y E. Correa (4). No obstante, quiero hacer notar que el «neocostumbrismo» galdosiano tiene una «funcionalidad» en la novela, cosa que nunca consiguió Mesonero, y además Galdós investiga el pasado; otro aspecto casi desconocido para el autor de las

(1) E. CORREA CALDERÓN: *Introducción al costumbrismo*, Aguilar, Madrid, 1959, p. XXXVIII.

(2) CARLOS CALAVERÍA: «Significado de una trilogía», en *Índice*, enero-febrero, 1954, y G. TORRENTE BALLESTER: «La lucha por la vida», en *Vida y obra de Pío Baroja*, Arión, Madrid, 1961, p. 127.

(3) E. CORREA CALDERÓN: *Op. cit.*, p. XXXVIII.

(4) J. FERNÁNDEZ MONTESINOS: *Costumbrismo y novela*, Castalia, Madrid, y E. CORREA: *Op. cit.*

Escenas matritenses. Según Fernández Montesinos (5), el costumbrismo de Galdós es «un costumbrismo histórico, cada vez más sociológico, y por ello indispensable a la gran novela».

Las raíces psicológicas del inmenso cariño que manifiesta don Benito hacia lo madrileño, tanto en su vida personal como en su obra literaria, hay que buscarlas por una parte en la historia de su niñez. Sabemos que su adaptación a la vida familiar dejó mucho que desear, oprimido por un exceso autoritarismo maternal y defraudado por experiencias escolares desafortunadas. Lo que su sensibilidad tuvo que sufrir en Las Palmas quedó —probablemente— asociado en su mente con este lugar, que inconscientemente pareció querer olvidar en lo sucesivo. Según Berkowitz (6), la influencia de su cuñada Magdalena corroborará esta actitud. Todo esto puede explicar la no aparición de la vida insular en su obra literaria, en oposición a la pródiga presencia de Madrid. Galdós—liberándose de la opresión de su tierra— llega a Madrid con deseos de «observarlo todo, enterarse y comprenderlo», (7) y por ello, según Sainz de Robles: «en *Fortunata y Jacinta*, Madrid, en muchas páginas, pasa a primer término, se le comprende protagonista». (8). En Madrid Galdós pudo respirar a sus anchas y buscar el camino para la afirmación de su personalidad. Pero es interesante hacer notar aquí que a pesar de que Galdós llegó a Madrid en unas condiciones muy propicias (el momento en que, acabado el veraneo, la ciudad comenzaba a animarse de nuevo), su primera impresión —al parecer— no fue muy satisfactoria:

No tuvo la villa y corte mis simpatías—dirá por boca de uno de sus personajes—. Cuando en ella entré parecióme un hormiguero; sus calles estrechas y sucias; su gente bulliciosa, entremetida y charlatana; los señores ignorantes; el pueblo desmandado; las casas feísimas y con olor de pobreza (B. Pérez Galdós, *Las tormentas del 48*).

Ahora bien, justo es reconocer, como apunta Pérez Vidal, que: «no se le podía pedir a Madrid que fuese distinto de como era entonces España» (9). Sin embargo, en esta ciudad sucia y destartalada comenzaba a cuajar un espíritu de reforma; numerosas ocasiones tendré de referirme a ello.

Cuando Galdós llegó a Madrid —1862— la vida espiritual de la ciudad se hallaba en fermentación, la política desencadenaba discusio-

(5) J. FERNÁNDEZ MONTESINOS: *Galdós*, tomo II, Castalia, Madrid, 1969, p. 213.

(6) H. C. BERKOWITZ: *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusador*, The University of Wisconsin Press, 1948.

(7) J. CASALDUERO: *Vida y obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1961, p. 14.

(8) F. C. SAINZ DE ROBLES: *Obras completas de B. Pérez Galdós*, tomo V, Aguilar, Madrid, 1961; p. 10.

(9) *Ibidem*.

nes de café interminables y el «paisaje urbano» mostraba un multicolor encanto. El choque del pueblo con las instituciones, clases y partidos representativos de tendencia conservadora, se encuentra en su momento álgido. La reacción de don Benito ante este estado de cosas será aflojar en su trabajo de estudiante de Derecho y dedicarse a escribir, pero no en su primer año de estudiante madrileño de preparatorio de Derecho, sino en los cursos sucesivos. Progresivamente se irán haciendo más frecuentes sus paseos a través de Madrid y sus suburbios. Va observándolo todo con sus ojos penetrantes, al igual que hará Baroja. Según Berkowitz:

He frequented popular and even disreputable bars, civic institutions, churches, and government buildings.

Añade:

Day after day he strolled through the central streets and up and down the Barrios bajos observing striking individual, picturesque crowds and colorful incidents (10).

Cabe preguntarnos ahora si don Benito se mantiene asido a la realidad, o, por el contrario, reelabora el material acumulado para obtener un producto artístico. Según don Marcelino Menéndez Pelayo (11), la grandeza del novelista Galdós proviene de su capacidad para forjar un mundo propio, nacido del «ensamblaje» de los elementos tomados de la realidad. Berkowitz insiste en esta misma idea, y R. Gullón afirma: «Galdós se mantiene asido a la realidad, y allí toma los materiales precisos para constituirse en creador de algo diferente» (12). Ahora bien, esta reelaboración artística no resta «verdad» a los valores de ámbito y ambiente madrileños, ni a la reconstrucción de unas facetas de la vida social madrileña en el último tercio del siglo XIX. Podemos acercarnos a *Fortunata* y *Jacinta* con la confianza de que vamos a obtener el testimonio puntual —de mano de Galdós— del Madrid de aquella época. Debajo de la estructura de la novela, compacta y cerrada, yacen los elementos reales del Madrid isabelino, organizando una infraestructura perfectamente objetiva. Los «datos», aún desgajados de su contexto objetivo real, se objetualizan y rinden con «alcances de verdad» en la estructura general de la novela.

Sabemos que Galdós, a veces, para mayor seguridad dibujaba con trazos rápidos las escenas que contemplaba, lo mismo que don Pío

(10) H. C. BERKOWITZ: *Op. cit.*, p. 106.

(11) M. MENÉNDEZ PELAYO: «Discurso de contestación al de ingreso de don Benito Pérez Galdós en la R. A. E.», Tello, Madrid, 1897, pp. 86-87.

(12) R. GULLÓN: *Galdós, novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1960, p. 157.

Baroja en su libreta con tapas de hule negro. Sólo que en don Pío la letra menuda y picuda sustituirá al boceto rápido.

En su segundo año de estancia en Madrid —ya nos referimos más arriba a ello— Galdós sintió en crisis el espíritu romántico que de las Canarias había traído (sabido es de todos que el Romanticismo duró más en provincias); de este modo estará en condiciones de abordar el tema de Madrid literariamente, tras haber sustituido el cultivo del verso por el de la prosa, siguiendo los consejos de su amigo Fernández Ferraz, joven profesor en la Universidad de Madrid. Pero será en 1865 cuando Galdós —según dice Pérez Vidal— «celebra sus esponsales con Madrid y con la literatura, dos amores de los cuales el segundo no va a ser sino clara expresión del primero» (13).

Creo que es interesante hacer notar que el espíritu proclive de Galdós hacia Madrid se ve catalizado por la necesidad de buscar noticias e impresiones para la sección sobre vida madrileña, de la que estaba encargado en el periódico *La Nación*. Será entonces cuando exclama:

¡Qué magnífico sería alcanzar en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid!

En esta sección fija del periódico —aunque sea Mariano José de Larra y no Mesonero, el maestro— late ya el espíritu que animara su obra *Fortunata y Jacinta*. De modo que:

Cuando *La Nación* dejó de publicarse, a mediados de 1866, Galdós ya estaba perdido para la carrera de Derecho; la literatura y la vida de Madrid le habían ganado completamente (14).

Tras estas breves notas introductorias pasaremos a analizar «al pormenor» la presencia de Madrid en *Fortunata y Jacinta*.

MADRID EN «FORTUNATA Y JACINTA»

Pérez Galdós adensa el tiempo haciendo que pese en *Fortunata*, y *Jacinta*. El autor se remonta a los comienzos del siglo XIX, cuando el abuelo de Juanito Santa-Cruz abre una tienda en la calle de la Sal, en pleno corazón de Madrid. Como dice Joaquín Casaldueiro: «Simétricamente a la descripción del medio coloca el paso del tiempo, sirviéndose de las familias Santa-Cruz, Arnaiz y Rubín» (15). Será muy

(13) J. PÉREZ VIDAL: *Op. cit.*, p. 41.

(14) *Ibidem*, p. 50.

(15) J. CASALDUERO: *Op. cit.*, p. 91.

distinto el Madrid del abuelo de Santa-Cruz de la ciudad en que más tarde se desarrollará la vida de Juanito. Don Baldomero I conoce a todos sus clientes, y el principal de ellos es la Corte. Con la Reforma de Tarife (1849) el comercio prospera al incrementarse la demanda. Al transformarse la clase media en consumidora habitual, se incrementarán los ingresos del comerciante, que irá engrosando las filas de la burguesía, más o menos alta, aunque los «ricos» españoles no tienen todavía una visión amplia del porvenir y se asustan ante cualquier problema mercantil. Don Baldomero II, al frente de su próspero negocio, es el típico representante de la clase media alta. Pero su «posición» la consigue gracias a un trabajo duro y la moderación de sus necesidades. En las circunstancias de su matrimonio se muestra la mentalidad familiar de esta clase media urbana. Don Baldomero no enamora a su mujer por propia iniciativa, sino que acepta—sin dudar— la decisión de su madre. Casado felizmente con Barbarita, observa y comenta con sorpresa los cambios que comienzan a producirse en la vida madrileña, mediado el siglo XIX. En 1849 comienza a usarse el gas doméstico, el ferrocarril hiere de muerte a la diligencia, cambian las modas y los vestidos comienzan a hacerse en serie. Comienza a circular el papel moneda, visto con mucha desconfianza al principio:

En la caja habían entrado ya los primeros billetes del Banco de San Fernando, que sólo se usaban para el pago de letras; pues el público los miraba aún con malos ojos (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, p. 56).

Se generalizará el sello de correos. Sobre las ruinas de los viejos conventos —tras la desamortización de Mendizábal— surge una ciudad nueva.

En 1850 el padre de Bárbara Arnaiz (madre de Juanito) hace quiebra en su comercio porque el público deja de interesarse por las sedas importadas de Oriente y los vistosos mantones de Manila. Los tonos grises y oscuros se generalizan en el vestir de la clase media madrileña, que se distingue así del pueblo bajo, que sigue usando colores vivos y chillones:

Las señoras no se tienen por tales si no van vestidas de color de hollín, ceniza, rapé, verde botella o pasa corinto. Los tonos vivos las encanallan, porque el pueblo ama el rojo bermellón, el amarillo tila, el cadmio, el verde forraje... (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, p. 59).

A la par van desarrollándose los cuidados higiénicos y comienza a usarse la ropa blanca interior. Madrid, por estos años, será consi-

derada la ciudad ideal de la clase media, frente a París, la ciudad de la aristocracia y superior en cultura y refinamiento a Madrid.

El progreso es sorprendente si tenemos en cuenta la nefasta política de Fernando VII, las guerras carlistas y el ineficaz reinado de Isabel II. La situación política es tema de discusión constante en casa y en el café. En el primer tomo de *Fortunata y Jacinta* se nos describe —con gran realismo— la abdicación de Amadeo de Saboya en 1873. El madrileño —en política— no sabe bien lo que quiere, ni lo que necesita. Isabel II es criticada por los amigos conservadores de la familia Santa-Cruz; la inhabilidad de Amadeo de Saboya es reconocida por todos; nadie está conforme con la República (tiene cuatro presidentes en menos de dos años). Algún expansionista se atreve a pensar que el futuro de España está en Africa. Entre tanto, las guerras carlistas —auténtica guerra civil en el fondo— asuelan los campos, mientras el pueblo añora la paz y estabilidad necesaria para el progreso. Por fin la Restauración de la Monarquía borbónica en 1875 es acogida por los conservadores como la solución definitiva de todos los problemas, y las elecciones de 1875 traen la calma a las distintas facciones, aunque los carlistas siguen estando en desacuerdo (16). Con la Restauración se consigue cierta estabilidad. Don Baldomero, haciéndose eco de la ideología de su clase social, afirmará «orden, tranquilidad, eficacia son ideales conseguidos».

Don Benito en *Fortunata y Jacinta* nos ofrece una precisa descripción de las calles de Madrid y su «ambiente». Unamuno criticaba a Galdós su falta de liricismo y sensibilidad ante el paisaje físico. El paisaje, concebido en su acepción corriente, apenas aparece en la obra de Galdós, pero —como afirma Sainz de Robles (17)— paisaje es también la ciudad y no solamente los campos de Pereda, Palacio Valdés y Blasco Ibáñez. Por esta razón se puede afirmar que Galdós es un formidable paisajista urbano. El estímulo cromático parece ser el que más fuerza tiene para despertar en él reacciones puramente subjetivas (no se olvide que la razón estética del paisaje y su justificación nace del binomio «contemplador —objeto contemplado»). Y le atraen a Galdós los tonos fuertes y no la gama fría:

En algunos huecos brillaba el anaranjado, que chillaba como los ejes sin grasa; el bermellón nativo, que parece resguñar los ojos; el carmín, que tiene la acidez del vinagre; el cobalto, que infunde ideas de envenenamiento; el verde de panza de lagarto, y ese amarillo tila que tiene cierto aire de poesía mezclado con la tisis, como en *la Traviatta* (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, pp. 272-273).

(16) Berkowitz hace un cuidadoso estudio —en su obra citada— de los distintos partidos españoles.

(17) F. C. SAINZ DE ROBLES: *Op. cit.*, p. 9.

Nótese la clara subjetivación de esta descripción, patente a través de las distintas comparaciones, lo que supone un «interpretar» frente al mero ver.

Solamente un enamorado de Madrid puede describir el aspecto de la ciudad con la riqueza de detalles con que lo hace Galdós. Gran parte de la novela transcurre en el corazón de Madrid: la familia Santa-Cruz vive en la céntrica calle de Pontejos, y la casa de la familia de Bárbara Arnaiz estaba en la calle de Postas. Son calles de los ricos comerciantes madrileños. Con toques menudos, hechos mínimos, don Benito nos descubre el ambiente de la calle de Pontejos:

Para ella (Barbarita) no vivía en Madrid quien no oyera por las mañanas el ruido cóncavo de las cuevas de los aguadores en la fuente de Pontejos, quien no sintiera por la mañana y tade la batahola que arman los coches correos, quien no recibiera a todas horas el hálito tenderil de la calle de Pontejos (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, p. 188).

Galdós conoce a la perfección las calles, las plazas, los rincones... de Madrid. Invito al lector a que siga a *Fortunata* en cualquiera de sus paseos madrileños en busca de Juanito.

Las casas de la clase media son edificios de sólida construcción, pero no ostentosas en su exterior. Dan la impresión de respetabilidad, pero también de cierta tacañería. La descripción de la mansión de los Santa-Cruz en la plazuela de Pontejos (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, pp. 176-183) nos presenta, sin insistir demasiado en el detalle, una casa con todas las comodidades deseables en la época, y desde el punto de vista social: el mismísimo modelo de la «respetabilidad». Si leemos inmediatamente después la descripción del «cuarto estado», veremos que la descripción es mucho más entretenida —en parte por las personales preferencias de Galdós, en parte por que la «respetabilidad» se funda en la adaptación a unas normas sociales—, lo que hace que una casa respetable se parezca a otra casa respetable como un huevo a otro huevo, mientras que la miseria es mucho más polifacética y no necesita «disimular» ni acomodarse a un *status* establecido desde fuera.

A Bárbara Santa-Cruz le gusta recorrer el abigarrado mercado de la Cava de San Miguel. Verduras, ropas, fruta, garrapiñadas..., de todo hay en los pequeños puestos de la Cava, explotados por la «otra clase de Madrid», el pueblo bajo que vive en las callejuelas cercanas a este mercado callejero. Viven —estas pobres gentes— amontonadas entre la suciedad y el ruido. Los «señoritos» de las altas familias —generalmente con lustre universitario— buscan «aventuras amorosas» en este sector madrileño. Los atrae el «exotismo» de estos barrios po-

bres. La clase media y la alta burguesía urbana piensan que el pueblo es sucio; Juanito Santa-Cruz dice con gran desparpajo: «El pueblo es muy ignorante; es tonto de remate...» (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, página 162). A lo largo de la obra encontramos juicios y actitudes muy semejantes, de gran alcance sociológico, capaces de explicar la chulería y el «majismo» como reacción del pueblo bajo ante este estado de cosas. La clase alta siente —en alguna ocasión— escozor de conciencia por la miseria de los «otros», pero ¿qué hacer? No existen organizaciones caritativas gubernamentales, ni instituciones de «piás» mujeres, aunque siempre hay alguna persona excepcional «con estómago y corazón», como la inolvidable Guillermina Pacheco.

Ni los niños de estos barrios, ni los mayores, muestran voluntad para mejorar su suerte ni saben cómo hacerlo; además son insociables en extremo (Pitusín). Viven al día, sin pararse a pensar en sus posibilidades (18). El ambiente en que se han criado les condiciona externa e internamente. Obsérvese la descripción de una típica casa de los barrios bajos:

La mansión de Ido se componía de una salita angosta y de dos alcobas interiores más oprimidas y lóbregas aún, las cuales daban el quién vive a quien a ellas se asomaba. No faltaban allí la cómoda y la lámina del Cristo del Gran Poder, ni las fotografías descoloridas de individuos de la familia y de niños muertos. La cocina era un cubil frío, donde había mucha ceniza, pucheros volcados, tinajas rotas y el artesón de lavar lleno de trapos secos y de polvo. En la salita los ladrillos teclaban bajo los pies. Las paredes eran de carbonería, y en ciertos puntos habían recibido bofetadas de cal, por lo que resultaba un claroscuro muy fantástico. Creeríase que andaban espectros por allí, o al menos sombras de linterna mágica. El sofá de Vitoria era uno de los muebles más alarmantes que se pueden imaginar. No había más que verle para comprender que no respondía de la seguridad de quien en él se sentase. Las dos o tres sillas eran también muy sospechosas. La que parecía mejor, seguramente la pegaba... (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, p. 190).

Para Fernández Montesinos esta descripción está en la más pura línea del costumbrismo antiguo (19).

Las reformas que don Benito propone han de ser realizadas en este sector marginado de Madrid al que nos venimos refiriendo. La firmeza del poder está minada aquí. Reina entre estas gentes una verdadera simplicidad y una ausencia completa de artificialidad. Borrachera, suciedad, enfermedades y prostitución dominan en este sec-

(18) Es asombroso cómo reproduce Galdós el lenguaje, pura jerga a veces, de estos niños.

(19) J. FERNÁNDEZ MONTESINOS: *Galdós*, tomo II, Castalia, Madrid, 1969, página 209.

tor de la sociedad, y la clase alta los censura acremente, sin tener verdadera conciencia de lo que significa la vida en este ambiente. Pero cuando sus ojos tropiezan con este mundo, el buen burgués los desvía avergonzado y se siente llamado a la caridad:

En el seno de la prosperidad en que ella vivía, no pudo darse nunca cuenta de lo grande que es el imperio de la pobreza, y ahora veía que, por mucho que se explore, no se llega nunca a los límites de este dilatado continente. A todos les daba alientos y prometía ampararles en la medida de sus alcances, que si bien no cortos, eran quizás insuficientes para acudir a tanta y tanta necesidad...» (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, p. 222).

Galdós se siente afectivamente atraído —lo repito una vez más— por las personas y el ambiente de los barrios bajos. Como dice R. Gullón «fue Galdós novelista social muy perspicaz en cuanto al modo de calcular la influencia mutua entre el individuo y el medio» (20). Sus paseos por los barrios bajos, eso que él llamaba «higiene espiritual», le proporcionarán un material tan precioso que R. Gullón, constatando el hecho, afirmará: «Leyendo a Galdós resulta evidente la firmeza del suelo sobre el cual se asientan las figuras novelescas» (21). Puede considerársele uno de los escritores que con más meticulosa atención, simpatía y lucidez en la mirada, ha descrito los barrios bajos, comunes a toda aglomeración urbana.

Galdós reproducía con sorprendente precisión la lengua del pueblo madrileño. Como muestra recojo esta jugosa parrafada de José Izquierdo, representante típico —si los hay— del pueblo bajo:

Mi dinidá y sinificancia no me premiten... Es la que se dice: quisiera pero no pué ser. Si quieren solutamente socorrerme... etc. (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, pp. 369-370).

Podríamos abrir aquí una disquisición —que sería larga— sobre la caracterización por el lenguaje, la fuerza realística, la reproducción mediante procedimientos electrónicos, etc.; bástenos constatar aquí que Galdós reproduce el lenguaje de las clases ínfimas con conciencia lingüística y pretensión de realismo, aunque en el caso de *Fortunata*, don Benito traduce el lenguaje de ésta al «normal» de la novela; pues sería tarea muy fatigosa y difícil hacerla hablar en su propio lenguaje, por la frecuencia y variedad de situaciones en que aparece en la novela. Es interesante —por otra parte— el hecho de que don Benito evita los «tacos», tan frecuentes, sustituyéndolos por expresio-

(20) R. GULLÓN: *Op. cit.*, p. 132.

(21) R. GULLÓN: *Op. cit.*, p. 129.

nes totalmente asépticas: «puños», «puñadas», etc. Intenta don Benito una explicación lingüística de las peculiaridades del lenguaje madrileño:

Conversaciones dejosas arrastrando toscamente las sílabas finales. Este modo de hablar de la tierra ha nacido en Madrid de una mixtura entre el deo andaluz, puesto en moda por los soldados, y el deo aragonés que se asimilan todos los que quieren darse aires varoniles (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, p. 300).

Los golfos, tema constante en *La lucha por la vida*, apenas aparecen en *Fortunata y Jacinta*; sin embargo, hace acto de presencia como algo que está ahí y que, aunque no se trate, es necesario contar con ella:

Hacia él iban tres individuos de calzón ajustado, botas de caña, chaqueta corta, gorra, el pelo echadito «palante», y pertenecían al gremio de los «randas». El uno era «descuidero», y el otro «tomador» y el tercero hacía a pelo y a pluma (*Fortunata y Jacinta*, tomo I, p. 318).

Y no podía faltar el «organillo», ese piano mecánico callejero que con el botijo podrían considerarse símbolos de la capital de España. ¡Cuántas horas indolentes o densas transcurridas junto a la música pegajosa de un organillo! Pensar en el Madrid de aquellos años es pensar en las «chulapitas» de mantón bailando con chulos de pañolín al cuello, a la caída de la tarde en una plazuela o en una corrala. Ahí está esa pieza castiza: la zarzuela, recordándonos las verbenas, los amores de una planchadora, las aventuras de un viejo verde..., el Madrid «majo» de los años de Galdós. Y qué no pasaría entre el pueblo de Madrid cuando «en la calle se situó un pianito de manubrio, tocando polcas y valeses» (*Fortunata y Jacinta*, tomo III, p. 154).

A pesar de la continua presencia del cuarto estado —y ya nos hemos referido ampliamente a ello (22)— en *Fortunata y Jacinta*, Galdós exclusiviza la descripción del mismo en el capítulo XI de la primera parte de *Fortunata y Jacinta*. Sainz de Robles vio inteligentemente la «fuerza» de estas páginas: «los paisajes urbanos de Galdós raspan la sensibilidad —la contempladora, no la contemplativa— desazonan el interior, ocupan por completo la atención» (23).

El español del XIX (de la media y alta burguesía) siente un deseo incontrollable de «disertar» en los cafés, que constituyen un elemento esencial de la vida madrileña. Al comienzo del volumen III de *For-*

(22) Es curioso que Galdós denomine al pueblo bajo con el casi tecnicismo: «cuarto estado». Según Correa (*El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1962, p. 98, nota), Galdós ha tomado el término de la economía política. En este sentido lo usa Juan de Lorenzana en su «Algunas consideraciones generales con motivo del proyecto de ley sobre vagancia».

(23) F. C. SAINZ DE ROBLES: *Op. cit.*, p. 10.

tunata y *Jacinta*, siguiendo los continuos cambios de Juan Pablo Rubín, Galdós nos presenta la mayoría de los cafés madrileños: Puerta del Sol, San Antonio, Suizo Nuevo, Platerías, Siglo, Levante, Santo Tomás, San Joaquín, etc. Muchos son, bien es cierto, pero como agudamente observa don Benito: «todos los cafés de Madrid se parecen, lo mismo que se parecen las casas» (*Fortunata y Jacinta*, tomo III, página 7). En los cafés conviven todas las facciones políticas de la Nación. Carlistas, liberales, monárquicos y anarquistas toman el café de la tertulia bajo el mismo techo. Se discuten las ideas más progresistas, se hacen proyectos que nunca se llevarán a la práctica. En la somnolente hora de la siesta —café y puro— el madrileño se enzarza en inacabables discusiones sobre la política y sus hombres, la Iglesia y sus curas. Ninguno de estos cafés podrían encontrarse fuera de la «villa y corte»; son algo peculiar y distintivo de Madrid. En *Costumbres turcas* encuentra el lector de *Fortunata y Jacinta* una imagen plástica de un café y sus clientes:

Juan Pablo Rubín no podía vivir sin pasarse la mitad de las horas del día o casi todas ellas en el café. Iba al café al mediodía, después de almorzar y se estaba hasta las cuatro o las cinco. Volvía después de comer, sobre las ocho, y no se retiraba hasta más de medianoche o hasta la madrugada, según los casos. Como sus amigos no eran tan constantes, pasaba algunos ratos solo, meditando en problemas graves de política, religión, o filosofía, contemplando con incierto y soñoliento mirar las escayolas de la Escocia, las pinturas ahumadas del techo, los fustes de hierro y las mediacañas doradas. Aquel recinto y aquella atmósfera éranle tan necesarios a la vida, por efecto de la costumbre, que sólo allí se sentía en la plenitud de sus facultades...

Quien se hubiera tomado el trabajo de seguir los pasos de Rubín desde el 69 al 74, le habría visto parroquiano del café de San Antonio, en la Corredera de San Pablo, después del Suizo Nuevo, luego de Platerías, del Siglo y de Levante; le vería, en cierta ocasión, prefiriendo los cafés cantantes y en otras abominando de ellos; concurrendo al del Gallo o al de la Concepción Jerónima cuando quería hacerse el invisible, y por fin, sentar sus reales en uno de los más concurridos y bulliciosos de la Puerta del Sol (*Fortunata y Jacinta*, tomo III, pp. 7-9).

Los detalles que nos da Galdós sobre los cafés madrileños suponen un conocimiento objetivo y profundo de este «mundillo». Hay tertulias de militares, de ingenieros, de estudiantes..., etc. Merodean los cesantes, que prefieren el café de Santo Tomás porque allí dan más azúcar que en otros cafés madrileños. Existen cafés con piano y sin piano. Se habla del precio de la carne, de la superioridad de Frascuelo sobre Lagartijo, del último político intrigante (ya tuvimos ocasión de referirnos a ello más arriba). La burguesía juega al «mus», juego ma-

drileño por excelencia que ha hecho que —en nuestros días— se creara una «ONU» del mus en la capital de España. Galdós se mueve a través de este mundo multiforme, con la andadura segura del que ha pasado muchas horas en los divanes de peluche de los cafés madrileños. Por otra parte, los cafés le sirven a don Benito de atalaya desde la cual —a modo de Diablo Cojuelo— contempla las «interioridades» de la capital de España y sus gentes.

A diferencia de Baroja, Galdós presenta el Madrid de su tiempo con la simpatía del objeto amado. En las costumbres sociales, en las instituciones, en las personas, don Benito busca el rasgo de bondad, de regeneración dentro de su estado. Nunca encontramos la detención morosa en el mal, que más adelante tendré ocasión de analizar en Baroja. El convento de las Micaelas —correccional de mujeres— se nos presenta con compasión. Las monjas no son mujeres severas, sino personas cuyo destino no es castigar a esas pobres mujeres «perdidas», sino ayudarlas a salir de su estado de postración, poniéndolas en el camino de una felicidad segura.

El lector de *Fortunata y Jacinta* tiene la suerte de encontrarse con la descripción del paisaje físico de Madrid —admitida su elaboración artística— y además con una serie de relaciones individuales e interacciones sociales que le procuran el conocimiento del discurrir diario de la vida en Madrid. *Fortunata y Jacinta* indica claramente la orientación de Galdós hacia los temas espirituales. A este respecto dice Berkowitz:

It would appear that at this stage Galdós was beginning to feel the urge of serving his readers less ripe, raw fruit and more preserved, if by the former he meant external, observable reality and by the latter transcendental Spiritual forces (24).

El aspecto espiritual de esta novela se centra en torno al ajustamiento del individuo a su circunstancia social y al proceso por el que se realiza este ajuste o desajuste. El problema central es el esfuerzo de los «personajes» para conseguir su autorrealización.

En *Fortunata* están simbolizadas las mujeres de su clase social. Es sincera, sencilla de ánimo, simple en su pensamiento, y buena en el fondo. Una huérfana saludable y bella, criada en los barrios bajos de Madrid, de instintos primitivos, como las otras mujeres de su clase, resignada a su condición social. Pero *Fortunata* se autoestima y de aquí esos largos monólogos (que en alguna ocasión se acercan al monólogo interno) nacidos de remordimiento, del despecho o del deseo, aunque siempre reconoce que su posición en cuanto querida de Jua-

(24) BERKOWITZ: *Op. cit.*, p. 221.

nito Santa-Cruz, es muy inferior a Jacinta. Fortunata tiene una concepción naturalista y primitiva del amor; por eso no siente ninguna responsabilidad social y culpa de todo a las leyes naturales que «mueven así las cosas». Casaldiero afirma que Fortunata no se doblega a ninguna ley social. Sin embargo, Kirsner, refiriéndose al proceso mental de Fortunata, parece probar que sí se atiene a algunos condicionamientos sociales (25). Fortunata, sin mimo ni cariño en su infancia, salva ese trauma en los momentos en que Juanito, el hombre al que ama, la necesita. Intentará igualar a su rival Jacinta. El sueño de Fortunata es ser tan respetable como la esposa de Juanito, típico mimetismo del pueblo bajo respecto de las clases altas, a las que censura acremente, pero queriendo igualarse a ellas en el fondo.

Sin apenas darse cuenta, Fortunata se casa con Máximo Rubín, farmacéutico y, en consecuencia, del grupo social alto. Su esposo no la satisface emocionalmente, y ella —con la radical sinceridad del pueblo— no puede fingir una engañosa vida de esposa respetable. Hace enormes esfuerzos por cambiar su lenguaje, sus modos, pero no puede perder los rasgos típicos del pueblo bajo español. Nicolás, sacerdote hermano de Maxi, intenta volver al redil a la oveja descarriada, pero su actuación no consigue los efectos que en un derroche de auto-suficiencia consideraba Nicolás conseguido de antemano. Y es que —según afirma Jesús García de Dueñas:

El motor sentimental de Fortunata se convierte en un acto inconsciente de rebelión, siendo su comportamiento vitalista un verdadero revulsivo de una época, a caballo entre una revolución un *status* restaurado y una profunda insatisfacción histórica (26).

Una fuerza irresistible mueve a Fortunata hacia su destrucción. Ella sabe que nada puede esperar de Juanito, a no ser momentos pasajeros de amor, y sin embargo, todo su «hacer» se encamina hacia esta meta. Abandonada una vez más por Juanito, se convierte en la amante del viejo militar retirado Evaristo Feijoo, quien le enseñará que la primera ley de la naturaleza es la conformidad con las leyes sociales, incluso si es deshonrada con viles engaños. Feijoo se sentirá pronto enfermo y envejecido y Fortunata, por consejo de él, retornará a Maximiliano. Pretende Galdós tipificar en la actuación de esta mujer la psicología de la mujer del pueblo bajo madrileño. Creo que esos esporádicos retornos a Maximiliano significan la fuerza del

(25) R. Kirsner dice: «It is erroneous to assume that Fortunata is entirely oblivious to social laws merely because her life is not guided by them. The fact that she rationalizes her actions proves she is aware of the social laws», en «Galdós, attitude toward Madrid as seen in *Fortunata y Jacinta*», PMLA, 1951.

(26) J. GARCÍA DE DUEÑAS: «Fortunata y Jacinta», en *Triunfo*, núm. 383, 4 de octubre de 1969.

remordimiento, nacida de una vena subterránea de religión, más o menos consciente, y esto fue y es característico de los sectores más bajos de la sociedad. Pero, quizá, donde más claramente se muestra el alma popular de Fortunata es en su autorredención y en su elevación por encima de Jacinta, gracias a que ella es madre de un hijo de Juanito, mientras que Jacinta no. Supone esto una concepción, casi biológica del amor, nacida del realismo que caracteriza a los sectores populares.

Fortunata, una mujer apasionada, se ve —casi sin quererlo— envuelta en una contradicción física. Casa con un hombre de clase social superior a ella, pero físicamente inferior. Galdós viene a demostrar cómo la realidad se impone a la convención social, en un mundo en el que casi lo único que tiene valor de autenticidad es el amor de Fortunata hacia Juanito. Fortunata no se considerará «autorrealizada» al elevarse de clase, sino cuando su necesidad fisiológica-espiritual se ve satisfecha, independientemente de cualquier convención externa. Vuelvo a insistir en que el convencionalismo y las «apariencias» son unos ingredientes típicos de la conciencia de la alta y media burguesía, frente a la espontaneidad y realismo de las clases populares. La fuerza y la espontaneidad de Fortunata frente a una sociedad madrileña institucionalizada por la rutina hace que los sentimientos de Galdós se inclinen hacia ella, por la que siente— sin duda— gran cariño.

A través de Maximiliano tenemos ocasión de conocer el mundo de las «boticas» madrileñas y de los «boticarios». Mucho pesaba aún —en el Madrid de don Benito— el «tufillo» intelectual de las largas tertulias de «rebotica», aunque —quizá— sea en provincias donde alcance su máxima importancia. Don Benito no supo o no quiso fijar su atención en este mundo. No nos detendremos, pues, en ello.

Frente a Fortunata, Jacinta queda un poco en segundo lugar, como si le «hubieran robado su papel en escena». La esposa de Juanito es el ejemplo típico de la mujer de clase media madrileña de entonces. Para Fernández Montesinos: «en Jacinta ha estudiado Galdós por modo admirable un tipo de mujer madrileña, representante de una clase media bien intencionada, pero angostísima de visión» (27). Una mujer a la que falta la vitalidad de Fortunata y que necesita —por ello— el soporte de un estamento social para mantenerse. Y siempre dominada por el patético y obsesivo empeño de maternidad, no conseguida, lo que hará que su «función» en la familia Santa-Cruz no sea excesivamente gloriosa. Toda su estructura mental y de actuación es el producto de una sociedad burguesa que no exige cul-

(27) J. FERNÁNDEZ MONTESINOS: *Op. cit.*, p. 241.

tura a sus mujeres, pero sí «modos» y «modales» que, dentro de su convencionalismo, permiten mantener el *status* de clase.

Juanito es el típico «señorito madrileño» de su época. Hombre delicado, soberbio, que nunca ha trabajado, viviendo de las rentas de «papá» y siendo el centro de las atenciones de toda la familia. Es el contrapunto del bueno de Maxi, esa alma cándida. La antipatía de Galdós hacia él es manifiesta. Al final acabará perdiendo el único valor positivo que conservaba: el auto-respeto. Pasará del «intelectualismo» juvenil a la vida de acción, pero siempre será el «mimentismo» lo que mueva su conducta, tan semejante a la de los otros señoritos madrileños: los Villalonga, los Peces, los Talleras. De jeremiada sociológica califica Fernández Montesinos las palabras de Juanito, que, por otra parte, nos servirán de magnífico testimonio de la conciencia social de clase: «Pobre pueblo. Y luego hablamos de sus pasiones brutales cuando nosotros tenemos la culpa.» Todas las víctimas del donjuán Juanito están moralmente muy por encima de este hombre soberbio y de insufrible amor propio. Juanito en su época no es ni más ni menos que el «hijo de papá» de nuestros días que se permite quizá ciertas simpatías —de boca— hacia la izquierda, pero que vive en la más absoluta ignorancia de los sufrimientos del pueblo bajo, al que compadece, a lo sumo, careciendo de la honradez de dejarle en paz si no se quiere hacer nada por él.

La pintura social de Madrid queda completa con la presencia de algunos caracteres de papel secundario en la novela (aunque quiero insistir en la fuerza de realidad y vida que tienen los caracteres secundarios en la obra de Galdós). Doña Guillermina (versión de doña Ernestina Manuel de Villena, a la que Galdós conoció realmente) es una santa mujer que consume su vida trabajando por los pobres. De la mano de ella nos acercamos a la psicología y a las formas de vida de los barrios bajos de Madrid. Doña Lupe, tía de Maxi, prestamista en sociedad con Torquemada, es el contrapunto perfecto de la piedad desinteresada de Guillermina. Por otra parte, doña Lupe es la «voz de la mayoría» cuando expresa su enemistad hacia la Iglesia como institución. Moreno-Isla es el típico español de la época, que clama contra el provincianismo de Madrid. Gran admirador de Londres y del carácter inglés, se esfuerza en demostrar que no existe ninguna solución ni para España ni para los españoles. Estupiñá, antiguo empleado de la casa de Santa-Cruz, representa un estamiento característico de la sociedad madrileña del siglo XIX. Pasa su vida visitando a sus innumerables familias amigas; no hay fiesta, bautizo o boda a la que no se le invite. Es el típico hombre simpático que siempre cae bien. Se mueve a lo largo de la obra con fuerza de verdad y

una naturalidad que le hace traspasar las fronteras del libro, para pasear por el Madrid del XIX, con la andadura morosa del buen amante de la tertulia y el comadreo inocente.

En Juan Pablo Rubín, hermano de Maxi, Galdós retrata al hombre de café, capaz de filosofar en el diván de peluche, buscándole solución a los graves problemas de España. De mano de Juan Pablo conoceremos las ideas anarquistas que se van extendiendo por Madrid. Don Benito se apresura a manifestar que él no comparte tal ideología.

Y no podíamos olvidar a ese personaje de excepción que es Mauricia «la Dura». Mauricia es un portillo de escape en un mundo hermético, y para R. Gullón representa «la protesta, la rebeldía contra la vida miserable, contra la vida mediocre, conformista y aburguesada del Madrid decimonónico» (28). Quizá de aquí nace esa fuerte atracción de *Fortunata* hacia esta mujer, «que era el vivo retrato de Napoleón».

Al lector no se le escapa que en *Fortunata* y *Jacinta* no aparece retratada la aristocracia madrileña. Y no aparece porque prácticamente no existía. Es curioso constatar que en España, sin burguesía y sin revolución, se produce el fenómeno de desaparición de la aristocracia, como en el resto de Europa.

Galdós se da perfecta cuenta de que la clase media (burguesía próspera y pequeña burguesía) domina al pueblo, y al exponer la ausencia de valores positivos en este sector de la sociedad, hace—indirectamente—la apología del pueblo bajo madrileño. Su «filosofía» está basada—en cierto modo—en una concepción romántica del mundo. Niega los postulados naturalistas del determinismo físico, al decir R. Gullón: «Galdós no ve la sociedad según Zola lo hacía, como bloque compacto, sin fisuras, sino como conjunto de gentes, intereses, afanes y condicionamientos diversos» (29). Berkowitz y Casaldueiro afirman que Pérez Galdós—en algún aspecto—se aproxima a las concepciones filosóficas de Hegel. Pero yo no sé hasta qué punto puede mantenerse esta afirmación.

Y hay un río subterráneo y profundo de poesía en *Fortunata* y *Jacinta*. Aguas que muy de vez en cuando salen a la luz, dando testimonio del hombre bueno que fue don Benito Pérez Galdós.

BAROJA Y GALDÓS, INTÉRPRETES DE MADRID

Voy a ocuparme ahora de la forma en que aparece Madrid en la trilogía *La lucha por la vida*, de Pío Baroja. Pero antes he de

(28) R. GULLÓN: *Op. cit.*, p. 223.

(29) R. GULLÓN: *Op. cit.*, p. 125.

señalar la diferencia de ángulo de enfoque entre Pérez Galdós y Pío Baroja.

Shermann Eoff (30) dice que Galdós nos muestra una posibilidad de vida perfectamente factible. No parece acertada esta afirmación, ya que la «realidad» que aparece en *Fortunata y Jacinta* es perfectamente posible. En la obra de Galdós, la distancia entre lo externo y el punto de vista del autor es escasa. Naturalmente, como en toda obra literaria, hay una elaboración de la materia prima. En este sentido Baroja supera a Galdós.

Los barrios bajos de Galdós son míseros y sus habitantes pertenecen a la clase social ínfima, pero siempre disponen de un tejado para guarecerse y de alimento diario. Galdós quiere atraer la simpatía del lector hacia este tercer estado, formado por unos «madrileños» que no escandalizan al lector como los de Baroja. La realidad latente es la misma, pero su tratamiento y el efecto producido en el lector no. Madrid descubre su crueldad al marginar a una parte de su sociedad; pero en la obra de Baroja esta realidad choca violentamente contra el lector gracias al distanciamiento de Baroja con respecto de su material, que elabora según los a priori de su ideología.

Me ha extrañado la actitud de Baroja al confesar que los «barrios bajos» eran materia inédita hasta su obra. Torrente Ballester afirma: «Pío Baroja, cuando inicia sus incursiones por los barrios paupérrimos del cinturón rojo, va convencido de que su exploración es singular y permanece inédita (31). ¿Es que Baroja no había leído a Galdós? Sabemos que sí, pues don Pío confesó a M. Gómez Santos (32) que lo que más le gustaba de Galdós eran las novelas madrileñas. Lo que ocurre ese que Baroja consideraba insuficiente e imprecisa la visión y versión galdosiana de los suburbios madrileños. Según Torrente Ballester: «Baroja buscaba lo que no había buscado ni hallado don Benito: Baroja buscaba el mal» (33). De todos es sabido que Galdós era un republicano optimista, un hombre bueno que creía en la bondad del hombre; de aquí que el «mal» que aparece en sus novelas sea siempre remediable. Baroja, en cambio, era un republicano pesimista, que había leído a Schopenhauer, con una conciencia del mal, que apenas concedía beligerancia a la bondad humana.

Como más adelante veremos, en la trilogía barojiana apenas se nos dice algo sobre el Madrid urbano y sus «vecinos». Todo se centra en

(30) S. EOFF: «The Treatment of Individual Personality in *Fortunata y Jacinta*», *Hispanic Review*, XVII, 1949.

(31) G. TORRENTE BALLESTER: «Vida y obra de Baroja», en *Baroja y su mundo*, Arión, Madrid, 1961, p. 127.

(32) M. GÓMEZ SANTOS: *Baroja y su máscara*, Barcelona, 1956, p. 130

(33) G. TORRENTE BALLESTER: *Op. cit.*, p. 128.

torno a los barrios míseros que se extendían—y alguno aún queda— junto al río Manzanares. Baroja compara el ambiente de los alrededores de Madrid con la «luz fuerte», y estos barrios son «el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid, con sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno» (*La busca*, p. 37). Frente a esta «luz fuerte», el Madrid urbano es sombra en la lejanía, en violento contraste; ocasión tendremos de ocuparnos de ello. Galdós, en cambio, era asiduo paseante y recreador después del ambiente y vida del Madrid urbano.

Baroja no es amigo de largas descripciones, como Galdós en *Fortunata* y *Jacinta*. Baroja dice todo con pocas palabras y raramente desarrolla una escena—aunque sea extensa— en más de un capítulo. Posee la virtud de la concreción y el dominio del silencio, lo que hace de su prosa un útil perfecto para expresar sus ideas.

La trilogía de *La lucha por la vida* está constituida por una juxtaposición de apuntes tomados fielmente de la realidad. Pero de esta acumulación de fragmentos independientes resulta un todo orgánico gracias a Manuel Alcázar, que permite la linealidad de la novela y es, según Torrente Ballester: «el hilo conductor que permite a Baroja juxtaponer sus apuntes del natural» (34). De esta forma de «hacer» de Baroja resultan algunos cuadros no necesarios, ya que no «funcionan» en cuanto a la estructura de la novela; pero bien podemos concederle esta libertad al autor de *La lucha por la vida*.

La sensación de realidad es mucho más fuerte—a mi modo de ver— en Baroja que en Galdós, y contribuyen a ello, sin duda, los procedimientos cinematográficos, que, al decir de Torrente Ballester (35), emplea Baroja. (Angelino Fons ha sabido darse cuenta de esto en su magnífica versión cinematográfica de *La busca*, y es curioso que este mismo director preparó la versión de *Fortunata y Jacinta*.) Admitido siempre el abismo que existe entre «realidad vicencial» y su recreación literaria, he de decir que los minuciosos apuntes tomados por Baroja en sus paseos por los suburbios madrileños permiten al lector una visión objetiva del paisaje físico y humano de estos barrios de Madrid a comienzos de nuestro siglo, a pesar—y ya lo decíamos más arriba— de que exista en don Pío una cierta «deformación ocular» en busca del mal, lo que quizá haga que su «visión» sea unidireccional.

J. D. Eaton afirma que una buena parte de *La lucha por la vida* podría ser calificada de «novela propagandista». Es verdad que en esta obra se dan la mano la filosofía, la psicología, la utopía, el espíritu épico y aventurero. Si se me permite, me atrevería a afirmar que Ba-

(34) *Ibidem*, p. 150.

(35) *Ibidem*, p. 135.

roja, sobre todo en *Aurora roja*, se aproxima al escritor *engagé* de nuestros días, muy lejos de don Benito en esto. Baroja refleja todo el conflicto ideológico y social de su época, con un lenguaje colorido, expresivo y muchas veces poético. Por otra parte, la formación médica de don Pío hace que observe las cosas participando de la objetividad del científico.

Volviendo a tomar el hilo de lo que decía más arriba, quiero señalar que el Madrid de Galdós puede delimitarse con rigor en un plano urbano de la capital de España. Es el «riñón de Madrid» lo que atrajo a don Benito, y no es muy extenso precisamente este sector. Por eso, al compararlo con el Madrid de Baroja, éste no nos aparece como *escenario* mucho más amplio y menos preciso, haciendo que pierda en concreción lo que gana en amplitud. Juan Antonio Cabezas, en un documentado artículo sobre el Madrid de Galdós, localiza puntualmente el Madrid de *Fortunata y Jacinta*.

Va de una tienda de aves y huevos, otra de bayetas y paños del Reina, en los soportales de la Plaza Mayor, a la casa de don Baldomero Santa-Cruz, en la plaza de Pontejos, del Arco de Cuchilleros en la Cava de San Miguel, al Arco de San Ginés, las calles de Hileras, Mayor y San Cristóbal, hasta la puerta del Sol y sus alledaños.

Piénsese lo difícil que sería hacer un esquema paralelo en *La lucha por la vida* y quizás la amplitud espacial de la obra de Baroja (esto no es obstáculo para que su atención se centre más en las zonas periféricas, como veíamos más arriba) sea debida a la *movilidad* del personaje central de su novela.

Manuel Alcázar «está en movimiento» a lo largo de la novela, frente al carácter, más bien estático—en cuanto al *status* establecido—de los personajes de *Fortunata y Jacinta*. Este tiene su correlato en el estilo; así, frente al tono ágil y vivo de las descripciones barojianas está la delectación morosa, que ya en su día fue observada por la sagacidad crítica de Clarín.

Fortunata y Jacinta me parece una novela más compacta que *La lucha por la vida*. En la «anécdota» de la novela galdosiana es todo sustancia, dice Angel Lázaro (*Pueblo*, especial Galdós, 7 de enero de 1970), y cree que es esto lo que más fuertemente caracteriza a esta novela.

No soy partidaria de clasificaciones que sirvan de panacea universal, pero me atrevería a decir que en *Fortunata y Jacinta* triunfa un interés psicológico de profundizar en los personajes, frente a un realismo más a flor de piel en *La lucha por la vida*. Esto me lleva a pensar en Camilo José Cela. En *La colmena*, *Nuevas escenas matritenses*, y

ahora, en *San Camilo 1936* hay una presentación *objetual* de Madrid y sus gentes, con muchos ingredientes para que la visión sea lo más realista posible, pero sin una recreación interna que trascienda esta realidad a través de la intimidad de los personajes (me refiero a la razón última del actuar, no a la concatenación simple *causa-efecto*). Este mismo fenómeno se da, a mi modo de ver, en la obra de don Pío Baroja. Recuérdese a este propósito—con toda la distancia necesaria—el caso de Benjamín Jarnés, que a fuerza de acumular datos y más datos de la realidad la destruye en sus obras. Quede claro que no pretendo afirmar que esto ocurra en Baroja ni en Cela.

Por el camino de estas sugerencias desembocamos en la encrucijada de: ¿qué es el realismo?, ¿límites? El problema ha preocupado y preocupa a los teorizadores de la literatura; yo solamente diré que la realidad incluye también la fantasía individual y la recreación a través de un personaje que la *elabora*. Recuérdese que esto llevó al monólogo interno de Joyce y a la *corriente de conciencia* de la moderna novela. De aquí que me atreva a afirmar que no es más real la visión de Madrid del novelista que acumula más datos *objetivos* de la realidad que la de un novelista que reelabora estos datos a través de uno o varios personajes, al igual que no es más realista un cuadro *pop* que incorpora objetos materiales tomados de la vida cotidiana que un cuadro que los reelabora de acuerdo con una interpretación de los mismos.

Sería interesante comparar a Galdós con Valle-Inclán, pues ambos novelan la vida de los mismos años. En esta comparación podríamos servirnos de la vieja imagen del espejo cóncavo (en que la realidad se hace grotesca), usado por Valle-Inclán, frente al espejo plano, paseado a lo largo del camino, que usarían Galdós y Baroja. Y apunto esto aquí para insistir en lo que de ilusión tiene la vieja definición de realismo. Pero no quiero ir más lejos, pues la andadura por este camino nos apartaría de nuestro tema.

Ocurre a veces, y esto es importante hacerlo notar aquí, que Galdós no puede establecer un puente espiritual entre sus personajes y el mundo que los rodea. Entonces los «datos de la realidad» aparecen acumulados en número excesivo y no encuentran explicación *por y a través* del personaje, semejante a lo que apuntábamos más arriba a propósito de Baroja. Pero éste no es el caso de *Fortunata y Jacinta* y disiento de los estudiosos que lo afirman.

No creo que haya una mayor dinámica espiritual en Manuel Alcázar que en *Fortunata*; en todo caso sería al revés. Y digo esto porque Baroja no se cansó en censurar a don Benito de falta de dinámica espiritual en sus personajes. Claro que no está a la altura de

Dickens o Dostoyevsky, pero creo que es el reproche que menos puede hacérsele al autor de *Fortunata y Jacinta*.

Sobre don Benito Pérez Galdós y sobre don Pío Baroja pesa el común anatema de ser descuidados en el estilo y poco atentos a la forma. Valle —como siempre— hiperboliza la situación llamando a Galdós: «Don Benito el garbancero.» Camilo José Cela dirá de él que en todo hay que imitarle, menos en el estilo. Con todo, creo que la novela realista necesitaba de una prosa sin floripondios literarios, y en este sentido sí que es valiosa la aportación de Galdós. De otra forma la imagen de Madrid se habría desvanecido entre *retoricismos* fuera de lugar. En cuanto a don Pío, a pesar de sus afirmaciones reiteradas y rotundas de no importarle nada la forma, poniendo siempre la claridad por encima de la elegancia, ocasión vamos a tener de descubrir en su prosa vibraciones líricas, descripciones ricas y atrayentes. Pero no adelantemos terreno.

MADRID EN «LA LUCHA POR LA VIDA»

Pasear por los suburbios de Madrid era, sin duda, un espectáculo desolador. El suelo sobre el que esta pobre gente vivía estaba formado por los restos de la población urbana:

Aquella tierra formada por el aluvión diario de los vertederos (...) aquella tierra, cuyos únicos productos eran latas viejas de sardinas, conchas de ostras, peines rotos y cacharros desportillados; aquella tierra árida y negra, constituida por detritus de la civilización, es siempre estéril (*Aurora roja*, p. 443).

Sobre este suelo desolador se levantan las casas, ya en torno a un patio, ya aisladas y multiformes, como las chabolas del barrio de «hojalateros», que tan magistralmente nos describe Baroja:

Era como una aldea levantada sobre estiércol y paja. Cada una de las casas, hechas con escombros y restos de todas las clases, tenía su corraliza, limitada por vallas de latas viejas, roñosas, extendidas y clavadas en los postes (*Mala hierba*, p. 374).

Aún hoy es posible encontrar, en evidente retroceso, este paisaje en algunos barrios de los alrededores de Madrid.

Un gran sector de la población vive en míseros habitáculos, en torno a un patio común. En el patio lavan y tienden la ropa las mujeres. El suelo está lleno de lodo en invierno y de polvo en verano. Los patios son madrigueras, donde nos encontramos a mujeres en camisa

acurrucadas y fumando el mismo cigarro, hombres medio desnudos sentados, basura y trastos viejos por doquier. La «Corrala del tío Riló» era un microcosmos de gentes marginadas, y

Allí se trabajaba, se holgaba, se bebía, se ayunaba, se moría de hambre; allí, se construían muebles, se fabricaban antigüedades, se zurcían bordados antiguos, se fabricaban buñuelos, se componían porcelanas rotas, se concertaban robos, se prostituían mujeres (*La busca*, página 53).

Y sabemos que Baroja no fantasea, como afirma Correa Calderón: «su visión de los bajos fondos de Madrid en el ciclo de *La lucha por la vida* es auténtica y vivida» (36).

En los míseros cubiles que se arraciman en torno al patio apenas hay muebles. Gran parte de la familia duerme en el suelo. Siempre hay algún vecino más próspero que goza de alguna escasa comodidad en su casa, como don Custodio.

El alimento es un lujo, y la familia se siente feliz si dispone de alguna verdura para cenar. La comida más habitual entre los que tienen algún ingreso seguro es el «cocido madrileño», rico en grasas, pero muy pobre en proteínas. Aún hoy es la comida habitual entre familias pobres en algunas regiones de España. Los mendigos, que no tienen casa propia, cuando disponen de algún dinero, pueden comer en las tabernas pedazos de bacalao, piltrafas picantes y gallinejas picantes.

La atención médica y los cuidados higiénicos no existen. Cuando alguien se pone enfermo ha de acudir a las «casas de socorro», instituciones de la beneficencia pública, donde los socorros y la atención dejan mucho que desear. La degeneración moral es más marcada que la degeneración física; sin embargo, el lector encuentra un amplio cuadro patológico entre este mundo de alcohólicos, prostitutas y mendigos. La procesión de mendigos atravesando el puente de Toledo, en busca de un menguado auxilio, produce una viva y desoladora impresión:

Los hombres tienen caras hinchadas, de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas melancólicas; viejezuelas esqueléticas de boca hundida y nariz de ave rapaz; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, y vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo (*La busca*, p. 57).

(36) G. CORREA CALDERÓN: «Introducción al costumbrismo», en *Escritores costumbristas*, Aguilar, Madrid, 1959. p. XLV.

Y no se difiere demasiado la forma de vestir de los mendigos de la de los otros habitantes de los suburbios madrileños. Para los niños ir calzados es un lujo impensable.

La ciudad vive de espaldas a la miseria del «cinturón rojo». Existe alguna organización benéfica; tal las piadosas mujeres de la «doctrina», los serios hombres de las «Conferencias de San Vicente», pero en ningún momento se acercan a la figura sublime de la caridad: Guillermina Pacheco, que Galdós nos presenta en *Fortunata y Jacinta*. No cabe achacarle toda la culpa de esta falta de compasión a la clase media urbana; es justo reconocer que gran parte del pueblo del suburbio vive en un estado de degeneración tal, que ha perdido todo deseo de lucha, trabajando—cuando lo hacen—de mala gana y buscando la «chapuza» o la ocupación ocasional. La mujer cose, vende verduras en la «Puerta de Moros»; incluso se ocupa en la noche como prostituta para conseguir algún dinero para la familia. El marido la trata violentamente, apaleándola, mientras los hijos se mueren de hambre. Muchos maridos dan menguadas cantidades de dinero a sus esposas y se pasan la mitad de la semana borrachos. Los niños desde los once años e incluso antes buscan «chapuzas», pequeños trabajos, y pronto se independizan para seguir el ejemplo de vida de sus padres. En este mundo desgarrado y multiforme hay una cosa que une a todos: la degradación, la miseria y la cólera. Las mujeres, sobre todo, están peleando constantemente, lamentándose y vociferando a la más mínima provocación.

Hay alguna excepción dentro de este panorama desolador. Tal don Custodio, que intenta elevarse sobre su condición, pretendiendo mantener cierta dignidad de clase media. Don Custodio se siente «madrileño», y como para cualquier habitante del Madrid actual, el Manzanares es un río tan serio como el Amazonas, y Madrid, el centro indiscutible de España. Vive en una chabola aseada con un pequeño jardín, en el que cultiva hortalizas. Cada día se siente más cerca del Madrid urbano, viviendo honradamente de su oficio de trapero. Educa a su única hija, Justa, en una atmósfera decente; pero, a pesar de los cuidados de don Custodio por su hija, ella es abandonada por el hombre al que amaba, tras haberle hecho éste contraer la sífilis. Justa acabará dedicándose a la prostitución.

Las prostitutas son una parte muy característica de estos barrios bajos. En *La lucha por la vida* el lector se encuentra con un crecido número de estas pobres mujeres: La Paloma, la Mella, la Engracia, la Goya, la Aragonesa..., algunas de las cuales comenzaron esta vida cuando apenas tenían trece años:

Entre las filas de viejas había algunas chiquillas de trece o catorce años, monstruosas, deformes, con los ojos legañosos; una de ellas tenía la nariz carcomida completamente, y en su lugar un agujero como una llaga; otra era hidrocéfala, con el cuello muy delgado... (*La busca*, página 71).

A veces empiezan mucho antes de los trece años:

Llevaba ocho años de buscona y tenía diecisiete. Se lamentaba de haber crecido, porque decía que de niña ganaba más (*La busca*, p. 151).

Algunos chulos de barrio se dedican a explotar a estas pobres mujeres y viven a su costa. El fin de estas mujeres es desolador, como la Violeta, que, a pesar de su parálisis, continúa «haciendo la vida». Dice:

—...y lo que temo es el invierno porque me voy a morir en la calle.
—¿Pero por qué no va usted a algún asilo?
—Ya he estado, pero no se puede ir, porque esos granujas de golfos nos roban la comida. Ahora voy a San Ginés y gracias que en Madrid hay mucha caridad, sí, señor (*La busca*).

La Violeta, paralizada y ciega, tiene solamente treinta y dos años. Los niños forman cuadrillas y hurtan; al principio, cosas de pequeña importancia, para ir gradualmente cometiendo robos más serios. Generalmente reciben enseñanza de un *golfo* de mayor edad, que se lleva una parte de lo hurtado, por su magisterio. Un ejemplo típico es el Bizco, un sádico, que tortura a todo aquel que es más débil que él sin la más mínima compasión. Vive, como muchos otros golfos, de las ganancias de las prostitutas, a las que, a cambio, protege. Es como un animal salvaje, y su limitado pensamiento solamente tiene un ideal: ser fuerte para satisfacer su hambre de brutalidad. Ocasionalmente vive con una—casi niña—de dieciséis años: Dolores (37). No acepta dinero de ella, pero después—en el colmo del sadismo—le quemará los dedos. El Bizco es sentenciado, por fin, a muerte tras haber asesinado a su «compañero». Baroja se pregunta por qué es condenado a muerte un hombre que «nunca se había preguntado por qué era odiado, por qué era perseguido. El había seguido el fatalismo de su manera de ser.» Homicida es, desde luego, pero como resultado de la depravada sociedad de Madrid. Condicionamiento social que Baroja se apresura a apuntar. Con todo, hay que distinguir, como apunta Rodríguez Rivas: «que Baroja distingue entre lo atroz extraordinario y lo atroz habitual y, por tanto, hábito admitido» (38).

(37) Nótese el simbolismo cristiano de los nombres: Dolores, Salvadora... etc.

(38) M. RODRÍGUEZ RIVAS: «Madrid en Baroja», *Índice*, enero-febrero 1954.

La «golfería» y los «golfos» son algo consustancial a estos bajos fondos madrileños. Llevan una vida irresponsable. Trabajan si encuentran algún negocio, hurtan si se presenta la ocasión y siempre acaban juntándose en las tabernas a comentar el último «negocio» o a prepararlo. El lector tiene ocasión de visitar de la mano de Baroja las tabernas de Naranjeros, Esgrima, Blasa y muchas otras, en las que «mujeres feas, desgredñadas, vestidas con corpiños y faldas haraposas, sujetas a la cintura por cuerdas», beben vino con sus amigos los golfos. La vida en las tabernas se centra entre la pelea y el juego de cartas.

Muy frecuentemente los golfos viven estafando en las casas de juego, jugando con ventaja contra el miserable pueblo, que no puede resistir su pasión por el juego:

Eran aquellos tipos de miseria y sordidez horrible; llevaban chaquetas rozadas, sombreros grasientos, pantalones con rodilleras, llenos de barro. En sus ojos brillaba la pasión del juego, y se les veía seguir la marcha de las jugadas, con los brazos cruzados sobre la espalda y el cuerpo echado hacia adelante, conteniendo la respiración (*La busca*, p. 71).

Vidal, un típico golfo, nos descubre la «filosofía» de este nivel de la sociedad:

Creo que en el mundo hay dos castas de hombres: unos que viven bien y roban trabajo o dinero; otros que viven mal y son robados.

Estas palabras podrían haber sido pronunciadas por cualquier pícaro del siglo xvii. Ernest Boy afirma: «el pícaro de Cervantes, de Mateo Alemán, de Quevedo, ha sido reemplazado por el "golfo" de hoy» (39). He de decir que no me parece totalmente exacta la afirmación. La filosofía de Manuel, que no es sino trasunto del propio pensamiento de Baroja, deriva de la asidua lectura de «folletines» por Baroja, según Torrente Ballester (40). Lo que lleva a dividir la sociedad —tajantemente— en «buenos» y «malos», deteniéndose, sobre todo, en los malos, los estúpidos y los imbéciles.

Paseando por estos distritos de Madrid y viendo la depravación moral, el autor afirma: «había que destruir esta cochina humanidad», y exclama después, con emoción: «éste es el Madrid de mi tiempo».

(39) E. BOY: «La busca», en *The New York Nation*, Nueva York, 27 de diciembre de 1927.

(40) G. TORRENTE BALLESTER: *Op. cit.*, p. 128. Sería necesario insistir sobre la importancia sociológica del folletín o «folletón» por entregas. Bástenos aquí observar cómo algunos elementos característicos de la subliteratura pueden ser asimilados a la Literatura (con mayúscula). Esto nos pone en la pista de una interacción que debería ser estudiada.

Como dice Mariano Rodríguez Rivas: «(en las novelas de ambiente madrileño de Pío Baroja) apenas hay en ellas nada de descripción de nuestro paisaje urbano» (41). En esto difiere de Galdós. Madrid-ciudad aparece a lo lejos y en contraste con los barrios marginados:

Se veía Madrid envuelto en una nube de polvo, con sus casas amarillentas. Las altas vidrieras relucían a la luz del sol poniente (*La busca*, p. 49).

Se veía Madrid en lo alto, con su caserío largado y plano sobre la arboleda del canal. A la luz roja del sol poniente brillaban las ventanas con resplandor de brasa (*La busca*, p. 119).

En lontananza se extendía Madrid, envuelto en el ambiente límpido y claro, bajo un sol de oro (*Mala hierba*, p. 534).

Parece como si Baroja no quisiera llevar al lector por las calles de Madrid, ciudad a espaldas de sus barrios bajos. No obstante — alguna contada ocasión— se introduce en el Madrid urbano:

Las luces de los escaparates brillaban resplandecientes en la atmósfera húmeda... las luces de los faroles y de las tiendas; todo esto daba una impresión de vida amplia y hermosa (*Aurora roja*, p. 555).

Con gran precisión nos describe el despertar de la calle de Mesonero Romanos, en pleno centro urbano:

El sereno llamó con su chuzo en las tiendas, pasaron uno o dos panaderos con la cesta a la cabeza, se abrió una tienda, luego otra, después un portal, echó una criada la basura a la acera, se oyó el vocear de un periódico. Poco después la calle entraba en movimiento (*La busca*, página 11).

También nos describe el vivo y abigarrado espectáculo de la calle del Espíritu Santo, el «reino» de las verduleras. No podía faltar, y no falta, un paseo, aunque breve, por el inolvidable Rastro madrileño. Y aun nos permite Baroja la delicada y solitaria visión del Madrid nevado:

Madrid cubierto de nieve, estaba deshabitada; la plaza de Oriente tenía un aspecto irreal, de algo como una decoración de teatro; los reyes de piedra mostraban hermosos mantos blancos; la estatua del centro de la plaza se destacaba gallardamente sobre el cielo (*Mala hierba*, p. 291).

El pueblo urbano de Madrid y el de los suburbios coinciden en las verbenas y en los toros. Baroja nos describe con precisión el ambiente de una verbena (la *kermesse* de la calle de la Pasión) en el

(41) RODRÍGUEZ RIVAS: *Op. cit.*

capítulo VII de la primera parte de *La busca*. El pueblo español es aficionado a los toros en todos sus niveles. Baroja no lo era; nótese cómo describe el ambiente de una tarde «de toros» en Madrid:

En los alrededores de la plaza, el gentío se amontonaba; de los tranvías bajaban grupos de gentes que corrían hacia la puerta; los revendedores se abalanzaban sobre ellos voceando; brillaban entre la masa negra de la multitud, los cascos de los guardias a caballo. Del interior de la plaza, salió un vago rumor, como el de la marea (*La busca*, página 143).

Más adelante, en boca de Manuel, dice:

En vez de una apoteosis sangrienta del valor y de la fuerza, veía una cosa mezquina y sucia, de cobardía y de intestinos; una fiesta en donde no se notaba más que el miedo del torero y la crueldad cobarde del público, recreándose en sentir la pulsación de aquel miedo (*La busca*, p. 172).

Creo que es interesante recordar aquí que a Galdós tampoco le gustaban los toros, solamente vio cuatro o cinco corridas en veintitantos años. Las consideraba como: «escuela constante y cátedra siempre abierta de barbarie, insolencia y crueldad».

Eran muy característicos en Madrid, por aquellos años, los merenderos, donde sus habitantes se reunían en las tardes domingueras, huyendo del calor. Aún quedan bastantes de estos merenderos —con las naturales transformaciones—, y la gente sigue acudiendo a compartir en grata familiaridad la tortilla de patatas. En uno de estos merenderos concluye trágicamente la vida de Vidal.

Lo visto hasta aquí sería suficiente para un lector que solamente ha buscado en *La lucha por la vida* una descripción externa —todo lo objetiva y vivida que se quiera— de los barrios bajos junto al Manzanares. Pero la conciencia del lector se rebela ante este estado de cosas; una protesta callada y un deseo de salvación se apoderan de él. En su trilogía, Baroja muestra cómo es posible la salvación individual al ir superando los problemas del ambiente. Para desarrollar claramente esta idea se sirve de tres personajes: Manuel, Roberto y Juan.

Manuel, en cierto modo, es un pícaro moderno. Su madre, viuda, tiene la ilusión de ver a sus dos hijos (Manuel y Juan) convertidos en sacerdotes, y espera la vida tranquila y confortable de «ama de cura». Manuel, desde su infancia, se enfrenta con la sociedad. Tiene un carácter débil, desorientado y carece de voluntad. La vida que se desenvuelve en su torno, ocasión hemos tenido de comprobarlo, es tan,

tan terriblemente cruel, que a veces se hace insufrible. Tras la muerte de su madre (muere trabajando, sin asistencia médica ni religiosa), Manuel se iniciará en la vida de «golfo», en la «compañía» del Bizco. Pero no se encuentra a gusto. Sus pensamientos le alejan de este mundo, aunque su debilidad de carácter le impida abandonarlo. Sin embargo Manuel, en los diversos estados de su vida marginada (zapatero, jugador con ventaja, criado, panadero, chulo...), va comprendiendo las leyes de la sociedad y en la medida de sus fuerzas, descubre lo que es la justicia universal. El afirma siempre que «la superioridad del hombre está en el talento y en la maña». La crueldad y el sadismo le disgustan; por eso sentía tanta animadversión hacia el Bizco. Su vida de golfo madrileño finaliza cuando emprende seriamente el negocio de la imprenta y se casa con Salvadora.

La Salvadora, hija de una prostituta, muestra —a las claras— cómo es posible salvarse, a pesar del origen. Baroja no creía en el determinismo físico de Zola. Esta mujer vivió siempre por encima de las gentes con las que habitaba, llena de altos ideales: el amor hacia su hermano pequeño, la delicadeza con los animales, su amor al trabajo y al ahorro. Manuel, que había comprado un pequeño taller de imprenta gracias a la ayuda económica de su amigo Roberto, por el trabajo consigue su autorrespeto y el de los demás, y gracias a su esfuerzo alcanza su «salvación».

Roberto es el carácter opuesto a Manuel. Piensa que la vida es cruel. El hombre es un egoísta y afirma, siempre, la injusticia de la vida (42). Es muy significativo que Roberto sea inglés (Pío Baroja pensaba —y lo dice varias veces en su trilogía— que el hombre del Norte poseía unos valores morales más altos que el español) (43). Roberto es un hombre con voluntad, que pone todas sus fuerzas en una lucha constante para triunfar. La vida es una empresa heroica, no romántica; por eso para él es desolador que el hombre no proteste y luche, doblegándose a su estado. No idealiza el mundo ni a las personas, pero no quiere decir esto que no admita la sincera emoción y el afecto. Lo que más horroriza a Roberto de los barrios bajos no es la depravación y degeneración de sus gentes, sino la falta de voluntad, que los hace vivir sin ningún estímulo por mejorar su situación. Piensa que el mejor gobierno para España sería una dictadura que legislara con justicia. Según él la sociedad es inmoral porque el individuo es inmoral, y el individuo es inmoral a causa de la so-

(42) El pesimismo de Manuel y de Roberto está enraizado en el pesimismo de Schopenhauer, autor muy leído por Baroja.

(43) Al igual que Galdós en *Fortunata y Jacinta*, Baroja presenta a algún español que desprecia a sus compatriotas, pero sin quedar claro si se trata de pose o de un verdadero sentimiento.

ciudad y a causa de su falta de voluntad. Roberto y Manuel destestan el castigo (44). Roberto y Manuel son caracteres complementarios, diametralmente opuestos, aunque al fin Roberto consigue impulsar a Manuel hacia la acción.

En *Aurora roja*, tercera parte de la trilogía, el lector tiene ocasión de encontrarse con el Madrid de los anarquistas.

Jesús, en otro tiempo golfo compañero de Manuel, representa el vago ideal de un hombre desencantado de la vida que sueña con un mundo feliz, en el que triunfe la igualdad de los hombres:

No más odios, no más rencores. Ni jueces, ni polizontes, ni soldados, ni autoridad, ni patria. En las grandes praderas de la tierra, los hombres libres trabajan al sol. La ley del amor ha sustituido a la ley del deber, y el horizonte de la humanidad se ensancha cada vez más extenso, cada vez más azul... (*Mala hierba*, p. 380).

Los anarquistas de Madrid se esfuerzan en demostrar que ellos serán capaces de realizar el sueño de Jesús. Todo el movimiento anarquista madrileño se centra en torno a Juan, hermano de Manuel. Juan pierde la fe en Dios y decide abandonar la carrera sacerdotal porque su conciencia no le permite ese fraude. Sus aficiones artísticas le llevan a París, donde se dedica a perfeccionar sus aptitudes escultóricas, a la vez que trabaja en una fábrica, lo que le permite conocer la vida de los trabajadores. Cuando regresa a Madrid goza de gran estima como escultor, y su porvenir se ofrece venturoso; pero el terrible destino de las clases sociales bajas de Madrid será un revulsivo para su alma. Aunque artista, se siente indignado con los falsos artistas que consumen su vida en una seudoboemia improductiva. Estos artistas madrileños no difieren mucho de los europeos, y Baroja se esfuerza en hacer ver al lector la inutilidad de estos hombres que no producen nada aprovechable estéticamente, pero que pasan su vida intrigando y criticando (Bernardo, Alejo, Monzón...).

En estos círculos artísticos Juan es invitado a unirse al movimiento anarquista. La primera asociación anarquista se reúne en la taberna llamada «La Aurora», situada en el barrio de Areneros. Esta taberna es muy distinta de las que Manuel solía visitar en sus años de golfo. Tiene un aire intelectual y es confortable, con cierto tono de dignidad. Disgustado con los artistas, Juan se inclinará hacia el mundo de los obreros, a los que admira por su gran vitalidad. Los anarquistas tomarán el nombre de «Aurora Roja» y comenzarán a organizar la propaganda de su movimiento. Los libros de Kropotkine, Re-

(44) Baroja difiere completamente de Dostoievsky—con el que tiene puntos de afinidad en ocasiones—, ya que éste considera el castigo como una purificación.

clus y Juan Grave son distribuidos por Madrid. Juan no está demasiado interesado en la elaboración de un «manifiesto» anarquista; por eso, sus ideas anarquistas tendrán un tono particular: pretende la libertad del hombre liberándolo de los poderes de la Iglesia y el Estado (45). Mientras tanto, sus compañeros pasan días y días discutiendo qué anarquismo sea el más conveniente para España. Los más inteligentes, Libertario y Maldonado, desarrollan con claridad sus teorías y proyectos prácticos en periódicos como *La Anarquía*, *El Libertario*, pero —aunque hay excepciones— la mayoría ansía la destrucción por la destrucción: «La revolución por la revolución, pa'divertirse.»

Las sesiones de los anarquistas son largas y excitantes. Muchos de estos hombres caen en la utopía de pensar que el hombre sería completamente feliz si no estuviera sometido a las actuales leyes injustas, trabajaría sin preocuparse del salario. Pronto comienzan a mezclarse ideas comunistas en las sesiones de los anarquistas; algunos, recogiendo las ideas de Saint-Simon, afirman: «Cada hombre deberá tener el número justo de bienes según sus necesidades.» Pero muchos, con acertada lógica, se preguntan: «¿Quién determinará las necesidades de cada trabajador?, ¿de qué modo recompensará la sociedad a los artistas, ingenieros, intelectuales?»

El éxito del anarquista radical en Barcelona es muy admirado, y hombres como Ravachal, Vaillant, Enrique... serán idealizados. Con todo, solamente una pequeña parte de trabajadores es adicta al movimiento anarquista. La mayor parte del mundo obrero madrileño piensa en el socialismo, sin que esto coincida en otras regiones de España. Los representantes de ambos movimientos se acusarán mutuamente. Podemos afirmar que el anarquismo no llega demasiado lejos en Madrid.

Juan, en su lecho de muerte, sueña con la igualdad de los hombres y la justicia para todo el humilde y marginado pueblo de Madrid. No quiere que su último sueño sea interrumpido por el sacerdote que viene a administrarle los últimos sacramentos. Juan muere cuando sobre el cielo de Madrid comienza a aparecer la aurora roja de un nuevo día. El reflejo rojo del nuevo día daba sobre la cara de Juan, y cuando expira «el sol de una mañana de mayo, brillante como el oro, iba iluminando el cuarto» (*Aurora roja*, p. 586). Creo que es interesante recordar que Manuel había llegado a Madrid en un crepúsculo rojo, y su hermano Juan morirá en la hora crepuscular del alba.

El Madrid de Baroja es cruel. Una civilización que no hace nada

(45) César Barja identifica el anarquismo de Juan con el del propio Baroja, jamás identificado con los fanáticos puntos de vista de los anarquistas.

para redimir al pueblo humilde de los barrios bajos. Con todo, me atrevo a afirmar con César Barja, que Madrid está vista en muchos momentos con ojos de poeta:

El sentimiento poético-lírico es muy vivo en sus novelas. La naturaleza constituye como un corolario de su instinto individualista, es la paz entre la lucha, la sencillez y la verdad en medio de la complicación y de la mentira. Trata el paisaje como parte integrante de la constitución moral y social de la vida española, como elemento de drama nacional (46).

El contraste entre los horrores de la vida y la serenidad de la naturaleza, de la miseria de los suburbios y la ciudad en lejanía producen una viva impresión. Solamente un poeta puede decir:

Madrid envuelto en una nube de polvo, con sus casas amarillentas. Las altas vidrieras relucían a la luz del sol poniente (*La busca*, p. 49).

Quiero hacer notar el contraste que se observa entre el discurrir de la vida de cada día y la eterna naturaleza que es el contrapunto al triste desenvolverse de la vida. Cuando el lector se imagina visualmente la desoladora procesión de mendigos cruzando el puente de Toledo, al momento se da cuenta de que existe un orden y una paz más allá: «Desde allí surgía Madrid, muy llano, bajo el horizonte gris, por entre la gaza de aire polvoriento» (*La busca*, p. 59). Desde la cámara mortuoria de la madre de Manuel, que ha muerto sin los socorros de un sacerdote, se veía: «un cielo azul extendiéndose hasta el infinito».

El color dominante es el gris brumoso, pero el «rojo» es el color de los momentos decisivos de la obra, el que da el tono. Manuel llega a Madrid en una tarde, tarde en la que sobre Madrid se deshacía un crepúsculo rojo. Juan murió en una alborada roja, y cuando Manuel se incorpora por fin a la vida de Madrid —como trabajador «honrado»— es el rojo el color dominante:

Se veía Madrid en lo alto, con su caserío alargado y plano, sobre la arboleda del canal. A la luz roja del sol poniente brillaban las ventanas con resplandor de brasa, destacándose muy cerca debajo de San Francisco el Grande, los rojos depósitos de la fábrica de gas (...) A un lado se erguía el observatorio, sobre un cerrillo, centelleando el sol en las ventanas; al otro el Guadarrama azul, con sus crestas blancas se recortaba en el cielo limpio y transparente, surcado por nubes rojas... (*La busca*, p. 119).

(46) CÉSAR BARJA: *Libros y autores contemporáneos*, Nueva York.

La naturaleza ofrece paz al pobre y marginado pueblo de los suburbios. Incluso en los momentos de más tensión, la naturaleza se muestra en contrapunto de quietud y belleza. Vidal, primo de Manuel, es asesinado por el Bizco en una plácida tarde de merendero madrileño, y cuando Manuel vuelve hacia Madrid, tras la desgracia:

Se destacaba en el cielo azul, melancólico y dulce, surcado en el poniente por grandes fajas moradas y verdosas; las estrellas comenzaban a lucir y a parpadear con languidez; el río brillaba con reflejo de plata (*Mala hierba*, p. 352).

Don Alonso, tras capturar al asesino Bizco, muere en el camino hacia el hospital del Cerro del Pimiento, cuando la naturaleza comienza a revivir:

El césped brillaba sobre las lomas; temblaban las hojas nuevas en los árboles; refulgían al sol las piedras en las calzadas, limpias por las lluvias recientes. Todo parecía nuevo y fresco, los colores y los sonidos; el brillo de los árboles y el piar de los pájaros; la hierba salpicada de margaritas blancas y amarillas, y las mariposas sobre los sembrados. Todo, hasta el sol. Todo, hasta el cielo azul, que acababa de brotar del caos de las nubes, tenía un aire de juventud y de frescura (*Aurora roja*, p. 502).

Esta naturaleza apacible y bella, sosegada y lejana, hace que se nos antoje cruel y despiadada la presencia del hombre sufriente, de lo feo, del dolor en un «marco externo» que viene a decirnos todo lo contrario. Nos hace sentir la soledad del hombre sobre la tierra, más angustiosa por nacer de una posición dialéctica con respecto del «medio» en el que tiene que vivir, y más dolorosa por no ser voluntario, sino impuesto este desacuerdo. ¿Pretende don Pío hacernos ver el fracaso de la sociedad —en cuanto a elaboración humana— frente al equilibrio «ajeno al hombre» de la naturaleza? ¿No es, en el fondo, el fracaso de Madrid-ciudad en cuanto violentación del individuo, lo que quiere hacernos sentir Baroja?

De todos es sabido que la idea de ciudad se fundamenta en un acuerdo tácito entre los individuos que la forman, y la misma estructura de ésta supone la existencia de dos grandes grupos —con sus correspondientes niveles— de integrados y marginados. Baroja nos presenta en su novela el proceso de integración de Manuel, pero para el autor de *La lucha por la vida* no es ningún desenlace optimista (no se olvide que antes nos referíamos a este mismo fenómeno desde el punto de vista del lector, no del autor). Para mí tengo que la razón última de don Pío es el ataque al concepto de ciudad, y por ello ataque

a la estructura social. El retorno a la naturaleza—las praderas para el hombre libre—es una pura angustia en la pluma de Baroja, porque a él no se le oculta la imposibilidad de alterar el mecanismo urbano, lo que le hace resignarse a comprobar su desencanto en un fenómeno social llamado Madrid.

OLGA KATTAN
Brooklyn College of the City
University of New York
BROOKLYN, New York (USA)

NOTA.—Citamos siempre por la edición del Círculo de Lectores, edición íntegra realizada por cortesía de Julio Caro Baroja, Barcelona, 1968.

UNIDAD DE «EL DOCTOR CENTENO»

P O R

GERMAN GULLON

El doctor Centeno, como *Tormento* y *La de Bríngas*, es novela que deja un tanto perpleja a la crítica, pues suscita multitud de preguntas que los estudiosos galdosianos no siempre pueden contestar con acierto. Al leerla surgen espontáneamente, entre otras, las siguientes cuestiones: ¿Es *El doctor Centeno* una sola novela o son dos?, ¿necesitamos conocer todo el grupo (1) para comprenderla totalmente?, ¿por qué se titula esta novela *El doctor Centeno* siendo Centeno, aunque siempre presente, un muy modesto comparsa en ella? (2). Si examinamos detenidamente los problemas planteados en estas preguntas, en seguida notamos que coinciden en referirse de una o de otra manera a la unidad de la obra, y que alrededor de esta cuestión básica giran las demás. En este trabajo nos proponemos hallar esa unidad, si es que existe, examinando primeramente el tema de la novela, y su estructura, que es lo que en definitiva concede entidad a una obra.

Para saber cuál es el tema de *El doctor Centeno*, lo primero que hemos de hacer es determinar si se trata de novela o si, más bien, como dice José F. Montesinos: «es 'partes', no 'parte' de un ciclo, pues se nos antoja fusión de dos novelas. El autor nunca desparramó sus materiales con tan pródiga prodigalidad, y comenzando con un tema, termina con otro muy distinto» (3); y aún va más allá el ilustre crítico al negar la entidad propia a esta novela cuando asegura que Centeno es en ella un mero comparsa.

Si consideramos a Celipín Centeno un «muy modesto comparsa», ¿qué no diremos de Pedro Polo o de Alejandro Miquis? ¿Es que en esta novela todos son comparsas? La respuesta ha de ser negativa; ciñéndonos a lo escrito, es posible afirmar que sí es *la novela* de Felipe Centeno, pues cuanto acontece en ella está visto desde su perspectiva, y sólo lo que él puede ver y entender constituye la acción.

La historia de Pedro Polo, la lucha con la pasión que le devora,

(1) José F. Montesinos agrupa *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bríngas* y las llama «las novelas de la locura crematística». *Galdós*, Ed. Castalia (Madrid, 1969), p. 61.

(2) *Ibid.*, p. 71.

(3) *Ibid.*, pp. 62-63.

no se desvela hasta *Tormento*, la siguiente novela de este grupo. El cura sí pudiera ser considerado un comparsa; aquí no vemos de él más que la máscara, no sus verdaderos problemas; Galdós no quiso darnos este personaje completo. De acuerdo con la singular técnica de creación del personaje que don Benito emplea al escribir las novelas citadas, lo primero que nos ofrece es el desarrollo externo. Posteriormente, por lo general en una segunda novela, el personaje aparece caracterizado por entero, sin que nada se le oculte al lector. Polo surge en el mundo novelesco galdosiano siguiendo esta técnica, y por eso en *El doctor Centeno* todavía es un sujeto cuya intimidad y problemática personal no logramos ver.

Ante un suceso del que tanto Polo como Centeno son protagonistas, el peso y consecuencia de la acción recae en Felipe. Cuando paseando con su amigo Juanito del Socorro, nuestro «héroe» ve a Polo, que estaba formando un «bulto» con otra persona, intuye que hay algo extraño, algo que se debe ocultar y siente miedo, «pavor y vergüenza». De la reacción del cura ante este encuentro no sabemos casi nada. La persona que Felipe no distingue en el «bulto» es Amparito, la amante de Polo. Si a Galdós no le interesa revelarnos el ser íntimo del cura es porque en esta narración el centro de conciencia es Felipe, y lo que importa es mostrar cómo él reacciona.

La vida de Miquis nos es presentada de manera similar; ante los hechos y acciones que componen la vida del estudiante Miquis el narrador pone un prisma, Centeno, y en él se refleja la existencia romántica de su amo. Al comienzo del segundo tomo, el narrador da indicios de saber cómo es la vida íntima de Miquis —sus amores con «La Tal»—, pero hasta que Felipe no entre en contacto directo con esta ciudadana no podremos saber nada con certeza.

Así, hemos sacado del anonimato a Centeno. Ya no es el «siempre abnegado, siempre la lealtad misma [al cual], nunca logramos verlo del todo, pues su entidad es tan escasa que se nos pierde», como lo ve Montesinos, sino que tiene una entidad definida: es el prisma humano a través del cual se filtran los hechos que ocurren en la novela; es también quien mide y sopesa las acciones de los demás, y según su manera de verlas nos las transmite el narrador. Esto parece ya suficiente para que la novela tenga el título que tiene; diremos, contestando a la pregunta de Montesinos: ¿Por qué [Galdós] habrá llamado a esta novela *El doctor Centeno*?

En *Tormento*, la obra siguiente de este ciclo, cambia la situación. Felipe vuelve a aparecer, y entonces sí lo hace como comparsa, pues la acción se desarrolla sin que su visión de ella sea imprescindible para la comprensión de la novela.

En *El doctor Centeno* se trata de Pedro Polo y de Alejandro Miquis, pero ninguno de los dos personajes es visto directamente, tal y como es, sino desde la conciencia del muchacho Centeno. Por lo dicho, cabría pensar que *El doctor Centeno* es una novela abierta (4), y que todo lo referente al cura o a Miquis acaso se podría excluir, sin perjuicio para la unidad de la obra, pues al quitarle un capítulo o dos lo único que se haría es reducir lo que Felipe ve. Esto no es así. En la novela ha de considerarse, además del punto de vista de Centeno, un tema y una estructura que contribuye decisivamente a su unidad, y no permiten la disgregación de los elementos que lo constituyen. A continuación procuraremos mostrar que ello es así.

Américo Castro opina que a partir de «Cervantes, la figura humana es presentada *haciéndose* el curso y el perfil de la propia existencia, en el ambiente social de su tiempo, como un ser permeable, intercomunicable y, al mismo tiempo, consistente, todo en un proceso de comedia-drama» (5). Si aplicamos esta idea al desarrollo novelesco de Celipín Centeno, probablemente obtendremos nueva luz para ver la novela como un todo, como un conjunto armónico completo.

Nuestro «héroe» está *haciéndose* a lo largo de la obra, su visión del mundo y de las cosas, va cambiando según va formándose su carácter. Al comienzo, el recién llegado de Socartes dirá que «buscó [a] un desacomodado», que quiere ponerse a «servir a un señor»; se ofrece como criado a Alejandro Miquis, al que encuentra por casualidad. Celipín es un pobre «héroe chiquito» que aún no sabe nada de casi nada, ni hablar casi, a quien le da lo mismo un trabajo que otro. Lo único que desea es que le tomen de criado para poder «destruirse» [instruirse] (6); todo esto se cuenta al comienzo del primer tomo, pero cuando llegamos a la última parte de la novela Felipe ya se ha «hecho»—no es que haya aprendido mucho o poco en la escuela de Polo o en el Instituto, sino que las circunstancias, la vida, han ido conformándolo, y así ya no quiere ser criado de cualquier manera, sino que, consciente de sus progresos, exige. Al proponerle don José Ido «una colocación decorosa» en que «todo se reduce a conducir el caballo de un vendedor ambulante de petróleo; el trabajo no es grande; pasear de lo lindo, y hasta es un gusto ir por

(4) Véase el prólogo a *La nave de los locos*, por Pío Baroja, y más recientemente ALBERTO MORAVIA: «Dreaming Up Petronius», en la *New York Review of Books*, Vol. XIV, núm. 6 (marzo 26, 1970), la página 40: «An open novel—a series of events and adventures without a beginning, middle, or end; without a story, an internal structure».

(5) AMÉRICO CASTRO: *Prólogo a Don Quijote de la Mancha*. Ed. Porrúa (México, 1960), p. xiii.

(6) BENITO PÉREZ GALDÓS: *El doctor Centeno*. Ed. Hernando (Madrid, 1949), primera parte, p. 22.

esas calles tocando la corneta para que bajen las criadas», Celipín, que ha pasado a ser «Aristóteles», le dirá: «Lo pensaré, señor Ido, y la cosa está en saber lo que su amigo ha de darme por este trajín de estar todo el santo día en la calle dando trompetazos» (7). «Aristóteles» no se conformará, como lo hizo Celipín, con cualquier cosa; no mendiga ser criado de nadie, pues intuye su valor, sabe lo que su «educación» ha sido, y quiere ser retribuido con arreglo a sus méritos. En *Tormento* lo veremos en casa de Agustín Caballero, al servicio del cual se encuentra, después de una breve estancia con el vendedor de petróleo; está muy bien colocado, y, según él mismo dice, tiene «el mejor amo del mundo» (8). El deseo y aspiración de Centeno se ha cumplido.

El cambio que se efectúa en su nombre, desde el entrañable «Celipín» que vemos llegar del pueblo, Socartes (casi Sócrates), hasta el grave «Aristóteles», como se le llamará al final de la novela, es muy significativo, y apoya nuestra idea acerca del progreso del personaje.

Felipe es una línea de fuerza, una constante, emite todo lo que la novela contiene, dejando en claroscuro lo que se halla fuera de su alcance. Además, Centeno cambia, se hace, lo cual no les ocurre ni a Polo ni a Miquis; el desarrollo del cura lo aplaza Galdós hasta la siguiente novela, y el del estudiante es incompleto; lo presenta siempre moldeado por nuestro «héroe», vaciado en él. Así, mientras el autor ofrece con la figura de Centeno el crecimiento de una persona y el desarrollo de un personaje, en Polo y Miquis presenta dos entidades estáticas.

¿Cómo se ha «hecho» Felipe? ¿Cómo se ha «doctorado»? El narrador lo hace ver gradualmente, como es propio. Al comienzo del primer capítulo, que Galdós titula «Introducción a la Pedagogía», Celipín es puesto en contacto con el que será su primer amo, su primer «maestro» de verdad. El «héroe» ha venido a Madrid para «meterse a médico», y sus deseos empiezan a verse satisfechos al ser recibido como criado y alumno por Polo; a la vez, intuimos que Centeno no va a ir muy lejos en alas de la ciencia, pues entra al servicio de su maestro porque le cae en gracia, por lo chusco, lo cual nunca es buen indicio; al final del capítulo la esperanza de ver cumplidos sus deseos ya se ha desvanecido.

En el segundo capítulo, «Pedagogía», vemos que los bárbaros métodos de enseñanza del cura, al que:

Se le presentaba el entendimiento de un niño como castillo que debía ser embestido y tomado a viva fuerza, y a veces por sorpresa.

(7) *Ibid.*, pp. 257-258.

(8) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Tormento*. Colección Crisol (Madrid, 1952), p. 21.

La máxima antigua de 'la letra con sangre entra' tenía dentro del magín de Polo la fijeza de uno de esos preceptos intuitivos y primordiales del genio militar que en otro orden de cosas han producido hechos tan sublimes. Así, cuando, movido de su convicción profundísima, descargaba los nudillos sobre el cráneo de un alumno rebelde, esta cruel enseñanza iba acompañada de la idea de abrir un agujero por donde a fuerza había de entrar el tarugo intelectual que allí dentro faltaba. Los pellizcos de sus acradados dedos eran como punturas por las cuales se hacían, al través de la piel, inyecciones de la sabiduría alcaloide de los libros de texto (9).

no podían servir de mucho para engrosar el escaso caudal de conocimientos del pobre Celipín, que sufrirá con paciencia las arremetidas del verdugo-maestro. «La pedagogía es asunto poco novelable» (10), hace notar Montesinos. Evidentemente, y Galdós no pretende teorizar sobre ella, ya que sólo expone la de Polo en cuanto necesaria para configurar personaje y situación; no hay que buscar datos adecuados para construir una teoría. Por eso si la pedagogía, en abstracto, efectivamente es poco novelable, no lo es cuando se la utiliza *en función de Centeno*, de su hacerse un hombre. En este capítulo el narrador despeja una incógnita: nuestro «héroe» no podrá llegar a ser médico; su educación, en punto a «la ciencia», comenzada «en la escuela de la calle del Peñón», donde permaneció poco más de un mes, y continuada en la de Pedro Polo, queda interrumpida, aunque luego, cuando está al servicio de Miquis asista de vez en cuando a las clases del Instituto. El día en que el cura se mofa cruelmente del pequeño personaje, escarneciéndole delante de sus compañeros, se cierra definitivamente la posibilidad de que Felipe consiga su objetivo, el que le impulsó a salir de Socartes: ser médico.

En ese momento, al quedar en ridículo ante los demás muchachos, es cuando se abre el ámbito exterior: la calle. Comenzará una nueva etapa en su vida; en la escuela ya no aprenderá nada; como al héroe de la novela picaresca, todo se lo enseñará la vida. Pasa de la austeridad de la casa de Polo, donde todo estaba ordenado y reglamentado, a la libertad casi absoluta que le proporciona el servicio de Miquis. El narrador saca a Felipe de la casa-escuela, y al traspasar el umbral se le brinda otro mundo, cuyo descubrimiento irá haciendo gradualmente.

Su primer paso es cruzar la calle en que vive Polo; allí está la redacción de un periódico, donde conoce a Juanito del Socorro, hijo del mozo de la imprenta, que trabaja en ella, llevando y trayendo pruebas. Más tarde descubre un solar a pocos pasos de la casa; en él juega con

(9) *El doctor Centeno*, pp. 63 y 64.

(10) MONTESINOS: *Op. cit.*, p. 64.

los chicos del barrio y de la escuela; luego va a la Cava Baja; hace recados a la madre de Polo, y por fin, estando ya al servicio de Alejandro Miquis, baja a los quintos infiernos, a la calle del Almendro.

El ámbito por donde se mueve Felipe poco a poco va creciendo. De no salir a la puerta de la casa pasa a ir a los «quintos infiernos». Al «hacerse» de Centeno, compuesto por diferentes líneas de experiencia, contribuye especialmente el ensanchamiento del espacio novelesco, que va dilatándose conforme Felipe lo va conociendo; las idas y venidas de Centeno amplían el espacio de la novela. Se podría decir que el personaje, más que el narrador, nos descubre los accidentes geográficos de la novela.

El «hacerse» de Felipe Centeno no consiste en lo que él había soñado nada más llegar a Madrid—llegar a ser sabio como Golfín—, sino en algo más profundo; es el resultado de su contacto con el mundo y con dos maestros de tipo contrario, que, sin proponérselo, le enseñan cómo desenvolverse en la vida.

Si la novela no hubiera salido del rígido mundo del cura Polo, si se hubiera podido afirmar que era «parte» o «partes» de una obra. Pero no sucede así. Felipe, en la progresiva conformación de su personalidad, da sentido a la unión de dos mundos dispares. Felipe es el que determina con su presencia en la acción novelesca la diferencia de ambos mundos: el de Polo y el de Miquis, los cuales, a su vez, contribuyen a abrirle los ojos, por el contraste entre dos maneras de vivir tan diferentes. La función de cada uno de estos mundos consiste en complementar el otro y así completar al personaje que ha pasado por ambos.

El tema, el «hacerse» del protagonista, está perfectamente ajustado a la estructura, que podríamos llamar de iluminación progresiva. Al ensancharse el ámbito espacial de Centeno, el personaje va siendo más y más lo que puede ser y entendiendo que lo importante en la vida es conseguir un buen trabajo. Podemos admitir que la tensión constructiva que existe en el primer tomo se pierde un poco en el segundo con la narración de la «romántica» vida de Alejandro Miquis; pero no cabe negar que esa tensión consiste esencialmente en perfilar a nuestro personaje y va dirigida hacia un final que es el doctorado de Felipe para la vida en lo terrestre (y de ahí 'centeno'), doctorado que le permitirá distinguir entre lo que le conviene y lo que no.

Esta idea del progreso, el tender a un fin concreto, hace recordar el *Lazarillo de Tormes* (11), con el cual tiene parentesco lejano pero palpable. Desde la primera página de la novela se llamará a nuestro

(11) Véase FERNANDO LÁZARO CARROTER: *Construcción y sentido del «Lazarillo de Tormes»*. Abaco (1969), p. 109.

personaje el «héroe»; tendrá amos; habrá un cese en el esfuerzo constructivo inicial y la tensión estructural apuntará hacia una meta un tanto ambigua.

Concluiremos recordando que el tema de la novela consiste en el decantamiento del héroe al enfrentarse con el mundo. Como ya indicamos, las líneas de fuerza se relajan un poco en algún momento, pero al final aparecen de nuevo y forman ese todo que es la novela, la novela de Celipín Centeno, convertido en Aristóteles, hecho un «doctor». En la última página, el que inicialmente fue «señor de trece o catorce años», es ya el doctor Centeno.

GERMÁN GULLÓN
University of Texas
AUSTIN, TEXAS (USA)

SOBRE EL GENERO DE «LA LOCA DE LA CASA», DE GALDOS

P O R

WILLA H. ELTON

Aunque Galdós mismo clasificó *La loca de la casa* (1) entre sus novelas contemporáneas, la obra parece haber sido escrita para la escena. No menciona en su prólogo a la última novela dialogada, *Casandra* (2), aunque se refiere a las demás, *Realidad* (3) y *El abuelo* (4). Tampoco la denominó novela dialogada por medio del subtítulo, como hizo con las otras tres.

Además del subtítulo de «comedia» que lleva *La loca de la casa*, hay otros elementos importantes que distinguen esta obra de las otras novelas dialogadas. Estas se dividen en jornadas; *La loca de la casa* tiene la división teatral tradicional en actos. Las novelas dialogadas tienen cinco jornadas. Las adaptaciones teatrales de *Realidad* y *El abuelo* tienen cinco actos y la de *Casandra* tiene cuatro. *La loca de la casa* tiene cuatro actos en sus dos versiones.

Las novelas dialogadas tienen un conflicto interior bien desarrollado, en parte por medio de los frecuentes y largos monólogos interiores. Además, los conflictos son más complejos (verbigracia, *Realidad*: Augusta-Federico, Federico-Orozco, Orozco-Augusta, Federico-La Peri, Federico-Clotilde, Federico-Joaquín Viera, Joaquín Viera-Orozco. Y todos tienen conflicto ante la sociedad y conflicto moral íntimo). O sea que en la novela dialogada, especialmente *Realidad* y *El abuelo*, se desarrollan dos dramas simultáneamente: el exterior, presentado por medio del diálogo, y el íntimo, por medio del monólogo.

La primera versión de *La loca de la casa* tiene un conflicto principal exterior entre Victoria y Cruz y varios conflictos secundarios típicamente teatrales que no tienen consecuencia en la totalidad de la obra. Naturalmente, existe el conflicto íntimo, especialmente en lo que

(1) BENITO PÉREZ GALDÓS: *La loca de la casa*, comedia en cuatro actos, primera versión (*Obras completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1961).

(2) BENITO PÉREZ GALDÓS: Prólogo a *Casandra*, novela en cinco jornadas (*Obras completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

(3) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Realidad*, novela en cinco jornadas (*Obras completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1961).

(4) BENITO PÉREZ GALDÓS: *El abuelo*, novela en cinco jornadas (*Obras completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

se refiere a la decisión de Victoria de casarse con Cruz; pero nunca alcanza la profundidad ni extensión del conflicto íntimo de las otras novelas dialogadas. Tampoco se desarrolla por el medio predilecto de este género: el monólogo interior.

Otra característica típica del género, de la cual carece *La loca de la casa*, es la acotación larga que pinta física y espiritualmente a los personajes y lugares y que a veces narra el movimiento de los personajes. Estas acotaciones se reducen sustancialmente en las adaptaciones teatrales de las novelas hasta dejar sólo la materia objetiva, típica de la acotación teatral. Este tipo de acotación no aparece en ninguna versión de *La loca de la casa*. Las acotaciones de esta obra son del tipo tradicional. (Tampoco se usan en *Realidad*, pero por otras razones. Toda la materia y aún más que se desarrolla en las acotaciones de las novelas dialogadas se encuentra en *La incógnita*.)

Como la novela dialogada es una forma literaria destinada exclusivamente a la lectura, al autor no le importan las necesidades de «carpintería» que preocupan al autor de la obra teatral. No considero aquí la elaboración de las decoraciones de la escena, sino el número de cambios de lugar en la producción teatral. En esto la divergencia entre la primera versión de *La loca de la casa* y las otras tres novelas dialogadas es extraordinaria. Sería verdaderamente imposible representar en escena el número de cambios de lugar necesarios a la producción de cualquiera de las tres novelas dialogadas. Por eso, una de las formas de alteración más radical en las adaptaciones de las novelas dialogadas al teatro es la reducción del número de cambios de lugar. Demuestra esto que, sin duda en este aspecto de las obras, Galdós distinguió entre los dos géneros. Treinta y seis lugares figuran en *Realidad*, novela, y seis, en el drama (5); treinta y seis, en *Casandra*, novela, y cuatro, en el drama (6). *El abuelo*, novela, también tiene treinta y seis cambios de lugar, mientras el drama (7) cuenta sólo tres. En cambio, no hay tal distinción genérica entre las dos formas de *La loca de la casa*. Se preocupó mucho Galdós por la limitación del número de cambios de lugar, aun en la primera versión, la supuesta novela dialogada. *La loca de la casa*, en sus dos versiones, tiene sólo tres lugares. No hay novela dialogada española que conozca—*La Celestina* y *La Dorotea* incluidas—que cuente sólo tres cambios de lugar.

Además del cambio de lugar, hay otro fenómeno que se encuentra en las tres novelas dialogadas de Galdós y en los antecedentes españoles,

(5) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Realidad*, drama en cinco actos y en prosa (*Obras completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1961).

(6) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Casandra*, drama en cuatro actos (*Obras completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

(7) BENITO PÉREZ GALDÓS: *El abuelo*, drama en cinco actos (*Obras completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

pero no en ninguna versión de *La loca de la casa*. Es la escena itinerante, en que se nos presentan personajes andando de calle en calle. Esto necesitaría cambios de decoración dentro de una sola escena. (La primera escena de la segunda jornada de *Realidad*, la escena x de la jornada V de *El abuelo* y la escena viii de la jornada III de *Casandra* son ejemplos.)

Además, se distinguen las novelas dialogadas en la difusión de la acción y el conflicto en un gran número de personajes. En las adaptaciones ese número se reduce sustancialmente: de veinticinco a trece, en *Realidad*; de quince a once, en *El abuelo*, y de cuarenta y uno a dieciséis, en *Casandra*. Galdós tampoco distingue aspectos de género en el número de personajes de *La loca de la casa*. Las dos versiones tienen exactamente el mismo número: trece.

En términos puramente cuantitativos se diferencian *La loca de la casa* y las novelas dialogadas. En las adaptaciones de éstas se elimina más de la mitad de la obra. *Realidad*, novela, tiene en la edición citada extensión de ciento diez páginas; la forma teatral, cuarenta y siete; *Casandra*, ciento dos y treinta y ocho, y *El abuelo*, ciento dos y cuarenta páginas, respectivamente. *La loca de la casa* tiene sesenta y dos páginas, y su reducción, al adaptarse al proscenio, no es tan drástica como la de las novelas dialogadas; la versión teatral tiene cuarenta páginas. Es decir que mientras las otras tres sufrieron reducciones que pasaban del cincuenta por ciento, *La loca de la casa* fue reducida sólo en una tercera parte.

El tipo de alteración que predomina en la adaptación al teatro de la primera versión de *La loca de la casa* es la eliminación o reducción de pasajes en el diálogo. Sólo hay uno o dos casos de alteración en la materia que se conserva. O sea que no es cuestión de cambios sustanciales, sino de dos versiones, una larga y otra corta, de la misma obra, y no creo que la extensión pueda ser el elemento que distingue una novela dialogada de una obra teatral.

Sin embargo, aunque sabemos que Galdós no se cuidó mucho de la clasificación de sus obras ni de otras cuestiones puramente formales, es dudoso que incluyera *La loca de la casa* entre las novelas por simple capricho (especialmente después de haber experimentado tanto sobre problemas formales en *La incógnita*, *Realidad*, novela, y *Realidad*, drama). Se me ocurre la posibilidad de que clasificara la primera versión, después de haber escrito la segunda, más ajustada a la escena, como distinción entre las dos versiones. Hay que considerar el hecho de que si fue escrita como comedia, sería la primera obra teatral original de Galdós (con la excepción de sus intentos juveniles). En este período de su carrera literaria, cualquier comedia que hubiera escrito

habría corrido el riesgo de pecar de novelesca. No afirmamos que la clasificación de *La loca de la casa* entre las novelas contemporáneas fue una decisión arbitraria. Es posible que después de adaptar la obra a la escena se diese cuenta Galdós de que la primera versión había exigido bastantes cambios que justificaban una denominación genérica distinta de la segunda. En ese caso la inclusión entre las novelas contemporáneas habría funcionado más como una relación diferenciadora entre dos versiones de una misma obra que como relación con el grupo al que fue incorporada.

Existe otra posible razón para la clasificación de *La loca de la casa*. Sostengo que no es novela dialogada y que Galdós no la podría haber concebido como tal. Tampoco quiere decir eso que la concibiese como obra teatral. En su prólogo a *El abuelo* cita como antecedentes a la novela dialogada obras que no son novelas dialogadas ni obras teatrales, sino «drama de lectura» (8). De todos modos, cita *Realidad* en el prólogo de *El abuelo* y *Realidad* y *El abuelo* en el prólogo de *Cassandra*, mientras en ninguno menciona *La loca de la casa*. Creo que nunca la consideró novela dialogada, sino quizá teatro para leer. Habrá también que considerar la existencia de otra obra teatral que el mismo autor clasificó entre sus novelas contemporáneas: *La razón de la sinrazón*, fábula teatral absolutamente inverosímil. O sea que, considerando la actitud de Galdós en lo que se refiere a clasificaciones: «... lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catales de géneros y formas...» (9), es posible admitir que hay entre sus novelas contemporáneas dos obras en forma teatral que no son novelas dialogadas ni teatro destinado a la representación.

En cierto modo, el análisis de esta obra y su adaptación a la escena clarifica más que el de las novelas dialogadas la razón de ser de este género híbrido, del que ella no participa. La naturaleza tan sencilla de los cambios hechos en la adaptación teatral, en comparación con los que sufrieron las novelas dialogadas, destaca de manera clarísima lo que Galdós debió de considerar teatro representable. La clarificación de esto, a su vez, destaca lo no representable de la novela dialogada.

El hecho de ser tan sencilla la naturaleza de los cambios (meras eliminaciones de pasajes del texto en su mayor parte) complica hasta cierto punto la clasificación de éstos. Como casi todos son eliminaciones, tienen carácter cuantitativo. Sin embargo, la eliminación de varios pasajes se ha efectuado por motivación distinta. Trataré de considerar los cambios según lo que creo carácter o motivación principal de una eliminación.

(8) BENITO PÉREZ GALDÓS: Prólogo a *El abuelo*, novela en cinco jornadas (*Obras completas*, tomo VI, p. 11, Madrid, Aguilar, 1961.

(9) *Idem*, p. 11.

Por ejemplo, la reducción del número de apartes responde a un deseo de alterar estilísticamente la obra. Hay una tendencia general en las adaptaciones de las novelas dialogadas a reducir el número de apartes y de expresión interior. Aunque son de distinta clase los apartes en *La loca de la casa*—el conflicto es casi exclusivamente exterior y el aparte es así superfluo—, se nota la voluntad de Galdós de reducir los que hay al traer la obra al proscenio. Esto se aplica en particular al aparte de extensión y contenido relativamente espiritual, que a veces se aproxima al monólogo interior de la novela dialogada. La presencia de tales apartes en la primera versión y su reducción en la adaptación teatral tienden a prestar sabor genérico al cambio. Galdós no debía de considerar este tipo de aparte como propio del teatro. En el acto II hay un aparte que tal vez se hubiera mantenido si fuera un monólogo típicamente dramático:

VICTORIA.—(*Aparte.*) ¡Cuán necio orgullo en su barbarie! (*A media voz, con acento de plegaria.*) Dios de mi vida, tú que conoces la nobleza de mi intención, aleja de mí hasta la menor sombra de egoísmo: consérvame animosa, temeraria, insensible al dolor y al peligro; aviva en mi corazón el fuego de la caridad, en mi mente las ideas elevadas y generosas. Sean para los demás los bienes que de esto pueden resultar, para mí sola todas las amarguras. (*Alto.*) Bueno, Pepet, pues fijadas las estipulaciones... (*Temerosa de explicarse. Aparte.*) ¡Ay de mí, ahora falta lo peor! ¿Cómo le digo...? Es tan torpe que no lo ha comprendido.

(II, xviii, p. 1645.)

VICTORIA.—(*Aparte.*) ¡Cuán necio orgullo en su barbarie! (*Alto.*) Bueno, Pepet: pues fijadas las estipulaciones... (*Temerosa de explicarse. Aparte.*) ¡Ay de mí, ahora falta lo peor! ¿Cómo le digo...? Es tan torpe que no ha comprendido...

(II, xii, p. 581.)

Hablado como aparte en presencia de otro personaje, sería difícil de sostener escénicamente. La extensión del aparte crea el problema de la actividad del segundo personaje; por eso, en la adaptación teatral, aunque no se elimina totalmente, se reduce. Lo suprimido es justamente la parte espiritual, que raya en monólogo interior. Lo que se mantiene son dos frases que meramente nos presentan la reacción de Victoria a la conducta de Cruz (exterior), más bien que el análisis del conflicto personal (interior).

No todos los apartes o monólogos del tipo espiritual se eliminan. Algunos, recitados especialmente por Victoria en las escenas que tratan de su decisión de casarse con Cruz, se mantienen; pero se elimi-

nan muchos correspondientes a otros personajes. Es interesante que de un monólogo largo de Daniel, reminisciente de los de la novela dialogada por su extensión (uno de los pocos que se mantienen), se corta lo que se refiere a su madre, la marquesa. Lo que trata de su preocupación por el matrimonio de Victoria se conserva (III, ix, 1655-66; III, ix, 537). Es evidente la tendencia a reducir materia espiritual que no se enfoque directamente sobre Victoria o, en menor grado, sobre Cruz.

No he querido dar la impresión de que carece *La loca de la casa* de apartes, sino que hay pocos de extensión y de materia espiritual en la primera versión y que la comedia tiende a reducir los que hay.

Por la mayor parte quedan sin alteración los apartes cortos. Estos a veces denotan algo hablado en secreto («Huguet.—(*Aparte a doña Eulalia.*) ¿De veras conspira usted conmigo?» [I, vi, 1622]); o expresan a un personaje la reacción del hablante frente a la conducta de otro («Gabriela.—(*Aparte a Jaime.*) ¿Has visto qué tío más grosero?» [I, vii, 1622]); o presenta al espectador la reacción de un personaje («La Marquesa.—(*Con desconsuelo, mirando a Victoria. Aparte.*) ¡Lástima de muchacha!...» [II, i, 1631]); o designa una preocupación personal no muy compleja («Moncada.—(*Aparte.*) ¡Qué ansiedad! ¡Lo que tarda Huguet!...» [I, iii, 1618]). Este último tipo interior en la novela dialogada se llama «para sí», para distinguirlo del monólogo de magnitud y del aparte tradicional, hablado en voz alta al espectador o en secreto a otro personaje. En las adaptaciones de las novelas, estos «para sí» se convierten en apartes. Es evidente que el autor quería dar la impresión del silencio del pensamiento que puede efectuarse en la obra leída.

La loca de la casa, aunque se clasifique entre las novelas, no distingue entre lo hablado en voz alta y lo pensado. Toda la expresión se dirige hacia fuera, mientras mucha de la expresión en la novela dialogada va hacia dentro.

Se eliminan varios pasajes narrativos que relatan hechos que podemos deducir de la acción. La ausencia de tal materia se puede decir, según normas de nuestro siglo, reduce la calidad novelesca de la obra. Sin embargo, en el siglo XIX el pasaje narrativo no se consideraba exclusivamente novelesco. El hecho de que en sus comedias subsiguientes hay mucha narración parece negar tal causa para su eliminación. Creo que el propósito del autor era doble, cuantitativo y correccional. Se elimina el pasaje siguiente, que narra el fondo de las desgracias de Moncada:

MONCADA.—¡Ay, sí, la fortuna me halagó con increíble perseverancia durante treinta años. Tú, todos, yo mismo, nos asombrábamos de mi loca fortuna.

HUCUET.—Sí... Tanta ventura no podía seguir. Decíamos que el Destino... ¿Te acuerdas de la broma?...

MONCADA.—Que el destino me celaba para comerme después. Acertasteis. Llegó un día en que eso que llamamos suerte, este misterio eterno, por todos temido, por nadie descifrado, se volvió contra su favorito.

(I, iv, 1619.)

Las desgracias de Moncada se hacen evidentes sin necesidad de destacarlas, como hace arriba el autor; se conservan sólo aquellas referencias a su desgracia que no pueden deducirse de la acción. Aunque no son necesarias a la intriga, clarifican la situación de Moncada; así su conservación en la versión teatral está justificada.

Sostengo que los pasajes suprimidos responden a necesidades casi puramente cuantitativas y no genéricas. Aunque se pueda decir que la extensión es una cualidad genérica, es quizá la menos importante por tener que ver solamente con la cantidad y no la cualidad de la materia literaria. De todos modos, aun si se considerara genérica la extensión de una obra, la diferencia en la extensión de las dos versiones de *La loca de la casa* no sería suficiente para ser utilizada como prueba del cambio de género literario. O sea que no sería irrepresentable la primera versión de *La loca de la casa*, como lo es *Realidad*, novela. Es posible que los cambios cuantitativos respondan a un afán correctivo del autor. O sea que lo eliminado no representa excesos para el teatro en particular, sino que, en términos absolutos, se corrigen excesos de la obra en sus dos formas.

Además de las correcciones de excesos, en la adaptación a la escena de *La loca de la casa* se han efectuado correcciones en interés del buen gusto. Por ejemplo, la descripción del encuentro de Gabriela con Cruz en el jardín en la primera versión llega a lo caricaturesco, sin intención del autor:

GABRIELA.—Pues con una inclinación muy torpe de cabeza y cuerpo me saludó, y al querer ser fino y galán, parecía que se iba a poner a cuatro patas.

(I, ii, 1618.)

Cruz es muy rudo, pero nunca tan torpe como se describe arriba. Tampoco trataría de ser lo que no es. Se conoce muy bien a sí mismo y nunca se creería «fino y galán». Galdós debía haberse dado cuenta de esto. En efecto, corrigió ese pasaje, eliminando ese párrafo en la versión teatral.

Otra corrección obvia es la condensación de dos pasajes en uno, donde el elemento cuantitativo no podía haber tenido influencia por

ser muy corta la frase eliminada. Suena mejor la versión teatral por la ausencia de interrupción en las palabras de Cruz. Jordana adula a Cruz por su capacidad industrial y Cruz le corresponde al favor:

CRUZ.—Quieto el incensario. Pero si la primera capacidad industrial es usted...

HUGUET.—Como padre...

CRUZ.—¡Un hombre que da un producto bruto de dieciséis hijos en catorce años!

(III, ii, 1648.)

CRUZ.—Quieto el incensario. Pero si la primera capacidad industrial es usted... ¡Un hombre que da un producto bruto de dieciséis hijos en catorce años!

(III, ii, 583.)

Cuando Victoria se niega a devolver a Cruz el cheque que ha decidido dar a la marquesa, Cruz no transige y Victoria decide dejarle. Al partir Victoria, exclama Cruz: «... ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo!... ¡No me conozco!...» (III, xiii, 592). Aunque no muy significativa, es una corrección. El autor quiere dar la impresión de un comienzo de cambio de carácter en Cruz. «No me conozco» implica falta de conocimiento de sí mismo por parte de Cruz, pero no implica que esa falta esté justificada por el cambio que empieza a efectuarse en su personalidad, dato importante y que está puesto de relieve con el empleo de *reconocer* en la adaptación.

Al averiguar después que Victoria espera un niño, Cruz quiere reconciliarse con su esposa; tiene una especie de visión del futuro de su linaje:

CRUZ.—Y realizaré el sueño de mi vida, pese a quien pese. Victoria y yo seremos fundamento de una gallarda generación, y perpetuaré mi nombre, único al de Moncada, y mis hijos serán condes, duques y marqueses, y vivirán con el esplendor que a su rango corresponde, y aumentarán las riquezas ganadas por su padre, y tendrán inmensa propiedad, tierras sin fin, granjas, montes, valles, provincias, casas, palacios, barrios, ciudades, y nuestra casa, nuestra firma como industrial, como comerciantes, como banqueros, como terratenientes, como especuladores, como agiotistas... será la primera de Barcelona, y de Cataluña, y de España, y del mundo entero.

(IV, xii, 1669-1670.)

CRUZ.—Y realizaré el sueño de mi vida, pese a quien pese. Victoria y yo seremos fundamento de una gallarda generación, y perpetuaré mi nombre, único al de Moncada, y mis hijos serán condes, duques y marqueses, y vivirán con el esplendor que a su rango corresponde, y aumentarán las riquezas ganadas por su padre, y tendrán inmensa propiedad, tierras sin fin, granjas, montes, valles, provincias, casas, palacios, barrios, ciudades, y nuestra casa, nuestra firma, será la primera de Barcelona, y de Cataluña, y de España, y del mundo entero.

(IV, xii, 598.)

Después de la primera serie de propiedades, la segunda representa un exceso; eliminada ésta, el pasaje resulta mejorado.

Es interesante notar los cambios, que parecen haber procedido de una necesidad por parte del autor de cierto grado de autocensura. Galdós había sentido mucho los reparos del público después del estreno de *Realidad* en 1892. Es lógico que en la revisión de *La loca de la casa* tomase en consideración los pasajes que podían ofender la sensibilidad del público teatral, un público muy distinto del de sus novelas.

La autocensura es obvia en el pasaje siguiente:

Eso del monjío, envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida estúpida de ñoñerías, entre beatas asquerosas y frailes imbéciles.

(II, vi, 1636.)

Eso del monjío: envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida de estúpidas ñoñerías, entre beatas y frailes.

(II, vi, 576.)

Menos ofensiva es la sugerencia por parte de Victoria de que cumpla Cruz sólo con lo externo de la religión. Quizá creía Galdós que el público consideraría demasiado hipócrita para una religiosa hacer tal concesión:

VICTORIA.—...Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera. Ya ve usted; sólo se le pide por ahora lo externo, lo que, más que tributo a Dios, es exigencia del decoro social.

(II, xviii, 1645.)

VICTORIA.—...Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera.

(II, xii, 581.)

En la comedia, después de «la única religión verdadera», siguen las palabras de Cruz (que también aparecen en la primera versión):

CRUZ.—Bueno..., concedido... me comprometo a eso de las prácticas.

Así, al suprimirse la segunda frase de Victoria en la versión teatral, viene directamente de Cruz la sugerencia hipócrita de observar sólo lo externo de la religión.

Al surgir el conflicto entre Daniel y Cruz en la primera versión, Daniel desafía a Cruz. Daniel admite no saber manejar armas. Cruz concluye que si tiene tantas ganas de morir, le conviene suicidarse. Ofrece prestarle un rifle para este propósito. Este pasaje se elimina totalmente al llevar la obra a la escena. Galdós debió de considerar que en *Realidad* la moralidad de la situación justificaba que Infante

estimulase el suicidio de Federico, pero en *La loca de la casa* la cuestión moral no entra. Es un caso sencillo de celos. A Cruz le conveniría la ausencia total de Daniel. Al averiguar que este no representa competición, Cruz abandona totalmente la sugerencia. En la comedia hablan de la posibilidad de un duelo, pero nunca se introduce el tema del suicidio. La declaración de Daniel a Cruz de que Victoria no está enamorada termina la escena; en cambio, en la primera versión continúa con una elaboración de la sugerencia y un plan de suicidio y una repetición por parte de Daniel de la descripción de su relación con Victoria, que ya ha dicho a su madre. La escena de la primera versión tiene dos veces la proporción de la comedia (IV, x, 1666-1668, IV, x, 596-597).

La eliminación de las palabras «azotaré a las Hermanas» no necesita explicación:

CRUZ.—¡Jordana! (*Amenazador.*) Le juro a usted... vamos, de mí no se ríe nadie y si esta idea de secuestrar a mi mujer llega a ser un hecho, se verá quien es José María Cruz. Pegaré fuego a la casa, azotaré a las Hermanas y a usted.

(IV, xv, 1671.)

De distinta naturaleza es la eliminación de partes del diálogo entre Victoria y su padre (IV, vii, 1664-1665; IV, vii, 595). Aunque lo eliminado no es ofensivo, parece haber sido suprimido para agradar al público. En este pasaje, Victoria confiesa a su padre que echa de menos la vida con Cruz. Lo que se elimina es la revelación por parte del padre de que el matrimonio con Cruz no ha sido para Victoria el martirio que esperaba. Además sugiere que Victoria se va enamorando de «la fiera». El hecho de desarrollarse el cariño de Victoria antes de reformar a Cruz quizá no sería tan aceptable para el público como la reconciliación y las expresiones de amor conyugal que vienen después de la reforma total de Cruz. El término «censura» es un poco fuerte para aplicarlo a lo eliminado de este pasaje. Pero creo que no nos puede escapar el interés de Galdós en agradar al público como motivo del cambio.

La reducción del elemento de atracción entre Victoria y Cruz compromete el carácter de Victoria. En la primera versión, su vacilación al decidir casarse con Cruz y la confesión de su atracción hacia él la hace un personaje más humano y sutil. Consecuentemente, resulta más sutil, compleja y verosímil la relación entre los dos protagonistas. Sostengo que este cambio no responde a un solo deseo de hacer más teatral la obra, sino de hacerla más agradable al público. Bien puede ser sutil un personaje sin perder calidad teatral. Así, pues, no tiene motivación genérica el cambio.

De mayor importancia son los cambios que se aproximan al tipo genérico. Apenas hay una alteración en *La loca de la casa* de la clase plenamente genérica que se encuentra en las adaptaciones de *Realidad*, *Cassandra* y *El abuelo*. Consisten estos cambios, como los ya citados, casi exclusivamente en eliminaciones de pasajes del diálogo. O sea que no nos hallamos ante dos obras de distinto género, sino ante una comedia un poco extensa, que ha sido cortada (de ninguna manera reescrita) antes de ser puesta en escena. Las diferencias en las dos versiones que se aproximan al tipo genérico se encuentran en: 1) la importancia de los personajes secundarios; 2) el proceso de la decisión de Victoria de casarse con Cruz; 3) la conversión final de Cruz.

Desde principios de la obra se reduce la importancia de Gabriela, hermana de Victoria. También se eliminan las reacciones de los otros personajes ante la actitud de Gabriela. No importa en la segunda versión que los otros personajes alaben su firmeza de carácter. Casi se elimina el drama personal de Gabriela, que tiene más importancia en el primer acto de la primera versión de la obra. (Al reducir la importancia de este personaje también se reduce la de su prometido, Jaime, personaje secundario en la primera versión, que resulta mucho más insignificante en la segunda.)

La marquesa, madre de Jaime y Daniel, sufre otra clase de disminución. No sólo se abrevian sus pasajes, sino que se eliminan escenas totales en que figura este personaje. Después de recibir el cheque de Victoria, Daniel habla con la marquesa, sin dárselo (III, xv, 1656). Daniel ha decidido devolver el dinero a Victoria y no lo menciona a su madre. Pero le dice que es necesario resignarse a ser pobres. La marquesa responde que nunca podría abandonar la esperanza de salvar El Clot, la casa donde nació. Como no es tan importante para la intriga el conflicto personal de la marquesa como la decisión de Daniel de devolver el dinero a Victoria, la escena se elimina. El soliloquio de Daniel que se conserva se altera sustancialmente. Eliminado el pasaje en el que expresa sus deseos de que su madre trascienda las preocupaciones materiales y mundanas, se mantiene lo que se refiere a su relación con Victoria. Merece notarse que en la segunda versión, aun cuando Victoria y Cruz no están presentes en la escena, la acción se enfoca sobre ellos.

Moncada también sufre alguna reducción de importancia. Como ya mencioné, se elimina algo del fondo de sus desgracias (I, iv, 1620; I, iv, 596). Estos mismos pasajes son también analíticos del estado espiritual de Moncada. Su estado espiritual no se desarrolla más que en relación directa con Victoria y Cruz.

No sólo se reduce la importancia de Eulalia, sino que también se efectúa un cambio en su carácter. En la primera versión resulta una beata hipócrita, como las que abundan en la obra novelesca de Galdós. Por un lado, le aconseja a Moncada que desprecie lo mundano (I, v, 1621; I, v, 561); por otro, toma parte en la conspiración para casar a Gabriela con Cruz, con fines puramente materiales. En la versión teatral es más inocua. Se reducen sus consejos por medio de la eliminación de pasajes en la escena xiii del primer acto (1628, 568). Tampoco parece tan enredada en la conspiración en la versión primera. En una escena eliminada (III, iv) averiguamos que Eulalia tiene dinero, pero que se niega a ayudar a su amiga la marquesa. También, una vez que Cruz, casado con Victoria, no ayuda a la familia, Eulalia critica severamente a Victoria por haberse casado con él (esto después de haber conspirado en el plan de casar a la otra sobrina Gabriela con el mismo hombre). En la segunda versión es menos negativa y también menos interesante.

La importancia de Huguet y Jordana no sufre porque no figuran mucho en la intriga en la primera versión. Son comerciantes asociados con Moncada y Cruz, que llegan con noticias, mensajes, etc. Jordana, que influye en la intriga en lo que se refiere a la caridad de Cruz, no es indispensable. Así lo que se elimina de los papeles de Huguet y Jordana no se nota. Por ejemplo, la eliminación de la escena en que Eulalia y Jordana hablan de Gabriela y Cruz y la llegada de Victoria (I, xii) es irrelevante. La reducción de la conversación extensa de Jordana y Huguet al principio del tercer acto tampoco se nota. Estos personajes no están envueltos personalmente en el conflicto. Tampoco tienen conflicto individual paralelo al conflicto principal. Son, en efecto, personajes menores, más bien que secundarios.

Aunque el papel de Daniel no sufre mucha reducción de extensión, se eliminan varios pasajes que afectan sustancialmente a su carácter. En la primera versión la relación entre Daniel, Cruz y Victoria raya en triángulo de amor. El lector sabe que no lo es, que son infundados los celos de Cruz; pero es importante que Cruz crea que existe todavía un lazo amoroso entre Victoria y Daniel. En la versión teatral este aspecto de la trama tiene poco desarrollo. Se concentra el conflicto de manera más estrecha, exclusiva, y así más dramática en la relación y el combate espiritual de Cruz y Victoria.

Con la sencilla eliminación de algunas frases se reduce la sugestión por parte de Cruz de un amor ilícito entre Victoria y Daniel. La presencia de Daniel en casa de Cruz para devolver el cheque ocasiona el diálogo:

CRUZ.—¿Y por qué no entraba usted estando yo, y delante de mí le decía...?

DANIEL.—Porque no era a usted a quien tenía que hablar, sino a ella.

CRUZ.—¿Tan reservado era el asunto?

DANIEL.—Quizá.

CRUZ.—¿O era de esas cosas que nadie debe oír?

DANIEL.—No tanto.

VICTORIA.—(*Aparte.*) Concluamos esto.
(*Alto.*) Daniel quería darme las gracias por el favor que hice a su mamá.

(III, xviii, 166o.)

CRUZ.—¿Y por qué no entraba usted estando yo, y delante de mí le decía...?

DANIEL.—Porque no era a usted a quien tenía que hablar, sino a ella.

VICTORIA.—(*Aparte.*) Concluamos esto.
(*Alto.*) Daniel quería darme las gracias por el favor que hice a su mamá.

(III, xii, 59o.)

Cruz se niega a ayudar a la marquesa y Victoria decide abandonarlo. Al verla salir dice él:

¡Se va!... ¡De verdad se va! (*Después de dar vueltas por la escena, como atonado, mira por los cristales de la derecha.*) ¡Y el clérigo delante!... Parece que guía sus pasos..., que le marca el camino... (*Volviendo al prosenio, poseído de furor.*) ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo!... ¡No me conozco!...

(III, xix, 166r.)

¡Se va!... ¡De verdad se va! (*Después de dar vueltas por la escena, como atonado, mira por los cristales de la derecha.*) ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo!... ¡No me reconozco!...

(III, xiii, 592.)

La relación que elabora Cruz entre la salida de su esposa y la atracción de Daniel no existe en realidad. Sin embargo, motiva el furor de Cruz. En la comedia, en ausencia de lo cortado del pasaje arriba citado, existe el furor dirigido hacia Daniel; pero los celos no tienen la fuerza motivadora que tienen en la primera versión. Así existe Daniel como agente en la acción objetiva de la versión teatral; no acepta el dinero y es catalizador para la salida de Victoria. Pero no tiene la calidad de rival que tenía en la primera versión. No es decir que no haya celos por parte de Cruz en la obra teatral, pero no llegan a tener la importancia que tienen en la primera versión. No motivan a Cruz a sugerir el suicidio a Daniel. O sea que, aunque a Cruz le importa Daniel, en la comedia no le importa tanto.

La eliminación de las escenas xiii, xiv, xv, xvi del segundo acto en su totalidad y la escena xvii, con la excepción de un pasaje de Victoria que se incorpora a otra escena en el drama sirve dos fines. El más inmediato es el efecto que tiene en los personajes secundarios. (El otro, que se tratará más adelante, tiene que ver con la precipitación de la acción en la versión segunda.) En la escena xiii toman parte Huguet,

doña Eulalia y la Marquesa. Huguet, creyendo que las acciones de Victoria significan una renovación de la conspiración para casar a Gabriela con Cruz, informa a la Marquesa y a doña Eulalia. En la escena siguiente se lo dicen a Jaime; Jaime se pone furioso. Vuelven de su paseo Daniel y Moncada en la escena xv. Moncada se niega a hablar con los demás de la conspiración; quiere que lo dejen solo. Desesperados, hablan la Marquesa y Jaime en la escena xvi; acusan sin caridad a Victoria, mientras la defiende Daniel. Deciden hablar con Gabriela antes de tomar una resolución.

Toda la acción de estas escenas es innecesaria para la intriga. Representa una crisis breve y secundaria. No importa que en un interludio comprendan mal las intenciones de Victoria. Tampoco, como he mostrado antes, importa en la versión teatral el destino de Gabriela. La eliminación de estas escenas, en que figuran sólo personajes secundarios, tiende a reducir aún más los papeles de estos personajes para que la obra se enfoque en Victoria y Cruz. En la escena xviii Daniel confiesa a Victoria su resolución de seguirla en la vida religiosa. En esta escena también Victoria le da a Daniel su rosario con la insignia de su congregación. La eliminación de esta entrevista demuestra de manera definitiva que Galdós no quiere que haga Daniel papel tan importante en el conflicto espiritual de la obra.

Se efectúa una disminución de la importancia de los personajes y conflictos secundarios, especialmente donde éstos no afectan al principal (verbigracia, Daniel-la Marquesa, Gabriela-Cruz). Este cambio es del tipo que influye más en las adaptaciones de las novelas dialogadas al teatro. Sin embargo, hay que tener en cuenta el grado de reducción en los papeles de los personajes antes de categorizar el cambio genérico. Se nota que en la primera versión estas figuras nunca llegan al grado de desarrollo de los personajes secundarios de las novelas dialogadas. La reducción de su importancia resulta insignificante en contraste con el cambio que sufren los personajes de *Realidad*, *Cassandra* y *El abuelo* al traerlos a la escena.

Todas las alteraciones estudiadas hasta este punto sirven fines múltiples. Por ejemplo, la reducción de pasajes narrativos sirve fines cuantitativos y estilísticos. La eliminación de las escenas arriba enumeradas tiende a reducir los papeles de los personajes secundarios. También precipita la acción.

Estas escenas interrumpen la acción en un momento crítico. Victoria está para proponer a Cruz que acepte su mano, en lugar de la de su hermana Gabriela, enamorada de Jaime. Cruz todavía cree que está hablando de su propuesto casamiento con Gabriela. El hecho de romper la línea recta de la acción, de mostrar en este punto lo

que está pasando en el conflicto de los otros personajes, tiene sabor novelesco. Eliminar el interludio y proseguir en la misma escena con la proposición de Victoria precipita la acción hacia la crisis y tiene efecto más dramático. El proceso general de condensar y precipitar la acción es un proceso que bien puede ser característico de la adaptación de una novela a la escena. Sin embargo, es necesario tener en cuenta el grado de condensación y precipitación, como consideré el grado de reducción de los papeles de los personajes secundarios. No hay tanta diferencia entre las dos versiones de *La loca de la casa* como hay en las adaptaciones de las novelas dialogadas y las novelas mismas.

A diferencia de la eliminación de la mayor parte de la materia que tiene que ver con los personajes y acciones secundarios, se ha eliminado muy poco de los papeles de Victoria y de Cruz o de la parte de la intriga que se aplica directamente a ellos. Los pocos cambios que se efectúan en estos aspectos de la obra son los más significativos en la adaptación total. Tienen ocasión en los episodios más críticos de la obra: 1) la decisión de Victoria de dejar el convento para casarse y la proposición que le hace a Cruz; 2) la conversión final de Cruz. Es interesante observar que los únicos cambios que no son meras eliminaciones de texto se encuentran en el primer episodio mencionado. El menos significativo de estos cambios, por ser una añadidura, sin cambiar el resto del pasaje, es la única amplificación que encuentro en la adaptación teatral. Victoria habla con Daniel, que va a dar un paseo con Moncada.

VICTORIA.—A paseo... Me parece bien.
Distracción, ejercicio. (*Aparte a Daniel.*) No te separes de él ni un momento.

(II, ix, 1638.)

VICTORIA.—A paseo... Me parece bien.
Distracción, ejercicio. (*Aparte a Daniel.*) No te separes de él. La desgracia, la ruina, el descrédito de su honrado nombre le trastornan, le enloquecen. Temo... Ni un momento le dejes solo.

(II, ix, 577.)

La implicación de un posible suicidio es más explícita en la segunda versión. La inminencia de una posible tragedia crea un temor por parte de Victoria, que hace más urgente su decisión. En realidad se efectúa con más precipitación en la segunda versión.

La revisión total de la escena x del segundo acto es de grandísima importancia. Es la única ocasión en la adaptación en que se efectúan cambios verdaderos, más bien que meras eliminaciones de pasajes del texto.

El propósito de los cambios es hacer más resuelta la decisión de Victoria para encaminar la obra directamente al clímax. Las escenas

en las dos versiones empiezan de la misma manera. El primer cambio es la eliminación de parte del pasaje en que Sor María le dice a Victoria que puede quedarse unos días más al lado de su padre:

SOR MARÍA.—Sí, mi enferma murió anoche. Me voy con las dos hermanas del hospitalito de San Lázaro, que hoy regresan a Barcelona. Me ha dicho tu papá..., ahora salía de aquí con ese joven..., que te quedas unos días más. No habrá inconveniente, creo yo. Se lo diré a la superiora. Podrás irte con las dos hermanas que saldrán de servicios el sábado próximo.

(II, x, 1638.)

SOR MARÍA.—Sí, mi enferma murió anoche. Me voy con las dos hermanas del hospitalito de San Lázaro, que hoy regresan a Barcelona.

(II, x, 577.)

En este pasaje de la primera versión introduce Sor María la mención del «joven» que más adelante le hace sospechar de las intenciones de Victoria cuando ésta le dice que quizá no vuelva al convento:

SOR MARÍA.—¡Qué disparates se te ocurren! (*Aparte.*) ¡Virgen Santísima! Ya entiendo...; ese caballero que salía de aquí con don Juan...; sin duda, retoña la malicia de aquel noviazgo. (*Alto.*) Pero dime, ¿de veras piensas...?

(II, x, (1638-1639))

SOR MARÍA.—¡Qué disparates se te ocurren!

(II, x, 578.)

Siguen iguales las dos escenas hasta una tercera eliminación. Al decirle Sor María que no entiende lo que está diciendo Victoria, ésta contesta:

VICTORIA.—Quizá no suceda lo que he dicho; pero si sucediese, dirán de mí las hermanas; «¡Ah! La extravagante, la soñadora, la de ambicioso espíritu, la que nunca se sacia de lo espinoso, y difícil..., nos abandona hostigada de su ambición inquieta y voluble.» Parece que las oigo... Pero no me importa. El Señor, que ve mis resoluciones, conoce la intención de ellas.

(II, x, 1639.)

VICTORIA.—El Señor, que ve mis resoluciones, conoce la intención de ellas.

(II, x, 578.)

En la primera versión, la consideración de la opinión de las otras hermanas muestra cierta inseguridad por parte de Victoria. Con la

eliminación de la primera parte del pasaje desaparecen las dudas y queda sólo la resolución.

Después que hablan del deseo de Victoria de martirizarse y la ocasión de martirio que se le presenta, cambian totalmente las dos escenas. La escena se ha preparado anteriormente por la eliminación del pasaje que muestra la duda de Sor María y la inseguridad de Victoria.

En la versión teatral dice Sor María:

(*Asustada.*) Es verdad, sí, Victoria, hija mía, Dios mora en ti... ¿Le sientes, sientes su voz en lo más hondo de tu alma?

(I, x, 578.)

A eso contesta Victoria que sí. Le aconseja Sor María que no vacile. Con completa confianza en la validez de la resolución de Victoria le dice: «Oye la voz de tu corazón» (II, x, 578).

En primer lugar, en la primera versión, en vez de decirle que Dios mora en ella, le dice a Victoria:

SOR MARÍA.—(*Asustada.*) Victoria, hija mía, tu ánimo está perturbado... No resuelvas nada sin consultar... Mira, ahí tienes al padre Serra, tu confesor antes de entrar en el Socorro.

(II, x, 1639.)

Le aconseja Sor María que consulte con el confesor, añadiendo con escepticismo:

Ea, yo me voy. No quiero hacer esperar a las hermanas. Reflexiona, Victoria; no te arrebatas. Ya sabes lo que dice nuestra madre. El entusiasmo es siempre un estado sospechoso, y hay que precaverse contra él. Vale más tomarlo todo con calma, hasta la salvación. Así es más segura, porque en los raptos de la mente hay casos de equivocaciones, ¿sabes?... En fin, consulta, consulta con ese santo varón.

(II, x, 1639.)

Después, en un aparte, su escepticismo se hace más evidente y agudo.

SOR MARÍA.—(*Aparte.*) ¡Pobre criatura! Es toda bondad, pureza y amor... Pero su cabeza, digan lo que quieran, no rige bien.

(II, x, 1639.)

En la primera versión, el consejo de hablar con el confesor y la sospecha de las intenciones de Victoria y de su estabilidad emocional ganan en factibilidad lo que pierden en dramatismo. Ambas escenas establecen el paso de lo que sigue. La primera versión es más analítica

y episódica hasta el final del acto. La determinación de Victoria es mayor en la segunda versión y la acción marcha con más precipitación.

En la escena xi del segundo acto, en la primera versión, Victoria vacila:

Aquella paz, la soledad dulcísima del Socorro, la comunicación continua del alma descansada y amante con su Dios, siempre presente, ¿se acabaron ya para mí? ¿Será posible que tenga yo valor para renunciar tanta dicha, para trocarla por una lucha horrible en terreno desconocido, por un martirio lento... que martirio ha de ser, y de los más crueles? No, no, no. Imposible. Esto es un desvarío... Mi razón se aclara otra vez. Debo sí, intentar devolver a mi padre querido la tranquilidad; pero por otros caminos... ¿Cuáles, Dios poderoso? (*Meditabunda, hasta que aparecen Huguet y Cruz por la derecha.*)

(II, xi, 1639-1640.)

Aquella paz, la soledad dulcísima del Socorro, la comunicación continua del alma descansada y amante con su Dios, siempre presente, ¿se acabaron ya para mí? ¿Será posible que tenga yo valor para renunciar tanta dicha, para trocarla por una lucha horrible en terreno desconocido, por un martirio lento..., que martirio ha de ser, y de los más crueles? ¡Oh!, el valor aquí está. ¿Durará en mí? ¿Lo perderé? (*Meditabunda, hasta que aparecen Huguet y Cruz por la derecha.*)

(II, xi, 578.)

Lo eliminado de la primera versión se sustituye en la segunda por: «¡Oh!, el valor aquí está. ¿Durará en mí? ¿Lo perderé?» En la primera duda Victoria de su decisión; está a punto de abandonar el plan. En la adaptación teatral, su actitud es mucho más positiva; no duda de que tiene valor para aceptar el sacrificio, pero teme que no dure lo bastante para realizarlo. No se duda de la aceptación del sacrificio, sino de la posibilidad de soportarlo.

En la siguiente escena (xii), Victoria le propone a Cruz resolver su problema. Finge tratar el asunto del matrimonio de su hermana Gabriela. Cruz se entusiasma. En este punto Victoria reafirma sus vacilaciones, pidiendo que Cruz le asegure todo. Pregunta qué haría Cruz si ella lograra convencer a su hermana. Esto se elimina de la adaptación teatral.

VICTORIA.—Sí; ¿qué haría usted?

CRUZ.—En ese caso, todo cambiaría... Don Juan y yo seríamos una misma persona, comercialmente hablando.

VICTORIA.—Mi padre recobraría su crédito.

CRUZ.—Sin duda.

VICTORIA.—Y todo sería bienandanza aquí donde todo es tristeza y desolación.

CRUZ.—(*Agitado.*) ¿Qué duda tiene? Pero ¿de veras podrá usted?...

(II, xii, 1641.)

Antes de decirle a Cruz que se trata de ella misma y no de Gabriela, se interrumpe la acción y se interpone un interludio de las cinco escenas ya mencionadas. El deseo de Victoria de dejar a Cruz en este momento para consultar al padre Serra antes de concluir su proposición a Cruz ocasiona el interludio. Esto destaca su inseguridad. Antes de salir, la expresa una vez más en un aparte en presencia de Cruz:

VICTORIA.—(*Inquieta. Aparte.*) Mi espíritu flaquea...; siento alternativas de valor heroico y de horrible desfallecimiento.

(II, xii, 1641.)

Mientras Victoria consulta con el confesor (esta entrevista no se presenta) se nos dan las escenas ya consideradas, en las que los otros personajes hablan de la posibilidad de que se haya renovado la conspiración para casar a Gabriela con Cruz. También sucede el encuentro de Victoria y Daniel. Esta (II, xvii) es la última escena de esta serie que forma el interludio. Empieza con dos soliloquios. Victoria, concluida la consulta a su confesor, está «firme ya en [su] resolución». Después de dar el rosario a Daniel, Victoria va al encuentro de Cruz (II, xviii). La proposición de Victoria a Cruz, que ocupa dos escenas (xii, xviii), con la interrupción del interludio de cinco (xiii, xiv, xv, xvi, xvii), se condensa en una sola escena (xii) en la versión teatral. Con dos excepciones, esta escena y las dos originales que la componen son iguales. La eliminación de dos pasajes responde a exigencias técnicas. El primero da en forma de aparte la reacción de Cruz al ver a Daniel que sale por el fondo al fin de la escena anterior; el segundo da la reacción de Victoria al ver otra vez a Cruz. Aunque se eliminan de la versión teatral por razones técnicas, porque no hay separación y reencontro en esta versión, la eliminación del segundo pasaje, el de Victoria, tiene efecto sustancial. Es una muestra más, aun después de su afirmación de valor y firmeza, de una inseguridad latente:

VICTORIA.—(*Aparte.*) ¡Ay Dios mío! Parece que al verle se me disipa el valor, dejándome el corazón vacío y helado... ¡Qué hombre, qué fiera, qué fealdad en el alma y qué antipatía en la persona!

(II, xviii, 1645.)

La escena xvii se suprime en la segunda versión, pero se conserva un soliloquio de Victoria, presentado ahora como un aparte. En esta escena Victoria se encuentra con Daniel, después que ella ha consultado al padre Serra, mientras que en la segunda versión el aparte pertenece a un diálogo entre Victoria y Cruz:

VICTORIA.—(*Que avanza en actitud de arrebatado o transporte místico, cruzadas las manos, mirando al cielo.*) Firme ya en mi resolución... Segura ya de que de Dios me ha venido esta idea... (*Con ardiente entusiasmo.*) Siento en mí un valor heroico y nada temo, ni a Satanás con sus malicias traidoras, ni al mundo con sus sátiras acerbas.

(II, xvii, 1643.)

La diferencia de situación en la versión teatral dicta la eliminación de las acotaciones. Sin embargo, la ausencia completa del elemento místico de la decisión compromete la caracterización de Victoria.

En lo demás se corresponden las dos escenas con la excepción de los pasajes antes ya mencionados; la eliminación de la sugerencia de Victoria de que sólo cumpla Cruz los deberes religiosos en lo externo y el aparte largo en el que Victoria pide a Dios fuerza para soportar el martirio que presiente en su futuro con Cruz.

En su mayor parte, la motivación de las eliminaciones de las escenas de Victoria y Cruz no parece ser sustancial. No hay aquí la intención de alterar la importancia de estos personajes que se nota en la adaptación de los personajes menores. Creo que el único propósito de los cambios fue acelerar la acción, aunque esto acarrea el efecto secundario de dejar a Victoria un poco más impulsiva y menos compleja.

La eliminación de las escenas iv, v, vi y vii del tercer acto no tiene el mismo efecto que la de las escenas que interrumpen la decisión de Victoria en el segundo acto. Aunque vienen después de la aparición de Cruz casado e inalterado, y antes de la de Victoria, y aunque sentimos curiosidad por los posibles cambios en Victoria, no vienen en un punto crítico de la acción como las arriba mencionadas. Su presencia no interrumpe la acción y su eliminación no tiene el mismo impacto dramático. En este punto, aunque no hay crisis, crece la tensión dramática. Es lógico eliminar aquí el desarrollo de un conflicto secundario, el de la Marquesa. En la escena III la Marquesa pide a Huguet y a Jordana una prórroga en la hipoteca de El Clot. En la escena siguiente habla con Moncada sobre el mismo asunto. Este sugiere que la ayude Eulalia. Entra Eulalia a anunciar la vuelta de Jaime y Gabriela de su luna de miel. Sale la Marquesa dejando a Eulalia y a Moncada solos en la escena. Al hablar del problema de la Marquesa, resulta que no sólo no quiere Eulalia ayudar a su amiga, sino que acusa a Moncada de sumisión y pasividad respecto a Cruz, y a Victoria, de irresponsabilidad ante la congregación religiosa al casarse con Cruz. (III, vi.) La escena vii introduce a Jaime y Gabriela ya casados. La eliminación de estas escenas no tiene la efi-

VICTORIA.—(*Aparte.*) Firme ya en mi resolución, segura de que de Dios me ha venido esta idea, nada temo; ni a Satanás con sus malicias traidoras, ni al mundo con sus sátiras acerbas.

cacia que tiene la de las escenas en el acto II. Sin embargo, el hecho de que la reunión de las dos hermanas siga a la escena ii en la que Cruz anuncia la llegada de Gabriela tiene más validez teatral. De más importancia aún es la oposición dramática de las escenas ii y iii en la comedia. El contraste inmediato del retrato de Victoria casada (iii) con el de Cruz casado (ii) es muy eficaz, especialmente seguidos inmediatamente por la escena iv en la que se nos presentan juntos. Es aparente que otra vez la técnica, que raya en novelesca, de mostrar el progreso de otros personajes simultáneamente con la acción principal, se sustituye por la técnica propiamente teatral de intensificar el dramatismo del conflicto central a costa del secundario.

Algunos de los cambios efectuados en *La loca de la casa*, como ya he mencionado, afectan a la caracterización de Victoria de manera indirecta (e. g. la eliminación del interludio mientras Victoria consulta a su confesor). Sin embargo hay muy pocos cambios que se apliquen directamente a los protagonistas. La eliminación de los pasajes de interacción entre Cruz y Daniel tiene el propósito de disminuir la importancia de Daniel en el conflicto principal; no se dirige a la caracterización de Cruz. La última escena de la obra es la única ocasión decisiva para la intriga de confrontación dramática entre Victoria y Cruz de la que se han cortado un número sustancial de pasajes. La reducción de esta confrontación progresiva y final responde a un deseo definitivo de precipitar el desenlace.

Aunque el propósito de este tipo de alteración parece ser la precipitación de la acción, resulta que tiene influencia en la personalidad de Cruz. Eliminado algo del regateo, Cruz se debilita; resiste menos y se conquista más pronto.

Además de la condensación de pasajes, hay una reducción en el número de asuntos que se tratan en esta escena. Se elimina la discusión del terreno que quiere Victoria que ceda Cruz a los franciscanos, la del hospital y de las dos escuelas que quiere que edifique, y la de los veinte mil duros que quiere que ofrezca para obras benéficas en Barcelona, a todo lo cual accede Cruz. Con la discusión del asilo de Jordana que Victoria quiere que termine Cruz con iglesia y dos torres que lleguen al cielo, resume la correspondencia entre las escenas de las dos versiones. Resulta este asunto el gran obstáculo a la reconciliación. Las dos obras se detienen más en esta materia que en la otra. En la primera versión, Cruz está para dejarse vencer cuando se refrena con una negativa firme; en la segunda versión, se deja vencer. Continúa el duelo de voluntades en la primera versión hasta que Victoria le llama «mi monstruo». Esta expresión de posesión y afecto le ablanda. Después de conquistarle en lo que se refiere al asilo, Victoria empieza

a proponerle que regale El Clot a la Marquesa. Continúa el conflicto hasta la conquista final de Cruz, punto en el que se restablece otra vez la correspondencia de las dos versiones. Permanecen iguales hasta el fin de las respectivas escenas. La de la primera versión es muy corta y se conserva con la excepción de la referencia a la sugerencia de Cruz de que vaya Daniel a América. (Esta eliminación responde al hecho de que no existe tal sugerencia en la versión teatral.) Anuncian Victoria y Cruz que van a terminar el asilo y devolver la finca a la Marquesa.

Como ya hemos dicho, a diferencia de las novelas dialogadas, *La loca de la casa* no fue reescrita antes de ser puesta en la escena. En lo más superficial ni se ha alterado. El autor no distinguió entre las dos versiones en el título. Las dos se llaman «comedia». Ambas versiones también tienen división en actos. No se reduce el número de personajes al llevar la obra a la escena. Tampoco se reduce el número de cambios de lugar.

Las alteraciones que se efectúan en los otros aspectos de la obra no son de suficiente significado para afectar el género. No se alteran radicalmente los personajes. En cambio, en cada novela dialogada hay por lo menos un personaje cuyo carácter o cuyo papel se altera profundamente. Se exterioriza la acción de varias escenas: pero como hemos dicho, es cuestión sólo de la condensación de algunos de los pocos apartes de extensión en la primera versión. No se compara con la revisión total de la acción interior de *Realidad* ni con la eliminación de la parte analítica, las Jornadas IV y V, de *Casandra* que se efectúan al llevar estas obras al teatro.

La precipitación de la acción, el cambio de carácter de varios personajes menores y la reducción de los pasajes narrativos se efectúan en gran parte como resultado secundario de la condensación general de la obra. Parece que la motivación principal de Galdós era cuantitativa al llevar *La loca de la casa* al proscenio. Ni en este aspecto, la extensión, se diferencian bastante para justificar una denominación genérica distinta para las dos versiones. O sea, que la segunda versión es poco más que una corrección de la primera hecha para facilitar la representación, no para hacerla posible como era el caso en las adaptaciones de las novelas dialogadas. De manera que la clasificación de *La loca de la casa* entre las novelas contemporáneas no significa que es novela dialogada. Galdós la denominó comedia. Y era representable en la primera versión. La segunda no resulta obra de distinto género sino comedia aún más representable que la primera.

WILLA H. ELTON
33-40 81st Street
JACKSON HEIGHTS, N. Y. 11372
USA

EN TORNO A «MARIUCHA»: GALDOS EN 1903

POR

E. INMAN FOX

Aunque poco se ha escrito sobre el teatro de Galdós, no deja de sorprender la falta de atención que ha prestado la crítica a la comedia *Mariucha*. Sólo *Electra*, obra que bautizó a 1901 como «año anticlerical», y *Casandra* (1910), novela que Galdós dramatizó para su campaña electoral, dieron en su tiempo ocasión sobrada al comentario y a la polémica. Igual que las dos obras mencionadas, el éxito público de *Mariucha* se debió más a su intención política y al momento histórico que a sus logros estéticos o artísticos. Parece evidente además que la decisión de Galdós de estrenar la obra en Barcelona (*Mariucha* es la única de don Benito no estrenada en Madrid) obedecía, como se verá más adelante, a un deseo de presentarla ante un público más receptivo a su tesis social. Si a esto se añade el hecho de que Galdós acompañaba a la compañía teatral de Guerrero-Mendoza en su vuelta por provincias (1), aprovechando su presencia en varios sitios para participar en actos públicos ajenos al teatro, uno fácilmente se convence de que los fines de *Mariucha* no fueron siempre artísticos.

Se podría conjeturar que Galdós se acercó a la escena al principio por una necesidad psicológica de un contacto más directo con su público. Ya un novelista consumado quería probar fortuna en el arte dramático, donde sabía que la fama conseguida se sentía más inmediata. Esto es un fenómeno que se ha dado entre no pocos novelistas. Con respecto a una consideración de esta nueva dirección literaria, tampoco debemos olvidar las posibilidades que ofrecía para ganar más dinero, preocupación nunca totalmente ajena a la labor de Galdós a partir de 1890. Por otro lado, no hay duda de que las obras teatrales de Galdós prepararon el terreno para una ruptura definitiva con la forma neorromántica del teatro español, entonces en boga. Y más importante que sus «nuevos moldes» o sus dotes como escritor dramático fue para

(1) La obra se representó siempre con la presencia de don Benito en los siguientes lugares y fechas: Barcelona, 16-30-VII-1903; Lérida, 12-13-VIII-1903; Murcia, 8-9-X-1903; Cartagena, 11-12-X-1903; Orihuela, 15-X-1903; Albacete, 17-X-1903; Madrid, 10-XI a mediados-XII-1903. También hemos visto alusiones a representaciones en Vigo, 13-XII-1903; Málaga, 14-XII-1903, y Zaragoza, 14-XII-1903.

el teatro en España la novedad de sus ideas (2). De todos modos, fueran los que fueran los impulsos iniciales a ensayarse en la forma dramática, de entre ocho dramas los únicos verdaderos éxitos de Galdós anteriores a *Electra* (1901), *La de San Quintín* (1894) y *Doña Perfecta* (1896) fueron debidos a la actualidad sociopolítica de sus ideas. En *La de San Quintín*, obra en que el mismo título es indicio del significado de la boda de Rosario, la *duquesa* de San Quintín, con Víctor, hijo ilegítimo, obrero y antiguo socialista, favorece Galdós la asociación de las clases sin revolución. *Doña Perfecta*, como se sabe, desemboca en la condenación del caciquismo, sostén de la Restauración. Con *Electra*, drama cuya importancia político-histórica ya se ha estudiado en detalle (3), Galdós se convierte en una figura con posibilidades políticas y se sentiría indudablemente con nuevo vigor ante su posible influencia social a través del teatro.

Con esto, mi intención en este breve trabajo es examinar *Mariucha* «exteriormente» a través del asesoramiento crítico del día y un escrito del mismo Galdós, nunca que sepamos recopilado, para acabar con un planteamiento del pensamiento político-social de Galdós en relación con las realidades históricas de 1903.

Mariucha, comedia en cinco actos, se estrenó en el teatro Eldorado, de Barcelona, el 16 de julio de 1903, después de una intensa campaña de publicidad poco común para la época. Unos días antes se habían desplazado a Barcelona los críticos madrileños más importantes para telefonar a sus respectivos periódicos las informaciones en la misma noche del estreno. Manuel Bueno publicó un artículo sobre el ensayo del 14 de julio y otro antes del estreno en *Heraldo de Madrid*, y todos los periódicos de Madrid y Barcelona publicaron largos artículos ocupándose del estreno, muchas veces como artículo de fondo, el 17 de julio. Según el corresponsal de *El Globo*, los revendedores cobraban precios fabulosos por las localidades, y asistieron al estreno el gobernador, el alcalde y una nutrida representación de literatos, políticos,

(2) Hay un apartado sobre Ibsen y Galdós en el libro por H. GREGERSEN, *Ibsen and Spain* (Harvard University Press, 1936), pero no cubre, ni mucho menos, las amplias cuestiones de un estudio comparativo sobre el teatro del noruego y el del español. Sabemos que Galdós conocía a fondo algunas de las obras de Ibsen y las actitudes de ambos frente a la sociedad y la administración pública, sus ideas, su mutuo interés en la mujer como principal factor regenerador, y su insistencia en el tema de la «verdad» son muy parecidos. A manera de diferencia, sin embargo, Galdós nunca llegó en el teatro a profundizar la complejidad de los problemas de la personalidad, ni aceptó ciertas leyes de la escuela naturalista como Ibsen.

(3) H. CHONON BERKOWITZ: *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader* (Madison, University of Wisconsin Press, 1948); JOSETTE BLANQUAT: «Au temps d'*Electra*. (Documents galdosiens)», *Bulletin Hispanique*, LXVIII, núms. 3-4 (1966), 253-308; y E. INMAN FOX: «Galdós' *Electra*. A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic between Martínez Ruiz and Maeztu», *Anales galdosianos*, I (1966), 131-141.

hombres de ciencia y periodistas. *La Epoca* añade que había «gran número de obreros»; pero que su número fuera grande es difícil creer, ya que Barcelona se encontraba en aquellos días en plena huelga obrera, dato cuya importancia discutiremos luego.

El éxito público de *Mariucha* fue total. Los periódicos madrileños publicaron las crónicas telefónicas después de cada acto para dar una impresión de actualidad a los reportajes, y con respecto a las reacciones de los presentes coinciden en cada detalle. Se respondía a los tres primeros actos con demostrado interés y aplausos vigorosos. En el acto cuarto los apóstrofes y las imprecaciones contra la nobleza parasitaria y egoísta y la apología del trabajo producen arrebatador entusiasmo. Galdós se presenta cuatro veces entre calurosas aclamaciones (4). Y a la salida del teatro millares de personas acuden a ver salir a Galdós y prorrumpen, cuando aparece, en estrepitosos aplausos (5). Manuel Bueno resume la reacción pública en palabras, por lo visto, no exageradas: «Galdós ha tenido un triunfo frenético con *Mariucha*... El sufragio popular le ha sido favorable con ruidosa unanimidad...» (6).

No obstante la recepción de la audiencia, fielmente descrita por todos los periodistas, el rechazo crítico de los talentos de don Benito como autor dramático fue también casi unánime. Oigamos otra vez al mismo Bueno: «La arquitectura teatral de la obra es sencilla, casi primitiva. Es el procedimiento escénico más cercano de la naturalidad. La acción transcurre lenta, monótona y erizada de episodios ociosos, que fatigan...» (7). José de Laserna, en el artículo citado, escribe lo siguiente: «Su factura escénica, más *novelable* que teatral, con arreglo a los deliberados procedimientos del autor, que sigue su camino con reposada lentitud, sin preocuparse mucho de que la acción sea accidentada ni de excitar el interés por habilidades técnicas.» *Zeda* (Francisco Fernández Villegas), en un artículo elogioso sobre el estreno en Madrid, comenta sobre la falta de verosimilitud en la obra: «Creo que en *Mariucha*, como en alguna otra de sus comedias, Galdós atiende más a lo interno de la obra, a la lógica del pensamiento, que a la lógica y la verosimilitud de la acción» (8). Entre varios críticos se ponían en tela de juicio la verosimilitud del hecho de que hubiese pagado el padre de Mariucha mil duros por un vestido cuando no tenía qué comer, o la posible realidad de que Mariucha vendiese su vestido desnudándose en el mismo portal de la casa. También se criticó la falta de

(4) JOSÉ DE LASERNA: «Los teatros. Desde Barcelona. *Mariucha*», *El Imparcial*, 17 y 18-VII-1903.

(5) «Estreno de *Mariucha* (Información telefónica). Exito grandioso», *El Liberal*, 17-VII-1903.

(6) «*Mariucha*, Impresiones del Estreno», *Heraldo de Madrid*, 17-VII-1903.

(7) «Antes del Estreno. *Mariucha*», *Heraldo de Madrid*, 16-VII-1903.

(8) «Veladas teatrales. En el Español, *Mariucha*», *La Epoca*, 11-XI-1903.

realidad artística en el acto tercero cuando la alcaldesa comenta en apartes la importantísima conversación entre León y Mariucha. Es, sin embargo, Federico Urrecha quien señala un defecto en *Mariucha* que se encuentra en muchas obras galdosianas de índole social, defecto que se podría describir como una especie de desequilibrio de tesis. Y es que la protagonista se lanza al principio por la voluntad determinada de corregir los males de la sociedad por medio del trabajo y acaba obsesionada por el amor (9). También es la pasión amorosa, el asesinar por amor y no por razón de explotación, lo que le quita al *Juan José*, de Joaquín Dicenta, cierto impacto como drama social y revolucionario. Creo, no obstante, que el desenvolvimiento de la tesis de Galdós correspondía al estado de evolución de los valores morales de los burgueses para quienes escribía. Por lo visto, Galdós supo bien medir a su público.

En cuanto al valor artístico de la obra, los críticos de los periódicos barceloneses—*La Vanguardia*, *Diario de Barcelona* y *Diluvio*, de Barcelona—, estaban más o menos de acuerdo con los madrileños. Sólo *Juan de Dos* (Jordá), de *La Publicidad*, y el crítico de *Las Noticias* («... es ante todo un violentísimo ataque contra una sociedad viciada e inconsciente») eran totalmente favorables hacia el estreno de *Mariucha*. Las opiniones de Ignacio Iglesias y Santiago Rusiñol, conocidos dramaturgos catalanes y organizadores del estreno en Barcelona, fueron solicitadas y publicadas por *El Liberal* (24-VII-1903). Citamos de Iglesias: «El ilustre Galdós se ha preocupado seriamente, como pensador, de la regeneración de su raza, trazándole un nuevo camino para refundirle el amor al trabajo». Y a pesar de los defectos artísticos, bien destacados por la crítica, casi todos coinciden al mismo tiempo con lo publicado en *La Epoca* (17-VII-1903): «La tesis se encuentra en una frase. Es la regeneración por el trabajo, en el cual responde Galdós a la idea general del país.» Los que quisieron ver *Mariucha* únicamente en todo su impacto como teatro de ideas con alcance sociopolítico sencillamente dejaron de comentar sobre los elementos estéticos, entregándose más bien a un elogio de la tesis. De ahí fue que universalmente se alabó el acto cuarto cuando *Mariucha* se encara con sus padres.

Galdós había tenido sus encontronazos con la crítica antes, como sirven de buen testimonio los prólogos puestos por él a la publicación de sus obras de teatro *Los condenados* (1894) y *Alma y vida* (1902). Así es que, adelantando el estreno de *Mariucha*—en un paso, por cierto, curioso—, acepta la invitación de su amigo, Miguel Moya, director

(9) «Teatros. Eldorado, *Mariucha*, comedia en cinco actos, de Pérez Galdós», *Diluvio de Barcelona*, núm. 198 (17-VII-1903), 3-5.

de *El Liberal*, a publicar en dicho periódico los motivos que había detrás de su creación de *Mariucha*. La carta, que se publicó en *El Liberal* el 17 de julio de 1903, la mañana siguiente al estreno, y que se reproduce a continuación, es de gran interés:

Sr. Director de *El Liberal*.

Mi querido amigo: Me pide usted que le comunique algunas ideas y noticias acerca del porqué, del cómo y cuándo de esta comedia que voy a estrenar. La amable invitación de usted despierta en mí tormentosas dudas y un poquito de vergüenza. ¡Hablar de su obra el propio autor de ella días, horas, momentos antes de alzarse el telón para mostrarla tal como es a los ojos, a los oídos y al corazón de la muchedumbre! Esto no puede ser. La rutina, señora muy acartonada y de gran respeto, lo prohíbe. No obstante, hemos de reconocer que en las ansias precursoras del aumbramiento del ser dramático, el silencio, lejos de calmarnos, nos agobia más y da mayor intensidad a nuestro padecer. He podido observar que, en la grave desazón del estreno, hasta los enfermos más taciturnos sacuden, o creen sacudir, el mal hablando de él y de las circunstancias y ocasión en que han venido a padecerlo. Pues rompamos la costumbre, volvamos la espalda con muchísimo respeto a ese vejestorio del «precedente» y quitemos el freno a la palabra escrita, pues nada pierde en ello la dignidad, nada la compostura y modestia a que estamos obligados.

Pues verá usted: la primera razón de *Mariucha* hay que buscarla en ese afán o comezón que a todos los españoles nos acomete de ponernos la máscara griega para engrosar la voz y hablar alto a la familia nacional. El teatro ha sido siempre el vehículo más eficaz para transmitir una idea cualquiera a mucha y diversa gente. ¡Y hay tanto qué decir al pueblo; es tan grato decirlo, es tan halagüeño saber que a veces oye y que nos devuelve con sonoros ecos el pensamiento transmitido! Del propio pueblo y de sus ondulantes opiniones adquirimos ideas; las encarnamos en sentimiento y allá vuelven ahuecadas por la trompeta del teatro, despertando regocijo unas veces, otras emoción, entusiasmo. La figuración escénica seduce a todos los españoles: adóranla unos oyendo, otros hablando. De mí sé decir que teniéndome más que por autor dramático, por aficionado, siento muy a menudo la necesidad de comunicar con la muchedumbre, aun cuando sepa o presume que no he de ser escuchado.

Los que armamos estos artificios del teatro, hacemoslo sin darnos cuenta de ello, por monomanía de contarle a la muchedumbre algo que creemos bello y eficaz. Si algo le cuento yo con la máscara de *Mariucha*, no se crea que he querido abordar en esta obra leberínticas tesis, que más fácilmente se exponen que se resuelven. Se puede hablar con el pueblo sin instruirle hondamente ni calentarle la cabeza con graves problemas morales, encarnados en intensos afectos; se habla muchas veces con él sin otro fin que entretenerle, refiriéndole algo que ya sabe o recordándole las más elementales cosas del humano vivir, de puro sabidas, quizás olvidadas. Este es el fin y proceder de la pura comedia, la cual no por su condición apacible carece de poder sugestivo sobre el público. La comedia se hace depositaria y conductora de mil

ideas secundarias que andan de cerebro en cerebro por el espacio social; recoge sentimientos y quejas individuales, domésticas, que salen de las bocas del vulgo, sin que se vea su relación con el conjunto de las grandes quejas nacionales. Con tales elementos, el cultivador de esta literatura benigna y amable puede muy bien, sin presumir de filósofo ni meterse a redentor, realizar la trascendencia artística, virtud que, si bien se mira, puede resplandecer en toda obra escénica, desde la entonada tragedia hasta el sainete de apariencia más frívola.

No busque, pues, en *Mariucha* más que ideas comunes, algunas de orden económico, que es el más vulgar de los órdenes; sentimientos elementales, caracteres conocidos, familiares, sin complejidad ni depravaciones tenebrosas; encontrarán en ella más alegría que tristeza, más esperanza que desesperación y las vulgarísimas enseñanzas de que ninguna empresa regeneradora puede ser eficaz si no se cambian radicalmente los procedimientos que trajeron la desgracia, si el tiempo y la actividad perdidos en decorar las ruinas no se emplean en desmontarlas para dar a la construcción nuevo fundamento.

Es, pues, *Mariucha* una obra modesta y familiar, y su sentido, tan claro como cualquier tema de instrucción infantil. Y si me pregunta usted por los moldes en que he vaciado el asunto, no sabré decirle concretamente si son los viejos o los nuevos, pues aún no he podido hacerme cargo de la diferencia entre unos y otros aparatos de vaciado y modelaje. Creo que, más que los moldes, son nuevas o pasadas las ideas que en ellos se introducen; sospecho, además, que las ideas dan, o pueden dar, configuración al mecanismo que las contiene, antes de recibir de él una forma dura, semejante a la petrificación. Dejando a un lado esto de los moldes, que darían materia de conversación para un rato, diré a usted que la buena de *Mariucha* no se mete, que yo sepa, por estos callejones o trochas del pesimismo, a los cuales hay que buscar salida con el pico o con el hacha. En ella las violencias fugaces de acción o de lenguaje dan pronto paso a la placidez y al sereno sentido de las cosas.

Disparado ya por la pendiente de la sinceridad, diré a usted, amigo mío, que deseando ejercitarme en el procedimiento teatral, he intentado en esta obra emplear los medios más sencillos y elementales para producir la emoción. Ignoro aún, pueden creérmelo, si me ha sido provechoso este difícil ejercicio. Mientras armaba la comedia y la iba vistiendo del tejido dialogal, la misma excitación del espíritu laborioso me hizo creer que lograba mi objeto; hoy no pienso lo mismo; creo que muy poco, quizás nada, he podido realizar de aquel propósito. En la enojosa tramitación de los trabajos escénicos, el manosear continuo de la obra, dejándola en nuestras manos como reducida a papilla, da la impresión de que *Mariucha* se deshace en fragmentos de papel y de que éstos van impelidos hacia el foro por una escoba compasiva, la cual nos barre a todos, a la obra y a mí, con miramiento y formas corteses.

Movido de mi admiración a María Guerrero y Fernando Mendoza, y deseando participar en el esplendor de sus campañas teatrales, escribí *Mariucha* el verano último, y al ponerla en manos de los que habían de ser sus intérpretes, convinimos en que sería estrenada en

la temporada de 1903 a 1904. No me pasó por las mientes estrenarla fuera del teatro Español; tan aferrados estamos a la rutina de que sólo en aquel templo teatral deben decirse estas misas. Pero algunos amigos de Barcelona, y otros a quienes por tales tengo desde aquella ocasión, expresaron el deseo de que se estrenase en esta ciudad, y me lo manifestaron en forma tan halagüeña que no vacilé en acoger la idea y en aceptar la invitación. Una y otra me llegaron al alma, avivando mi afecto a tan cariñosos amigos y la atracción que siempre ha ejercido sobre mí esta ciudad por su magna belleza y por el culto que en ella tienen todas las artes. Esta es la razón de estrenar en Barcelona antes que en Madrid. Debo decir también que al recibir el expresivo mensaje caí en la cuenta de que el asunto de la obra y el temperamento de su protagonista habían de ser más comprensibles y asimilables para este público que para otro alguno, y, la verdad, me alegré infinito de que un requerimiento de amigos generosos trajese acá lo que resultaba tan apropiado al alma de este país.

Aquí estoy, pues, esperando a que Barcelona me diga si me equivocué por entero o a medias, o si algo lleva en sí *Mariucha* que merezca ser dicho a un público para que éste se lo cuente a la soberana multitud. Hallándome en el período agudo del morbo teatral, o sea proceso febril ascendente del estreno, no puedo evitar el pesimismo, como antes dije; no se aparta de mí el temor de que el público barcelonés me diga, en una u otra forma, que no había para qué traer acá, de tan lejos, a esta señorita aristocrática y madrileña que no divierte a nadie y que pretende enseñar lo que todos los hijos de esta tierra saben a macha martillo. Esto me figuro y otras cosas peores, viendo mi obra en pedacitos de papel, no ya barridos, sino volando por los aires, sin que lleguen en ningún caso a juntarse para que lo escrito en ellos pueda tener sentido. Y sólo me falta decir ahora que si en esta presunción del desastre me equivoco y *Mariucha* obtiene un sufragio benévolo, lo deberé principalmente a lo mucho que espero de María y Fernando en la interpretación, secundados por todos los suyos, y al arte supremo que ambos despliegan para obtener el decoro y la propiedad de la figuración escénica.

Y concluyo notando que al responder a la cariñosa interrogación de *El Liberal* se me ha quitado la vergüenza o falsa delicadeza impuesta, en cuestiones literarias, por las venerables rutinas que aquí nos agobian. Mirándolo bien, no sé por qué hemos de estar los autores tan compungidos en vísperas de estreno, calladitos como cartujos y teniendo por cosa fea la emisión de una sola palabra sobre lo que tanto nos interesa. Ello es un poco tonto; es una tontería más entre las infinitas heredadas de nuestros antecesores y que guardamos como reliquia sobada y mugrienta, ensuciada por los fanáticos besos de tantas generaciones. No veo la razón de que nos aflijamos y anulemos excesivamente en días de estreno, como reos en capilla preparados para que nos aprieten el pescuezo, o para oír un grave y condolido indulto, que eso viene a ser el éxito, algo como «perdonado estás, hijo, por esta vez y no reincidas».

Vivamos a la moderna, o acerquémonos un poco al vivir moderno; seamos sinceros y oportunos, considerando que para las ocasiones inte-

resantes de la vida no se ha inventado el silencio. Por huir de vanas arrogancias no caigamos en humildades que revelan flaqueza del ánimo. Antes de un estreno, que somete a juicios las hechuras del pensamiento, digamos con honrada franqueza la razón, móviles y fines de nuestra obra, sin ocultar lo que tememos y lo que esperamos, y así se irá acostumbrando la gente a que los autores digan después del estreno lo que les regocija y lo que les duele. Eso de que todos hablen, menos el autor, no es justo. Hablando cada cual lo suyo, en tiempo y sazón, lograremos formar en literatura lo que no han podido crear los políticos en la esfera del nacional interés: una opinión clara, robusta, expansiva.

Dispense usted, señor director, que haya ocupado en su periódico mayor espacio del que merecen estos desordenados informes. Es cuanto puede decir a usted por hoy su buen amigo. B. PÉREZ GALDÓS

Barcelona, 15 de julio de 1903.

Hablando tan llana y humildemente y pidiendo el «sufragio benévolo» del público, Galdós les quita, desde luego, a sus críticos las armas antes que tuviesen la oportunidad de blandirlas. Y el hecho de que *El Liberal* publicara la carta el mismo día en que aparecieron las primeras crónicas sobre *Mariucha* no deja de ser tal vez una intencionada coincidencia. Para nuestro propósito, sin embargo, más importantes son las declaraciones de don Benito sobre los motivos e intenciones de su obra. Resulta que para él el teatro sirve principalmente para comunicar con el pueblo, con la «familia nacional», de una forma clara y sincera, una opinión que beneficie al interés nacional. Sugiere que las ideas y sentimientos que expresa los ha encontrado entre el pueblo y que el objeto de su comedia es convertir quejas individuales en quejas nacionales y transmitir las a la sociedad y luego a la *soberana multitud*. Hay también una clara alusión negativa a la literatura pesimista del desastre y de la joven generación (la de 1898) y un tono optimista y confiado en cuanto al futuro de España. Además, es evidente que Galdós se dio cuenta de que entre ciertos círculos de la sociedad catalana—los industriales, los comerciantes y unos intelectuales—su tesis gustaría. El elogio del espíritu trabajador era en gran parte elogio al espíritu catalán, diferenciador del castellano. Es decir que podríamos sospechar que Galdós jugaba con emociones regionalistas. Y efectivamente, por ser la tesis reflejo de sus máximos valores sociales, algunos intelectuales catalanes creían que la prensa madrileña había tratado *Mariucha* con demasiada dureza. Juan de Dos (Jordá), traductor y gran conocedor de Ibsen, Sundermann y Hauptmann, expresó tal opinión en un artículo publicado en *La Publicidad*, acusando a *El Imparcial* (José de Laserna) de contribuir al catalanismo. Manuel Bueno, en otro de los muchos artículos que le inspiran *Marucha*, contesta a Jordá en un artículo denigrante (10); y Ramiro de Maeztu

(10) «*Mariucha* y la crítica», *Heraldo de Madrid*, 26-VII-1903.

sale a la defensa de Jordá, Galdós y el teatro de ideas. «La obra predica —dice Maeztu— la ley de los fuertes caracteres y el triunfo por el trabajo, y eso no encaja con las ideas eruditas y parisienses de los críticos madrileños.» Y comentando la relativa frialdad con la cual recibió el público madrileño a *Mariucha*, Maeztu caracteriza a los periodistas, *snobs* y políticos de la capital como gente sensual y abúlica que vive de la mentira. «Los ladrones —escribe con gracia y mala intención— no aplauden a la Guardia Civil» (11).

Ahora bien, todos los personajes de importancia en *Mariucha* proceden de la aristocracia. Los padres de María, nobles venidos a menos, viven primero del sablazo, y al final, de la posición política caciquil de su hijo, conseguida a través de su matrimonio con la rica hija de un traficante en esclavos (producto del colonialismo). León, alias Antonio Sanfelices, también de familia aristocrática y ex calavera procesado, se regenera trabajando de minero, y luego apartando los cuarzos y pedazos de carbón logra montar, por medio de créditos, etcétera, un comercio floreciente como carbonero. Siguiendo el ejemplo de León, Mariucha rechaza la vida de sus padres y empieza a dedicarse a «menesteres mercantiles» que desarrolla, por tu trabajo y firme voluntad, en un negocio admirable. El hecho de que se enamoran y se casan León y Mariucha simboliza, claro está, la regeneración de las clases altas españolas. Parece ser, entonces, que la visión galdosiana de la realidad socioeconómica corresponde a la etapa de industrialización y de desarrollo capitalista cuando la clase media podría abrirse camino y reemplazar a la aristocracia por su comprensión de ciertas leyes económicas y su iniciativa en el trabajo (12). Y la perspectiva de Galdós favorece, sin duda alguna, los ideales de la creciente clase media.

El «prólogo» a *Mariucha* también se caracteriza, como hemos visto, por su patriotismo simple y sus constantes alusiones al «pueblo». En estos años comenzaba a pesar en el pensamiento social de Galdós un concepto del pueblo muy aproximado al que encontramos en la intrahistoria de Unamuno y en la tradición consuetudinaria de Costa.

(11) «Una polémica», *Diario Universal*, 27-VII-1903; «Dos Mariuchas», *Diario Universal*, 30-VII-1903, y «*Mariucha* y el público», *Alma Española*, 15-XI-1903.

(12) La evolución del liberalismo burgués de Galdós se ha estudiado muy atinadamente en todos sus matices por VICENTE LLORÉNS: «Galdós y la burguesía», y CLARA E. LIDA: «Galdós y los *Episodios nacionales*: Una historia del Liberalismo español», en *Anales galdosianos*, III (1968); y por ANTONIO REGALADO, *Benito Pérez Galdós y la Novela Histórica Española* (Madrid, 1966). Y los documentos que ocasionó *Mariucha* apoyan su interpretación de tal evolución (con la única excepción de alguna discrepancia con la última parte del libro del profesor Regalado). Uno de mis propósitos, sin embargo, es demostrar que Galdós, por su ideología política claramente del siglo XIX español, no pudo reflejar fielmente la realidad socioeconómica de principios de nuestro siglo.

Este nuevo ideal galdosiano se apunta y desarrolla en las últimas series de los *Episodios*, pero nosotros volveremos a aprovecharnos de las palabras del mismo Galdós sobre el tema. En una entrevista, rica en datos, que tuvo Galdós con Luis Morote sobre su teatro, más específicamente *Mariucha* y *Bárbara*, don Benito también habla de sus últimas excursiones en vagón en tercera a pueblos apartados para estudiar a las gentes humildes y sencillas. Dice que así ha aprendido él a amar a su patria. Continúa:

De ahí, del fondo del alma nacional, nos tiene que venir la cura. Médico de sí mismo, el pueblo español sanará. Las fuerzas, las energías de redención que atesora, bajo una capa de aparente indiferencia, serían bastantes a revolucionar otro país más desgraciado que el nuestro. Se levantará el pueblo, y ya camina, aunque sus pasos no se oigan; tan alejados estamos de él... (13).

No debemos dejarnos engañar por la alusión galdosiana a una «revolución». El camino no era éste para él, sino más bien una especie de democratización de la sociedad por una mutua comprensión o por la fusión sana de los ideales económicos. Esta idea de Galdós la tenemos conceptualizada en varias de sus obras dramáticas. Recuerden las simbólicas representaciones de la masa de las rosquillas en *La de San Quintín*, la «fusión metálica» en *Electra*, y el amor entre Juan Pablo, pastor-revolucionario, y la duquesa de Ruydiaz en *Alma y vida*. Si su nuevo interés en el «popularismo» y su desco de amalgamar el «espíritu» del pueblo y el liberalismo burgués, siguiendo la pauta de los pensadores de la *regeneración*, le iban a llevar a Galdós al Partido Republicano, también le alejarían de las realidades económicas del país. El, más que nadie, apreciaba la importancia de la condición económica del ser humano; pero, entre el pueblo y la clase media, ¿dónde quedaba el proletariado?

Además, Galdós creía firmemente en la importancia del ejército dentro de la función del Estado. Había sido, según él, el órgano que permitió el desarrollo del liberalismo en el siglo XIX. Así lo pinta en *La revolución de julio* y otras novelas de la cuarta serie (1902-1907) de los *Episodios* (14). En el siglo XX todavía puede servir a la patria. Estando en Cartagena para el estreno de *Mariucha* en esta ciudad, en octubre de 1903, Galdós pronuncia un discurso —buen ejemplo de su actividad pública llevada a cabo en relación con su obra tea-

(13) *Heraldo de Madrid*, 31-VIII-1903; reproducido en *El Correo*, 1-IX-1903.

(14) Vamos viendo que los elementos del pensamiento socioeconómico del Galdós de 1903 coinciden con los que van apareciendo en las últimas series de los *Episodios* cuando *historiaba* el siglo pasado. Pueden corresponder a la realidad histórica de entonces, pero incorporados en una obra con las aparentes intenciones de *Mariucha*, dejan de tener la actualidad debida.

tral— ante el Círculo del Ejército y de la Armada, en que expresa otra vez su optimismo hacia el futuro de España y en que pide la colaboración militar en la regeneración y renovación de su país a base del fomento de la educación y la ciencia (15).

De todos modos, en *Mariucha* Galdós plantea el problema de España en los términos económicos que ya hemos visto, y opta por estrenar la obra en una ciudad que sufre en aquellos mismos días de 1903 el segundo paro obrero general en dos años. Más de un crítico notó esta discrepancia: «*Mariucha* y León son dos personajes simbólicos, de un simbolismo nebuloso, porque encarnan seres que no existen, que han pasado a la historia porque ya no tienen razón de ser» (16). Es decir, que en 1903 Galdós sencillamente no entendió —o no quiso entender— los ingredientes de la «cuestión social» de entonces. Hasta José de Laserna, el crítico de *El Imparcial*, tachado por algunos catalanes y por Maeztu de *snob* estético, puso el dedo en la llaga:

Lo que no parecerá a todos tan satisfactorio es la solución de la tesis. Todos estamos en que ya no hay más aristocracia, ni más nobleza, ni más ejecutoria que el trabajo. El gran problema es si basta trabajar para poder vivir. Precisamente en estos momentos una de las huelgas importantes en Barcelona es la de los carboneros. Estos obreros no han tenido la suerte de León o Antonio Sanfelices, que han trabajado tanto como él o acaso más. Dignidad y redención es el trabajo. Pero, ya por la codicia de los patronos, ya por las exigencias y los exclusivismos de los proletarios, ya por mil otras causas, no todos los que quieren pueden trabajar, ni todos los que trabajan pueden vivir. (*Ob. cit.*)

Se ve entonces que no hacía falta ser anarquista o socialista o partidario del movimiento obrero para poder enfocar los problemas económicos que más necesitaban ser solucionados. En aquel momento las huelgas amenazaban seriamente el comercio y la industria catalanes, y si *Mariucha* gustó, es que ha podido servir, hasta cierto punto, de apoyo moral, en un tiempo crítico, a la burguesía barcelonesa.

Por haber cuestiones más importantes en 1903 —las huelgas, la revisión del proceso de Montjuich, las elecciones generales, el nuevo gobierno de Villaverde, etc.—o por considerar su tesis poco aprovechable, ni *El Socialista* ni *La Revista Blanca* publicaron comentarios sobre el estreno de *Mariucha* en Barcelona. Pero *La Revista Blanca*, el órgano de los anarquistas, dedicó un largo artículo a la primera representación de la obra en Madrid. Su autor fue Angel Cunillera, crítico que había alabado a don Benito en otras ocasiones,

(15) Discurso impreso en *El Correo*, 12-X-1903.

(16) *El País*, 11-XI-1903.

y vale la pena, creo, reproducir párrafos del artículo, en el cual califica el pensamiento de Galdós de «progresismo romántico»:

Puede una obra dramática carecer de inspiración artística y agradar al público por la relación que éste nota entre lo que ve sobre las tablas y lo que pasa en la calle o en el mundo. El contenido social de *Mariucha* no puede ocurrir nunca, y además de no poder ocurrir nunca, no interesa, porque está antiartísticamente presentado...

Si mala es la manera que de presentarse y de conducirse tienen los personajes, malo es el resultado. Nadie se regenera convirtiéndose de «parásito» de la sociedad en explotador de la misma. Galdós sienta la tesis de que los nobles son a manera de parásitos del cuerpo social; pero presenta como tipo del hombre moral y regenerado a dos ridículos comerciantes que negocian con el sudor ajeno.

¡Y si al menos se ahorrara para al fin llevar a cabo alguna empresa bella! Pero para comprar más carbón y más sombreros, me parece soberanamente impropio de artistas, quienes deben tener propósitos más elevados que los burgueses (17).

Ahora, si en 1903 Galdós no se había declarado en el campo de la política, había sin duda aceptado los términos políticos del éxito de *Electra* y la evidencia apunta hacia el hecho de que se consideraba «hombre público» con un papel activo en la posible regeneración de su patria. Creo que por eso principalmente acompañaba a la compañía Guerrero-Mendoza en su vuelta por provincias. Había quedado en Barcelona durante las representaciones de *Mariucha*, estando presente en cada función; y luego fue a Lérida, donde los oficiales locales le ofrecieron un banquete de homenaje. De ahí, camino de Santander, paró en Pamplona el 14 de agosto, y fue a recibirle una comisión del Comité Republicano. Es curioso notar que su llegada a Santander coincidió con un gran mitin republicano, en que Gumerindo de Azcárate pronunció un discurso, aunque no sabemos si Galdós asistió al acto. Es posible, entonces, que en 1903 don Benito estuviera militando ya entre los bastidores del republicanismo. Por su correspondencia con Navarro Ledesma está claro que tenía cierta influencia política en 1905, dos años antes de que se adhirió abiertamente al Partido Republicano. No es nuestra intención exagerar la consecuencia que haya podido tener la actividad «pública» de Galdós en 1903; nos interesa únicamente como reflejo de su postura sociopolítica dentro del contexto de la realidad histórica.

En julio de 1903 subió al poder el gabinete liberal de Villaverde y el país se preparaba para las elecciones generales en noviembre. Para los efectos de las últimas, los fragmentados partidos de las izquierdas decidieron asociarse en la Unión Republicana con la esperanza de establecerse más firmemente como oposición eficaz a los li-

(17) «Crónicas teatrales», *La Revista Blanca*, núm. 130 (15-XI-1903), 316-320.

berales y conservadores monárquicos. Se consideraba como esencial la adhesión del Partido Socialista, y Azcárate, Lerroux y otros se dedicaron a este fin. En el mismo mes del estreno de *Mariucha*, Lerroux, diputado radical por Barcelona, inició en las Cortes la revisión del proceso de Montjuich, que pedía la amnistía general para todos los obreros acusados o encarcelados. Joaquín Costa apoyó la solicitud en una carta del 31 de julio, reproducida en casi todos los periódicos, en la cual se basa en la pregunta básica de ¿qué importa el orden público si el sistema social no les da a los obreros bastante para comer? Al lado de la aparente realidad socioeconómica y las necesidades políticas para responder a tal realidad, la tesis de *Mariucha* revela a un Galdós incapaz de enfocar los más inmediatos problemas nacionales. Pese a los gestos humanitarios y políticos de los líderes más destacados de la confederación republicana, Pablo Iglesias rechazó el plan de asociación en 1903, diciendo que quedaba en pie siempre la necesidad de la lucha de clases. Si Galdós, por un cambio en la táctica de los socialistas, llegó a encabezar con Iglesias el Comité de la Conjunción republicano-socialista en 1909, nunca llegó a saber lo que había dentro del movimiento obrero (18).

Por su estudio de la Historia de España durante el siglo XIX, por su constante y aguda observación de la vida socioeconómica de la Restauración, y por su propia experiencia vital, Galdós llegó a ser el gran historiador y defensor del liberalismo burgués. Pero por las condiciones que habían formado su visión, de la realidad nunca consiguió compenetrar el transfondo de la evolución de la historia económica reflejada en la lucha de clases: transfondo ya patente en la sociedad española hacia 1903. Lo dicho en torno a *Mariucha* sirve, creemos, para definir el pensamiento de Galdós como decimonónico (19). Y es esto lo que más crucialmente le separa de los escritores de 1898. Es cierto que se arrimaban a él en los momentos más críticos de su anticlericalismo, y es cierto que le admiraban como escritor. Sin embargo, Unamuno, Martínez Ruiz y Baroja —o en plan metafísico o en plan social— siempre concebían la sociedad estructurada a base de explotadores y explotados. Y partidario de éstos o aquéllos, una atenta observación de la realidad socioeconómica de principios del siglo XX indicaba que la evolución de la sociedad iba a desenvolverse a través de una lucha de clases.

(18) Véase a JUAN JOSÉ MORATO sobre el asunto, en *Pablo Iglesias. Educador de muchedumbres* (Barcelona, 1968), pp. 144-145.

(19) Sabemos que había gestos, muy bien organizados, para conseguir para don Benito en 1912 el Premio Nobel. El dramaturgo alemán, Gerhardt Hauptmann, ganó el premio en aquel año, y, dejando aparte su enorme talento de autor dramático, nos preguntamos si no ha podido influir en la decisión la apremiante actualidad de sus ideas, de índole, claro está, socialista.

ARTICULOS DE PRENSA SOBRE *MARIUCHA* PUBLICADOS EN 1903

- ANÓNIMO: «Galdós en Barcelona», *El Imparcial*, 8-VII-1903.
- ANÓNIMO: «*Mariucha*, de Galdós», *El Liberal*, 8-VII-1903.
- ANÓNIMO: (¿JOAQUÍN ARIMÓN?) «Estreno de *Mariucha*. (Información telefónica.) Exito grandioso», *El Liberal*, 17-VII-1903.
- ANÓNIMO: «Galdós», *Heraldo de Madrid*, 17-VII-1903.
- ANÓNIMO: (¿ZEDA?) «La nueva obra de Galdós», *La Epoca*, 17-VII-1903.
- ANÓNIMO: «*Mariucha*, de Galdós», *El País*, 19-VII-1903.
- ANÓNIMO: «*Mariucha*», *El Correo*, 26-VII-1903.
- ANÓNIMO: «Pleito de críticos», *El Globo*, 28-VII-1903.
- ANÓNIMO: «*Mariucha* en Lérida», *El Imparcial*, 13-VIII-1903.
- ANÓNIMO: «*Mariucha* en Lérida», *El Liberal*, 13-VIII-1903.
- ANÓNIMO: «Viaje de Galdós», *El Correo*, 14-VIII-1903.
- ANÓNIMO: «Pérez Galdós» (por teléfono), *El Liberal*, 17-VIII-1903.
- ANÓNIMO: «Galdós en Murcia», *El Correo*, 9-X-1903.
- ANÓNIMO: «Galdós en Cartagena», (por telégrafo), *El Liberal*, 10-X-1903.
- ANÓNIMO: «Galdós en Cartagena», *El Correo*, 12-X-1903.
- ANÓNIMO: «En honor de Pérez Galdós», *El Liberal*, 13-X-1903.
- ANÓNIMO: «La despedida de Galdós», *El Liberal*, 14-X-1903.
- ANÓNIMO: «Por los teatros. Español», *El País*, 11-XI-1903.
- ANÓNIMO: «Teatro Español. *Mariucha*», *El Correo*, 11-XI-1903.
- ANÓNIMO: «Conversaciones», *Heraldo de Madrid*, 14-XI-1903.
- ANÓNIMO: «Hablando de *Mariucha*», *Heraldo de Madrid*, 14-XI-1903.
- B. AMENGUAL: «Revista dramática. *Mariucha*, de don Benito Pérez Galdós», *Diario de Barcelona* número 201, 20-VII-1903, 8823-8826.
- JOAQUÍN ARIMÓN: «Teatro Español. *Mariucha*», *El Liberal*, 11-XI-1903.
- MANUEL BUENO: «Ensayo de *Mariucha*», (por teléfono), *Heraldo de Madrid*, 15-VII-1903.
- MANUEL BUENO: «Antes del estreno. *Mariucha*», *Heraldo de Madrid*, 16-VII-1903.
- MANUEL BUENO: «*Mariucha*. Impresiones del estreno», *Heraldo de Madrid*, 17-VII-1903.
- MANUEL BUENO: «*Mariucha* y la crítica», *Heraldo de Madrid*, 26-VII-1903.
- MANUEL BUENO: «Los estrenos. En el Español», *Heraldo de Madrid*, 11-XI-1903.
- BUXAREU y JOSÉ CARNER: «*Mariucha*, comedia de Pérez Galdós», *El Globo*, 17-VII-1903.
- BUXAREU: «*Mariucha*. Después del estreno», *El Globo*, 18-VII-1903.
- ANGEL CUNILLERA: «Crónicas teatrales», *La Revista Blanca* número 130, 15-XI-1903, 316-320.
- E. GÓMEZ DE BAQUERO: «*Mariucha*», *La España Moderna* número 176, VIII-1903.
- «ANGEL GUERRA» (JOSÉ BETHANCOURT): «En el Español. *Mariucha*», *El Globo*, 11-XI-1903.
- IGNACIO IGLESIAS y SANTIAGO RUSIÑOL: «*Mariucha*. Lo que dicen Iglesias y Rusiñol», *El Liberal*, 24-VII-1903. Reproducido en «*Mariucha*. Votos de calidad», *El Correo*, 24-VII-1903.
- SEÑOR LARA: «Estreno de *Mariucha*», *El Correo*, 17-VII-1903.
- SEÑOR LARA: «*Mariucha*», *El Correo*, 19-VII-1903.
- JOSÉ DE LASERNA: «Los teatros. Desde Barcelona. *Mariucha*, comedia en cinco actos, de don Benito Pérez Galdós», *El Imparcial*, 17 y 18-VII-1903.
- JOSÉ DE LASERNA: «Los teatros. Español. *Mariucha*, comedia en cinco actos, de don Benito Pérez Galdós», *El Imparcial*, 11-XI-1903.
- RAMIRO DE MAEZTU: «Los críticos de *Mariucha*. Una polémica», *Diario Universal*, 27-VII-1903.

- RAMIRO DE MAEZTU: «Dos Mariuchas», *Diario Universal*, 30-VII-1903.
RAMIRO DE MAEZTU: «*Mariucha* y el público», *Alma Española*, 15-XI-1903.
JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ: «La farándula. *Mariucha*», *Alma Española*, 15-XI-1903.
LUIS MOROTE: «Lo que dice Galdós», *Heraldo de Madrid*, 31-VIII-1903. Reproducido en *El Correo*, 1-IX-1903.
B. PÉREZ GALDÓS: «*Mariucha*. Carta de Galdós», *El Liberal*, 17-VII-1903.
FEDERICO URRECHA: «Teatros. Eldorado. *Mariucha*, comedia en cinco actos, de Pérez Galdós», *Diluvio de Barcelona* número 198, 17-VII-1903, 3-5.
«ZEDA» (FRANCISCO FERNÁNDEZ VILLEGAS): «Veladas teatrales. En el Español. *Mariucha*», *La Época*, 11-XI-1903.

E. INMAN FOX
Vassar College
Poughkeepsie, Nueva York
USA

GALDOS, EL TEATRO Y LA SOCIEDAD DE SU EPOCA

POR

JORGE RODRIGUEZ PADRON

I

En circunstancias como la presente, cuando se intenta el acercamiento a una figura cumbre de nuestra historia literaria, parece que ha de ser preceptiva la incondicional adhesión a todo lo que dicho escritor haya realizado. Parece que existe un cierto pudor para ejercer una penetración crítica, analítica—sin que ello implique demérito, sino todo lo contrario—en la obra en cuestión, o en las circunstancias que movieron a un autor a escribir tal o cual obra, a plantear tales o cuales esquemas literarios. Mi propósito ahora aquí va a ser precisamente ése: fomentar una cierta inquietud frente a la obra dramática de Galdós, anotando sus coordenadas más significativas—en lo positivo y en lo negativo—y, al propio tiempo, acertar a reflexionar en los motivos que pueda haber para una exposición como la presente, dando contestación—o, al menos, intentándolo—a tres cuestiones que me parecen esenciales: ¿qué relación existía entre el autor y la sociedad en la época de Galdós, y en el caso de Galdós mismo? ¿Respondía entonces el teatro a su verdadera razón de ser? ¿Qué lugar puede ocupar Pérez Galdós en un panorama general de nuestro teatro del xix?

Quizá estas preguntas, y algunas otras que surjan a lo largo de estas notas, no puedan ser contestadas de forma radical y definitiva. Quizá sólo puedan apuntarse parcialmente, algunas posibilidades de solución. De cualquier forma, lo que me impulsa a tratar el tema es, justamente, el deseo de penetrar en esa parcela de la obra de Galdós, tan interesante, tan olvidada en ocasiones ante la monumental obra novelística de nuestro escritor y, sin embargo, tan valiosa para acercarse a comprender muchas de las circunstancias y muchos de los males de de nuestro teatro contemporáneo.

Valdría la pena que, aunque imagino en el ánimo de mis posibles lectores las precisiones que ahora haré, nos asomásemos a las condiciones, servidumbres e intenciones que mueven—o, al menos, deben mover—el hecho teatral para conseguir su plena realización. Si nos interesa juzgar la obra de un dramaturgo en su verdadera dimensión

hemos de acudir a esta visión general, a este punto de partida, para definir si hay adecuación suficiente entre el autor, la obra y la sociedad en la cual uno y otra se desarrollan.

No cabe la menor duda de que el teatro debe ejercer una función social plena y definida; de que el teatro, como arte, es una creación y que, en cuanto a tal, está destinada a alguien. Pero este destino es, en el caso de la obra dramática, mucho más preceptivo, necesario e ineludible. En el esquema del drama no se puede prescindir de un público espectador—presente y vivo—que, oyendo y viendo lo que desde la escena se le transmite, siga estando vivo, y siga teniendo y manteniendo despierta su conciencia crítica o analítica. Y no sólo eso. El espectador debe salir de la representación dispuesto a reorganizar su inicial esquema de pensamiento, bien sea adhiriéndose a lo que se ha dicho, bien sea adoptando una postura crítica, polémica, frente a la obra en cuestión.

Pero, a la vez, como creación dinámica, necesariamente dinámica, el drama—y hablo en términos generales—debe ser una renovación de la realidad. No debe quedarse en mero reflejo de lo que sucede, sino que se debe imponer la tarea de lograr una transformación viva de la realidad a la que ha tomado como referencia. Y para ello el teatro, como espectáculo, necesitará de una adecuada convención escénica que bien puede ir encaminada desde el texto hacia la creación personal o individual, o bien, tomando el texto como única y principal razón del desarrollo escénico, lograr su adecuada trasposición a la escena. Con ello la realidad se transfigura: el hombre es *personaje*; el lugar es *simbólico*; el tiempo, *convencional*. Y, sin embargo, el espectador debe sentirse implicado en aquello; cada espectador debe encarnar esa realidad transformada y vertida en él y analizarla adecuadamente. El telón final no desliga al espectador de la obra. Antes al contrario: allí no ha concluido todo; allí, con el telón caído, quizá empiece todo (1).

Ante una situación así hemos de pensar que a esta peculiar estructura ha de corresponder, necesariamente, una peculiar forma de transmisión. Hemos de considerar que el teatro no es lo mismo que cualquier otra realización literaria, sino que ha de jugar con sus propias cartas, que ha de usar de sus peculiares materias primas. Mientras que leyendo una novela o un libro de poemas no necesitamos sino la concentración intelectual, con la lectura de un drama hemos de abstraer necesariamente el lugar, los personajes, la adecuación escénica, etc. En 1899 escribía Pirandello:

(1) Véase JEAN PAUL BOREL: *El teatro de lo imposible*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1966, pp. 21-36.

Cuando decimos *estilo dramático*, entendemos un estilo rápido, vivaz, incisivo, apasionado; pero, al hablar especialmente de arte teatral deberíamos extender muchísimo el sentido de esa palabra *estilo*; es más, deberíamos, acaso, entender la palabra de otro modo. Ya que el estilo, la íntima personalidad de un escritor dramático, no debería aparecer en absoluto en el diálogo, en el lenguaje de las personas del drama, sino en el espíritu de la fábula, en su arquitectura, en la manera de conducirla, en los medios de que el autor se ha valido para su desarrollo. Puesto que si el autor ha creado verdaderamente caracteres, si ha puesto sobre el escenario hombres y no maniqués, cada uno tendrá un modo particular de expresarse, por el cual, al leerla, una obra dramática debería resultar como escrita por muchos y no por un solo autor, como compuesta por los personajes en el fuego de la acción y no por su autor (2).

II

Como consecuencia, la condición eminentemente pública o social del teatro, y su servidumbre técnica y formal, hace que sea verdad cada vez más vigente el viejo lema de que cada sociedad tiene el teatro que se merece. Esta y no otra circunstancia es la que condiciona el teatro; el éxito o el fracaso de la dramaturgia de una época será índice de una estructura social acorde con dicha fluctuación.

¿Cómo era, pues, la sociedad de la España galdosiana? ¿Cómo era su teatro? Cualquier lector de las novelas de Galdós, por poca atención que haya puesto, habrá notado en ellas ese cuadro penetrante, completo y fehaciente de la sociedad y de la vida española de la época que el novelista canario supo trazar admirablemente. Una época que se debate en un desorden social profundo en el que el poder busca—en su inestabilidad—una solución ecléctica que no llega; la nobleza se remite a sus círculos provincianos o familiares y pierde terreno ante una burguesía que acapara la administración pública y el capital; que obra bajo el acicate de una firme conciencia en la oportunidad que, muchas veces, es oportunismo. El pueblo llano, marginado, no tiene otra salida que crearse una mitología de bandoleros, chulos y toreadores caracterizada por una fachada galante y un talante generoso y despreocupado. Era, ciertamente, una mitología triste y amarga; una mitología que no colmaba, siquiera, ni unos deseos de gloria bien entendida. Los teatros son punto de reunión de una burguesía que mantiene un dudoso equilibrio entre libertad y orden (siempre y cuando ambas cosas redundasen en su beneficio); entre progreso científico y crítico y cristianismo depurado; entre lo irracional subjetivo, heren-

(2) Reproducido en *Ensayos*. Ed. Guadarrama. Col. Punto Omega, p. 259.

cia del romanticismo, y lo estrictamente real y objetivo que el positivismo aconsejaba. El teatro se llenaba de estas gentes, de esta burguesía con aire de aristocracia, que acude a él para aplaudir a sus actores favoritos (también mitificados, según la moda), pero que no sabían qué significaba realmente el teatro, ni, por supuesto, lo que representaba dentro de la sociedad.

Y lo mismo, más o menos, estaba aconteciendo en el resto de Europa. La decisión de Nora, la heroína de *Casa de muñecas*, de Ibsen, hace que se tambaleen los moldes del teatro romántico y se dé cabida y entidad dramática a un ser, y a una idea, que no estaba dispuesta a respetar aquellos contratos sociales estipulados de antemano entre público y autores. La consiguiente protesta pública y crítica no se hizo esperar.

Con la segunda mitad del siglo XIX aparece en España un género dramático nuevo. Al menos, surgía con ese propósito: ser nuevo. Era la «alta comedia». Sus intenciones: lograr un nuevo realismo que, frente a la estética romántica, reflejara críticamente el estado de la sociedad contemporánea. El teatro debía desenmascarar las fuerzas que mueven las relaciones hombre-sociedad y poner al descubierto las profundas realidades del alma humana. Bien sabido es que todo este programa, demasiado ambicioso para los tiempos que corrían, no se llevó a efecto. Algo se consiguió, sin embargo: ya no sería casi interminable la lista de los personajes; ya el lugar de la acción no necesitaría de un monumental decorado, sino que se limitaría al saloncito de la casa madrileña (eso sí: de la alta burguesía); no habría gestos descoyuntados, ni arrebatos pasionales desquiciados. *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, hizo concebir esperanzas, pero el desarrollo ulterior del nuevo género dio al traste con estas esperanzas, toda vez que, poco a poco, subirían a escena temas y personajes que situaban de nuevo el problema en sus comienzos: las obras no eran otra cosa que la lucha enconada entre dos fuerzas netas, definidas, tajantes: el bien siempre bueno y el mal siempre, naturalmente, malo. Todo elemento perturbador de aquella libertad y de aquel orden que la burguesía exigía para sus fines era, invariablemente, malo y, como tal, tenía que ser condenado. Este acercamiento entre literatura y vida, como parcial que era, condujo a la falsedad y al irrealismo otra vez. No era una obra real lo que se proponía, sino una obra que sirviese a los intereses reales de una parcela de la sociedad que, además, era la que llenaba los teatros. El dramaturgo sólo piensa en la ideología a exponer que, por demás, sólo podía ser una y la misma. El resto, el teatro como peculiar estructura formal y técnica no importaba. Y, naturalmente, una vez que esa ideología periclitaba todos los intentos de regeneración del teatro que-

darán reducidos a cero. Estos autores de la «alta comedia», alentados por unas intenciones quizá importantes, interesados en abandonar el sentimentalismo trasnochado de los románticos, dieron en los mismos excesos que sus antecesores: la defensa de la verdad es para ellos una defensa sentimental de unos ideales morales. La vida de su momento tenía una materia dramática digna de ser explotada, pero estos dramaturgos no quisieron, o no supieron, verla adecuadamente. Verdad es que personajes como el libertino o el hombre de negocios eran puestos en entredicho, oponiéndoles los valores más firmes del matrimonio, la familia o el recto modo de pensar y actuar, pero todo ello se hacía a costa de una postura sentimentaloides, sermoneadora, teñida de cierta hipocresía que, por demás, flotaba en el ambiente.

Si la «alta comedia» había dado un paso en falso, la época de la Restauración comporta un estancamiento para el arte dramático y se juega con una solución mucho más retardataria; la obra de Echegaray. Nuestro flamante premio Nobel no acertó con la clave. Sus situaciones eran originariamente falsas; cada uno de sus personajes se debate movido por una pasión inútil, vacía. No era aquello la realidad tampoco. Los personajes de Echegaray gritan, enloquecen, se contorsionan y llegan hasta el suicidio sin otro motivo que el desquiciado efectismo folletinesco y sentimentaloides. Y el público seguía llenando los teatros y aplaudiendo, y arrebatándose... En una carta a Pérez Galdós, fechada el 1 de junio de 1895, Manuel Tolosa-Latour comenta con su conocida ironía: «Echegaray gustó mucho, y es más espontáneo y sobre todo más *cuco*, como suele decirse. ¡Ah, el público, qué difícil es de engañar y qué bien se le engaña!» (3).

III

En un ambiente así, cuando todo era difícil, cuando no había ninguna posibilidad de conexión con una dramaturgia inmediatamente anterior, so pena de incidir en los mismos errores, aparece en el teatro Pérez Galdós. Ramón Pérez de Ayala escribirá: «Me han asegurado que cuando don Benito escribió su primera obra teatral no había asistido nunca al teatro, y de entonces acá, rarísimas veces. Con esto se explica la incompatibilidad. Don Benito llega a un antro poblado de sombras y de ficciones, desde el universo de las realidades vivas que la luz acusa de bulto. El dice: «Aquí no se ve. Que abran más la puerta».

(3) Véase SEBASTIÁN DE LA NUEZ y JOSÉ SCHRAIBMAN: *Cartas del archivo de Galdós*. Ed. Taurus, Madrid, 1967.

Y los de dentro dicen: «Con esa luz cruda no se ve. Que cierren la puerta».

En esta disyuntiva se pasó Galdós los últimos años de su vida que fueron los que consagró a la actividad teatral. Pero a pesar de esta tardía vocación (aunque de todos es conocida su inicial y juvenil inclinación hacia él) el genio de Galdós ya venía elaborando pacientemente la categoría dramática en todas y cada una de sus inimitables novelas. Porque Galdós fue, ante todo y sobre todo, un fiel notario de la vida española del XIX, y de la vida ciudadana. No fue un costumbrista en el sentido tradicional de la palabra, sino que clavó su escalpelo entre los hombres de la ciudad, entre las grandezas y miserias del hombre español de su época en continua tensión con una historia que no acababa de serenarse y que estaba echando los cimientos de trágicos acontecimientos. Era —y es— el personaje de Galdós un hombre que está en constante tensión dramática con la sociedad en que se desenvuelve y con el hombre mismo. Es un hombre que, si no llega a la categoría de *agonista*, como los personajes de Unamuno, sí es lo suficientemente real e inmediato para ser testimonio de una dinámica de progreso que no se ajustaba a los esquemas desfasados de la España decimonónica. Por otra parte, los personajes novelescos de Galdós no son de una pieza, no son voceros de las ideas de su creador, sino que están cargados de esa vida que les es peculiar y propia a cada uno de ellos. Son verdaderamente personas; son, aunque sea insistir, hombres en lucha. José Montero Padilla afirmará: «Galdós realiza el retrato de la sociedad de su tiempo, pero no es sólo histórico y costumbrista, sino que ahonda en la *verdad particular* de hombres y mujeres...» (4). Por eso me parece que surge la peculiar estructura novelística, transmitida a la historia a través de los *Episodios*, y por eso también Galdós desemboca en el teatro aunque no le guste, a pesar de sus reservas y sus temores ante la situación del teatro de aquellos años.

Y junto a la condición dramática de sus personajes, está el lenguaje que sabe engarzar en la novela y que hace descubrir esa vena dramática tan galdosiana. Su lenguaje directo, revelador, sintético y bien entramado le hace confesar a Luis Cernuda:

Se ha repetido que Galdós no sabe escribir, que no tiene *estilo*. No sé qué llamarán estilo quienes tal cosa dicen. Galdós creó para sus personajes un lenguaje que no tiene precedentes en nuestra literatura, ni parece que nadie haya intentado continuarlo. Cada personaje de sus novelas nos habla por sí mismo; es un lenguaje directo y revelador, familiar y sutil a un tiempo. Galdós ha dicho en alguna parte que su inclinación, al comenzar a escribir, le llevaba hacia el teatro,

(4) El subrayado es mío.

pero que la pobreza de la escena española y sus limitaciones que circunstancialmente imponía al dramaturgo le desviaron hacia la novela... Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es que aquel instinto dramático pudo aconsejarle el uso del diálogo y del monólogo en sus novelas, dejando que sus personajes hablaran y esquivándose él. Así inventa una lengua *dramática*, que anticipa lo que años después se llamaría *monólogo interior* (5).

Los testimonios de esta inquietud abundan y encontramos, a cada paso, alusiones a su constante preocupación en este sentido, luego confirmada en sus piezas o adaptaciones teatrales. En cartas a Tolosa-Latour, sobre todo en una de diciembre de 1898, en la que don Benito confiesa el ahogo que experimenta en el mundillo teatral madrileño donde público, crítica y actores boicoteaban todo intento de enderezar la nave del teatro (6). O cuando confiesa abiertamente, en el prólogo de *El abuelo*: «El arte escénico propiamente dicho ha venido a encerrarse en nuestra época (por extravíos o cansancios del público, y aun por razones sociales y económicas, que darían materia para un largo estudio) dentro de un módulo tan estrecho y pobre que las obras capitales de los grandes dramáticos me parecen novelas habladas». Y esto lo confiesa Galdós, a quien se le ha imputado como defecto capital de sus obras teatrales la prolijidad novelística de las mismas. Galdós era consciente de ese gran problema: la reforma del teatro. Y él contribuyó a ella como mejor pudo y supo: haciendo un teatro a la medida de aquellas circunstancias. Saltó por encima de la «alta comedia» y de las exageraciones de Echegaray y se instaló en el olvidado molde de un teatro abierto, de un teatro que conectado con la novela, ni incidía en ella ni se confundía con ella. Allá en las fuentes de *La Celestina* se puede encontrar un precedente de este teatro, poderosamente teatral —valga la redundancia— pero nada *teatrero*. Un teatro abierto, que brinda múltiples posibilidades de realización y aceptación.

Por encima de la mayor o menor calidad de las piezas galdosianas está esa llamada de atención, esa actitud suya encarando el problema y aportando su colaboración. Galdós dramaturgo no fue entendido en su época, ni lo está siendo suficientemente en la nuestra. Se le exige un

(5) LUIS CERNUDA: *Poesía y literatura*. Seix Barral. B. Breve. Barcelona, 1965.

(6) La carta, de la que transcribimos el párrafo indicado, puede verse en RUTH SCHMIDT: *Cartas entre dos amigos del teatro*. Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas, 1969. «A toda costa quiero estrenar la obra en el extranjero, pues aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi mefítica. Es una vergüenza cómo están los teatros. Y cómo está el público, cada día más imbécil... El público, aun en las obras de éxito, permanece alejado de los teatros... Francamente no creo estar en el caso de soportar los desdenes y a veces las groseras burlas de los niños góticos que asisten a los estrenos; ni estoy tampoco en el caso de que me juzgue con cuatro líneas un señor Laserna, u otro punto de igual calidad».

teatro válido hoy y no entonces, a pesar de que existan en el suyo valores y elementos positivos y aprovechables. Y sin tenerse presente que la evolución del hecho teatral ha desbordado todos los límites previstos en el escaso espacio de veinte o treinta años.

De lo hasta aquí dicho podemos concretar, para iniciar el recorrido por alguna de sus obras más significativas, que en sus personajes, en su lenguaje y en la concepción general de la obra teatral radican los valores más interesantes de la dramaturgia galdosiana. Son sus personajes, precisamente, los que se adscriben a dos bandos característicos en aquella sociedad: la base de una posible regeneración por el amor, el trabajo y la verdad, frente a la realidad intolerante, inmovilista y aparente. De ahí surgirán las más importantes tensiones dramáticas de las obras de don Benito. El esquema era bien simple. No tenía que esforzarse para encontrar las vías de penetración de la realidad; las tenía allí, al alcance de la mano. Pero también es cierto que con ello dinamizaba el hecho teatral y le devolvía su fundamental y peculiar condición. Galdós intentó el teatro como instrumento de transformación de la sociedad, como ya lo había hecho con la novela. ¿Que ésta, para bien o para mal, pesará más a la hora del juicio global? No es demérito suyo, ciertamente.

Si interesantes e importantes son sus personajes masculinos (y hemos de nombrar por sobre todos al barón de Albrit, Pepet o Federico Viera), no es menos cierto que Galdós puede incluirse en la historia del teatro español por ese camino difícil, violento, hondo y de tanta tradición de los personajes femeninos, que llegará a su culminación con la trascendentalísima dramaturgia lorquiana. Porque en la obra de Galdós juega un importantísimo papel la fecundidad, la vida latente, la regeneración del hombre simbolizada en esos nacimientos, en ese pábulos a la esperanza con que se da cima a todas las obras galdosianas. La nueva vida surge porque es útil. Nada de lo inútil, de lo estéril, es capaz de ser necesario. No tiene sitio en el mundo que Galdós nos presenta, en el mundo que Galdós vive, harto ya de inutilidades.

Los personajes femeninos de Galdós entablan una muda y tenaz lucha en pos de esa fecundidad, una lucha que toma caracteres trágicos en algunos casos. Estas mujeres fecundas, y no sólo por su sexo, son necesarias en los conflictos galdosianos. Y como Victoria, *la loca de la casa*, que no sólo saca de la ruina a su padre casándose con Pepet, sino que es capaz de regenerar al hombre toscos, «prehistórico y cavernario» —dijo Pérez de Ayala— que es su marido; así también Casandra, en la obra de su nombre, desencadenará la tragedia y restablecerá un *orden* necesario, quebrantado por el celoso y egoísta estatuto de doña Juana Samaniego, la viuda de don Hilario de Berzosa, marqués de

Tobalina. Esta doña Juana Samaniego, de estirpe lorquiana—su parentesco con Bernarda Alba me parece muy significativo—es, al decir de Galdós, «tan respetable como adusta, vejancona y flácida, cargadita de hombros, el rostro amarillo y rugoso, la mirada oblicua; al andar se gobierna con un palo; viste de estameña parda o negra; está sentada junto a una mesita donde tiene apuntes de cuentas y libros de devoción». Sus sobrinos esperan interesados una herencia que, si bien ha de servir para satisfacer sus instintos de ambición, podría ser útil también para culminar un proceso de dinámico desarrollo, de consecución de unos propósitos. La solución, egoísta en el fondo, de doña Juana Samaniego al entregar sus bienes a la Iglesia, arrebatando además a Casandra el amor de Rogelio, el hijastro de su marido, desencadenará la tragedia y Casandra se erigirá en su brazo ejecutor. La fecundidad, la libertad de conciencia, la limpieza de intención que ella encarna, y que se verá pisoteada en alguna ocasión por el incontrolable orgullo de doña Juana, ha descargado sobre el autoritarismo egoísta e inquisitorial, sobre la vacua y estéril condición de doña Juana Samaniego, todo el peso de una solución límite que le ha de conducir a la liberación, a restaurar una dinámica vital, humana y esperanzada como es la que Galdós busca en todas y cada una de sus obras. La marquesa de Tobalina, al decir de Francisco Ruiz Ramón,

...aun siendo el prototipo de un cierto y real catolicismo español denunciado y atacado por Galdós a lo largo y a lo ancho de toda su producción literaria, es también, esta vez, un personaje teatral de gran fuerza dramática contra el cual se levanta como encarnación de la libertad de conciencia, y en nombre de la humanidad, Casandra (7).

También Bernarda Alba es intolerante, también Bernarda Alba impone su autoritarismo monstruoso—bien es verdad que en otro sentido, y me parece ocioso recordar aquí la filiación positivista de Galdós, frente al sensualismo lorquiano—, y también Bernarda Alba desencadena la tragedia irremediable. Lorca dejará plantado en escena el grito contenido y violento de Bernarda reclamando silencio y queda ella, mítica y triunfadora, enseñoreándose de aquella trágica esterilidad que ha poseído su casa. Galdós, sin embargo, abre cauce a la nueva vida, siendo Casandra, la mujer fértil y sin dobleces, la que mantenga erguida su personalidad y su persona.

Con Casandra ha abierto Galdós, una vez más, la posibilidad de la libre y total realización del hombre. La moral convencional de una burguesía programática que por su predominio ético (y económico y social) crea en los demás una moral unívoca: a un lado *lo bueno*, al

(7) FRANCISCO RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español*. Alianza Editorial. El libro de bolsillo. Madrid, 1967.

otro lado *lo malo*, ha sido desbordada al ser precisamente Casandra, la mujer que ha dado hijos a Rogelio sin ser su esposa, la muchacha de origen dudoso, la que se adueña de la justicia y rompa un orden moral caduco, acartonado y viejo que era escudo de tropelías y, sobre todo, máscara encubridora de un comportamiento y una verdad acomodaticios, siempre interesados y particularistas. No importa que, como en el presente caso, se pisotee la dignidad personal no sólo de Casandra, contra quien doña Juana Samaniego dispara la ira que le produce su frustración como mujer, sino contra los criados y familiares sometidos al capricho y arbitrio de la marquesa de Tobalina. Es aleccionador al respecto el breve diálogo que sostienen ella y su criada al comienzo de la obra:

PEPA.—No nos ríñe, señora, que somos buenas.

DOÑA JUANA.—Medianas y tolerables no más, gracias a mí, que os tengo bien sujetas y os vigilo como una madre... Gracias a mí, que os he enseñado el desprecio de todos los goces, el gusto de las adversidades...; gracias a mí, que no os he permitido hablar con ningún hombre.

En una vida así no cabe la posibilidad del amor entendido como total entrega, como conocimiento de las virtudes y defectos del ser que se ama, sin que medie interés alguno. Con Casandra, en su primer encuentro, sostendrá el siguiente diálogo en torno a Rogelio:

DOÑA JUANA.—¿Qué has encontrado en ese perdido?

CASANDRA.—Sus desdichas, el vivir suyo solitario, sin familia ni afectos, su corazón bueno que le sale a la boca cuando habla, su gallardía y el fuego de su imaginación.

DOÑA JUANA.—¡Cuántas baratijas, sin ninguna joya entre ellas!, ¿puede ser ello causa de verdadero amor?

Doña Juana, ser frustrado en su sexo lo es también, y como consecuencia, en sus sentimientos. Su capacidad de ser útil a los demás, de entrega, se ha anulado. Por eso acabará pereciendo ante el arrollador empuje de la vida joven y pujante que encarna Casandra.

Realidad, la primera obra teatral de Galdós—adaptación difícil y detenida de la novela del mismo título, según confiesa el propio autor en algunas cartas—ya había incidido en este crucial problema de la vida española: la necesidad de abrir brecha en un orden y una moral establecidos e inamovibles, saliéndose del cual el hombre es considerado un marginado, un ser frustrado, un ser *non sancto* a la comunidad tranquila y acomodaticia, nada amiga de renovaciones que alterasen aquella convención social e individual que la presidía.

El mismo título de la obra nos sitúa ya en la intención de Galdós:

hacer de esta obra un programa de su «realismo». Un realismo que se apartaba de la escueta narración naturalista y se instalaba en una *tensión trascendente*, como muy bien apunta Juan Guerrero Zamora.

Con el tema del viejo y ya tópico adulterio, don Benito se introduce una vez más en los entresijos de la vida española de su época y nos sacó a la luz la caduca y nada viable solución del código de la honra, tan firme y arraigado a las instituciones sociales, como cruel e inhumano observado desde una perspectiva humana. Verdad era que ya aquella venganza del baldón, que sólo con sangre podía ser ejercida, no convenía a nadie, ni a los mismos que la pregonaban, pues su honorabilidad—tras este escudo—dejaba mucho que desear. Por eso Galdós provoca la conmoción entre el público cuando Orozco, el marido burlado, perdona a su amigo desleal—Federico Viera—y exculpa a su mujer. Se ha roto el mito del *machismo* dominador y autoritario, se ha roto el tópico del marido ofuscado y arrebatado ante su honor burlado.

Orozco, dice Ruiz Ramón, héroe de la conciencia pura, especie de santo laico, que debe situarse por encima de la miseria de las pasiones, del odio y del vano juicio del vulgo y perdonar magnánimamente, es, en este tipo de dramas, un personaje absolutamente nuevo (8).

El adulterio se resuelve por la vía del perdón. La realidad inmediata queda lejos e inservible como estímulo de la conducta moral, se ha instalado en la relatividad que le da su trascendencia, su verdadero y nuevo valor dentro de la literatura española. Por eso perdona Orozco; y dice el fantasma de Federico, que se le aparece al final de la obra, después de suicidarse:

Sé que moriste por estímulos del honor y de la conciencia, porque la vida se te hizo imposible entre mi generosidad y tu delito, entre el bien que te hice y el mal que me hiciste. Si en tu vida hay no pocas ignominias, tu muerte es un signo de grandeza moral. Tú y yo nos elevamos sobre toda esta miseria de las pasiones, del odio y del vano juicio del vulgo. No sé aborrecer. Me has dado la verdad: yo te doy el perdón. Abrázame.

Pero no sólo es en su aspecto argumental donde se detecta la caducidad social y moral, sino en los propios personajes. Federico Viera, por ejemplo, representa un arquetipo de esa línea tradicional del «qué dirán». De esa gente corrosiva que condena al hombre que admite dinero de una mujer, y envidia al que roba la mujer a su prójimo. Así Federico Viera no vacila en aceptar la protección de Leonor, *La Peri*,

(8) *Ibidem*.

pero la recusa cuando se atreve a poner las manos sobre el breviario de su madre. Frecuenta barrios infames, pero se agita cuando su hermana se enamora del tendero.

LEONOR.—Aquí me tienes. Te escribí..., no me contestaste, ni fuiste por allí. Pero, hijo, ¡qué manera de recibir visitas!

FEDERICO.—¡Ah!, sí, dispensa... Léfa... Este es el libro de oraciones de mi madre..., el recuerdo más vivo que conservo de ella... Mi madre fue una santa, Leonor, una mártir. No, no..., quita. Esto es sagrado, y no puede ir a tus manos.

LEONOR.—¡Ay!, es verdad.

FEDERICO.—Te permito tocarlo..., nada más aplicar la punta de los dedos...

LEONOR.—A ver si se me pega algo.

FEDERICO.—Basta...

LEONOR.—No..., verás como no se me pega nada.

FEDERICO.—¡Ah! Antes que se me olvide. Mira.

LEONOR.—¡Billetes! ¡Ay! Déjame que los toque... Me muero por ellos.

FEDERICO.—Para ti los quería.

LEONOR.—¡Chico!... ¿Qué? ¿Te ha soplado la musa?

FEDERICO.—Con un poco de suerte, y algo que me dio mi padre ayer, al partir para Inglaterra, he reunido eso, que es para ti. No te doy la cantidad completa que me prestaste. El resto..., cuando se pueda.

LEONOR.—¡Ay, hijo de mi alma! Dame acá. Me hace una falta atroz. ¡Qué bonito es tener dinero! El será todo lo vil que se quiera; pero, ¡qué aburridos vivimos cuando no le vemos la cara!

FEDERICO.—¿Venías por él?

LEONOR.—No; es que tenía que hablar contigo de un asunto. (*Aparte.*) No me atrevo a decírselo. Me da mucha pena. (*Alto.*) Por lo que veo, nadas en la opulencia.

FEDERICO.—¿Nadar yo? Di, más bien que pataleo. Yo no tengo salvación. Cuando salgo de un compromiso, casi de milagro, viene otro, y después otro. Corren hacia mí pisándome la cola. No veo ni aun probabilidades de evitar la insolvencia y la deshonra. Soy hombre perdido.

LEONOR.—No se aflijas, tontín. Confía en Dios. Puede que te caiga una herencia.

FEDERICO.—¡Una herencia! Leonor..., tus bromas me lastiman.

LEONOR.—Pues yo también ando mal. Tengo que inventar algún negocio. Debo más que el Gobierno, y ese condenado «Gaditano» va a dar con mis pobres huesos en un hospicio. Ahora está conmigo hecho una confitura. Como que necesita cuartos. Pues dice que soy otra como *La Traviatta*, y que él me va a redimir, a volverme honrada, y qué sé yo qué... ¡Qué risa! Parece que ahora va a venir su padre, para quitarle de mí y llevárselo, y él pretende que cuando su papá venga a verme haga yo el papel de tísica arrepentida, tosiendo con sentimiento, y pintándome ojeras..., vamos, como *La Traviatta*, para que el buen señor se ablande y nos

eche su santa bendición..., ¡qué risa! Con estas pamplinas, ello es que me está dejando por puertas. Pero ¿qué tienes hoy? ¿Estás enfermo?... ¿Qué te pasa?

FEDERICO.—¡Ya puedes figurarte. Me pasan tantas cosas, tantas!

LEONOR.—A mí no me la pegas tú. ¿Por qué no me confías tus secretos? Sé lo que son penas, y en lo tocante a penas de amor, no hay quien me gane. Podría poner cátedra de esto en la Universidad, y saldría yo con mi birrete color de rosa, y mi toga de batista, a explicar a los chicos el tratado de fatigas de amor.

FEDERICO.—¡Qué mona eres!... Figúrate cómo estaré, que ni con tus gracias puedo reírme.

LEONOR.—(Aparte.) Malo está el pobre... No, no se lo digo..., me volveré a casa sin decírselo...

FEDERICO.—¿Y...?

LEONOR.—¿Qué?

FEDERICO.—¿No tenías algo que decirme?

LEONOR.—Sí..., pero no..., no era nada. (Aparte.) Pues sí, más vale que lo sepa, aunque le duela. Escucha..., ¿te lo digo?

FEDERICO.—Sí, mujer.

LEONOR.—Sí, aunque te desagrade, es mejor, para que estés prevenido. Anteanoche, en casa, Malibrán se desbocó.

FEDERICO.—¿De veras?

LEONOR.—El condenado vació de golpe el saco de las picardías y allí saliste, chico, allí salió también ella... En fin, lo sabemos todo. Basta de comedias conmigo.

FEDERICO.—¿La nombró? Pero, ¿la nombró?

LEONOR.—Claro que sí. Los nombres son la salsa de esos guisos.

FEDERICO.—Repíteme todo lo que hablaron, aunque sea lo más indigno, lo más...

LEONOR.—¿Todo..., todo?... Pero mira, no te enfades. Son cosas que dicen los hombres cuando hablan unos de otros..., borricadas, simplezas. Ya puedes comprender. Es de clavo pasado que, tratándose de señora rica y galán pobre, lo primero que se ha de decir es que ella le paga las trampas.

FEDERICO.—No, no dirían tal atrocidad.

LEONOR.—Sí que la dijeron. Me parece que fue el marqués...

FEDERICO.—¿Y tú callaste?

LEONOR.—Buena soy yo para callarme, tratándose de tu honor, que es lo mismo que el mío... (Reacciona), digo, no... como el mío no, porque no lo tengo. En fin, te defendí como una leona sosteniendo que tú no eres capaz de tomar dinero de ninguna mujer. Claro, había que decirlo así.

FEDERICO.—Sigue, ¿qué más?

LEONOR.—Pues dijo Cornelio..., te advierto que se le fue un poco la mano en la bebida, dijo que se había propuesto averiguar..., ya me entiendes..., y que, después de andar muchos días hecho un polizonte, os descubrió el burladero.

FEDERICO.—Y ¿dónde?... a ver..., ¿dónde dijo?

LEONOR.—Se lo calló muy bien callado, por más que los otros le marearon para que cantara.

FEDERICO.—Es que no lo sabe.

LEONOR.—¡Ay! No seas tonto. Lo sabe; se le conoce en la manera de decirlo.

FEDERICO.—Pues mejor.

LEONOR.—Mira, niño, ándate con tiento, porque es muy fácil que te veas envuelto en una cuestión muy mala. Por eso he querido prevenirte.

FEDERICO.—Prevenido estoy, suceda lo que quiera.

LEONOR.—No te envalentones. Mira que... ¿No temes a Orozco? Dijo Malibrán que ese señor tiene cataratas, y que él se las va a quitar.

FEDERICO.—Pues que se las quite. Mejor...

LEONOR.—No digas tal.

FEDERICO.—Pues ¿qué piensas tú? Si siento vivos deseos de enterarle yo mismo.

LEONOR.—¿Qué dices? Chico, tú no tienes la cabeza buena. ¡Tú! ¿De manera que tú mismo dejarás al descubierto a la que te quiere tanto?

FEDERICO.—Tienes razón... Tú conservas el sentido claro de las cosas, y yo lo he perdido completamente. Siento, pienso y digo los mayores despropósitos. Leonorilla... ¡Ay!, tú eres la única persona que veo con gusto en esta ruina de mi espíritu. Entre tantas caras que me ponen un ceño antipático y hosco, sólo la tuya resplandece. ¿Verdad que es raro? Pero siempre ha de haber algo que no se entiende, y lo que no entendemos, adviértelo, es lo que más consuela. Las cosas muy sabidas y muy estudiadas, hastían el alma. Las que se nos presentan en términos vagos, confundiendo nuestra razón, son las que nos confortan y nos alientan.

LEONOR.—(Aparte.) No tiene la cabeza buena, no. Pues para consuelo, para medicina de tu alma, aquí me tienes. Sigue mis consejos y verás. No te amilanes. Entre tú y Manolito Infantes, cogéis a Malibrán y le metéis el resuello en el cuerpo. Yo puedo decirle de él cosas muy feas, pero muy feas... No tenéis nada más que amenazarle con publicarlas si no calla, y callará como un plato de habas. Así se hacen las cosas... y pecho a los runrunes, y no hagas caso. Sigues, seguís achantaditos, y quién sabe si al fin lo que hoy parece un peligro será tu salvación.

FEDERICO.—¡Salvarme yo! No lo esperes.

LEONOR.—Monín, tú estás mal, mal, mal, y el gusano que más te roe por dentro es ese pícaro..., vamos, el no tener... (Hace señas como de dinero.) Si llegaras a contar con un tanto fijo...

FEDERICO.—No hay posibilidad de que cambie mi manera de vivir.

LEONOR.—Pues sí que la hay... ¿Te la digo? Pero no te enfades. Pues... allá voy... Me parece una barbaridad que pases tantas amarguras teniendo esa amiga tan ricachona...

FEDERICO.—¡Leonor! ¡También tú!

LEONOR.—No, amiguito, yo no digo que tú le pidas..., digo que de ella debiera salir el ofrecerte una cantidad gorda, para que de una vez...

FEDERICO.—Quita, quita. Déjame en paz.

LEONOR.—Anda..., tonto. Fuera remilgos. ¡El honor, la «diznidad»!...

Vamos, que buenos miles podría darte..., y algo me habría de tocar a mí.

FEDERICO.—¿Por qué me lastimas?, ¿por qué me hieres así?

LEONOR.—¿Te incomodas? Pues, tómallo a broma.

FEDERICO.—Te lo tolero como chiste.

LEONOR.—Eso, como chiste. ¿Sabes lo que dice el marqués? Que el chiste de hoy es la seriedad de mañana.

FEDERICO.—O en otra forma: que arrojas a la calle un chascarrillo y, sin saberlo, has plantado la simiente de una tragedia.

Galdós, pues, busca las soluciones nada acomodaticias; se introduce en el teatro por el camino del realismo trascendente; de un realismo de personas que, en una tensión dramática individual y válida, se instalan en el camino de la posible regeneración social que España en aquel momento necesitaba. Si ya lo había hecho en sus novelas, su teatro confirma ahora, con la fuerza directa y social que el mismo comporta, la necesidad ineludible de hacer ver al público lo que por más de ser evidente parecía no serlo tanto.

En el punto culminante de esta línea de un teatro necesario, útil a la sociedad y al hombre, sujeto a unos condicionamientos históricos válidos, se sitúa *El abuelo*, saludada por los más como la obra dramática más importante de nuestro escritor. El barón de Albrit es el personaje central de la pieza y el que nos interesa más desde el punto de vista de nuestro análisis. Es un aristócrata constitutivo. Un espécimen humano que mantiene su rigurosa entereza de casta en las buenas y malas situaciones. Es algo así como un fósil trasplantado a un mundo que se le revuelve a pesar de que juega con los triunfos más poderosos, según cree: el linaje, la verdad, el honor... Pero Galdós conoce muy bien a la sociedad de su época, sabe que la bondad sencilla y simple es bocado apetecible por humilladores, ingratos e infatuados, por todo ese coro vil que formaba la mesocracia provinciana de la España del XIX. Y el barón de Albrit va descubriendo que ha llegado tarde. Como el rey Lear, al que se le ha comparado alguna vez, Albrit se ve progresivamente envuelto en un destino amargo que él ha buscado y donde tiene mucho que ver la ingratitud y el egoísmo de los demás. Pero, a diferencia del desvalido personaje shakespeariano, Albrit sigue viviendo intensa y curiosamente su tragedia íntima. Tanto se identifica con ella que, al final, acabará prefiriendo la grandeza del *amor* a la del *honor*, estableciendo él mismo un firme orden aristocrático. La vida, a través de la bondadosa Dolly le ha enseñado su error. Y así puede confesar a Coronado:

EL BARÓN.—Hablo del honor de las familias, de la pureza de las razas, el lustre de los nombres...; yo he llegado a creer esta noche, y te

lo digo con toda franqueza, que si del honor pudiéramos hacer cosa material, sería muy bueno para abonar las tierras.

Y así Dolly, la nieta espúrea, será otro de los personajes femeninos claves en la solución de los conflictos galdosianos. Dolly se erigirá en intermediaria para la regeneración fértil y útil del hombre. Con el barón de Albrit formará otra posibilidad de futuro, como lo han sido Pepet y Victoria, la de San Quintín y Víctor o Casandra y su descendencia.

IV

Una vez más Galdós se abre paso, contra viento y marea, en medio de una sociedad quietista, cómoda y desinteresada por cualquier otro problema que no fuese su propio orden inamovible o su interés personal o de casta. Galdós comprendió muy bien que el modo de hacer dinámica la historia y la sociedad es ir hasta la médula de los problemas y mostrar la posibilidad de un nuevo desarrollo y una nueva vitalidad. Y el teatro era el medio idóneo para sus propósitos. Allí fue Galdós, no como un recién llegado ingenuo y desorientado, sino con la fuerza y la vitalidad que ya habían sido eje y centro de toda su producción novelística. Y más: Galdós fue un hombre de teatro en el pleno sentido de la palabra. Se preocupó, y le preocuparon, los problemas de la escena española de su época, conoció la rutina de la moda y la combatió teórica y prácticamente. Galdós, como dice Sáinz de Robles, se *encara* y *descara* con el público y le presenta un limpio espejo para que se mirase, para que comprendiera cuál podría ser el camino de una vida fructífera y fecunda, precisamente en el dinamismo y en la renovación. Los prólogos a sus obras *Los condenados* y *Alma y vida* encierran conceptos dignos de detenido estudio y tan vigentes hoy como la personalidad misma de su autor. Desde la consideración del valor inestimable del público en el hecho teatral, cuando confiesa:

El público aprueba o desaprueba por sentimiento, por instinto crítico, razonando vagamente, y por tópicos casi siempre rutinarios, lo que ha visto y oído. Después viene la prensa, cuya misión debe ser examinar con criterio inteligente las obras literarias.

Comprende Galdós que estos dos elementos humanos que reciben la representación, que forman parte del hecho teatral, están divorciados y que, si bien el uno tiene instinto, no tiene preparación; mientras que el otro, que debería demostrar su preparación no tiene la suficiente y moderada capacidad de juicio.

Otras veces, Galdós se preocupa por la razón fundamental del hecho escénico. ¿Cómo ha de ser el teatro? Y escribe:

La escena es hoy un campo abierto a todas las tentativas, a todas las aspiraciones, a formas que cada cual prestará como le cuadre. No hay más que una ley de existencia: agradar o no al público y ser o no compatible con el interés de las empresas.

No creo que estas palabras necesiten otro comentario. Creó en el ánimo de todos la nueva orientación que ha tomado el teatro en general, y el comercial en particular. Las experiencias que han desbordado los límites de los teatros de cámara y ensayo y se instalan en el corazón de las salas de mayor audiencia, tanto en España como en otros países, parece que están dando cumplida respuesta a las palabras que en 1894 escribiera Galdós, cuando el teatro era, precisamente, punto de discusiones y comentarios.

Pero aún hay más. El concepto que hemos venido repitiendo de un teatro dinámico, volcado en el público y en la historia; un teatro que sirva de modificador de esa historia, está ya planteado en estas palabras iniciales a *Alma y vida*:

Es indudable que, de algunos años acá, nuestro bendito público ha progresado en gusto, en tolerancia, en paciencia, aprendiendo a internarse por caminos, si no nuevos, nuevamente limpios de antiguas y ya pisoteadas malezas. Débese este adelanto a los autores y a los críticos. ¿Por qué no persisten éstos en la tarea de educar al público, por qué se vuelven atrás o se estacionan en el punto más propicio para persuadirle de que debe avanzar?

Don Benito podía muy bien firmar estas palabras suyas hoy mismo, y su efecto positivo, y revulsivo, no se perdería lo más mínimo.

Hemos examinado hasta aquí una serie de elementos—bien que dispersos—que nos descubren la obra dramática de Galdós, en su conjunto, como fundamental y necesaria para la renovación del teatro español de fin de siglo. Reconocemos, sin embargo, las limitaciones de su teatro; reconocemos que Galdós no pudo ser todo lo aventurero que hubiese querido en su labor teatral porque los elementos con los que contaba eran también muy limitados. Pérez Galdós quizá quedase en esa etapa embrionaria, quizá se dejase llevar por su genio novelesco; quizá se abandonase a la excesiva muestra de unos caracteres que, de tan complejos, de tan enjundiosos, resultaban, traspuestos a la escena, excesivamente barrocos o retóricos. Es quizá esa profunda penetración, esa observación minuciosa, la que vetaba una consideración más completa y profunda de su obra como obra dramática que era.

Así, y con todo, las aportaciones teatrales de Galdós fueron de ines-

timable valor para nuestro teatro de fin de siglo, y para la evolución de nuestro teatro contemporáneo. ¿Qué sucedió después? ¿Consiguió nuestro gran novelista encarrilar el desbocado tren de la escena española? Muchas más cosas y circunstancias de toda índole se vinieron a sumar a las ya existentes, y nuestro teatro, cojitranco en la anteguerra, sufre el duro golpe de los tres años de contienda a partir de los cuales hubo que empezar de nuevo. En esta tarea estamos hoy implicados, y parece que los resultados se ven con optimismo, aunque quede mucho por hacer y haya mucho camino por andar.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN
San Diego de Alcalá, 15, 4.º iqda.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

«ANTON CABALLERO», DE BENITO PEREZ GALDOS

P O R

ANDRÉ NOUGUÉ

Esta comedia de Benito Pérez Galdós, poco conocida y casi nunca estudiada, se puede leer hoy en la refundición que hicieron de ella Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. En efecto, el ilustre escritor murió sin haber logrado llevarla a cabo y dejó entre montones de papeles varios esta obra de teatro, que, una vez corregida, mejorada y arreglada, se representó en Madrid el 16 de diciembre de 1921. A pesar de ser refundición, la comedia no deja de ser muy galdosiana.

La acción se verificó en Agramante, pueblo ya citado en *Mariucha*; estamos en casa de doña Malva y de don Pelayo, cacique del pueblo. La sobrina Eloísa, que vive con ellos, ha sido abandonada por su marido, Antón Caballero, a propósito del cual corren rumores varios. Regino, hijo de doña Malva y de don Pelayo, está enamorado de Eloísa. Si hubiera muerto Antón Caballero, los padres hubieran favorecido el casamiento de Regino con la sobrina viuda. Pero a pesar de todos sus tejemanejes, fracasa este proyecto a consecuencia del inesperado regreso de Antón Caballero, que logra enamorar a su esposa y sustraerla finalmente a las garras de doña Malva.

* * *

Bien sabido es que Galdós era muy aficionado al teatro. Si escribe dramas, comedias o tragicomedias, no es solamente por amor al arte, sino porque puede exponer públicamente ideas suyas, las cuales se encuentran muy a menudo en sus novelas, con las que no consigue igual impacto en el público. Aunque afirma, por ejemplo, en el prólogo de *Los condenados* (1894) que no es nada partidario de que «las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas» y que reniega de tal sistema, que «deshumaniza los caracteres», no puede Galdós evitar que sus personajes vengan a ser algo simbólico. Hay cierta esquematización que lleva casi naturalmente, y a pesar del mismo dramaturgo, a un simbolismo implícito, aun cuando sus esfuerzos logran crear aquella «perfecta unión entre la vida real contenida

en la mente del público y la imaginaria que los actores exponen en la escena» (prólogo de *Los condenados*).

Resulta de lo dicho que los personajes de *Antón Caballero* encarnan una temática definida y cierta orientación teatral predilecta de Pérez Galdós.

El problema principal, el más acuciante, es en esta comedia el de la justicia y de la sociedad, que está planteado a través del protagonista, Antón Caballero. Según las palabras de doña Malva y don Pelayo, este personaje es un bandido, un forajido, un ser perjudicial para la sociedad, un robar y un asesino; la gente acomodada le tiene miedo a ese siniestro personaje, que vive, como lo dice doña Malva, «de la camorra, del atropello, de la desvergüenza y del desorden» (Acto segundo). Pero este misterioso y temido Antón Caballero no es un bandido de verdad, un desalmado, cruel y bárbaro, que roba por robar y mata por matar. En efecto, su bandolerismo es algo raro y sorprendente: «asaltaba cortijos para distribuir sus riquezas a su voluntad; ponía en libertad a los presos; quería abrir los claustros; expoliaba sin freno a todo el mundo» (Acto primero). ¿Será nuestro personaje algún nuevo Don Quijote, algún idealista extravagante? Hay que confesar que su modo de portarse va en contra de las leyes de la sociedad en que vive. Muy consciente de ello es Antón Caballero, que se rebela contra la organización social, contra la justicia o, mejor dicho, contra la injusticia. El círculo limitado de Agramante le da una muestra de lo mala que es la estructura de la sociedad: de una parte, los buenos, los ricos, los que mandan; de otra, los malos, los pobres, los infelices, los que tienen que obedecer. La visión maniqueísta del mundo, tan corriente en la Edad Media, parece que sigue vigente varios siglos más tarde. El que tiene conciencia clara de las injusticias de nuestra sociedad tiene que rebelarse contra ellas e intentar destruirlas o aminorarlas. Si tiene sus motivos personales doña Malva para pensar que Antón Caballero es un ser peligroso para la sociedad, no todos comparten su opinión, y hay quien—como Regino—piensa que «Antón Caballero no es más, en resumen, que un hombre rebelde a las injusticias establecidas» (Acto segundo). El hijo de la familia burguesa está psicológicamente muy próximo a quien expresa a voces su odio a la sociedad inicua y egoísta: «mi rabia, exclama Antón Caballero, me impulsaba a burlarme de una justicia que existe exclusivamente en beneficio de los poderosos y contra los pobres, a ultrajar unas autoridades inicuas...» (Acto segundo). La reforma de la sociedad parece que ha sido una preocupación constante de Pérez Galdós: la protesta vehemente pero noble, apasionada pero generosa, se encuentra en varias comedias suyas. El dramaturgo lucha animosamente por la honradez, el amor al

bien y el espíritu de justicia. Hacía falta tener mucha osadía para poner en boca de un personaje que vocease ante centenares de espectadores las siguientes palabras:

«... no conoce de cerca, como nosotros, la podredumbre política y administrativa... Pues yo les juro a ustedes que, si Dios no lo remedia, llegará un día en que cuando pase un hombre honrado por la calle se alquilen balcones para verle» (*Realidad*, I, 2).

Aunque están dichas con tono de burla, no deja de ser durísima la sátira social. Pero la violencia de la protesta no afloja con los años; antes bien, parece que se hace más desgarradora, como si el escritor sintiera más apremiante la urgente necesidad de hacer reformas, de cambiar algo, de renovar la sociedad y sus estructuras. Creo necesario sacar a colación unas cuantas frases escritas por Galdós en 1913 en la comedia *Celia en los infiernos*:

¡Oh, sociedad sin brújula ni gobierno! A esta plebe desvalida no llega la acción de los ricos, que viven allá arriba descuidados de todo lo que no sea su propio interés. Apenas llegan acá migajas de las caridades aparatosas que derraman sin ton ni son las clases pudientes (III, 8).

En la misma obra leemos también lo que sigue:

Pienso constantemente en el equilibrio social, que hoy no existe y que debe existir para que tengamos justicia en la tierra. ¿Qué razón hay para que unos carezcan de medios de vida y otros los posean de un modo exorbitante? (I, 8).

La protesta de los personajes galdosianos contra la injusticia social no es mera invención de un dramaturgo, sino que refleja un estado real, una mancha vergonzosa que se ha de borrar. La generación de los escritores de fines del siglo XIX se da clara cuenta de la necesidad de reformas sociales y políticas.

En *Antón Caballero* pone Galdós la lanza en ristre contra una de las peores plagas de España: el caciquismo. En cada pueblo hay un cacique cuyo poder es total; protegido por el gobierno, hace cuanto se le antoja, y los mismos abusos que puede cometer quedan impunes. Con decir que un cacique «es señor de vidas y haciendas» (*Antón Caballero*, Acto segundo) ya está dicho todo. Pruebas de su omnipotencia da Galdós en esta comedia: los tiranuelos del pueblo, doña Malva y don Pelayo, despojaron a los padres de Antón Caballero, pagaron a unos adictos suyos para asesinarle y, ¡colmo del abuso!, intervinieron con tanta eficacia para elevar un pastor de puerco «a persona docente, a caballero, a diputado provincial» (*Antón Caballero*, Acto segundo). ¡El caciquismo se ridiculiza a sí mismo! Se recompensa al buen agente

electoral que «resucita a los muertos en las elecciones para que voten» (*Antón Caballero*, Acto primero) según el gusto del cacique. Pérez Galdós había atacado al caciquismo, freno contra la evolución natural de la sociedad, obstáculo para los enemigos del gobierno, causa del estancamiento de España, en sus novelas como en su teatro, y basta recordar *Doña Perfecta*, modelo cumplido de cacica de pueblo, todopoderosa, hostil a las ideas nuevas y enemiga feroz de todo el que no agache la cabeza o no cumpla su voluntad.

* * *

La protesta y la rebelión contra la injusticia acarrear el problema de la libertad y de la voluntad. En el ambiente tan agobiante de Agramante, en una sociedad tan hipocritona, austera y reclusa, el hombre no tiene más remedio que someterse al poder de una ciega tradición, aguantar lo inaguantable, o levantar la cabeza e intentar su defensa propia. La primera solución, más cómoda, conviene a los seres sin carácter ni personalidad. La segunda, más difícil, exige ánimo, voluntad, espíritu de lucha y clara conciencia de defender algo tan precioso como la vida, o sea la propia libertad. Quien no tiene fuerza suficiente para resistir los asaltos feroces de la vida, quien no sustenta en el fondo de su alma la pequeña chispita de la posible victoria, tiene que tropezar y caer, sin intentar defenderse; a este punto de desaliento o de desesperación llega Regino, que considera que es un ser inútil y no debe vivir. Hasta piensa fríamente en el suicidio. Pero le mantiene ligado a la vida el pequeño pero afortunadamente sólido lazo del amor a sus padres. Le dice a su madre, doña Malva:

Si este espejo que soy no se me rompe, es por no romper la imagen querida de los que en él se están mirando. A no estar vuestra imagen en mí, yo me rompería (Acto segundo).

No de otra forma podía reaccionar este joven, a quien le faltaba temperamento de luchador.

De distinta manera se porta Antón Caballero, alentado por una fuerza vital, movido por el impulso espontáneo del que no quiere perecer ahogado en el círculo estrecho y rígido de Agramante. No puede soportar la tiranía de unos cuantos sobre su personalidad. Su lucha por la justicia corre pareja con su defensa de la libertad. Hay que respetar a la persona humana. Aparecen en filigrana a ratos ideas igualitarias que reflejan en cierto modo algunas teorías avanzadas que se habían difundido en Francia en la segunda mitad del siglo XIX. No extrañaríamos si hubiésemos encontrado en la sátira galdosiana de la

sociedad española alguna que otra frase de tipo proudhoniano como la muy conocida: «La propiedad es un robo.» Lo mismo como se roban los bienes materiales, lo mismo se roban las conciencias y, por vía de consecuencia, la libertad personal. Este es uno de los conceptos centrales por los que luchó Galdós en su obra literaria. No se trata sólo de la libertad de uno, sino de la de todos; Antón Caballero es encarnación de los oprimidos. Casi podría decir como Valerio en *La fiera*:

He consagrado mi vida a las ideas de libertad y emancipación del pueblo... Vivo para exterminar a mis contrarios y limpiar la tierra de toda tiranía... Contra el despotismo todo es lícito, crueldad, alevosía, engaño... (III, 5).

Sin embargo, la conquista o la reconquista de la libertad podría suponer cierto ambiente pesimista. Galdós en *Antón Caballero* no pinta esta lucha con colores demasiado oscuros. La tentativa fallada de asesinato—último coletazo de la sociedad, vencida por el animoso paladín de la libertad—no dramatiza mucho la acción, porque, en resumidas cuentas, es la prueba de que ha de triunfar Antón Caballero de doña Malva. Con la inevitable transposición en este conflicto de personas, se oponían por una parte el ideal, la generosidad, el espíritu, y por otra, la injusticia, el caciquismo, la materia.

* * *

Esta comedia plantea también el problema de la religión, que, según algunos protagonistas, es indispensable en la sociedad. Uno de ellos (don Hilario) dice que «la religión es necesaria, es santa, es hasta obligatoria»; igual opina don Pelayo: «la consideramos como una fuerza social, como el aglutinante», y doña Malva afirma con la vehemencia propia de su carácter mandón y enérgico: «la religión es indispensable; es un lazo social, una fuerza sin la cual no es fácil gobernar a estos pueblos bárbaros, a estas muchedumbres groseras» (*Antón Caballero*, Acto primero). Así, se considera la religión como elemento de gobierno, para sujetar y dominar al pueblo; concepto muy particular de cierta categoría social, que ve en el temor a Dios un freno eficaz contra la posible emancipación popular; al fin y al cabo, concepto, digámoslo así, muy «caciquista». Pero si algunos piensan que de este modo se puede quitar la libertad al hombre, los hay que, muy al contrario, alcanzan y consiguen esta misma libertad merced a la religión. Precisamente desarrolla Galdós este problema en *Antón Caballero*.

Eloísa, la mujer de Antón Caballero, que está, como dice un personaje, en la situación más rara del mundo, «ni soltera, ni casada, ni viuda» (Acto primero), vive casi secuestrada en casa de sus tíos. Como es joven y aguanta a duras penas la sujeción de su tiránica tía, inventa la ficción del misticismo, la «comedia religiosa», como le dice su confidenta Verónica. Para librarse de doña Malva, no tenía más remedio que fingirse beata. Tan acertadamente representó Eloísa el papel de beatería, que todos la creyeron verdadera, y así logró librarse, como dice Antón Caballero, «de todo linaje de moscas» (Acto tercero). Se inspira el escritor en el tema de *Marta la piadosa*, que se acoge a la devoción para conseguir libertad e independencia y zafarse de las presiones morales o materiales de su familia. La ficción religiosa ha sido la treta salvadora de su persona:

... me vi prisionera en esta casa, que es una caverna, y cercada por el egoísmo de todos, hube de buscar en una ficción la libertad dentro de la cárcel... y me abracé a la ficción religiosa (Acto segundo).

Pero si con este procedimiento gana Eloísa su libertad y su independencia, no puede menos de sufrir las consecuencias interiores del papel que se obligaba a representar. En efecto, poquito a poco la ficción religiosa se sustituye por una profunda e íntima realidad religiosa. Se depuran sus sentimientos; esta mujer mira a la vida de otra manera, se supera a sí misma en su dedicación total a Dios y a la caridad. Lo que había empezado como juego redundaba en beneficio de un alma. Claro que se puede acusar a Eloísa de hipocresía; pero ¿qué importa? si se le abrieron los ojos, si se acostumbró a ver la vida tal como es y sí, en resumidas cuentas, el falso misticismo la llevó a la religión auténtica, depurada y generosa, tan distinta a la que, infecunda y esterilizadora, preconizaba doña Malva y los de su categoría, para los cuales la religión se reduce a instrumento de política gubernamental.

* * *

El amor es otro elemento fundamental en la temática galdosiana de *Antón Caballero*. No nos pinta el dramaturgo el nacimiento y los progresos del amor entre un hombre y una mujer. Estamos mucho más allá de esta etapa, ya que se trata del amor frustrado de una esposa abandonada por su marido. ¿Cuál va a ser el comportamiento de Eloísa, mujer joven de veintidós años, sin mucha experiencia de la vida? Ni puede divorciarse (ya que es católica) ni puede casarse otra vez (no se sabe si su marido vive o si murió). No hay que extrañarse de

que la esposa abandonada y despreciada procure olvidarle, a lo menos aparentemente. Su ofendida dignidad personal la obliga a pagar el desprecio con el desprecio. Pero en su fuero interno la mujer sigue amando a su marido. La llama de su amor arde secretamente. Y si no ardiera aún, no estaría Eloísa dispuesta a perdonar al culpable. Llevada por un arranque de espontaneidad y por una ternura casi materna, ya encuentra Eloísa justificación de la actitud de Antón Caballero: la culpa no la tiene él, sino ellos, sus enemigos, sus perseguidores, cuyas infamias «lo llevaron a la propia infamia» (Acto segundo). El perdón de las ofensas es la más noble superación del hombre sobre sí mismo. La actitud de esta mujer es compleja. Si por una parte parece perdonar a su esposo, por otra parte hace como si lo hubiera olvidado totalmente, como si fuera un hombre cualquiera, con el cual no hubiera tenido nunca lazos conyugales. La caridad, a la cual se acoge, parece ser más bien un motivo para mentirse a sí misma. Después de la tentativa de asesinato contra Antón Caballero, dice Eloísa hablando del herido: «... ni es mi esposo ni lo conozco...; es el prójimo; es un herido que entra en mi hospital» (Acto segundo). Bien se puede pensar que esta mujer confunde involuntariamente al «prójimo» con su esposo, o sea con su Antón Caballero, a quien así puede cuidar con cariño y pasión. En el fondo de su alma se está operando una feliz —y seguramente anhelada— transmutación. Se superponen las dos imágenes. No le cuesta ningún trabajo a Antón Caballero explicar y excusar su conducta. A pesar de su reserva, Eloísa se deja convencer con facilidad ante el derroche de palabras de amor y de ternura. Promete Antón quedarse siempre con su esposa. ¿Por qué ella le rechazaría? ¿Por qué no le perdonaría? Galdós nos presenta aquí el cuadro de la salvación por el amor. La mujer tiene que ennoblecer moralmente al hombre con quien está vinculada. Antón Caballero admira a su mujer, a quien siempre amó, a pesar de la vida de bandolero que llevó durante su larga ausencia. Eloísa está hechizada por el temperamento muy varonil de su marido. Claro que Antón se ha portado mal con la sociedad, que cumplió acciones reprobables; pero no deja de ser siempre el hombre con el cual Eloísa se casó. Al fin y al cabo hay admiración mutua. El vitalismo avasallador del hombre impresiona a la flaqueza natural de la mujer. Antón Caballero toma figura de hijo pródigo que vuelve después de una fuga; se transforma en un héroe que regresa a su tierra con la aureola del vencedor. Sólo con su presencia se desvanecen las acusaciones y las culpas acumuladas a lo largo de días y de meses. La reacción no podía ser más humana ni más natural: el perdón del culpable, el olvido de las ofensas, el amor y la felicidad de un matrimonio. Esta conclusión, hay que confesarlo,

no podía ser más conforme con las leyes tradicionales de cierta clase de teatro en que todo ha de acabar bien.

* * *

Notable es la influencia del romanticismo en esta comedia.

El protagonista, Antón Caballero, aparece como un héroe misterioso y atractivo, revoltoso y atropellador, que se empeña en luchar contra la sociedad y en defender a los pobres contra los ricos. Es figura por antonomasia del rebelde, tipo sumamente romántico. Se puede pensar, por ejemplo en *El pirata*, de Espronceda.

Regino tiene, a su modo, ciertos rasgos de los personajes románticos; perdido en sus ensueños y en sus pensamientos, el alma de este joven está invadida por indefinida tristeza general que le agobia y casi le desmoraliza, hasta tal punto que piensa en el suicidio, solución anticatólica, pero conforme con el modo de ser del hombre desconcertado por la vida.

En el acto tercero domina particularmente el romanticismo. La misma acotación escénica de gran interés a este respecto: la escena se desarrolla de noche; por el gran balcón abierto se ve el claro de la luna. En esta habitación se va a verificar el encuentro capital para los dos esposos, Antón Caballero y Eloísa. Mientras está esperando la llegada de su mujer, que le ha prometido visitarle «cuando todos duerman», Antón medita al balcón, contemplando en la oscuridad la ciudad de Agramante, envuelta «entre las sombras de su inmoralidad y de sus crímenes». Mientras se está recordando el tiempo pasado, aparece, por fin, su mujer; no puede ser más romántica la acotación, que dice así: «... llega poco después, silenciosa, Eloísa, como visión nocturna».

La escena es de amor, apasionada, vehemente, llena de extraordinaria intensidad emocional. Las declaraciones amorosas brotan a cual mejor y desbordan de lirismo. La elocuencia persuasiva de Antón Caballero no puede ser mayor; parece que está desvariando, se cierne muy arriba su imaginación en unos arrebatos románticos. Creo conveniente dar un extracto de su discurso:

...Sólo que yo no quería ya ni tierras, ni casas, ni ganados, ni dinero ninguno, ni otra cosa que una mujer: ¡la mía!... Pero tampoco había de venir a ella a implorar su perdón de manera vulgar y prosaica; yo deseaba algo más gallardo, más romántico, más genuinamente español... Yo quería robarte, Eloísa; robarte si estabas aquí; si eras monja, en el propio convento; robarte siempre... Escalar de noche tu aposento; sorprenderte despierta o dormida, rezando tal vez por el bandolero;

cogerte en mis brazos; taparte la boca si gritabas; llegar adonde esperaba mi escudero con mi caballo y con el suyo; montar en el mío, ponerte en el arzón y escapar a galope tendido, como alma que llevan los demonios, a través de los campos... (acto tercero).

Proyecto de rapto de la mujer amada, amor redentor, huida a toda prisa a caballo, en plena noche; profanación, si fuera necesario, de un convento, lirismo y más lirismo; aquí hallamos reunidos todos los procedimientos empleados por el duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla.

* * *

Esta comedia, con ambiente y personajes románticos, encaja bien en la temática teatral galdosiana. Sabe el autor que desde el escenario se puede dirigir con más comodidad y eficacia que en una novela, a la muchedumbre para convertirla a sus teorías sociales, religiosas y humanitarias. Por eso expone con ánimo y convicción sus ideas sobre el estado de la justicia en España, sobre los daños del caciquismo, sobre la libertad humana y la religión. Esta comedia plantea, en definitiva, el problema de la necesaria transformación de la sociedad española. El país vive demasiado estancado; hay que renovarlo, hay que cambiar algo. *Antón Caballero* es una comedia de tema político y de preocupaciones sociales.

ANDRÉ NOUGUÉ
Université de Toulouse. Le Mirail
FRANCE

DON BENITO PEREZ GALDOS Y EL CINE

TRES MUJERES, DOS PELICULAS Y UN CINCUENTENARIO

POR

JOSE MANUEL ALONSO IBARROLA

... Segismundo contó al buen Ponce todo lo que sabía de la historia de Fortunata, que no era poco, sin omitir lo último, que era, sin duda, lo mejor; a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias que había allí elementos para un drama o novela, aunque, a su parecer, el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdidumbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética.

Ha querido, ciertamente, la casualidad que en el discurrir del presente año, cincuentenario de la muerte de don Benito Pérez Galdós se hayan estrenado en las pantallas cinematográficas españolas dos películas basadas en dos famosas novelas del autor: *Fortunata* y *Jacinta* por un lado y *Tristana* por otro.

Digo casualmente porque no creo que en el ánimo de los productores de las películas ni de los mismos realizadores estuviese la idea de adherirse cinematográficamente a los escasos actos conmemorativos celebrados hasta la fecha.

De todas maneras, bien venidas sean en principio, por lo que ya supone de por sí su elección y por la propaganda e influencia que las obras cinematográficas realzan y ejercen sobre el gran público, que generalmente «descubre» *a posteriori* las obras literarias que originaron las películas. No deja de ser triste en este sentido la situación de la literatura, injustamente abandonada y degradada por un público incondicionalmente ganado por la causa de los medios audiovisuales de comunicación... Pero se dice que «no hay mal que por bien no venga», y corroborando lo dicho, un conocido crítico cinematográfico madrileño afirmaba recientemente que gracias a la película «los españoles han comenzado a enterarse de lo que es, de lo que vale y de lo que significa *Fortunata* y *Jacinta*...».

La obra literaria de don Benito ha sido siempre presa codiciada de las productoras cinematográficas. Y lo curioso del caso es que son

más numerosas las intenciones que las realidades. De 1922 a 1932, en la etapa muda, el realizador José Buchs llevó al celuloide *El abuelo*, y Luis R. Alonso, *La loca de la casa*.

Dentro de la época del cine sonoro, parece ser que existe una versión mejicana de *Realidad*. En España se hizo muy popular la versión cinematográfica de *Marianela*, llevada a cabo por Benito Perojo el año 1940, que más tarde pensó realizar *El abuelo* sin llevarlo a cabo. También en Méjico llegan a interesarse por *Lo prohibido*, pero en 1958 caducó la opción. En esta relación no podía faltar el *Nazarín*, de Luis Buñuel, el realizador que más veces ha acudido a la novela galdosiana a la hora de crear sus películas. Ya el año 1947 firmó la opción por *Doña Perfecta*. También Rafael Gil tuvo una opción sobre *Fortunata y Jacinta*, que venció el año 1946, al igual que las opciones sobre *Juan Martín, el Empecinado*; *Gerona y Zaragoza*. Ha sido don Rafael Verde Pérez-Galdós, nieto del escritor, quien me ha indicado los títulos de las novelas que a lo largo de los años fueron comprometidas, en opción, para su posterior realización cinematográfica. Hoy día siguen con opción vigente: *Marianela*; *Gloria*; *El 19 de marzo y el Dos de Mayo*; *Juan Martín, el Empecinado*, y *Angel Guerra*, aunque también hay una productora interesada en *Lo prohibido*. Naturalmente, el éxito de crítica y también de taquilla que están obteniendo tanto *Fortunata y Jacinta* como *Tristana* ha inducido a varios realizadores nuevamente a fijar su atención, leer o releer las obras galdosianas, en un intento de dar con un tema de interés para su posterior desarrollo en imágenes.

Creo que ello constituye un craso error, pero... En general, y esto se ha dicho, repetido y demostrado hasta la saciedad, todo filme basado en una obra literaria propiamente dicha está abocado al fracaso. Se trata de dos artes completamente diversos. Dos medios de expresión independientes. El escritor es un creador. El director cinematográfico también. Pero el primero juega con las letras, y el segundo, con las imágenes. Y éstas en muchos casos no pueden expresar, se ven impotentes por reflejar lo que una página puede decir.

Quizá a través de la simple novela narrativa, descriptiva, pueda el cine acercarse a la literatura...; pero con la novela psicológica, con la introspección narrativa, el cine está perdido. Si la esencia es literaria, si el creador de la obra de arte la concibió *literariamente* desde un principio, todo trasvase de esa concepción es vano intento. Precisamente la grandeza del creador cinematográfico estriba en concebir su creación en imágenes forjadas *in mente*. Los guiones en este caso son memorándums, hojas muertas, que esperan la transcripción en imágenes. Y será luego con la toma de las mismas y el montaje—momento crítico—, cuando la «obra cinematográfica» surgirá como ente ar-

tístico propio y autónomo. Son dos procesos, dos iniciativas de creación artística totalmente diferentes.

Por eso el reclamo que el cine hace de las grandes obras literarias no significa más que una crisis de imaginación creadora por parte de los creadores cinematográficos. Quizá sea debido a que el arte cinematográfico es joven y que, por lo tanto, faltan las debidas vocaciones; pero el hecho es innegable y contraproducente. Y mientras el cine siga acudiendo a la literatura, ésta será traicionada siempre y el cine no se realizará plenamente.

«FORTUNATA Y JACINTA»

Angelino Fons comenzó su quehacer cinematográfico con buenas intenciones, llevando a la pantalla *La busca*, de Pío Baroja. Con todos los clásicos defectos de un principiante, la obra era válida e interesante, por encima de la trilla de producción cinematográfica española. Luego se inclinó ante el cine comercial con *Cantando a la vida*; pero sus buenos propósitos de dar con un cine crítico y anticonformista, salieron a relucir de nuevo con la elección de *Fortunata y Jacinta* para su trasplante al celuloide. Propósito ambicioso, desmesurado para su corta experiencia tal vez, pero loable en principio. Porque si en alguna obra de don Benito están todos de acuerdo a la hora de calificarla como extraordinaria, es precisamente con *Fortunata y Jacinta*. Significativo es el hecho de que Menéndez y Pelayo la reputara como una de las mejores novelas del siglo XIX. Y «Clarín»... y tantos otros.

Fortunata y Jacinta es una novela de larga extensión—esto siempre es relativo—, comparada, por ejemplo, con *Tristana*. He querido calcularlo y creo que es ocho veces más larga la primera. Don Benito la escribió en cuatro tomos, diríase que «por entregas». La obra es un retrato portentoso de la sociedad española radicada en la capital de España, en una de las épocas más críticas de su historia política. Un Madrid artesanal, gremial y de castas sociales que empezaba a transformarse. Una sociedad burguesa víctima de sus prejuicios, de sus egoísmos...

En resumen, un tema interesante, por lo que podía suponer la transposición mental a nuestros días... Así lo debió ver, y aquí la alabanza para Angelino Fons. Pero después los condicionamientos comerciales y políticos de la industria cinematográfica empezaron a corroer el armatoste. El cine admite solamente noventa minutos para contar una historia y por excepción dos horas. Ya de antemano era empresa difícil y arriesgada verter la novela, con su ingente número de personajes y personajillos, en la obra cinematográfica. Se imponía la poda,

y ésta no paró en mientes... Quien conozca la novela y la película habrá comprobado que faltan «muchas cosas»... Podrá alegarse que está «lo esencial», pero en Benito Pérez Galdós no hay cosas principales y secundarias. Sus novelas son magníficos retablos, donde todos los actores son importantes, porque todos unidos expresan lo que el autor quiso retratar. Por otra parte, la poda de las descripciones literarias, que sitúan el contexto en una época muy precisa y concreta de la historia de España, ha eliminado toda problemática política, aunque en este caso el soslayamiento se imponía desde un principio. De otra manera quizá la película no se hubiese rodado.

Justificado el filme en esos dos condicionamientos, de gran importancia, el resto no se salva. Hay vacilaciones, falta de matización y algunos personajes están mal interpretados. Quienquiera saber de verdad cómo eran Fortunata, Jacinta y tantos otros personajes galdosianos, remítase a la obra literaria que les dio vida. La remisión pudiera ser el único y positivo mérito del filme.

«TRISTANA»

Luis Buñuel inició su ciclo galdosiano con *Nazarín*, aunque, como ya he señalado, intentara antes con otro título abordar «el mundo» de Pérez Galdós. Vino después *Viridiana*, que, como bien señala Ricardo Muñoz Suay, «sin que figure como obra propia de Galdós, es precisamente la que más guarda todas las esencias del novelista». Por último, *Tristana* cierra por ahora este nexo de Buñuel con la obra de don Benito.

Es innegable que *Tristana*, a raíz de su estreno en España, ha suscitado numerosos artículos en pro y contra, la polémica... Para los «galdosianos» el escritor ha sido traicionado... En este sentido, escribió el 6 de mayo de 1970 un artículo en el diario madrileño *ABC* don Francisco de Cossío, reconociendo el gran talento como cineasta de Buñuel, pero achacándole el haber perdido el hilo interno del drama y no haber meditado sobre su profundidad.

Los admiradores de Buñuel se han mostrado desilusionados en gran parte porque en *Tristana* no han encontrado «su Buñuel» de otros inolvidables filmes...

Y quienes no confesándose «galdosianos» ni «buñuelistas» acérrimos, como Pedro Altares (1), que aborda el filme desde una problemática sociopolítica, confiesa que el filme es un «bello producto industrial, que responde perfectamente a las necesidades "culturales" y en

(1) *Cuadernos para el diálogo* número 79, abril 1970, Madrid.

parte a las frustraciones de la sociedad a la que se dirige, que va siendo lo suficientemente inteligente para aceptar algo que en definitiva le es ajeno. Y, por supuesto, no le compromete»...

Naturalmente, tanta polémica, tanta opinión controvertida habrán inducido a muchos a leer o releer la novela de Galdós, que ya desde su publicación suscitó polémica como obra literaria. En la actualidad, algún crítico cinematográfico, como Miguel Rubio en *Nuevo Diario*, ha tildado a *Tristana* de ser «uno de los relatos más débiles de Galdós», y en 1892, cuando salió a la luz pública, doña Emilia Pardo Bazán aseguraba que veía en *Tristana* no sabía qué esbozos de gran novela, que no llegó a escribirse, y cuyo asunto sería la esclavitud moral de la mujer. Esta opinión la refleja don Federico Carlos Sainz de Robles en el prólogo de la edición de las *Obras completas* de Aguilar; pero añade la réplica de «Clarín» «que vio más claro en la interpretación de *Tristana* que doña Emilia Pardo Bazán...».

De todos modos sería labor inútil intentar desentrañar lo que verdaderamente don Benito Pérez Galdós quiso decir, exponer, retratar y denunciar en su *Tristana*, si creemos que con ello vamos a dar con la clave del filme. En este sentido la polémica, las reticencias y denuncias de los «galdosianos» resultan de más... Porque la *Tristana* de Buñuel es una cosa completamente diversa a la novela, y uno llega a preguntarse por qué los realizadores cinematográficos se molestan en adquirir opciones de obras literarias, cuando después tan pronto las abandonan para seguir sus propios impulsos creacionales.

Enfrentar y comparar la *Tristana* literaria y cinematográfica resultaría pura entelequia. Y no me remito tan sólo a las localizaciones geográficas (Toledo por «el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de Aguas que de Cuatro Caminos...») ni al diverso final («¿Eran felices uno y otro?... Tal vez»), sino a los mismos personajes. La *Tristana* de Pérez Galdós es una mujer totalmente diversa de la *Tristana* personificada por la actriz francesa Catherine Deneuve...

Por eso, olvidándonos de la obra galdosiana y animando a todos los realizadores cinematográficos a crearse ellos mismos los ingredientes propios e independientes a la hora de afrontar el rodaje de sus filmes —que en esto estriba la grandeza auténtica del cine como auténtico medio de expresión—, es justo que fijemos nuestra atención en la obra de Buñuel, porque se trata de una magnífica película, de una estupenda obra cinematográfica, que si ha desilusionado a algunos «buñuelistas», será quizá por la falta de esa carga de ironía, a veces atroz, de que el autor de *Calanda* hace gala a veces y que muchas veces resultaba «pour épater...» y no precisamente al público español, ausente casi siempre de las novedades «buñuelescas» y otras...

A mi entender, Luis Buñuel constituye el auténtico «creador cinematográfico», que sabe imprimir a cada obra suya el «tempo», el ritmo y el ajuste necesarios. Se ha hablado de «obra clásica» al estrenarse *Tristana*. Quizá..., porque eligiendo de antemano Toledo, ya sabía Buñuel lo que pretendía. No es una localización caprichosa, aun a riesgo —como ha ocurrido— de tergiversar la obra galdosiana. Luis Buñuel quería mostrar en *Tristana*, según sus propias palabras, «la España tradicional, que pervive peligrosamente en la actualidad», y creo que lo ha conseguido. La ironía soterrada del filme, su aparente frialdad, su análisis implacable están al servicio, como señala muy bien Miguel Bilbatua (2) de «la radiografía de un fracaso que a todos nos concierne».

J. M. ALONSO IBAROLA
Duque de Sesto, 26, 6.º C
MADRID-9

(2) *Cuadernos para el diálogo* número 79, abril 1970, Madrid.

PERSONAJES MEDICOS DE GALDOS

P O R

LUIS S. GRANJEL

El interés que siempre mostró Galdós por la Medicina y el respeto con que trató a los médicos, cuya amistad cultivó, encuentra cumplido testimonio en el mundo de sus novelas. Con ocasión de escribir el prólogo al libro del doctor Tolosa Latour titulado *Niñerías* y fechado en Madrid en 1889 (1), hace Galdós una taxativa declaración de aquellos fervores. Estas son palabras suyas:

Envidia —escribe Galdós— a los que poseen la ciencia hipocrática, que considero llave del mundo moral; por eso vivo en continua *flirtation* con la Medicina, incapaz de ser verdadero novio suyo, pues para esto son necesarios muchos perendengues; pero la miro de continuo con ojos muy tiernos, porque tengo la certidumbre de que si lográramos conquistarla y nos revelara el secreto de los temperamentos y de los desórdenes funcionales, no sería tan misterioso y enrevesado para nosotros el diagnóstico de las pasiones.

Lo que tan paladinamente confiesa Galdós en el texto citado lo repite de muchos modos en el ancho mundo de su obra literaria. Veamos algunos testimonios. Haré referencia, en primer lugar, al alto número de médicos, más de medio centenar, que figuran en sus novelas; juntos integran lo que podríamos llamar 'Colegio Médico Galdosiano'. Claro que bastantes de ellos son figuras ocasionales, sin apenas papel, y otros ni siquiera personalidad propia poseen, pues se les cita con el título de su profesión: 'un médico', 'un físico', 'un cirujano'. Destacan entre todos cuatro, poseedores de individualidad bien dibujada, con categoría de grandes personajes; son sus nombres Teodoro Golfín, Augusto Miquis, Moreno Rubio y Guillermo Bruno. Merece anotarse también el hecho, bien singular, de que Galdós hizo transitar por el escenario de sus novelas, unas veces sólo citados, otras como auténticas criaturas literarias, a varios notorios médicos coetáneos suyos; que recuerde, merecieron tal honor Olavide y Martínez Molina, el doctor don Federico Rubio, don Pedro Mata y el doctor Esquerdo. En los *Episodios nacionales* alcanzan esta gloria literaria, con alguno

(1) Prólogo recogido en las *Obras completas* de B. Pérez Galdós, VI, 1545-48, Madrid, 1942.

de los ya nombrados, don Nicolás María Rivero, el famoso oftalmólogo Delgado Jugo, el doctor Albitos, también oculista, la popular doña Polonia Sanz y don Melchor Sánchez de Toca.

La auténtica devoción de Galdós por la Medicina, que confirma Gregorio Marañón en su semblanza del novelista, la atestiguan algunas descripciones de enfermedades que incluye en sus creaciones, hechas con la fidelidad y el alarde detallista del mejor naturalismo; recordemos el *crup* diftérico que hace padecer a la nietecita del marqués de Fúcar, caso que asiste el doctor Moreno Rubio (2); su relato, de alta intensidad dramática, descubre en el descriptor un buen conocedor de aquel padecimiento; los datos que lo enriquecen sólo pudo adquirirlos Galdós en lecturas propias de obras profesionales o en el asesoramiento de alguno de sus amigos médicos.

En otra de sus novelas (3) encontramos una distinta y también valiosa descripción patográfica; es ésta la de una neurosis que padece el personaje don José María Bueno de Guzmán, a quien asiste asimismo el doctor Moreno Rubio; a otra criatura de la novela encomienda su creador narrar a los lectores una curiosa opinión sobre este padecimiento, entendido aquí como fruto de una *degeneración* heredada (4), doctrina con la cual se anticipa Galdós en unos años—la novela fue publicada en 1885—a la famosa teoría de Max Nordau. Muy detalladas son igualmente las descripciones hechas por Galdós de unos casos de ceguera: la de Pablo, en *Marianela*; la de don Francisco Bringas, en su novela *La de Bringas*, y la de Rafael, en la serie novelesca protagonizada por el usurero Torquemada.

El interés de Galdós por la Medicina, el respeto y el cariño con que el tema médico fue siempre tratado por él, bien manifiesto en lo ya dicho, se reafirma al considerar su manera de presentarnos a quienes poseían y dispensaban tal saber. Un personaje galdosiano, Felipe Centeno, Celipín, hijo del capataz de las minas de Socartes, con sus catorce años mal cumplidos, abandona el hogar, camino de la corte, acuciado por el deseo de hacerse médico; no por frustrado deja de ser simbólico el ejemplo; he aquí la confesión que de su anhelo le hizo *Celipín* a la Nela: «*Miá* tú, ahora se me ha ocurrido que debo tirar para médico... Sí, médico, que echando una mano a este pulso, otra mano al otro, se llena de dinero el bolsillo»; a las reflexiones que le hace la Nela, replica *Celipín*: «Desengáñate, no hay saber como ese de cogerle a uno la muñeca y mirarle la lengua, y decir al momento en qué hueco

(2) *La familia de León Roch*, 2.^a parte, cap. IV: «El mayor monstruo, el 'crup'»; *Obras completas*, IV, 840-46, Madrid, 1941.

(3) *Lo prohibido*, *obras completas*, IV, 1703-4.

(4) *Ibíd.*, IV, 1685-88.

del cuerpo tiene aposentado el maleficio» (5). El ingenuo sueño del mozalbete contiene los dos ingredientes: prestigio casi mágico y seguridad económica que hacían en su tiempo destacar tanto la figura del médico sobre el tablado de la vida comunitaria.

El médico, como el ingeniero, alcanza en la novelística galdosiana, es decir, en su escala de valores, categoría social máxima, talla heroica. Nombrando al personaje médico acaso mejor dibujado por la pluma de Galdós escribe Joaquín Casaldüero (6):

El nuevo conquistador, el nuevo héroe, es el hombre naturalista, Teodoro Golfín. De baja extracción social, luchando por la vida, formándose a sí mismo, ha triunfado. Su papel en el mundo ya no consiste en luchar con los hombres; he aquí que el heroísmo militar no despierte ninguna admiración. Hay que luchar con la naturaleza, apoderándose de sus secretos, explotando sus riquezas. La ciencia ha de echar la simiente, y el esfuerzo recoger la cosecha. No hay que tener la voluntad de morir, sino la voluntad de vivir; en lugar de regirse por dogmas o principios abstractos, el hombre tiene fatalmente que obedecer las leyes científicas, en las cuales se fundará la nueva moral.

Por estas razones, la figura del médico sobresale dominadora, protectora también, sobre la muchedumbre de personajes que viven su figurada existencia en el dilatado escenario de la literatura galdosiana.

Este encumbramiento del médico, como el respeto admirativo hacia el arte que ejerce y el saber que se lo inspira, se apoya en una sobrevaloración de la ciencia y los adelantos de la técnica muy difundida, es sabido, en los decenios finales de la pasada centuria, y que en Galdós, hombre muy de su época, se descubre a la primera lectura de cualquiera de sus libros. Las preferencias de Galdós por la Medicina tienen una confirmación valiosa en el testimonio del doctor Marañón, quien nos lo ofrece en las páginas de un ensayo sobre la personalidad del escritor con el que convivió muchas horas dentro del ambiente, tan querido para ambos, de Toledo. Hablándonos Marañón de su amistad con Galdós, va a decirnos que en ella influyó, dejando inoperante la diferencia de edades,

una suerte de devoción suya, como ante un poder mágico, que para él lo eran mis conocimientos médicos, desde su incipencia; actitud que fue peculiar a toda la familia. Siempre hubo en aquella casa un médico que tenía mágica autoridad. Su rastro aparece frecuentemente en las obras de Galdós (7).

(5) *Marianela, obras completas*, IV, 728-29.

(6) J. CASALDUERO: *Vida y obra de Galdós*, 74-5, Madrid, 1951.

(7) G. MARAÑÓN: 'Galdós en Toledo'; *Elogio y nostalgia de Toledo*, 145-46, 2.^a edic., Madrid, 1951.

Y añade, acertando en el juicio:

Era, en cierto modo, una preocupación del siglo, este prestigio que el galeno tuvo en la mente de los liberales del siglo XIX.

Tres rasgos singularizan la figura del médico galdosiano: su personalidad psicológica; la manera de ejercer la profesión y valorar la ciencia médica; por último, su actitud intelectual, es decir, las ideas y convicciones nervio de su conducta.

El primer ingrediente de su perfil psicológico se nos ofrece ya en los calificativos que utiliza Galdós con elocuente reiteración para aderezar el nombre de sus personajes médicos; recordaré algunos de los más usados: 'bondadosísimo', 'hombre amabilísimo', 'hombre de gran saber y de mucha amenidad en su sabiduría', 'sabio eminentísimo', 'doctor eminentísimo' y otros muchos de parecido significado. Este doble rasgo, bondad y sabiduría se encuentra también en los grandes médicos forjados por Galdós. Veámoslo. De Augusto Miquis nos dice que tenía fácil elocuencia y era amigo de burlas y chanzas (8); en otra novela repite, volviendo a hablar de su carácter: «Siempre había de estar de fiesta, sin tener en cuenta la gravedad de las circunstancias» (9). En el doctor Moreno Rubio se dan unidas la amabilidad y el profundo saber; en cierta ocasión, por ejemplo, descubrimos a nuestro galeno, acercándose a la cama de un enfermo «despidiendo tufo de alegría, como un preservativo contra las tristezas de la medicina»; era Moreno Rubio, añade Galdós (10), «médico de gran saber y aplicación». Teodoro Golfín, el famoso oculista, usaba, hablando con sus pacientes, de una 'ruda bondad' (11).

A los profundos conocimientos sobre el arte que ejercen, a su bondad natural, se une en el médico galdosiano un carácter enérgico, gran vitalidad y dinamismo. Este rasgo lo manifiesta, mejor que ningún otro personaje, Teodoro Golfín. Reproduzco su retrato, pues en él, incluso en la equiparación simbólica con el león, se suman las facetas que más ayudan a destacar la personalidad social de estos figurados galenos, trasunto de otros con existencia real en el mundo dentro del cual vivió Galdós. Era Teodoro Golfín, se nos dice (12):

Hombre de facciones bastas; moreno, de fisonomía tan inteligente como sensual, labios gruesos, pelo negro y erizado, mirar centelleante, naturaleza incansable, constitución fuerte... Su cara, grande y redonda; su frente huesuda, su melena rebelde, aunque corta; el fuego de sus

(8) *La desheredada, obras completas*, IV, 995.

(9) *El amigo Manso, obras completas*, IV, 1254.

(10) *Fortunata y Jacinta, obras completas*, V, 463, Madrid, 1942.

(11) *La de Bringas, obras completas*, IV, 1638.

(12) *Marianela*, IV, 717-18.

ojos, sus gruesas manos, habían sido motivo para que dijeran de él: 'Es un león negro'. En efecto: parecía un león, y, como el rey de los animales, no dejaba de manifestar a cada momento la estimación en que a sí mismo se tenía... Hablaba, por lo general, incorrectamente, por ser incapaz de construir con gracia y elegancia las oraciones. Sus frases, rápidas y entrecortadas, se acomodaban a la emisión de su pensamiento, que era una especie de emisión eléctrica.

Igual que Teodoro Golfín, Guillermo Bruno, el alienista, es un hombre de enérgico carácter, domeñado por un poderoso impulso espiritual; su bondad, con mucho de filantrópica, se oculta mal tras un exterior brusco e imperioso; éste es su propio autorretrato (13): «mi dureza es la del herrero, que en la fragua, a golpes de martillo, temple y vigoriza los caracteres».

La bondad, la simpatía y la cordialidad, que antes se señaló como facetas siempre evidentes en la psicología del médico galdosiano, presiden el cumplimiento de su quehacer profesional. De don Nicomedes, médico de Fricóbriga, nos cuenta Galdós (14), que siempre se mostraba ante sus pacientes chistoso, aderezando la conversación con observaciones oportunas y cariñosas advertencias; con ello, añade quien creó a este personaje, «infundía a los enfermos un espíritu de fortaleza tal, que no podía menos de influir lisonjeramente en la salud. Curaba como cualquier otro buen médico; pero sus enfermos tenían, mediante él, la fe y la devoción de curarse». El doctor Moreno Rubio, médico al que ya conoce el lector, «se encariñaba con los enfermos, mirándolos como amigos y como libros, cual materia de afecto y de enseñanza» (15). Lo mismo se nos dice de Augusto Miquis, de quien escribe Galdós (16):

Otro médico de mejor sombra que aquel Miquis no lo había en Madrid. Consolaba a los enfermos con su carácter festivo y sus humoradas familiares; inspirábales confianza en el tratamiento, robusteciendo la moral y encubriendo la aridez adusta de la ciencia con las flores más agradables del trato urbano.

Singulariza asimismo el ejercicio profesional del médico galdosiano la importancia que éste concede a lo psicológico en el tratamiento; en la práctica los médicos creados por Galdós valoran siempre en su relación con el paciente el factor emotivo, psíquico. Augusto Miquis recurre con frecuencia a hacer uso de una psicoterapia empírica, in-

(13) *Amor y ciencia, obras completas*, VI, 1159.

(14) *Gloria, obras completas*, IV, 675.

(15) *El doctor Centeno, obras completas*, IV, 1426.

(16) *Angel Guerra, obras completas*, V, 1277.

tuitiva; hablando en cierta ocasión con Angel Guerra, con motivo de la enfermedad de su madre, le oímos decir:

¡Lo moral, el espíritu!... Maldita liave. Como se destemple, cuenta que se te desafinarán todas las notas de la gaita. No sería yo médico si no fuera un poquillo psicólogo (17).

Moreno Rubio, ilustrando a León Roch sobre la enfermedad de su esposa, a la que asiste, le confiesa:

Cada vida tiene su ritmo, con el cual marcha ordenada, pacíficamente. Un trastorno brusco y radical de ese ritmo puede ocasionar males muy graves y la pérdida de la misma vida (18).

Este criterio sirve de norma a la que se pliega su manera de ejercer la profesión, y en ella se encuentra la clave de sus muchos éxitos. El mismo Moreno Rubio es uno de los interlocutores del siguiente revelador diálogo; acaba nuestro doctor de hacer algunas reconvenções, aparentemente más morales que médicas, a su primo don Manuel Moreno Isla, afecto de graves trastornos vasculares; el paciente algo asombrado de su fraseología, le interpela, entre enfadado y curioso:

—Pero ¿tú eres un médico o un confesor?

—Las dos cosas —afirmó el otro con serenidad y energía (19).

El virtuosismo con que ejerce su profesión el médico galdosiano, el cariño que preside su trato con el enfermo, lo inspira y sostiene una inequívoca vocación, el amor por la ciencia médica. Los médicos de Galdós ven en el enfermo al semejante que vive en una situación afflictiva necesitada de su ayuda técnica y de consuelo; nunca se los regatean, desde luego, pero tal actitud no amengua el interés clínico que este mismo enfermo puede despertar en ellos. Siendo todavía estudiante, pensaba así Augusto Miquis:

En los hospitales, en esos libros dolientes, es donde se aprende. Allí está la teoría unida a la experiencia por el lazo del dolor. El hospital es un museo de síntomas, un riquísimo atlas de casos, todo palpitante, todo vivo. Lo que falta a un enfermo sobra a otro, y entre todos forman un cuerpo de doctrina. Allí se estudian mil especies de vidas amenazadas y mil categorías de muertes. Las infinitas maneras de quejarse acusan los infinitos modos de sufrir, y éstos las infinitas clases de lesiones que afligen al organismo humano; de donde resulta que el supremo bien, la Ciencia, se nutre de todos los males y de ellos nace,

(17) *Ibid.*, V, 1280.

(18) *La familia de León Roch*, IV, 901.

(19) *Fortunata y Jacinta, obras completas*, V, 464.

así como la planta de flores hermosas y aromáticas es simplemente una transformación de las sustancias vulgares o repugnantes contenidas en la tierra y en el estiércol (20).

Moreno Rubio, nos cuenta Galdós (21), encarado con la repetida realidad del hombre enfermo, «sentía en su corazón pena y lástima de cristiano; pero este dolor lo atenuaba... con el goce científico»; a la compasión que le inspira la vida de uno de sus pacientes, que sucumbe víctima de la tuberculosis, se aúna el placer intelectual que el 'caso clínico' le depara: el

observar la marcha metódica de la enfermedad, conforme en cada uno de sus terribles pasos con el diagnóstico que él había hecho; ver y oír cada síntoma; examinar las turgencias, las morbideces, los ruidos torácicos, las eliminaciones... ¡qué cosa tan entretenida! Esto y los cantos de un bello poema venían a ser cosas muy semejantes... Principalmente la auscultación, en la cual Moreno Rubio empleaba todos los días un largo rato, enamoraba su espíritu.

Amor a la ciencia, al saber por el saber mismo; es ésta virtud de la que no está privado ninguno de los médicos creados por Galdós. Augusto Miquis, cuando aún era estudiante, sólo pensaba en

trabajar y aplicarse mucho, sin desdeñar espectáculo triste, ni dolencia asquerosa, ni agonía tremenda, porque de todas estas miserias había de nutrir su saber. Después vendrían las visitas pingües (22).

Todo ayuda a que el médico galdosiano se sienta orgulloso de su profesión; el doctor Guillermo Bruno, en ocasión solemne, exclama:

en mí no hay más ideal que el bien, ni otra pasión que la ciencia. La profesión que ejerzo me da grandes satisfacciones, y me impone deberes penosos que cumplo con firme voluntad (23).

Augusto Miquis y Moreno Rubio, Teodoro Golfín, y con ellos los restantes médicos a los que dio vida libresca Galdós, hubieran suscrito, de haberseles pedido opinión, las frases que acabamos de oír pronunciar a Guillermo Bruno.

La personalidad científica del médico galdosiano, es decir, sus ideas médicas y el modo de ejercer la profesión, su amor a la ciencia, se apoyan en un sueño ideológico que importa conocer. Resalta en él la intención, entre filantrópica y política, que inspira su quehacer mé-

(20) *La desheredada*, IV, 998.

(21) *El doctor Centeno*, IV, 1426-27.

(22) *La desheredada*, IV, 998.

(23) *Amor y ciencia*, VI, 1145-46.

dico, trasunto, no cabe dudarlo, del ideario que guiaba la vida profesional de los más conspicuos médicos españoles en las décadas finales de la pasada centuria, amigos personales algunos de Galdós.

Entre las convicciones ideológicas que alimentan la vida intelectual del médico galdosiano, destaca, en primer término, su admiración, sin reservas, ante las conquistas de la ciencia. De Augusto Miquis nos dice su creador (24):

Todas las teorías novísimas le cautivaban, mayormente cuando eran enemigas de la tradición. El transformismo en ciencias naturales y el federalismo en política le ganaron por entero.

Desde su postura cientifista, que nunca abandonan, los médicos de Galdós contemplan y enjuician la vida comunitaria; se pregunta el doctor Guillermo Bruno (25):

¿Qué es la humanidad más que una inmensa clínica, con apariencias de escuela y de presidio? Curar, educar, corregir, todo es lo mismo.

En el ejercicio de su profesión, el médico galdosiano muestra siempre una intención filantrópica, humanitaria, bien evidente en el testimonio que paso a transcribir. Discutiendo sobre la dirección que debería imprimirse a cierta fundación benéfica, el médico don Alberto Láinez le resume así a su interlocutor, un sacerdote, sus personales convicciones:

El socorro de la indigencia, el alivio del dolor humano, la asistencia de los enfermos, la custodia de los locos, la práctica, en fin, de las obras de misericordia, da una importancia desmedida al *elemento* médico-quirúrgico-farmacéutico. Yo soy muy práctico, reconozco la importancia del *elemento* sacerdotal en un organismo de esta clase; es más: creo que tal *elemento* es indispensable; pero la dirección, señores, opino, entiendo yo... que debe encomendarse a la ciencia (26).

En los médicos de Galdós se hacen patentes, en suma, los ideales que alimentaron la vida de quien los creó, que son los profesados por los convictos y confesos adeptos del naturalismo decimonónico, liberal, teñido de humanitarismo y sostenido con firme fe en un utópico perfeccionamiento sin límites de la condición humana.

LUIS S. GRANJEL
Cátedra de Historia de la Medicina
Universidad de SALAMANCA

(24) *La desheredada*, IV, 995.

(25) *Amor y ciencia*, VI, 1153.

(26) *Halma, obras completas*, V, 1904.

LA MEDICINA Y LA ENFERMEDAD EN LA ESPAÑA DE GALDOS

P O R

JOSE MARIA LOPEZ PINERO

La presencia de los médicos y la medicina, la enfermedad y la muerte en la obra de Galdós ha sido detenidamente analizada, tanto por estudiosos de la obra galdosiana como por historiadores de la medicina deseosos de aprovechar desde su punto de vista una fuente de tanta importancia para la historia social de nuestro país (1).

Mi propósito en el presente artículo es ofrecer una visión de conjunto de la medicina y la enfermedad en la España de Galdós, pero no sobre la base de los testimonios contenidos en sus escritos, sino de acuerdo con las investigaciones realizadas sobre fuentes médicas. Pienso que los resultados de estas últimas no sólo conciernen a los historiadores de la medicina, y que en este caso pueden tener algún interés como información complementaria para conocer el mundo del propio Galdós.

I. EL PERÍODO 1868-1918 EN LA HISTORIA DE LA MEDICINA ESPAÑOLA

La producción literaria de Galdós se desarrolló entre dos fechas bien significativas: 1868 (*La Fontana de Oro*) y 1918 (*Santa Juana de Castilla*). Ambas encuadran un período con personalidad propia dentro de la historia de la medicina española, que en otros trabajos he llamado «Medicina en la sociedad española de la Revolución y la Restauración» (2).

Dicha medicina estuvo, en primer término, condicionada por lo que había sucedido en España durante los cincuenta años anteriores,

(1) Entre los estudios historicomédicos, recordaremos los de L. S. GRANJEL: «El médico galdosiano». *Arch. Iber. Hist. Mod.*, 6, 163-176 (1954); L. GARCÍA BALLESTER: «El testimonio de la sociedad española en el siglo XIX acerca del médico y de su actividad». *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid, 1964, pp. 209-282; E. AMAT y C. LEAL: «Muerte y enfermedad en los personajes galdosianos». *Asclepio*, 17, 181-206 (1965); SCHRAIBMAN, J.: «Oniología galdosiana». *Arch. Iber. Hist. Med.*, 12, 273-287 (1960).

(2) Principalmente en «El saber médico en la sociedad española del siglo XIX». *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid, 1964, páginas 31-108.

que muy esquemáticamente puede reducirse a dos hechos: el profundo colapso que en el reinado de Fernando VII hundió el brillante nivel de la medicina española de la Ilustración, y los esfuerzos para superar tal hundimiento que se desarrollaron en la España isabelina (3).

Conviene insistir no sólo en la gravedad del colapso y en su inoportunidad histórica —en el resto de Europa se inició entonces el extraordinario despliegue de la medicina contemporánea—, sino en la profunda alteración que experimentaron todos los resortes que permiten la inserción de cualquier actividad científica en el seno de una colectividad. Los viejos historiadores liberales subrayaron que para la minoría entonces políticamente dominante, la medicina y sus cultivadores fueron un elemento hostil que convenía tener estrechamente vigilado (4). Pero lo grave es que la medicina y la ciencia se convirtieron en actividades completamente extrañas a nuestra sociedad, a no ser en aquellos de sus aspectos que parecían indispensables al más miope de los pragmatismos.

El reinado de Isabel II ha de ser considerado como una «etapa intermedia» entre el hundimiento anterior y la modesta pero efectiva recuperación de las décadas finales del siglo XIX. Sin detenernos ahora en el análisis de un complejo condicionamiento socioeconómico y político, limitémonos a anotar que la medicina, como el resto de actividades científicas y técnicas, no recuperó su inserción normal dentro de la sociedad española. Por el contrario, continuó siendo un elemento marginado, dependiendo su desarrollo —casi siempre de muy modestas proporciones— del esfuerzo particular de un hombre o, a lo sumo, de un reducido grupo. En esta realidad hemos de centrar nuestra atención, porque constituye la base de toda la historia contemporánea de nuestra medicina. Como científico, el médico español será desde entonces un inadaptado social. En algunos casos ilustres llegará a realizar una importante labor, incluso una obra de influencia universal que le valdrá relaciones y respeto por parte de los científicos de otros países. Pero dicha labor se hace siempre a espaldas de la sociedad española, que la desconoce y que, cuando tiene noticia de ella, sólo le merece, en el mejor de los casos, indiferencia.

Durante los cincuenta años que siguieron a 1868 el desarrollo de la medicina española continuó a merced de un motor tan limitado y tan frágil de continuidad como los esfuerzos individuales sumados de generación en generación. Varias son las que protagonizan este período.

(3) El trabajo citado en la nota anterior incluye una exposición amplia sobre este tema (pp. 37-90).

(4) V. por ejemplo, el libro de L. COMENGE: *La Medicina en el siglo XIX. Apuntes para la historia de la cultura médica en España*. Tomo I (único publicado). Barcelona, 1914.

Durante los años revolucionarios, los hombres pertenecientes a la «etapa intermedia» tienen todavía, en la mayor parte de los casos, un papel fundamental. Junto a ellos, y dominando el panorama desde la década siguiente, trabajan los médicos coetáneos de Galdós, es decir, la generación de los nacidos en los años treinta y cuarenta. A ella pertenecen figuras conocidas incluso fuera de los ambientes especializados en historiografía médica (Federico Rubio, Bartolomé Robert, José de Letamendi, Juan Giné Partagás, Aureliano Maestre de San Juan, Ezequiel Martín de Pedro, etc.) que, a través de su magisterio personal y de las instituciones que crearon, influyeron decisivamente en la llamada «generación de sabios», es decir, en la encabezada por Cajal y en la que suele cifrarse la recuperación de nuestra medicina finisecular.

Varias circunstancias atenuantes del desquiciamiento de la inserción social de nuestra ciencia contribuyeron a posibilitar que el trabajo de estos hombres fuera ganando, a pesar de todo, en amplitud y calidad. De forma sumaria pueden reducirse a tres: la liberación ideológica posterior a 1868, la tranquilidad política de la Restauración y el prestigio de las ciencias de la naturaleza durante todo el período.

Los años siguientes al 68 significan una decisiva liberación de la opresión ideológica a que se había llegado por parte de los moderados durante la mayor parte de la segunda mitad del reinado de Isabel II. Bastará citar un ejemplo: el evolucionismo biológico, mantenido por varios médicos y naturalistas durante dichos años, pero jamás defendido o utilizado públicamente, es amplia y estruendosamente discutido a partir de dicha fecha. Tal liberación dio lugar, sin embargo, a un fenómeno mucho más hondo, del que nos ocuparemos más tarde: la aparición —por primera vez en España, al menos con vigencia social— de una mentalidad que se considera desligada de todos los fundamentos tradicionales. El radical liberalismo de estos años tuvo otra vertiente: la afirmación del principio de absoluta libertad de enseñanza, cuya implantación, si bien permitió la creación de instituciones que actuaron de avanzada científica de la medicina española, como la Escuela Libre de Medicina de Sevilla, que fundó Federico Rubio, condujo a tal anarquía en la enseñanza médica, que los propios revolucionarios tuvieron que restringirla antes de la restauración política.

Las ventajas y los inconvenientes que ofrecía esta última son, a primera vista, las opuestas a las que acabamos de exponer. El aquietamiento político de la Restauración trae unas condiciones de tranquilidad y continuidad cuya importancia para el desarrollo de nuestro saber médico no necesita encomio. El conservadurismo ideológico entonces reinante limita notablemente la independencia del pensamiento

científico, pero no llega a hacerla imposible, al menos en lo fundamental, como lo demuestra que grupos independientes o disidentes realicen a contracorriente una labor de gran importancia, cuyos criterios acaban al final por imponerse.

Lo que por encima de estas diferencias da uniformidad a esta época, desde nuestro punto de vista, es el gran prestigio social que a lo largo de ella alcanza lo científico. La vigencia de este prestigio se refleja muy bien en terrenos como el saber teológico, que se ve dominado por un concordismo empeñado en que «la ciencia puede y debe desempeñar una positiva función apologética», como el derecho o la investigación histórica, que aspiran a fundamentar sus esquemas en los datos de la ciencia natural o a imitar sus métodos; como la literatura, en la que la ciencia pasa a convertirse en tema y el científico en protagonista, y que incluso asimila técnicas científicas, y también en otros como la política, en la que el científico y el técnico desplazan muchas funciones del jurista, del burócrata o del político profesional (5). Este prestigio de la ciencia —y dentro de ella, muy en primer término, del saber médico— es innegable que favoreció el esfuerzo de nuestros mejores médicos y científicos. No obstante, conviene no olvidar que fue incapaz de superar la profunda crisis de la instalación de la medicina y de la ciencia en nuestra sociedad.

Muy en relación con esta vigencia social de lo científico está otro fenómeno que hay, sin embargo, que distinguir cuidadosamente de ella. Se trata, tal como antes hemos ya anotado, de la aparición, por primera vez en nuestro país, de una ideología que intenta fundamentar todos sus puntos de vista en la ciencia positiva, prescindiendo de las bases tradicionales. La forma concreta, en la que aparece durante estos años suele incluir el positivismo en las relaciones entre la ciencia con la religión y la filosofía; el evolucionismo, el experimentalismo y el materialismo como bases generales del conocimiento de la realidad, y el progresismo en política, que algo más tarde se une, en algunos casos, a ideas de tipo socialista. La presencia de esta ideología —cuya caracterización habría que matizar mucho más— es de extraordinaria importancia dentro del tema que nos ocupa. Surgida en la época revolucionaria, las adversas circunstancias que encuentran en la Restauración no sólo no

(5) Cfr. entre otros, los estudios de R. SANUS: «Algunos aspectos de la apologética española en la segunda mitad del siglo XIX». *Almena*, 2, 11-32 (1963); M. y R. PESER REIG: «Positivismo y ciencia positiva en médicos y juristas españoles del siglo XIX. Pedro Dorado Montero». *Almena*, 2, 65-123 (1963); P. FAUS: «El positivismo decimonónico en el campo literario: Galdós». *Almena*, 2, 125-133 (1963); M. F. MANCEBO: «Páginas de un historiador positivista». *Almena*, 2, 143-145 (1963); así como el volumen IV de la *Historia social y económica de España y América*, dir. por J. VICÉNS VIVES (Barcelona, 1959). Desde hace algún tiempo D. NÚÑEZ prepara un detenido análisis del positivismo en la filosofía española de este período.

acaban con ella, sino que asisten a su expansión. Tenerla en cuenta es fundamental para explicar el profundo dualismo de la vida cultural española de estos años. Conviene, no obstante, no olvidar que aunque es la de una gran proporción de nuestros mejores científicos, no la profesan ni todos los españoles consagrados entonces al cultivo de la ciencia ni todos los que consideran a ésta como un valor superior.

II. LA CONTRIBUCIÓN DE LOS MÉDICOS ESPAÑOLES DE LA GENERACIÓN DE GALDÓS

Para reflejar el estado de la medicina española durante este medio siglo, huelga que nos detengamos en recordar obras y figuras sobradamente conocidas. Vamos tan solo a caracterizar las grandes líneas de lo realizado por los médicos de la generación del Galdós, anotando exclusivamente algunos hechos significativos.

En anatomía macroscópica su aportación queda bien manifiesta con sólo el dato de la publicación de los primeros tratados españoles verdaderamente originales de la centuria: el de anatomía descriptiva de Julián Calleja y el de anatomía quirúrgica de Juan Creus (6). Sin embargo, la gran novedad que traen estos hombres al campo morfológico es la incorporación española al trabajo y la investigación microscópica. Una mal entendida glorificación de la figura de Cajal—cuyo brillo propio no necesita de estos recursos—ha impedido sistemáticamente el conocimiento de esta realidad. Frente a la histología pura o casi puramente libresca del momento anterior, los miembros de esta generación crearon laboratorios, cátedras e institutos en los que el trabajo con el microscopio se convirtió en un hábito dentro de la enseñanza, la clínica y la investigación, si bien esta última reducida generalmente a una finalidad comprobatoria. Un primer grupo estuvo inicialmente influido por Eloy Carlos Ordóñez, residente en París y muy relacionado con la escuela de Robin. Su máxima figura fue Aureliano Maestre de San Juan, autor de una nutrida producción escrita, de la que destaca un excelente tratado de histología varias veces editado. Fue titular de la primera cátedra española de la disciplina, fundó la Sociedad Histológica Española y el laboratorio de histología de la Facultad de Medicina en el que Cajal iniciaría su contacto con la anatomía microscópica. Discípulos suyos fueron, entre otros, Eduardo García Solá—autor

(6) Cfr.: J. M. LÓPEZ PIÑERO: *La contribución de las 'generaciones intermedias' al saber anatómico en la España del siglo XIX* (en prensa); V. ESCRIBANO: «La obra anatomo-quirúrgica del doctor don Juan Creus y Manso». *Libro en honor del doctor Creus y Manso*. Granada, 1928, pp. 173-192; J. TOMÁS MONSERRAT: *La obra médico-quirúrgica de Juan Creus y Manso*, Valencia, 1967.

asimismo de una obra muy amplia— y Leopoldo López García, primer maestro de Pío del Río-Ortega. Junto a Maestre de San Juan y sus discípulos, que representan una histología de tipo docente, otros médicos de esta generación se centraron más bien en las aplicaciones de la histopatología a los problemas clínicos. Los más dignos de recuerdo son el cirujano Federico Rubio y varios de sus colaboradores en la Escuela Libre de Medicina de Sevilla y en el Instituto de Terapéutica Operatoria de Madrid: el otorrino Rafael Ariza, el ginecólogo Eugenio Gutiérrez, etc. El ambiente creado por estos dos grupos fue el punto de partida de la obra genial de Santiago Ramón y Cajal. Como figura intermedia entre ambas generaciones es justo recordar la labor de Luis Simarro Lacabra, que inició a Cajal en la técnica cromoargéntica de Golgi y que ideó el método fotográfico de tinción, base del nitrato de plata reducido de Cajal. Tal es la realidad histórica frente a las gratuitas y habituales imágenes de un Cajal salido de la nada. Sin restar un ápice a la genialidad personal de la obra del gran investigador, su conocimiento debe contribuir a evitar la inclinación nacional al «espíritu de lotería» del que hablaba Unamuno (7).

La propia «generación de sabios» será la encargada de introducir en España la investigación en otra disciplina morfológica: la antropología física. Es suficiente citar el nombre insigne de Federico Olóriz y Aguilera para expresar la altura conseguida. Al mismo terreno se sumaron también investigadores procedentes de la ciencias naturales: Antón Ferrandis, Aranzadi y Luis de Hoyos son, sin duda, los más destacados (8). El evolucionismo biológico completa asimismo en las últimas décadas del siglo su penetración en la anatomía que se estudia en España: recordemos el interés de Cajal hacia el problema. Contribuyó a ello la labor de difusión que realizaron algunos autores, como, por ejemplo, la que llevó a cabo en su juventud el catedrático de la disciplina en Valencia y discípulo directo de Haeckel, Peregrín Casanova Ciurana, así como la larga vigencia entre nosotros de traducciones de textos en tal sentido orientados, muy en primer término la del tratado de Testut (9).

La recuperación de la fisiología es algo más tardía que la del saber

(7) Cfr. R. MARCO CUÉLLAR: *La morfología microscópica normal y patológica en la España del siglo XIX, anterior a Cajal*. Tesis de Valencia, 1967; M. L. TERRADA, R. MARCO y J. A. CAMPOS: «Nota previa acerca de la histología española anterior a Cajal». *Actas I Cong. Esp. Hist. Med.* Madrid, 1963, pp. 495-501; R. MARCO CUÉLLAR: «E. C. Ordóñez, histólogo hispano del siglo XIX anterior a Ramón y Cajal». *Asclepio*, 20, 171-190 (1968).

(8) Cfr. L. HOYOS SAINZ: *Nota para la historia de las ciencias antropológicas en España*. Madrid, 1912.

(9) Cfr. los estudios de T. F. GLICK: «La recepción del darvinismo en España» y «Un homenaje valenciano a Darwin en el centenario de su nacimiento (1909)». Ambos en *Actas III Cong. Esp. Hist. Med.* Valencia, 1969.

morfológico. Aunque traducido y difundido desde la etapa anterior lo mejor de la producción europea, la experimentación fisiológica es un hábito que tarda en arraigar entre nosotros. Es cierto que una vez más existen ejemplos aislados de autores que la cultivan tempranamente, pero la verdad es que la generación de Galdós no acertó a crear para la fisiología experimental ni el clima ni las instituciones que hemos visto creó para la histología (10). Los primeros fisiólogos de tipo europeo no pertenecen, por tanto, a la misma, sino que son coetáneos de Cajal. Destaquemos entre los que realizaron una obra con repercusión fuera de España los nombres de José Gómez Ocaña y Ramón Turró (11).

Tanto en las ciencias médicas básicas como en las disciplinas clínicas, una de las principales contribuciones de los médicos españoles coetáneos de Galdós fue la creación de instituciones de todas clases a las que su esfuerzo personal dio, en una gran mayoría de casos, auténtica vida. Los miembros de la «generación de sabios» se formaron en ellas y más tarde dieron continuidad a las existentes y fundaron otras nuevas, dando lugar al conjunto de centros en el que se desarrolló un innegable renacimiento científico de nuestra medicina. La distancia respecto de la situación europea seguía siendo, no obstante, considerable, no sólo por la densidad y altura de estas instituciones, sino sobre todo por su dependencia, que tantas veces hemos ya anotado, de una dedicación personal. Desde otro punto de vista, conviene tener en cuenta que el movimiento ideológico surgido en el 68 intentó en la Restauración crear sus propias instituciones científicas, claramente enfrentadas con las oficiales. Tal intento fracasó en esta forma concreta: basta recordar el destino del Museo Antropológico de Pedro González de Velasco y de la Escuela Libre de Medicina que allí intentó crear, o el hundimiento de la Universidad que al principio quiso fundar la Institución Libre de Enseñanza (12). Pero a la larga influyó poderosamente en la orientación de la vida científica de los centros oficiales o privados, consiguiendo incluso crear alguna institución al amparo de lo oficial—el Instituto de Técnica Operatoria de Federico Rubio, por ejemplo— y pesando asimismo en la nueva etapa que a principio de siglo significó la Junta de Ampliación de Estudios y las instituciones que de ella dependían.

(10) Cfr. J. M. LÓPEZ PIÑERO: «La obra de Claude Bernard en la España del siglo XIX». *Bol. Soc. (Esp. Hist. Med.)*, 6, 32-38 (1966).

(11) Entre la ya numerosa bibliografía consagrada a Gómez Ocaña y a Turró destaca el estudio de A. RUIZ GALARRETA: «José Gómez Ocaña. Su vida y su obra». *Arch. Iber. Hist. Med.*, 10, 379-496 (1958), y los trabajos de diferentes autores dedicados a Turró en el volumen 16 (1926) de la *Rev. Hig. San. Pecuaria*.

(12) Acerca de Pedro González de Velasco, véase la biografía de A. PULIDO: *El Dr. Velasco*. Madrid, 1894. Entre la numerosa literatura dedicada a la Institución Libre de Enseñanza, el conocido libro de Cacho Vizu es el que mejor estudia el intento de fundar una universidad, aunque sin un mínimo de atención hacia los aspectos médicos y científicos.

La comunicación con Europa mejora también considerablemente. A los medios de que ya disponía durante la etapa anterior—principalmente el periodismo médico y las traducciones—se une otro que alcanza auténtico peso en manos de los médicos de la generación de Galdós: el viaje de estudios al extranjero. Una gran proporción de los mejores miembros de la misma gastan su dinero en desplazamientos a Francia, Alemania o Inglaterra para estudiar el funcionamiento de sus grandes centros médicos y para convertirse en discípulos de sus más importantes figuras. Esta costumbre la continúan e incluso la amplían sus sucesores, los de la generación nacida en torno a 1850. Nada ilustra mejor la importancia que tuvo este proceso que la consulta de las treinta o cuarenta biografías de los miembros más influyentes de estas generaciones. La superación de este nivel de iniciativas puramente personales no la conseguirá la sociedad española hasta que, a principios de este siglo, comience la Junta de Ampliación de Estudios a enviar sus primeros pensionados al extranjero. Al cabo de un siglo, y dentro de unas dimensiones mucho más modestas, sobre todo dado el cambio de circunstancias, se había recuperado un mecanismo ampliamente utilizado por la sociedad española de la Ilustración.

Otro ángulo de la comunicación científica que interesa resaltar es el desplazamiento hacia Alemania del interés de nuestros médicos. El prestigio de la medicina germánica—como en general el de su ciencia y el de su cultura—fue tal, que durante años será una posición de privilegio para un médico español conocerla y poderla manejar directamente. A ese contacto directo contribuyen también las traducciones y la prensa, cuyo desarrollo es auténticamente floreciente en esta época. No han sido todavía debidamente estudiados los adelantados de este proceso de introducción en España de la medicina alemana; destacamos los nombres de Gaspar Sentiñón en Barcelona, de Rafael Ariza en Sevilla y Madrid y de Ramón Varela de la Iglesia en Santiago.

En patología y clínica interna, los médicos de la generación de Galdós introdujeron en España dos corrientes fundamentales: la patología celular y la fisiopatología. Figuras muy destacadas entre los defensores de las ideas de Virchow fueron el madrileño Andrés del Busto y el barcelonés Bartolomé Robert. El primero, catedrático de Obstetricia en Madrid, fue el auténtico paladín del celularismo en el seno de varias instituciones médicas españolas, siendo dignas de recuerdo sus memorias acerca de las leyes de la materia y de la vida y sobre el destino de la doctrina celular. La ideología científica de Robert fue menos unilateral. Desde su cátedra de patología médica de Barcelona desplegó una amplia labor de docencia y de publicación en la que influyó de modo muy central la obra de Virchow, pero en la que pesa-

ron también los puntos de vista fisiopatológicos y más tarde los de la nueva bacteriología (13).

La mentalidad fisiopatológica encontró su principal núcleo español en una serie de notables internistas de los hospitales madrileños, que inauguró la sólida obra clínica de Ezequiel Martín de Pedro, principal responsable de la introducción en nuestro país de la termometría y la esfigmografía como métodos habituales de exploración, y autor, entre otras cosas, de un excelente tratado de piretología. Su teoría fisiopatológica del tétanos, basada en los trabajos experimentales de Claude Bernard, tuvo auténtica resonancia europea (14).

En el polo opuesto a la solidez como clínicos y patólogos de Robert y Martín de Pedro hay que situar la producción de José de Letamendi y Matías Nieto y Serrano, cuyas especulaciones carentes de rigor y ajenas a todo apoyo objetivo centraron la reacción al dominante positivismo (15).

La tercera gran mentalidad de la medicina decimonónica, la etiopatológica, se desarrolló en España, como en el resto de Europa, ligada al crecimiento de la bacteriología. En nuestro país no faltó información acerca de lo realizado en la etapa anterior a Pasteur, e incluso algunos autores aislados participaron en la indagación micrográfica. Joaquín Balcells, por ejemplo, realizó en 1854 una serie de investigaciones microscópicas en torno a un «briozario» como presunto agente del cólera (16). Los trabajos de Pasteur, de Koch y de sus respectivas escuelas, llegaron asimismo muy prontamente a conocimiento de los médicos españoles. Todo ello no impidió que la mayor parte de ellos, como en el resto de los países europeos, acogiera todas estas novedades con profunda desconfianza. La doctrina bacteriológica acabaría por imponerse en nuestro país después de la gran polémica en torno a la vacunación anticolérica de Ferrán en 1885, en la que sirvió de trasfondo

(13) Cfr. Los trabajos de R. MARCO CUÉLLAR citados en la nota 7.

(14) Cfr. los estudios de J. M. RODRIGO GÓMEZ: «La introducción en España de la mentalidad fisiopatológica: E. Martín de Pedro» y «El problema de la patogenia del tétanos en la obra de E. Martín de Pedro», ambos en *Actas III Cong. Esp. Hist. Med.* Valencia, 1969.

(15) Sobre Letamendi existe una bibliografía desproporcionadamente amplia, en la que no son infrecuentes trabajos realizados con total desconocimiento de las normas más elementales de la crítica histórica. Muy valiosos son, por el contrario, otros como los publicados por T. CARRERAS ARTÁU: *Estudios sobre médicos-filósofos españoles del siglo XIX*. Barcelona, 1952; S. PALAFOX: «Vida, semblanza y obra del Doctor Letamendi». *Arch. Iber. Hist. Med.*, 3, 441-173 (1951) y «La antropología médica en la obra de Letamendi». *Arch. Iber. Hist. Med.*, 6, 211-281 (1954); J. RIERA: «Letamendi y Turró: romanticismo y positivismo en la medicina catalana del siglo XIX». *Asclepio*, 17, 117-154 (1965); J. PELÁEZ: «Letamendi: ecos y facetas del hombre y su obra». *Fol. Clin. Inter.*, 17, 3-11 (1967).

La obra de Nieto y Serrano, en cambio, no ha tenido hasta el momento el amplio estudio que sobradamente merece.

(16) Cfr. F. AGUILAR BULTO: «El descubrimiento del vibrión colérico por J. Balcells Pascual (1854)». *Actas I Cong. Esp. Hist. Med.* Madrid, 1963, pp. 289-293.

más o menos abiertamente confesado. Las aportaciones originales españolas a la nueva disciplina fueron realizadas por varios miembros de la generación de Cajal, en especial por Jaime Ferrán y Ramón Turró (17), mientras otros, como Vicente Llorente se preocuparon de incorporar con prontitud los principales logros extranjeros (18).

El papel de crear instituciones que hemos afirmado como propio de los médicos de la generación de Galdós, se cumple de forma paradigmática en el terreno de la cirugía en la vida y en la obra de Federico Rubio (19), fundador de la Escuela Libre de Medicina de Sevilla y del Instituto de Terapéutica Quirúrgica de Madrid. La labor que estos centros desarrollaron significó la seria asimilación por parte de la cirugía española de todas las novedades doctrinales y técnicas de la época. El mismo sentido tuvo la actividad de Juan Creus y Manso, el más valioso representante de la cirugía universitaria española entre los coetáneos de Rubio (20). Ambos realizaron además una serie de notables innovaciones originales, en su mayor parte desarrolladas por las grandes figuras quirúrgicas de la generación de Cajal (José Ribera, Alejandro San Martín, Salvador Cardenal, etc.).

Otro proceso de enorme trascendencia que protagonizaron los médicos de la generación de Galdós fue la cristalización definitiva de las especialidades en nuestro país. El Instituto de Federico Rubio fue una de las matrices del especialismo quirúrgico: el recuerdo del otorrino Ariza, del urólogo Suénder y del ginecólogo Gutiérrez es suficientemente expresivo. Al lado de ellos, en diferentes ciudades y centros, hombres como el dermatólogo Olavide, el ginecólogo Campá, los psiquiatras Esquerdo y Giné Partagás, el oftalmólogo Delgado Jugo y el pediatra Benavente fueron los auténticos iniciadores de sus especialidades en España (21).

(17) Cfr. F. AGUILAR BULTO: *Historia de la vacunación anticolérica de Ferrán*. Tesis de Valencia, 1968 (incluye amplias referencias de fuentes y bibliografía secundaria). Sobre Turró, véase la nota 11.

(18) Cfr. E. GARCÍA DEL REAL: *Historia de la medicina en España*. Madrid, 1921, pp. 1014-17, que reproduce datos de Salcedo Ginestal.

(19) No disponemos todavía de un estudio adecuado a la extraordinaria importancia de la obra de Federico Rubio. Entre los trabajos publicados, recordaremos: E. GUTIÉRREZ: *Biografía del Excmo. e Ilmo. Sr. D. Federico Rubio y Galí*. Madrid, 1903; G. SÁNCHEZ DE LA CUESTA: *Ideario y grandeza de don Federico Rubio*. Sevilla, 1949; J. ALVAREZ SIERRA: *El doctor don Federico Rubio. Vida y obra de un cirujano genial*. Madrid, 1947.

(20) Cfr. el libro de J. TOMÁS MONSERRAT citado en la nota 6.

(21) No es posible citar aquí ni siquiera una selección de la abundante bibliografía dedicada a estas figuras y a la historia de las especialidades médicas en España. Remito por ello al excelente índice de L. S. GRANJEL: *Bibliografía histórica de la Medicina española* 2 volúmenes. Salamanca, 1965-66.

III. LA ENFERMEDAD EN LA ESPAÑA DE GALDÓS

Para terminar esta somera visión de conjunto, nos resta únicamente ofrecer alguna información acerca de las enfermedades que hacían padecer y morir a los habitantes de la España de Galdós (22).

Estos años corresponden, en primer término, al final de la era epidemiológica en nuestro país. En 1870 sufrió España la última invasión de importancia de fiebre amarilla, que afectó principalmente a Barcelona, donde produjo 1.270 muertes y a Alicante, la ciudad en la que causó 1.380 fallecimientos (23). La auténtica despedida de las epidemias clásicas en nuestra península fue, sin embargo, el cólera de 1885. Ocasionó en muy pocos meses la elevada cifra de 120.254 muertos, es decir, casi un siete por mil del total de la población española. Asoló con especial intensidad a la provincia de Valencia, en la que invadió más de doscientos pueblos, produciendo 21.613 defunciones. En segundo lugar, resultaron también notablemente afectadas las provincias de Murcia y Zaragoza y la Andalucía oriental (24).

Yugulado un nuevo brote de cólera en 1890, la sociedad española pudo tomar conciencia de la importancia colectiva que tenían otras enfermedades, de manifestación menos espectacular pero cuyo peso era tan grande o mayor que el de las grandes epidemias clásicas.

Tras numerosas iniciativas de tipo particular o local, la estadística demográfico-sanitaria oficial se inició a nivel nacional en nuestro país en 1880. Tras dos décadas de una labor desigual y discontinua, mejoró decisivamente en 1900, al quedar encargado de su realización el Instituto Geográfico y Estadístico.

Con todas sus deficiencias, estas estadísticas ofrecen por vez primera información de conjunto sobre las enfermedades de las que mueren los españoles. En los años ochenta encabezan la lista las enfermedades agu-

(22) Una exposición amplia de este tema, en nuestro libro: J. M. LÓPEZ PIÑERO, L. GARCÍA BALLESTER y M. L. TERRADA: *La enfermedad en la sociedad española del siglo XIX* (en prensa).

(23) Entre los textos consagrados a esta epidemia destaca por su especial importancia la *Memoria histórico-científica sobre la epidemia de fiebre amarilla sufrida en Barcelona en 1870...* publicada por la Academia de Medicina de dicha ciudad (Barcelona, 1872). Cfr. también el estudio histórico de C. RICO AVELLO: «Fiebre amarilla en España. Epidemiología histórica». *Rev. San. Hig. Publ.*, 27, 29-87 (1953).

(24) De los innumerables escritos dedicados por los médicos de la época a esta epidemia, recordaremos únicamente la gran obra de P. HAUSER: *Estudios epidemiológicos relativos a la epidemiología y profilaxis del cólera, basados en numerosas estadísticas, hechos y observaciones recogidos durante la epidemia cólerica de 1884-85 en España...* 3 volúmenes + atlas, Madrid, 1887, así como el volumen VII (1889) del *Boletín Mensual de Estadística Demográfico-sanitaria*. El estudio histórico de P. FAUS SEVILLA, «Epidemias y sociedad en la España del siglo XIX. El cólera de 1886 en Valencia y la vacunación Ferrán». *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid, 1964, pp. 285-486, incluye muy amplias referencias de fuentes y bibliografía secundaria.

das nerviosas, respiratorias y digestivas, que ocasionan juntas más de un tercio de los fallecimientos. Destaca también la tuberculosis pulmonar y las enfermedades infecciosas agudas, en especial la difteria, la viruela y el sarampión (25).

En la primera década del siglo, descienden notablemente las tasas de mortalidad de las enfermedades infecciosas agudas, en especial las de la viruela y la difteria, aunque comparativamente las cifras españolas figuren entre las más elevadas de Europa. Por el contrario, la tuberculosis pulmonar mantiene e incluso aumenta su importancia. Como causas de muerte continúan en cabeza las enfermedades agudas nerviosas, respiratorias y digestivas, junto a nuevo epígrafe introducido en las estadísticas a partir de 1900: las afecciones cardiovasculares (26).

La sociedad española no se preocupa, por supuesto, por las enfermedades en razón directa del puesto que ocupan en las estadísticas de mortalidad específica. Por motivos muy complejos, la tuberculosis pulmonar fue quizá la primera afección que llegó a despertar la conciencia de lo que significaba una «enfermedad social». Desaparecidas las epidemias coléricas, durante un largo período se destacará de formas muy distintas y por parte de personas de muy diferente condición que la tuberculosis es un grave problema colectivo, una «peste lenta» o «blanca». Al terminar el siglo, el higienista Comenge recordaba que entre 1873 y 1889 había causado en Barcelona más de 28.000 muertes y que esta cifra era prácticamente el doble de la correspondiente a las cuatro últimas epidemias de cólera (27).

La temprana vigencia de la tuberculosis como «enfermedad social» explica que sirviera como ninguna otra para destacar lo que Pierreville llamó la «desigualdad humana ante la enfermedad y la muerte». A finales de siglo el proletariado urbano pasó de ser considerado víctima propicia de las epidemias coléricas a ser visto como víctima de la tuberculosis. Esta conciencia desborda por completo los límites de las publicaciones médicas: miseria y tuberculosis son en estos años términos sinónimos para sociólogos, literatos y políticos y argumentos obligados en los discursos y escritos de las cabezas del movimiento proletario.

Si la tuberculosis es la enfermedad urbana por excelencia, el palu-

(25) La principal fuente es la colección del *Boletín Mensual de Estadística Demográfica-sanitaria de la Península e islas adyacentes*. 7 volúmenes. Madrid, 1879-1889. Muy desigual e incompleto es, por el contrario, el contenido del *Boletín de Sanidad*, 18 volúmenes. Madrid, 1888-1897.

(26) Los datos procedentes del Instituto Geográfico y Estadístico fueron minuciosamente analizados por P. HAUSER: *Geografía médica de la Península Ibérica*, 3 volúmenes, Madrid, 1912.

(27) L. COMENGE: «La tuberculosis en Barcelona». *Gac. Med. Catal.*, 15, 257-265 (1892).

dismo es el principal problema sanitario de nuestro campesinado. Con anterioridad incluso al siglo XIX habían sido estudiados sus focos más importantes: el extremeño, el litoral atlántico meridional, las cuencas del Guadalquivir, del alto Guadiana y del Segura, y el litoral valenciano. Pero solamente a comienzos de la presente centuria se estudiaría científicamente el problema en toda su magnitud. En 1912, por ejemplo, la Inspección General de Sanidad del campo calculó en un cuarto de millón el número de palúdicos existentes en todo el territorio español y en casi tres millones y medio el número de días de trabajo perdidos por esta enfermedad. Anotemos que en dichas fechas el paludismo era en Europa occidental un problema casi exclusivo de España e Italia (28).

Otra de las «enfermedades sociales» de mayor relieve en la España de Galdós fue la difteria. La acumulación de su mortalidad en las clases más pobres era tan acusada como la tuberculosa. En el Madrid de 1887 y 1888 el higienista Luis Marco comprobó que los veinticinco barrios más pobres reunieron más de la mitad de las muertes por difteria producidas en la ciudad, mientras que en el otro extremo, los veinticinco barrios más ricos apenas contribuyeron con un cinco por ciento de los fallecimientos. Solamente uno de los barrios pobres—el de Chamberí—superó notablemente la mortalidad total por difteria de los veinticinco barrios ricos (29).

Como antes hemos dicho, la mortalidad por difteria bajó muy notablemente en España a comienzos del presente siglo. De una media anual superior a las mil defunciones en los años ochenta, se pasó a otra inferior a los cien fallecimientos. Tan espectacular descenso se debió principalmente a la difusión del suero antidiftérico, gracias a los esfuerzos de Vicente Llorente y otros higienistas.

Algo parecido sucedió con la mortalidad de la viruela, mantenida en tasas muy superiores a las del resto de Europa, debido a la ausencia de una organización eficaz de la vacunación. Aunque en 1871 se fundó en Madrid el Instituto Nacional de Vacunación, su actuación fue tan desacertada que apenas consiguió otra cosa que estorbar la labor que realizaban anteriormente centros locales, especialmente en Valencia, Barcelona y Sevilla. La situación sólo empezó a cambiar al crearse en 1899 el Instituto de Sueroterapia, Vacunación y Bacteriología, o Instituto Central de Higiene, y declararse obligatoria la vacunación tres años más tarde (30).

También eran las cifras españolas las más elevadas de la Europa

(28) Cfr. especialmente: G. PITTALUGA y cols.: *Investigaciones y estudios sobre el paludismo en España*. Barcelona, 1903; P. HAUSER: *Op. cit.* (en la nota 26).

(29) L. MARCO: *La difteria en España y en Madrid*. Madrid, 1888.

(30) Cfr. S. TERUEL PIERA: *Medio siglo de medicina española a través de la labor del Instituto Médico Valenciano*. Tesis de Valencia, 1967.

occidental en lo tocante a la mortalidad por fiebre tifoidea. Mantenido por unas deficientes condiciones de saneamiento, esta enfermedad afectaba por igual a los estratos más necesitados de las ciudades y de las zonas rurales (31).

La sociedad española en la que vivió Galdós estuvo asimismo preocupada por otras enfermedades como las psiquiátricas y las venéreas, pero, sin que tal interés condujera a estudios serios desde ángulos estadísticos o medicosociales, ni tampoco a incorporarse a las nuevas corrientes asistenciales y preventivas. El perfil arcaico de nuestro país desde el punto de vista sanitario lo confirma también la presencia, como problemas, de afecciones del tipo de la lepra, el tracoma y las enfermedades carenciales (pelagra, bocio y cretinismo).

Por muy brillantes que fueran algunas de las contribuciones de nuestros mejores médicos, en la realidad española tenía que reflejarse la radical limitación que significaba la anormal inserción de la medicina y del resto de actividades científicas y técnicas en nuestra sociedad. No puede negarse que en numerosos aspectos hubo una auténtica recuperación respecto a la primera mitad del siglo. Pero existen problemas básicos que los esfuerzos de una minoría, por muy activa e inteligente que sea, no puede solucionar. Baste un ejemplo: en 1887 había en España 117 profesionales sanitarios por cada cien mil habitantes, mientras que en 1797 había 129. Es decir, que la asistencia médica española —medido con éste o con otros parámetros— no había recuperado todavía a finales del siglo XIX el nivel que consiguió en los mejores años de la Ilustración (32).

JOSÉ M^a LÓPEZ PIÑERO
Cátedra de Historia de la Medicina
Universidad de VALENCIA

(31) Dos fuentes de gran importancia sobre el tema son: J. MONMENEU: *Las enfermedades infecciosas en Madrid*. Madrid, 1894; L. COMENCE: «Estudios demográficos de Barcelona». *Gac. Med. Catal.*, 22-24 (1899-1901) *passim*. Contiene interesantes referencias históricas el libro de L. CLARAMUNT: *Lluïta contra la febre tifoidea a Catalunya*. Barcelona, 1933.

(32) Cfr. J. M. LÓPEZ PIÑERO, L. GARCÍA BALLESTER y M. L. TERRADA: «El número y la distribución de los médicos en la España del siglo XIX». *Med. Esp.*, 62, 239-248 (1969).

PROPUESTAS PARA UNA REVISION GALDOSIANA

P O R

JUAN PEDRO QUIÑONERO

CUESTIONES DE MÉTODO

Las grietas de un mundo en descomposición permanecen inmutables, como gérmenes impuros de provocaciones y asaltos a la razón establecida, en la historia de la novela de este siglo, frente a una amoralidad intransigente que se aferra a tentativas absurdas de construcción de un universo lógico, humano, racional; mientras el poeta lírico despeña su terror immaculado de locura por un torrente de palabras, signos borrosos, algarabía de suicidios presentidos; y el espanto cotidiano gangrena cualquier tentativa de evasión; continúa sembrándose la semilla de niños incendiados con napalm, se celebra el ritual del orgasmo consumístico y las palabras son el último y fracasado intento de provocación moral, testimonio de nuestra desesperanza.

¿Existe la posibilidad de unificar metodológicamente, en un intento crítico de asimilación, las diversas corrientes de novela experimental que proliferan y fructifican en el mundo? Sería necesario, siquiera para el planteamiento de este problema, no exento de cierto encanto preciosista, averiguar con una sagacidad apremiante qué tienen en común autores como Samuel Beckett, Robbe-Griller, Peter Weiss, Philippe Sollers, Thibaudeau, Jacques Roubeau, Le Clezio, Cortázar, Updike, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Juan Benet, Yunchiro Tanizaki, Edoardo Sanguinetti, etc. Como en un cuento oriental, la relación se hace equívoca, y asalta al lector incauto con una pasmosa acumulación de incertidumbres. La posibilidad de intercomunicación entre los elementos de la serie—estoy recordando a Foucault en la exégesis famosa de un cuento de Borges—sólo es factible en todos los casos en el no lugar del lenguaje, que se transforma en espacio concreto, posibilidad inmediata, vehículo mágico de una realidad sólo posible en la irrealidad del espacio literario, que de este modo—maravilloso posibilismo el de las palabras—se torna representación dialéctica que vincula al hombre con la Historia.

Lenguaje y terror se vivifican, declarémoslo ya, con reflejos nada equívocos ni presunciones nihilistas de ningún género. Sólo la bien-

pensante mansedumbre de eunucos de varia condición es capaz de esquivar la tentación de bucear en este siniestro y delicioso parentesco.

El hombre y la historia → historia y lenguaje → lenguaje y terror. A esta cadena de significantes, si se desea cerrar el círculo, posibilitar una comunicación que no haga del desarrollo de estos esquemas una propuesta teórica indescifrable, será necesario añadir nuevos elementos: Terror y cultura → cultura y ciencia → ciencia e historia → historia y sociedad → sociedad y hombre. Estas cadenas, entre otras posibles, constituyen otras tantas hipótesis de trabajo para el investigador. La primera apreciación ante esas hipótesis es el carácter representativo que, como estrategia irracional, la palabra, el lenguaje, poseen en manos del hombre de cultura ante la sociedad y la Historia. Representatividad que viene condicionada históricamente como canal de comunicación de connotaciones cercenadas por el entorno social, y cuya comunicabilidad con la Historia, como supuesto elemento transformador—limitado el lenguaje en este sentido a su función comunicativa de orden estético, marginal o tangente ante la posibilidad operacional de otro tipo de mensajes, integrados en la racionalidad ejercida dentro de las fronteras de la propia infraestructura—se traduce a sus posibilidades de inserción en la cultura.

El ejercicio de la expresividad lingüística a través de la novela, toma, por tanto, un matiz supraestético, histórico, siempre que el artista manipule el lenguaje a niveles de connotación que operen ante su tradición cultural. Plano moral y plano semántico de esta labor pueden bifurcarse en el extremo último. De un lado, la opción moral supone asunción individual de la Historia—elemento ineludible, opción inesquivable—y al mismo tiempo aquiescencia a los canales de comunicación instituidos y aceptados como válidos; el apartado formal de la decisión moralizadora lleva implícita una voluntad conformista respecto de los modos expresivos que en esa coyuntura histórica se muestran florecientes, y el artista corre el peligro de perderse en la procelosa corriente de su ingenuidad intelectual: creer que el desarrollo, la práctica de su estimación sobre la sociedad que lo amordaza, lleva congénitamente una capacidad corrosiva, sin pensar que su discurso está propiciado y es el resultado último de la dialéctica misma del sistema, sin pensar que el juicio moral no tiene capacidad cognoscitiva, no es epistemológico, y que, por tanto, supone simplemente el recreo verbal que biología y sociedad están suscitando. La arbitrariedad discursiva del polemista en este sentido a nivel estético y cognoscitivo—la obra de arte es siempre proposición de realidades nuevas, a interpretar por la ciencia—es máxima, limitando sus posibilidades de

inserción en la Historia a su mayor o menor adaptación a las tesis o antítesis del proceso dialéctico en que se encuentra preso su discurso.

La formalización sincrónica de la experiencia lingüística no deja de poseer tampoco, dentro de unos límites que considero mucho más amplios, un periplo vital concreto. El formalismo es siempre un límite a la razón, reconocimiento expreso del instrumental posible y su propia adecuación vital, negando de este modo otras posibles vías de conocimiento. En último extremo, la palabra, el más eficaz instrumento erótico, puede violar los códigos vigentes que rigen el devenir del discurso poético, haciendo violencia de sus orígenes, recuperando a su vez una cualidad que sería necesario investigar en los orígenes del lenguaje: la palabra como fetiche, símbolo mágico, que suscita la comunicación en un intento de escapar al terror establecido.

De este modo, el formalismo atenta contra sus propios orígenes y se transforma en labor irracional; es muy difícil dilucidar ahora dónde se bifurcan moral, experiencia lingüística y terrorismo literario. El problema quizá se plantea ante la necesidad crítica de distinción de elementos, que sitúan el análisis en el terreno equívoco del origen de las fuentes, con lo cual se pierde el analista en cuestiones ajenas completamente a su especialidad: la crítica de arte, tan amenazada básicamente como las coordenadas que pretende poner en cuestión y que caen de lleno en el campo de la antropología estructural. Previo este rastreo de elementos que se integran en la discursividad estética, cabría la posibilidad de intentar examinar someramente los métodos que estructuran en la práctica poética los diversos segmentos en un todo integrador: la praxis poética.

La crítica de arte es una actividad necrófila, a ejercer cuando el objeto artístico entra en su última fase vital: la consumición cultural. No puede el crítico, por tanto, establecer un trabajo proyectivo sobre la tarea artística más que como recopilación historicista de elementos que ha encontrado explicitados en su estudio de la historia del arte. Su labor es eminentemente conservadora desde el instante en que no puede proponer realidades nuevas, sino intentar descubrir las leyes que hasta esa coyuntura histórica han sido objeto de asunción por el artista. Y aquí surge otra cuestión. Siendo la obra de arte un mensaje heterogéneo, ¿en qué medida puede ser recibido ese mensaje con pretensiones de reemisión, en condiciones objetivas distintas y con un aparato lingüístico que entre sus cualidades no cuenta con la necesaria heterogeneidad poética; bien al contrario, se distingue por emitir señales fuertemente homogéneas de interpretación global?

La obra de arte, en su funcionalidad cultural, está necesitada de una condición rigurosa a aceptar: utilización para su defensa o nega-

ción a perpetuidad de unas categorías no necesariamente morales que supongan su vinculación a la Historia. Esas categorías —que no son tales como absolutos autónomos, sino que sólo tienen sentido como fuerzas racionales o irracionales, de unión entre praxis poética y praxis histórica— constituyen los elementos implícitos en la obra de arte, elementos que al mismo tiempo también son comunes en el discurso crítico. El heterogéneo mensaje poético lleva —debe llevar— en su desarrollo connotaciones que escapan a los límites de esas categorías y que lógicamente no pueden ser aprehendidos por el discurso crítico. De la existencia de esas connotaciones se hace posible la permanencia de la obra de arte con el transcurso de la Historia. Connotaciones que, con ese transcurso, se van transformando en categorías en otro momento histórico y son utilizadas entonces por la crítica de arte. Lejos de constituir un universo idealista absoluto en sí mismo, la obra de arte, de este modo, adquiere una perspectiva materialista que facilita un análisis científico.

ESTÉTICA E IDEOLOGÍA. LÍMITES Y BIFURCACIÓN

Un buceo mínimo en cualquier texto galdosiano previene al lector atento, por escasa que sea su voluntad de crítica, de los límites por donde debe discurrir su pretensión de dilucidar, problematizándolo, el supuesto elemento o espacio estético válido en la obra de Galdós: su anhelo moralizante en una sociedad medieval, que se muestra irresoluta a abandonar su estructura tribal para integrarse en el mecanismo industrial de una superación de esos módulos de oscurantismo irredento, a sustituir por otra coyuntura de pretensiones científicas, puestas al servicio de una burguesía ascendente que juega su baza de supervivencia y expansión, atentando contra la estructura política del país en un farisaico intento de asalto hacia el poder.

Ante un análisis situacional en extenso de la obra de Galdós —estudio, estimo, necesario apremiantemente, pero para cuya acometida sería preciso manejar un volumen de información que está lejos de caer dentro de los límites de un artículo de propuestas de trabajo como éste— debiéranse sistematizar otros elementos que escapan a esta primera aproximación: Voluntad de esperpento, capacidad de corrosión ante un medio tan estrechamente medieval, que las aspiraciones culturalistas de la burguesía ascendente eran objetivamente revolucionarias, entre otras posibles hipótesis. Sin embargo, insisto, es la voluntad de testimonio moral, conflicto moral, apertura moral, represión moral, el eje que vertebra toda la obra de Galdós, estimación ésta compartida por un sector de crítica bastante amplio.

Doña Perfecta ocupa, dentro de la bibliografía galdosiana, un puesto clave para la interpretación de toda su obra posterior. Fue publicada en 1876; pertenece al grupo de novelas de su primera época, y en ella se expone lo que pudiera considerarse un cuerpo de doctrina galdosiano perfectamente definido. Joaquín Casaldueiro, en un estudio muy conocido (1), comenta:

Doña Perfecta se refiere a España, y es una interpretación fiel del estado de espíritu de la sociedad teocrática y anquilosada, que dio lugar a guerras civiles, y de la sociedad liberal y amante de la ciencia, que también existía, y de la cual Galdós formaba parte.

Habrán de ceñirse estas notas a la revisión de algunos aspectos formales, ideológicos y estéticos de esta novela. Refiriéndose a ella, Casaldueiro comenta en el mismo libro a que he hecho referencia:

Galdós supera la actitud española, adoptando el racionalismo europeo, con el cual busca lo que une a los hombres. No es suficiente que los hombres se toleren unos a otros; la misma idea de tolerancia, de tolerarse, es degradante para la dignidad humana: es necesario que la Humanidad vuelva a sentirse religada, con un lazo, empero, que no puede ser el mismo de la Edad Media,

Este lazo, qué duda cabe, es el libre cambio, el espíritu de empresa de la burguesía, una tosquedad pragmatista que asumió el naturalismo de Emilio Zola con extrañas pretensiones de absoluto ideal, haciendo gala de un cientifismo, por estrecho, dogmático y superficial.

Si a lo largo de estas notas me ceñiré exclusivamente a mínimas apreciaciones en torno a *Doña Perfecta*, será por entender, como apunté anteriormente, que esta novela tipifica de algún modo un sistema de símbolos y valores que se repiten con insistencia notable a lo largo de toda la obra de Galdós. Por supuesto que también razones de método, entre otras, impuestas por mi limitación personal, me obligarán a lapsus, omisiones, estimaciones apresuradas, ya que, repito, será este esbozo crítico más una hipótesis de trabajo que una crítica formal.

Galdós plantea su esquema moral de interpretación de la realidad española en *Doña Perfecta* en los capítulos que van del V al XI; el resto de la novela es una convención literaria de recursos estéticos muy elementales para resolver un problema filosófico que Galdós trivializa groseramente en un enfrentamiento entre «racionalismo europeo», dice Casaldueiro, y el «espíritu de la sociedad teocrática anquilosada», por utilizar el eufemismo de este comentarista para referirse a unas condiciones culturales, políticas y religiosas, por tenebrosas no menos

(1) JOAQUÍN CASALDUERO: *Vida y obra de Galdós*. Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 278 pp.

reales. Me he referido de pasada a un «problema filosófico». No sé si este extremo ha sido evidenciado o estudiado con rigor anteriormente; la mínima bibliografía que tengo a mi alcance cuando escribo estas líneas no me permite ningún tipo de averiguaciones; a mi modo de ver, en *Doña Perfecta*, muy oscura y soterradamente, al margen de las inquietudes literarias de don Benito, subyace una estructura inconsciente que hubiera sido preciso estudiar y novelar en su tiempo. Se trata de la disyuntiva filosófica entre razón perceptiva elemental y posibilidad epistemológica de la metafísica espiritual, al margen de la razón científica. Galdós, en su voluntad de sumisión a su tesis sociologista, pierde de vista otras posibilidades del campo operacional del fenómeno estético, y por esta razón, como apunté en las cuestiones de método que preceden este comentario, su discurso peca de impreciso, parcial, fuera del contexto histórico de donde surgió, evidenciando que sus posibilidades de supervivencia están limitadas al testimonio sociológico de segundo grado—la sociología es una ciencia, y como tal requiere un método científico; las posibilidades de la novela en este terreno, obviamente, son muy limitadas—, ya que sus connotaciones posibles de otro orden no existen, dada la decisión del novelista de erigirse en testimonio de su tiempo, enmarcado dentro de unos intereses que caen de lleno en el campo de la clase social de la que don Benito fue un conspicuo representante.

Aparentemente, ésta es una tosca crítica ideológica, de la que Balzac tampoco podría librarse, y en este sentido entraría en la contradicción permanente de confundir estética con ideología. Se hace necesario abundar al respecto.

La crítica de arte puede discurrir por infinitos senderos. La crítica formal es posible, fructífera, necesaria, cuando el artista, de algún modo, defiende su autonomía específica de artesano del lenguaje frente a imposiciones, conscientes o subconscientes, del *status* político-cultural en que trabaja. En este sentido, los escritos de Tolstoi son ejemplares. Cuando se deja llevar, consciente o no, de los valores de comunicación que la superestructura utiliza como medios particulares de expresión, la obra de arte se convierte en burdo elemento distribuidor de mensajes de la ideología en el poder. Paradigma inevitable: el realismo socialista. Galdós, de ninguna manera, ejerce su derecho a la libertad de ruptura; por el contrario, siempre asume su formación burguesa no para cuestionarla, defenderla, ponerla en cuarentena o ultrajarla; la suya es una asunción no problematizada; no se trata tanto de argumentar en favor o en contra de una tesis, sino que ésta se da por supuesto; esa tesis subterránea, definible sólo como oposición al espacio literario real, es un elemento moralizador, bienpensante y bien-

obstante del liberalismo de su tiempo. Existiendo otro tipo de connotaciones, sería posible un análisis distinto; pero en este campo Galdós supedita siempre su discurso a su propia conciencia moral; el lenguaje está puesto al servicio de la ideología, perdiendo, por tanto, toda posibilidad de autonomía, de rebelión, de revuelta formal; de ahí que otro tipo de análisis, creo, no se viera compensado en su esfuerzo con resultados parejos al trabajo invertido; de ahí el tono grisáceo que toma la prosa de Galdós; de ahí su monotonía aplastante, por la que el lector habitual siente una veneración sacrosanta, fenómeno que se observa incluso en determinado tipo de lectores avanzados políticamente, dado el respeto con que nuestra tradición cultural ha investido a Galdós, en una aureola de hombre fiero, revolucionario contumaz, hereje e iconoclasta, cuando debajo de ese oropel verbal se esconde un espíritu servil expresamente a las necesidades de la ortodoxia liberal de su tiempo.

ESTRUCTURA DEL DISCURSO GALDOSIANO

Galdós, como he recordado anteriormente, plantea en el capítulo VI de *Doña Perfecta*, el debate primordial de su interpretación de la realidad española de su tiempo. Corriendo el riesgo de que se me acuse de excesivo cariño por las citas, reproduciré un larguísimo párrafo. Este es:

—Es preciso que visite usted cuanto antes nuestra Catedral —dijo el Canónigo—. ¡Como ésta hay pocas, señor don José!... Verdad que usted, que tantas maravillas ha visto en el extranjero, no encontrará nada notable en nuestra vieja iglesia... Nosotros, los pobres patanes de Orba-josa, la encontramos divina. El maestro López de Berganza, racionero de ella, la llamaba en el siglo xvi *pulchra augustana*... Sin embargo, para hombres de tanto deber como usted, quizá no tenga ningún mérito, y cualquier mercado de hierro será más bello.

Cada vez disgustaba más a Pepe Rey el lenguaje irónico del sagaz Canónigo; pero, resuelto a contener y disimular su enfado, no contestó sino con expresiones vagas. Doña Perfecta tomó en seguida la palabra, y jovialmente se expresó así:

—Cuidado, Pepito; te advierto que si hablas mal de nuestra santa Iglesia, perderemos las amistades. Tú sabes mucho y eres un hombre eminente que de todo entiendes; pero si has de descubrir que esa gran fábrica no es la octava maravilla, guárdate en buena hora de tu sabiduría y no nos saques de bobos...

—Lejos de creer que este edificio no es bello —repuso Pepe—, lo poco que de su exterior he visto me ha parecido de imponente hermosura. De modo, señora tía, que no hay para qué asustarse; ni yo soy sabio ni mucho menos.

—Poco a poco —dijo el Canónigo, extendiendo la mano y dando paz

a la boca por breve rato para que, hablando, descansase del mascar—. Alto allá: no venga usted aquí haciéndose el modesto, señor don José, que hartos estamos de saber lo muchísimo que usted vale, la gran fama de que goza y el papel importantísimo que desempeñará dondequiera que se presente. No se ven hombres así todos los días. Pero ya que de este modo ensalzo los méritos de usted...

Detúvose para seguir comiendo, y luego que la sinhuero quedó libre, continuó así:

—...Ya que de este modo ensalzo los méritos de usted, permítaseme expresar otra opinión con la franqueza que es propia de mi carácter. Sí, señor don José; sí, señor don Cayetano; sí, señora y niña mías: la Ciencia, tal como la estudian y la propagan los modernos, es la muerte del sentimiento y de las dulces ilusiones. Con ella, la vida del espíritu se amengua; todo se reduce a reglas fijas, y los mismos encantos sublimes de la Naturaleza desaparecen. Con la ciencia destrúyese lo maravilloso en las artes, así como la fe en el alma. La Ciencia dice que todo es mentira, y todo quiere ponerlo en guarismos y rayas, no sólo *maria ac terras*, donde estamos nosotros, sino también *coelumque profundum*, donde está Dios... Los admirables sueños del alma, su arrobamiento místico, la inspiración misma de los poetas, mentira. El corazón es una esponja; el cerebro, una gusanera.

Todos rompieron a reír, mientras él daba paso a un trago de vino.

—Vamos, ¿me negará el señor don José—añadió el sacerdote— que la Ciencia, tal como se enseña y se propaga hoy, va derecha a hacer del mundo y del género humano una gran máquina?

—Eso, según y conforme—dijo don Cayetano—. Todas las cosas tienen su pro y su contra.

—Tome usted más ensalada, señor Penitenciario—dijo doña Perfecta—. Está cargadita de mostaza, como a usted le gusta.

Pepe Rey no gustaba de entablar vanas disputas, ni era pedante, ni alardeaba de erudito, mucho menos ante mujeres y en reuniones de confianza; pero la importuna verbosidad agresiva del Canónigo necesitaba, según él, un correctivo. Para dárselo le pareció mal sistema exponer ideas que, concordando con las del Canónigo, halagasen a éste, y decidió manifestar las opiniones que más contrariaran y más acerbamente mortificasen al mordaz penitenciario. «Quieres divertirte conmigo—dijo para sí—. Verás que mal rato te voy a dar».

Y luego añadió en voz alta:

—Cierto es todo lo que el señor Penitenciario ha dicho en tono de broma. Pero no es culpa nuestra que la Ciencia esté derribando a martillazos un día y otro, tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es, como si dijéramos, un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en Religión, la rutina en la Ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos: entre burlas. Adiós sueños torpes; el género humano despierta, y sus ojos ven la claridad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio, desaparecen, y el que antes era enfermo hoy está sano, y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. La fantasía, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada... Dirija usted la vista a todos lados,

señor Penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la Luna no es una cazadora traviesa, sino un pedrusco opaco; el Sol no es un cochero emperejilado y vagabundo, sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas, sino dos escollos; las sirenas son focas; y en el orden de las personas, Mercurio es Manzanedo; Marte es un viejo barbilampiño, el conde de Moltke; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama monsieur Thiers; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp; Apolo es cualquier poeta. ¿Quiere usted más? Pues Júpiter, un dios digno de ir a presidio si viviera aún, no descarga el rayo, sino que el rayo cae cuando a la electricidad le da la gana. No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajada al Infierno que las de la Geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la Tierra. No hay más subidas al Cielo que las de la Astronomía, y ésta, a su regreso, asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio, y nada más. Ya no hay falsos cálculos de la edad del mundo, porque la Paleontología y la Prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete, cuando se me antoja, con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas, y las de la Imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor Canónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso.

Cuando concluyó de hablar, en los labios del Canónigo retozaba una sonrisilla, y sus ojos habían tomado animación extraordinaria. Don Cayetano se ocupaba en dar diversas formas, ora romboidales, ora prismáticas, a una bolita de pan. Pero doña Perfecta estaba pálida y fijaba sus ojos en el Canónigo con insistencia observadora. Rosarito contemplaba con estupor a su primo. Este se inclinó hacia ella, y al oído le dijo disimuladamente, en voz muy baja:

—No me haga caso, primita. Digo estos disparates para sulfurar al señor Canónigo.

Unos primeros caracteres genéricos se observan en la aproximación al texto escogido, que —en este sentido no es necesario insistir— es eminentemente representativo en el conjunto de la obra galdosiana. Esos primeros caracteres tienen en común una tosquedad de aproximación a lo real. Ante divergencias ontológicas, el novelista las explicita, «perdiendo las amistades»; frase ésta que provoca una apreciación con frecuencia olvidada ante la obra de Galdós: su frivolidad interpretativa y lo esquemático y pueril de sus transmutaciones del plano de lo real

al plano estético, que se producen sin que la palabra, el instrumento del artista, tenga nunca un poder autónomo de significación; bien al contrario, el discurso galdosiano antepone una interpretación moral, subjetiva, particular, representando siempre a la ideología dominante en la plataforma cultural de la que parte, y que, nunca es oportuno olvidarlo, es sólo una de tantas manifestaciones objetivadas semióticamente de las relaciones económicas de producción de una parte y de la antropología histórica por otra, nunca paradigma de opciones espirituales portadoras de valores eternos, sagrados, siempre al servicio de la misma ideología en el poder.

Otra observación, presurosamente puede que considerada insuficiente, que, en cualquier caso, hace brotar una cadena simbólica de parentesco para Galdós de elementos heterogéneos, me será útil como elemento de trabajo. La versal que unifica las palabras que reproduzco a continuación—escogidas por riguroso orden de aparición significativa en el texto reproducido de *Doña Perfecta*—propone una identidad, un espacio común, una subordinación de valores que está por analizar en la obra galdosiana; éstos son los símbolos significantes del discurso en el párrafo escogido: nuestra Catedral → Canónigo → Orbajosa → Pepe Rey → Ciencia → Naturaleza → Dios → doña Perfecta → Thiers → Krupp → Canónigo.

Esta cadena simbólica, escogida de un párrafo fundamental por razones de método, es localizable a lo largo de toda la obra galdosiana, y en una primera aproximación crítica pudiera tomarse como punto de partida para futuras problematizaciones, poniendo al descubierto una estructura subconsciente de sumisión discursiva. Hagámosla tangible, siquiera mínimamente.

En el principio fue el orden supremo hierático-representativo, valor de permanencia inequívoca: nuestra Catedral. Piedra y moral. Efigie y encarnación del orden, el sistema. El símbolo se desdobla como consecuencia de las necesidades de comunicación entre los hombres. El desdoblamiento forzosamente debe dar forma a una mutación simbólica que al mismo tiempo se convertirá en emisor de nuevos significados por la propia dialéctica estructural. El siguiente elemento de la cadena es el Canónigo. En él están implícitos idénticos códigos a aceptar que en el origen de la cadena. En su posterior ejercicio de supervivencia, las exigencias de comunicación necesitan de un entorno histórico, donde materializar y perpetuar su existencia: Orbajosa. Pepe Rey, en la cadena propuesta, es el siguiente elemento, aparentemente disociado. Sin embargo, es el extremo necesario para que la cadena tenga sentido, pueda existir, permanecer en su génesis permanente, condicionada a la muerte cotidiana de otros significados que aportaran

elementos extraños, provocadores para el buen sentido del orden instituido, anatemas a condenar con el silencio. Pepe Rey es el rostro iluminado de un mismo retrato: el orden burgués. Su existencia en este discurso está motivada por la necesidad en todo proceso dialéctico de una antítesis que conduzca a la síntesis deseada. Sociológicamente, el personaje es la encarnación de los mismos valores que defienden ambos grupos en la discusión anterior; incluso su deseo de casamiento con la hija de doña Perfecta es sólo un nuevo símbolo a interpretar como voluntad de aquiescencia al orden de la cadena, al orden representativo y jerárquico, que nunca se pone en cuestión. En la estructura simbólica que he propuesto, Pepe Rey es el espacio real necesario para que las significaciones de doña Perfecta tengan sentido; sin Pepe Rey la cadena debería interrumpirse, anclarse en unas significaciones excesivamente primarias y que, en un plano sociológico, deberían representar la aceptación de los órdenes medievales, perdiendo de este modo cualquier capacidad de proliferación e incidencia en el entorno vital y social a nivel que sobrepasase los límites de la tribu o el castillo feudal; con Pepe Rey la cadena de posibilidades se multiplica por la dialéctica de la estructura, y de este modo se consigue su adaptación acomodaticia de las necesidades de supervivencia de las instituciones históricas que se debaten en todo problema social. Una vez ingresado Pepe Rey en la cadena de significaciones, su propia autonomía comunicativa conduce a este nuevo elemento simbólico a crear nuevas significaciones, presas por estructura, repito, en idéntico orden. El siguiente elemento en la cadena es la Ciencia. Por supuesto, una ciencia objetivada según la posibilidad de autonomía de Pepe Rey, muy limitada: la ciencia como instrumento del orden burgués. No una ciencia que dilucide contradicciones y tenga un campo operacional propio, nunca al servicio de intereses extraños, nunca al servicio de una verdad ontológica. No se tratará de cuestionar problemas históricos o intelectuales, sino de construir fábricas al servicio del bienpensante y bienobstante aparato sociocultural en el poder. Idénticas funciones cumplen los restantes elementos escogidos. La Ciencia es una representación histórica de la Naturaleza; ésta lo es, al mismo tiempo, de Dios, y éste, tal como plantea Galdós el problema, ejerce su entidad significativa en la cadena entre dos elementos de la misma dialéctica: Pepe Rey y doña Perfecta. Y en la asunción de estos lazos de unión vuelve a dejarse entrever la estrecha relación que une a doña Perfecta con Pepe Rey (relación que, a nivel sociológico, está evidenciada en la novela por lazos de parentesco que unen a ambos personajes y que suponen el lazo antropológico de coherencia, por encima de las divergencias coyunturales, meramente históricas, que los separan). Doña Perfecta con-

dena a perpetuidad sus significados a través de los siguientes elementos semióticos: Thiers, Krupp, Canónigo, proposiciones homogéneas de connotación unívoca en el discurso galdosiano.

A este somero análisis sería necesario adjuntar una opción crítica que pretendiera auscultar las relaciones entre estructura narrativa y validez estética de conocimiento, utilización de los géneros literarios como utillaje para el estudio social de la Historia, desde sus vertientes de representación sociológica y como vehículos de comunicación de los valores de intercambio cultural a diversos niveles (capacidad de incisión en la historia, capacidad férrea de aislamiento voluntario de las clases sociales en el consumo y comunicación de valores culturales...); posibilidad de supervivencia estética de la obra de arte independientemente de estos seudovalores marginales.

MORAL Y CAMPO ESTÉTICO DE COMUNICACIÓN

El discurso galdosiano, racionalmente concebido como elemento operador ante la sociedad de su tiempo, como cualquier otro tipo de comunicación estética, está supeditado en la actualidad a un proceso de revisión que haga viables otros canales de intromisión en la Historia que los establecidos en el momento histórico de su emisión.

Es necesario resaltar ahora la violencia con que la obra de Galdós fue objeto de repulsa y de su condición de objeto cultural revolucionario en la situación histórica en que fue consumida primeramente. Dado el oscuro estancamiento de nuestra cultura en épocas cercanas históricamente, repulsa y mención revolucionaria, desgraciadamente, han permanecido operantes hasta hace muy poco. De hecho, de alguna manera, todavía hoy, en un caldo de cultivo traumatizado groseramente, en unas condiciones a nivel nacional de miserabilismo intelectual, estas cualidades de la obra galdosiana permanecen inéditas en nuestro contexto actual. Es decir, sólo aisladamente y a través de canales de comunicación que hacen muy confusas las operaciones de contestación intelectual y aristocraticismo cultural, la obra de Galdós puede considerarse ideológicamente desfasada, estéticamente insuficiente.

Preso en esta superestructura cultural, que margina furiosamente cualquier intento de profundizar más allá de la epidermis sociologista, los modos, las normas objetivas de transgresión de sus códigos a niveles que pudieran tener influencias a determinar, el análisis de la obra de arte puede entrar en un cuestionamiento totalizador que desde distintos ángulos de opinión pudiera considerarse como contribución al caos establecido o como labor digna en sus limitaciones.

Cayendo esos interrogantes fuera de las posibilidades de este tipo de trabajos particularmente, debo confesar mi escepticismo ante cualquier esquematismo ante el problema; retornando a Galdós, desde una opción estética, pienso, y ahora sólo insisto en extremos ya enunciados, su validez hoy está supeditada a sus posibilidades de connotación más allá de los límites de la interpretación sociologista.

En las cuestiones de método que anteceden a estas líneas se fijaba en esa posibilidad de connotación precisamente cualquier intento de escapar al ostracismo estético. Obra de arte y crítica del objeto artístico, decía, sólo pueden tener en común, para la emisión de idénticos mensajes referidos al mismo análisis—y ahí radica el problema de la crítica de arte, insisto—, la sumisión a determinadas categorías—racionales o irracionales—que, estando flotantes en el magma cultural de donde nace la obra de arte, suponen el vínculo necesario y la posibilidad de comunicación con la Historia del discurso poético. Situada en su contexto histórico, la obra de Galdós, repito, reúne esas categorías válidas, suficientes y mínimas para la aceptación crítica de su discurso. Aceptando entonces su estructura ideológica—que he intentado esbozar en el apartado anterior—como elemento racional solamente válido en sus condiciones de primera emisión y recepción por el medio, su exégesis deberá realizarse, por tanto, a otros niveles.

Los terrenos de incisión del campo ideológico y campo estético tienen un nexo de unión: la univocidad moral del individuo como elemento motriz de la obra de arte. La ideología es el resultado de un conflicto, posible o inexistente, entre razón perceptiva y conflicto o entorno social. La estética es una transposición del campo de la razón perceptiva al de la experiencia abstracta a elaborar. Razón perceptiva e individuo son, por tanto, los elementos por donde discurre la escisión.

Cuando el individuo—es el caso de Galdós—esconde detrás de su discurso una voluntad moral que lo distancia al mismo tiempo de su entorno social por una labor que no se erige como interrogante (haciendo posibles, al margen de sus cuestionamientos coyunturales, otras incógnitas de orden totalizador, que pudieran tener sentido al margen de una situación histórica determinada), sino como afirmación constante de estar en posesión de una verdad ontológica, al ser el objeto de sus análisis un conflicto histórico, por su propia condición mutable y sensible a cualquier tipo de transformaciones, su obra permanecerá anclada forzosamente a esos juicios temporales, excesivamente conscientes de su lucidez para no caer en la necedad ególatra, en la hipertrofia de un empirismo que, no consciente de sus limitaciones, pretendiendo convertirse en un absoluto de conocimiento, pierde cualquier

posibilidad marginal, que todo discurso poético lleva implícita en su carga irracional de subversión del espacio literario real.

La crítica de la razón perceptiva, insuficiente en sí misma como útil de conocimiento totalizador, ya que su aparato crítico se encuentra limitado a un contexto preciso y un campo operacional determinado, se configura entonces como la crítica a las limitaciones de la razón estética, supeditada en sus tareas al conocimiento de lo «real», que ahora es necesario poner en cuestión, ya que condenar al suicidio formal a otras realidades que escapen a las fronteras de la razón perceptiva es caer en un maniqueísmo pequeño burgués que estima a la obra de arte en función de sus utilizaciones inmediatas como representación historicista-recreativa de la realidad. Muy limitadamente, estas afirmaciones pueden contribuir al equívoco estúpido de pretender liquidar la cultura occidental desde hace dos siglos, tomando como pretexto el ejercicio figurativo. No es ése el problema.

Cualquier norma de representación figurativa esconde dos niveles de significación: el meramente representativo y su estructura ausente a nivel formal. El orden simbólico, a otros niveles que la contribución esquemática a una simbología pueril (pensar que todo discurso tiene en sus elementos corpúsculos simbólicos que se corresponden unívocamente con elementos de la realidad) entra de lleno en la interpretación de la obra de arte y sus denotaciones comunicativas. No se tratará ya de pretender encontrar símbolos precisos de la historia inmediata al objeto artístico, sino de investigar proposiciones nuevas de relación entre las estructuras significantes que el artista está suscitando en el espacio concreto de su obra. Como esas «estructuras significantes» son un eufemismo culturalista de relaciones concretas de hombres concretos, fonemas concretos, realidades concretas, posibilidades de versificación concretas y muy poco mutables de forma global a través de la Historia, la investigación de la permanencia de los valores estéticos es obviamente un viaje a los orígenes del ritual simbólico, las cadenas de significantes, el origen del lenguaje; mas una interrogante permanente en torno a la caducidad de las normas poéticas, que, en constante renovación aparente, suponen una búsqueda irredenta, una alfaguara de signos que provocan realidades supuestamente nuevas en una loca y absurda carrera en busca de verdades presas, por estructura, en los planteamientos formales de la obra de arte y que el artista, en su provocación cotidiana, no hace más que reproducir incesantemente, convirtiendo a la palabra en signo de sí misma, símbolo de una realidad que sólo tiene sentido en el espacio real del lenguaje y que se desvanece en la misma medida que los códigos de comunicación son violados, al mismo tiempo que esa transgresión es histórica y sólo puede

estar motivada por la inclusión del artista en una praxis cultural renovadora, que se inscribe en idénticas propuestas que el artista problematiza: la cultura.

La ausencia de una estructura de significación no figurativamente, representativa en la obra de Galdós es la amenaza que se cierne sobre su obra, el periplo escindido en su propia autosuficiencia moral e histórica.

«ET EN ACHEVANT CES MOTS, L'AIMABLE PRÉSIDENTE SAISIT SONT SERPENT, LE FIT REPOSER SUR SON SEIN, ET LUI FIT FAIRE COMME À UN ÉPAGNEUL CENT JOLIS TOURS DEVANT LA DAMÉ QUI L'INTERROGEAIT...»

Como en un delicioso cuento de Sade (2), interrogado por una bella dama, me veo forzado a dar fin, bien a mi pesar, a estas notas deslavadas. Si de algún provecho o deleite han servido a algún paciente lector, su fin habrá cumplido una amable disciplina.

Siendo la retórica una norma rigurosa, es un precedente de proceder equívoco al corromper mi propio discurso con una cita literaria, no por conocida menos festiva e inquietante; nada más lejos de mis intenciones.

Dada la tosquedad y buena conciencia galdosianas, que gozan de tanto prestigio en este país, me era desagradable y malsonante, en cierto modo, practicar la necrofilia sin involucrar en mi propia defensa una figura que, estando manifiestamente poco emparentada con la condición humilde de mis antepasados, pudiera aportar con su bizarra presencia elementos purificadores en la desventura con que he practicado un deporte que hace del objeto un anagrama siempre irresoluto, y del practicante, un estúpido y pretencioso galán de alta comedia, que ve tejido a su alrededor un enredo del que no es responsable y del que el mismo autor o autores del drama son siempre un objeto de interrogantes.

Conjuro mágico e impenetrable; racionalismo, terror y cadena simbólica de significación se dan cita escandalosa en ese *morceau choisi* de la prosa del divino marqués. Siendo la prédica con el ejemplo la mejor virtud del orador público, este recordar (quizá infructuosamente, con más cautela, quizá sólo de forma pueril) a Donatien Alphonse

(2) El cuento a que hago referencia se titula *Le serpent*, de él está tomada la cita que encabeza este último apartado. Pertenece a las *Historiettes, contes et fabliaux*, que fueron publicadas por vez primera en 1926, por Maurice Heine, que las salvó, de este modo, de la oscuridad de un voluminoso manuscrito (núm. 4.010) de la Biblioteca Nacional Francesa, donde yacían olvidadas desde finales del siglo xviii.

François, marqués de Sade, tiene por objeto hacer violencia a un tiempo de las insuficiencias de la prosa galdosiana y de mi propio discurso, marginadas ambas tentativas en sus respectivas limitaciones.

Haciendo gala de liberalismo crítico (a un tiempo opaco y transparente), sitúo en un mismo plano, con una arbitrariedad tan absoluta como el carácter irresponsable de mis aseveraciones doctrinales, a Sade, Galdós y mi comunicación crítica; de este modo, la virtud formal del desconocimiento se ve germinada por el posibilismo grotesco de la cercanía en espacios concretos. La pérfida historia de una cortesana alegre que, haciendo reposar sobre su seno a una serpiente, la agasaja con deliciosos mimos y caricias afectuosas, es sólo una evidencia, entre otras posibles, del corsé estrecho e impuro que castra cualquier tentativa de supervivencia del puritanismo intelectual y estético que se impone unas tareas limitadas en su historicidad, amorales en la historia como consecuencia de sus pretensiones absurdas de criticismo intemporal. La serpiente, símbolo y ofidio, sinuosidad y anatema de desdichas, amamantada por una mujer, vientre y origen de nuestra especie, posee en el caso en que discurremos, amable lector, el misterio y la lujuria maldita de una raza que cultiva el genocidio planificado como método de exterminio que el *marketing* sistematiza, mientras terrores oscuros asaltan al hombre, violentando su desesperanza.

JUAN PEDRO QUIÑONERO
Caramuel, 12
MADRID

POLEMICAS EN TORNO A GALDOS EN LA PRENSA DE SANTANDER

(«La Atalaya» contra «El Atlántico» en 1893. «La Atalaya» contra «El Cantábrico» en 1901)

P O R

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

Que el ambiente de Santander era propicio a la polémica es algo que salta a la vista sólo con abrir la prensa local de los últimos veinticinco años del XIX. La lucha política de liberales y ultraneos era permanente, y si unas veces se manifestaba con puntadas y alfilerazos, en otras se llegaba a situaciones de extraordinaria gravedad e intolerancia. Ya desde 1881 puede verse a qué extremos llegó el antagonismo entre algunos periódicos y el Obispado.

Hojeando *La Voz Montañesa*, vemos que el 10 de febrero de 1883 viene la sentencia absolutoria en la Audiencia de Burgos a favor de don Antonio María Coll y Puig, director de *La Voz Montañesa*, con motivo del decreto que salió en el *Boletín Eclesiástico* de la Diócesis de Santander el 11 de diciembre de 1881, prohibiendo a los fieles católicos bajo pena de excomunión contribuyesen a la publicación de los periódicos *La Voz Montañesa*, *La Montaña* y *El Diario de Santander*. La excomunión alcanzaba no sólo a los lectores, sino a los empleados, repartidores, etc.

Don José Estrañi, más tarde director de *La Voz Montañesa*, versificador festivo, cuyas *Pacotillas* eran comentadas diariamente por los santanderinos, refleja con desenfado rayano en la irreverencia el suceso. En sus célebres *Pacotillas* (tomo I. La excomunión. Santander, 1887. Imprenta de *La Voz Montañesa*, San Francisco, 29), dice:

*Yo inocente en paz vivía
sin meterme con el clero;
y en cierto solemne día
me excomulgó, a sangre fría,
Vicente Calvo y Valero.
Ante tal excomunión
que no había merecido
ni de hecho ni de intención
tomé la resolución
de reirme... y me he reído.*

Y más adelante prosigue:

AL SEÑOR OBISPO

.....
*Me han dicho que Vucencia
Ilustrísima... ¿no es ese el tratamiento?
de numeroso público en presencia,
poniéndose más rojo que un pimiento,
tuvo ayer la ocurrencia
de excomulgar con tremebundo acento
y menos caridad que fiera saña
a La Voz, a El Diario, a La Montaña,
a todos sus lectores y abonados,
cajistas, impresores,
chicos, repartidores,
cajas, prensas, papel, tinta y cuadrados.*
.....

A continuación hace una «Suscripción para regalar un pectoral al señor obispo por la brillante excomunión que lanzó contra la prensa democrática de Santander en la mañana del jueves 8 de diciembre de 1881». A este tono, todo el libro.

El célebre pacotillero, que sería posteriormente director de *El Cantábrico*, fue uno de los más incondicionales galdosianos. Estrañi escribió unas *Cartas infernales*, especie de sueños quevedescos con muchísima gracia, a los que dio pie una romería a Caldas, libro satírico, de un humorismo rayano en el desenfreno anticlerical, motivado por las exageraciones clericales, que eran frecuentes en la provincia. Como muestra de una de ellas, véase la nota que inserta el 16 de enero de 1883 *La Voz Montañesa* bajo el título de «Ecos políticos»:

El Cura de Pancorbo no ha querido bautizar a un recién nacido por suponer que el padrino no había cumplido con la Iglesia.

Le contestó el padrino que había cumplido en Zaragoza cuando estuvo a visitar a sus padres, creyendo que bastaría esa afirmación suya. Pero ¡quia!, el cura le dijo que lo hiciera constar por medio de un certificado; así es que se retiraron todos, quedándose la criatura sin el agua bautismal. El caso es que si los curas siguen trabajando de ese modo en contra de la religión, van a ser menos cada día los que cumplan con la Iglesia. Y entonces va a ser más difícil encontrar un padrino que un mechinal de onzas de Carlos III.

Este largo preámbulo servirá para que no nos extrañemos de las polémicas posteriores que se produjeron en torno a Galdós. Había precedentes. El ambiente estaba preparado para que saltase la chispa de la polémica con el menor pretexto.

Ya es sabido (1) que en 1893, para festejar el éxito de *La loca de la casa*, estrenada el 16 de enero de ese año, y al mismo tiempo el establecimiento definitivo de Galdós en San Quintín, como un santanderino más, los numerosos amigos del escritor le dieron un banquete el 9 de marzo, al que se trató de quitar toda intención política. El acto fué reseñado el 10 de marzo en la primera plana de *El Atlántico*, periódico muy afecto a Pereda, con el título de: «En honor a Galdós», incluyendo la «Salutación de Pereda» y la «Contestación de Galdós». A continuación se incluía un artículo «Después del banquete. La casa de Galdós», firmado por Pedro Sánchez («Pepe Quintanilla»), en el que se describía minuciosamente la finca de San Quintín.

El 11 de marzo apareció en el periódico *La Atalaya* un artículo con el mismo título, «La casa de Galdós», en forma de diálogo entre una madre y una hija, comentando desfavorablemente que en el despacho de Galdós haya una mascarilla de Voltaire, y con intención aviesa señala que no se cite ninguna imagen religiosa, aunque es manifiesto que en las habitaciones superiores había crucifijos, y en el mismo despacho el periodista había indicado que la biblioteca tenía frases de la letanía de la Virgen, y se sabe que en la dicha habitación había cenefas con salmos de la Biblia. La conversación entre madre e hija termina con el comentario de que en la casa no se reza y con el anatema contra el novelista. Ambas terminan rezando.

El ataque inesperado sorprendió a *El Atlántico*, organizador del homenaje, que inmediatamente contestó el 12 de marzo con el artículo «Lo intolerable», en respuesta al «brutal ataque», que consideraba farisaico, como un desacato y pleno de gazmoñería.

La Atalaya dio la respuesta el día siguiente, 13, con otro artículo: «Los de Orbajosa», y no contento con atacar, cita un extenso párrafo que Menéndez Pelayo dedicaba a Galdós en *Los heterodoxos*. El 15 de marzo *La Atalaya* vuelve a la carga en «Tila. El mismo son». El 16 de marzo, cada vez más enconada la polémica, *El Atlántico* responde: «En hierro frío», y comenta que

el gran campeón del catolicismo en España, el gran Menéndez Pelayo, que combate las tendencias filosóficas de Galdós, le enaltece como literato

y añade que de haber estado en Santander se hubiese sentado en el banquete, ya que es amigo de un anticatólico, como el general Riva Palacio. Cita las palabras del agustino P. Blanco, que les llama «obis-pillos de chaqué».

(1) SIMÓN CABARGA, JOSÉ: «Santander en la biografía y bibliografía de Galdós». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1960. Año XXXVI, núm. 4. Santander.

El 17 de marzo *La Atalaya* prepara nuevas armas, más peligrosas, en su artículo «Para terminar». Inserta trozos de la carta del Papa León XIII en la que se recomienda que no haya trato con los no católicos, con lo cual la cuestión se desvía peligrosamente hacia la controversia religiosa, que puede llevar al tema de infalibilidad papal.

El 18 de marzo *El Atlántico* escribe «De vuelta estamos», donde defiende a la familia de Galdós de la imputación de que fue víctima al decir *La Atalaya* que en su casa no se rezaba, y saca a relucir las obras de caridad de doña Magdalena Hurtado de Mendoza, la viuda del hermano de don Benito, que dejó fundada en Las Palmas una escuela católica y da muchas limosnas en Santander.

El 19 de marzo *La Atalaya* responde «¡Gracias a Dios!», en tono más agresivo que los anteriores y desviando la cuestión fuera del terreno literario, cada vez más hacia la heterodoxia.

El 20 de marzo la cuestión llega al límite y *El Atlántico* publica un artículo titulado «La demencia». Este es el momento en que Pereda ese mismo día escribe en carta a Menéndez Pelayo (posiblemente a continuación de leer el periódico), diciéndole:

No te hablo del cisco armado aquí con motivo de nuestro banquete a Galdós, porque te supongo enterado de él y principalmente porque apesta.

¡Qué gentes, Señor, estos devotos que todavía se usan!

Las palabras de Pereda no pueden ser más justas, y dada la posición ideológica inmovible del escritor, que está fuera de dudas, todo nos indica que la actitud de *La Atalaya* era exageradamente tendenciosa, y, como hemos dicho, aviesa y demencial. Los devotos a la antigua usanza no cejaban: el 21 de marzo *La Atalaya* hace el desafío en otro artículo con el mismo título, «La demencia», donde propone que acudan a la autoridad eclesiástica para que dictamine acerca de la polémica, que ha quedado centrada en la discusión de la carta del Papá acerca del trato con los no católicos.

El 22 de marzo hay un silencio muy expresivo, breve tregua que imaginamos de cabildeos, va y vienes y discusiones privadas, que se manifiestan en el prudente y noble artículo del 23 de marzo en *El Atlántico*, «Desistimos», que es una retractación. En vísperas de Semana Santa, *El Atlántico* no quiere dejarse arrastrar a una polémica en la que lleva todas las de perder. Temen la injusticia. Es un asunto feo, y los bizantinismos demenciales e inconcebibles ya no tienen nada que ver con Galdós, que ha sido el pretexto. La polémica en torno al escritor puede convertirse en una lucha dialéctica religiosa que entraña el peligro de la condena del periódico, con la consiguiente ex-

comuni6n. Estrañi, con la experiencia del a6o 81 en *La Voz Montañesa*, no quiere que se repita el proceso en el 93, y no se dejará apresar en la red, no quiere caer en la celada. Asunto concluido; vale más callar. Los buenos cat6licos como Pereda le han dado la raz6n en esta controversia malintencionada, pero que nos informa bien de c6mo estaban los 6nimos, y mucho m6s todavía nos explica la g6nesis de *Doña Perfeta y Gloria*. Este trasfondo social, reflejado en la prensa diaria de una provincia condiciona una novelística, hist6rica y socialmente fundamentada. En todo ello había materia de sobra para un episodio nacional y para una novela de costumbres contemporáneas.

* * *

Pasados los a6os, el estreno de *Electra*, el 30 de enero de 1900 repercute en la prensa de Santander y desata otra pol6mica entre *La Atalaya* y *El Cantábrico*, cuyo director era Estrañi, que tiene consecuencias posteriores de sumo inter6s para la biografía galdosiana.

El 2 de febrero de 1901 *La Atalaya* publica en primera plana un comentario titulado «Electra». Comienza diciendo que cuando Gald6s public6 *Gloria*

«los gacetilleros de la Revoluci6n» echaron las campanas al vuelo... Lo mismo, exactamente lo mismo, ha ocurrido ahora con el estreno de *Electra* en el Espa6ol. ¡Qu6 cosas dicen los peri6dicos en honor de Gald6s!, los gacetilleros de la revoluci6n, por supuesto; en el cual n6mero, excusado es decir que entran los que escriben en *La Correspondencia*, *El Imparcial* y otros peri6dicos.

M6s adelante a6ade:

El argumento de *Electra* demuestra que la obra es disparatada e indigna de un hombre de talento. Verdad es que el espíritu sectario no se para en barras cuando se trata de combatir al catolicismo, que, aunque *El Imparcial*, porque así le conviene, sostenga lo contrario, contra el catolicismo va todo lo que hoy se habla y se escribe contra la reacci6n, el clericalismo y la teocracia.

Luego resume festivamente el argumento y le sigue atacando.

Ese mismo 2 de febrero *El Cantábrico* escribe «El triunfo de Gald6s y el espíritu liberal», con frases laudatorias, cuyo ingenuo entusiasmo a veces hace sonreír:

Inmenso 6xito del grandioso triunfo alcanzado por el insigne Gald6s en el estreno de su drama *Electra*. Pero no por eso sentimos menos el natural entusiasmo que esa obra admirable despierta en todos los 6mbitos de Espa6a.

Unidos nosotros en espíritu con el gran novelista, no sólo por los lazos de la amistad íntima, sino también por los afectos hondos de una admiración devota, sugestionados, entusiasmados ante la labor grandiosa suya, reveladora, además de una vastísima ilustración y de un talento artístico sorprendente, de un espíritu filosófico de poderosa fuerza razonadora, inflamado de nobilísimos amores a la libertad, a la redención, al libre desenvolvimiento de las fuerzas intelectivas del hombre; llenos de confianza en su saber, esperanzados en la fe que sus prodigiosas dotes de literato europeo indiscutible nos inspirara, aguardábamos el resultado del estreno de *Electra*, de la que teníamos ya conocimiento por nuestras frecuentes visitas de verano al palacete San Quintín, de la Magdalena, donde es sabido que se ha «forjado» ese drama magnífico, ese himno a la vida, que ha levantado, como los cantos guerreros de los *haedos épicos* de la antigua Grecia heroica, el espíritu liberal de la vieja patria contra el círculo de hierro que la oprime en sus inútiles ansias de progreso.

El Cantábrico se complace en insertar párrafos de las reseñas elogiosas de los periódicos de Madrid, como éste de *El Imparcial*:

Electra no es un drama antirreligioso, sino sencillamente anticlerical, lo que es diferente, aunque haya gentes que crean o digan, sin creerlo, que es lo mismo. Máximo confía en Dios y espera de Dios en su obra de emancipación y de libertad.

El 8 de febrero *El Cantábrico* reseña *Electra* en un artículo del mismo título por E. Rodríguez Solís, saliendo al paso de los ataques de *La Atalaya*. El 9 *El Cantábrico* da noticia del estreno de *Electra* en Castro Urdiales, con gran éxito. El público, delirante, pidiendo que la orqueta tocara *La Marsellesa* y el *Trágala*. También informa del estreno de *Electra* en Llanes, a pesar de que el alcalde trata de prohibirla. En todas partes hay disturbios. La situación es gravísima. El 13 de febrero *El Cantábrico* da cuenta en los «Sucesos de ayer» de una manifestación contra los jesuitas y frente a *La Atalaya*, organizada por un grupo de estudiantes que salen de la plaza de Numancia. Se dieron vivas a *El Cantábrico* y a su director.

El 12 de abril *El Cantábrico* publica un comentario titulado «El artículo de Galdós», referente al artículo que Galdós publicó en la *Nueva Prensa Libre*, de Viena, tratando de la situación de España. Galdós ataca la obra de los jesuitas y concluye:

Desembarazada España de la *turbamulta* de frailes y jesuitas, quedaría bajo su tradicional constitución religiosa, gobernada espiritualmente por sus obispos y clero secular, que, actuando solo y libre, sin la diabólica inspiración ignaciana, reinaría pacíficamente, respetuoso y respetado.

Por esto, el buen arte político aconseja que no se complique el problema, confundiendo en un solo anatema a las dos familias sacerdotales; y si en otro tiempo dijo alguien «no toquéis a la Marina», ahora todos debemos decir a los gobernantes: «no toquéis al clero secular.

El Cantábrico resume el artículo, del que ha reproducido algunos párrafos, con las siguientes palabras:

Otros párrafos también notabilísimos contiene el artículo de Pérez Galdós, todo él encaminado a exponer la actual situación de la nación española. Podrá ser discutido y será refutado seguramente por la prensa reaccionaria, pero no cabe negar que está inspirado todo él en un alto sentimiento de patriotismo y de amor a la libertad y al progreso.

A partir de ahora *La Atalaya* empieza a publicar todas las pastorales que dictan los obispos contra *Electra*. El 18 de abril la pastoral del obispo de Plasencia, el 20 la del obispo de Vitoria, la del obispo de Túy ocupa varios números. Como es de sobra conocido este episodio no nos extenderemos. El mismo Galdós, en su dolorido prólogo a su drama *Alma y vida* señalará un año después, en 1902, las airadas campañas contra *Juan José* y *Electra*.

que han resonado en todos los Boletines Eclesiásticos de todas las diócesis

y dice que:

el teatro entero se ve amenazado de ruina por la zapa del clerigüicio imperante. Mientras disfruta de *exequátur* el género chico se ve obligado a trabajar para la galería, agregando al espectáculo, por vía de venganza, toques del *Himno de Riego* y *La Marsellesa*.

Las consecuencias del episodio de *Electra* reflejado en la prensa santanderina llegan a desembocar el recibimiento-homenaje que se le dispensa a Galdós el 23 de junio, fecha de su llegada a Santander para pasar la temporada del verano, y que *El Cantábrico* viene anunciando desde días antes. Esta manifestación tiene carácter de desagravio y al mismo tiempo de afirmación liberal, aunque a ella se unen otros partidos más avanzados. *El Cantábrico* informa el 24 de cómo desde las nueve y media de la mañana llegaban grupos al andén y a los alrededores de la estación y cómo la gente coronaba las alturas de la Rampa de Sotileza. La Banda Municipal y las distintas comisiones

estaban en primer lugar. En el primer tren de la mañana fueron a Boo algunos representantes del Comité Federal y de la Unión Republicana, así como varios amigos particulares.

Al entrar la máquina bajo la marquesina la banda de música tocó el *Himno de Riego* y el gentío prorrumpió en vivas a Galdós, a la libertad y a *Electra*, que eran contestados por los que aguardaban fuera la salida de la comitiva.

El señor Pérez Galdós, asomado a la ventanilla del departamento que ocupaba, saludaba y daba las gracias con expresivos ademanes.

Todos se dirigieron hacia San Quintín, la lluvia, que había sido copiosa la noche anterior, descargó justo en el momento de ponerse en marcha la manifestación de miles de personas, que avanzaba correctamente, «sin proferir ningún grito subversivo ni realizar ningún acto reprehensible, y sólo dando de vez en cuando vivas a la libertad y a Galdós». Al llegar a la casa de Galdós, don Lorenzo Portillo dirigió a los presentes la palabra, elogiando la seriedad de la «manifestación liberal», y en nombre de Galdós dio las gracias, «cosa que no hacía personalmente el señor Galdós por impedírsele su falta de dotes oratorias, a falta de las cuales enviaría hoy una carta al periódico *El Cantábrico*.

Y en efecto, el 26 de junio aparecía en *El Cantábrico* «La carta de Galdós», con una brevísima introducción editorial:

He aquí la carta con que viene a honrar nuestras columnas el insigne novelista don Benito Pérez Galdós. La profunda filosofía que encierran sus admirables párrafos se presta a muy serias y provechosas reflexiones, que sería un verdadero atrevimiento por nuestra parte querer iniciar.

Cúmplenos solamente conceder a tan autorizadas manifestaciones un primer lugar y descubrirnos con respeto ante el ilustre escritor que ha querido elegir hoy *El Cantábrico* para portavoz de sus nobles y levantados pensamientos.

Señor Director de *El Cantábrico*.

Mi querido amigo:

Acudo a ese popular periódico, tan benévolo siempre conmigo, para que transmita al pueblo de Santander la expresión de mi reconocimiento por la simpatía que el domingo 23 tuvo a bien demostrarme. Si en aquel hermoso acto debo ver en primer término la reciprocidad del cariño que profeso a esta región, a cuyo suelo me ligan los cimientos de una morada y la raíz de amistades imperecederas, forzoso es que vea también algo que en cierto modo se sobrepone a los afectos personales, esto es, la comunidad de sentimientos, la semejanza de criterio con que los manifestantes y yo compadecemos y aprecia-

mos algunas de las varias dolencias que sufre nuestra nación sin ventura.

Como nada podemos contra la realidad, es inútil y completamente fantástico que en casos de esta naturaleza pretendamos sustraernos a la política. Esta no ha sido ni puede ser nunca una profesión ni privilegiado empleo de artificiosos grupos sociales. Es la aplicación práctica de los derechos y los deberes de todos, el uso de las franquicias que las leyes otorgan, así como la sumisión a los lazos con que las mismas nos sujetan. Tan absurdo es politiquer por oficio como esquivar con escrúpulos monjiles las particiones más elementales en el vivir público. Todos los hijos de España tenemos, en grado ínfimo los unos, en grado superior los otros, nuestra parte de gloria y de responsabilidad por lo bueno y lo malo que se va produciendo en el curso, ahora lento, ahora precipitado, de la historia patria,

Por tanto, no me asusta que sean estimados como función política los agasajos del día 23. *Si el recibimiento resultó político, en buena hora lo sea y celebrémosle como tal, no viendo en aquel acto un simple derroche de clamores dados al viento, ni una efusión de afectos que sólo importan al que los expresa y al que los recibe. Los que al homenaje concurren no profesan una misma idea, ni las más coinciden con las suyas en todos los asuntos de interés general; pero algo existe que debe ser y es punto en que se identifican y hermanan nuestras opiniones. Si los manifestantes acogieron con demostraciones tan entusiastas a quien no ha figurado nunca en las líneas avanzadas de la política fue porque vino a congregarnos una idea en la cual van estando conformes los españoles, produciendo un estado de opinión que ha de ser incontrastable para resolver el problema. Nos ha unido y nos unirá más cada día el amor a la libertad de pensamiento, nos une también el temor a la obscuridad de que estamos amenazados y que acabaría por sumirnos en triste ceguera si no pudiéramos cerrar el paso a las tinieblas pavorosas en que quieren envolvernos (2).*

No hay palabras con que encarecer la medida y discreción de los manifestantes del domingo. Pocas veces se ha visto un pueblo más dueño de su ánimo, ni que mejor supiera apretar y contener con las ligaduras de la prudencia, la fuerza expansiva de aquellas ideas que parecen tener por lenguaje natural las palabras ardientes y las descompasadas acciones. Ha sabido en este caso el pueblo de Santander usar el derecho de manifestación con un comedimiento y un tino que podrían servir de modelo ejemplar a todos los pueblos de España. La eficacia de este proceder la demostraría fácilmente el tiempo si los que han sabido ser comedidos superieran ser perseverantes, y no abandonaran sus propósitos de protesta pacífica, o de afirmación pública, enérgica y legal, de lo que creen justo y bueno.

Si personalmente debo gratitud a los que con tan desmedido favor me honraban, a la gratitud se une el orgullo por la forma con que realizaron su propósito. Este es el sistema único y eficaz de labrar la opinión, y con la opinión bien labrada y robustecida, ya verán

(2) La cursiva es de la autora del artículo.

todos cómo aumenta la hueste de acá, cómo se descompone la contraria para traernos cada día mayor refuerzo, cómo al fin lo que hoy parece indestructible se destruirá por sí mismo, y perdido su poder, quedarán las conciencias sosegadas, las familias en paz, mandando en ellas quien debe mandar, y toda la nación remediada de su turbación y desequilibrio; liberal y religiosa, trabajadora y espiritual, con fuerza bastante para poner mano en problemas de mayor gravedad que vendrán después.

Con esto concluyo, señor Director, pues aunque más pudiera decir no es ahora ocasión de ello. Cada cosa a su tiempo. Hoy no habrá más que plácemes para los que han expuesto con admirable orden una opinión profesada con lealtad y firmeza, uniendo mi nombre a la expresión de sus ideas. Añado tan sólo un saludo cordialísimo con el cual quisiera expresar, además de mi gratitud, la resolución de seguir luchando y la esperanza de ver a nuestra patria en mejores caminos.

Es de usted aftmo. amigo y compañero q. b. s. m.,

B. PÉREZ GALDÓS

Esta carta de Galdós, desempolvada de *El Cantábrico*, leída setenta años después, nos parece la respuesta más equilibrada y noble, más clara y mesurada frente a tanta polémica inútil y desaplicable.—C. B. V.

CINCO NOTAS BIBLIOGRAFICAS

LOS MANUSCRITOS DE GALDÓS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

El acontecimiento es de tal magnitud que supera todos los actos y publicaciones que han tenido lugar durante el cincuentenario de Galdós. La Biblioteca Nacional de Madrid ha adquirido 60 manuscritos de Galdós, que se exponen al público en una *Exposición de recientes adquisiciones*.

Los manuscritos adquiridos son los siguientes:
Episodios Nacionales.

PRIMERA SERIE: *Trafalgar, La Corte de Carlos IV, El 19 de mayo y el 2 de mayo, Bailén, Napoleón en Chamartín, Zaragoza, Gerona, Cádiz, Juan Martín el Empecinado, La batalla de los Arapiles*.

SEGUNDA SERIE: *El equipaje del Rey José, Memorias de un cortesano, La segunda casaca, El Grande Oriente, Siete de julio, Los cien mil hijos de San Luis, El terror de 1824, Un voluntario realista, Los Apóstólicos*.

TERCERA SERIE: *De Oñate a La Granja, La Campaña del Maestrazgo, La estafeta romántica, Vergara, Montes de Oca, Bodas reales.*

CUARTA SERIE: *Las tormentas del 48. Narváez, Los duendes de la camarilla, La revolución de julio, O'Donnell, Aixa Tettauen, Carlos VI en La Rápita, La vuelta al mundo en la «Numancia», Prim, La de los tristes destinos.*

SERIE FINAL: *España sin Rey, España trágica, Amadeo I.*

NOVELAS: *Doña Perfecta, El audaz, La desheredada* (dos volúmenes), *La incógnita, Realidad, El abuelo, Casandra, Torquemada en la Cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro, Tristana, El Caballero Encantado.*

DRAMAS Y COMEDIAS: *Realidad, Bárbara, Amor y Ciencia, Mariucha, Alma y vida, Pedro Minio, La fiera, Los condenados, Gerona, Doña Perfecta.*

Galdós escribía en un papel duro y consistente, una especie de papel de barba, de tamaño cuartilla. Hasta 1900 todos los manuscritos están escritos con pluma, a partir de esta fecha Galdós escribe con lápiz. En carta del 30 de agosto de 1900, Galdós comunica a su amigo Toloosa Latour: «He adoptado el lápiz para escribir, y me va muy bien con este instrumento caligráfico.» Los manuscritos a lápiz hacen más aguda e incisiva la letra de Galdós, mientras que los escritos con pluma reproducen una letra de contornos más suaves. El uso del lápiz le permitía mayor velocidad, sin tener que mojar la pluma en el tintero, con la pérdida de tiempo que esto supone.

El estudio de los manuscritos galdosianos permitirá a los investigadores, por vez primera, la fijación definitiva de los textos, y muy curiosas observaciones acerca del método de trabajo, supresión de palabras, alteraciones, etc., aunque Galdós no fue un escritor que enmendase en exceso en el original manuscrito, sino más bien en las pruebas, ya que el escritor tenía la costumbre de enviar a la imprenta sus cuartillas, conforme iba escribiendo, para hacer las modificaciones sobre las capillas.

Si la mayor parte de los manuscritos parecen escritos a vuela pluma, otros como *Aixa Tettauen* confirman las palabras de Galdós, cuando se queja del trabajo que le costó este episodio, en cuyas páginas manuscritas hay frecuentes enmiendas y tachaduras. Son impresionantes los dos gruesos volúmenes manuscritos de *La desheredada*.

La exposición de los manuscritos está ambientada con grabados de los más famosos dibujantes que colaboraron en la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*, y con dibujos y estampas de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, y el retrato de Galdós por Sorolla.

En esta misma exposición galdosiana se exhiben, en sala aparte, treinta y cuatro manuscritos pertenecientes al archivo de doña María Guerrero, de varios dramaturgos: Echegaray, Benavente, Dicenta, Marquina, Villaespesa, los Quintero, y un epistolario de Clarín, Manuel Bueno, Ortega Munilla, E. Pardo Bazán dirigido a la gran actriz y a su marido, F. Díaz de Mendoza.

Estas adquisiciones son uno de los hechos más trascendentales de los últimos años y deben servir de estímulo a los poseedores de documentos, de bibliotecas y de archivos, para que el tesoro bibliográfico y artístico quede siempre en nuestro país, y se concentre en las instituciones más notables. Ventas y legados deben hacerse a la Biblioteca Nacional, y la Biblioteca Nacional debe estar siempre dispuesta a ser la primera en adquirir los valores literarios.

THEODORE A. SACKETT: *Pérez Galdós. An annotated bibliography*. The University of New Mexico Press. 1968.

La bibliografía de Galdós crece cada día, conforme al interés que nuestro novelista despierta. T. A. Sackett publica una bibliografía que comprende 725 títulos, 100 de los cuales tienen comentario. Los libros y estudios sobre Galdós excluyen la crítica de los *Episodios Nacionales*.

En primer lugar, Sackett clasifica los libros en torno a la novelística galdosiana, y posteriormente los artículos y capítulos de libros donde se trata de Galdós y su obra. En un breve y conciso prólogo, el autor hace el estudio de la crítica de la obra y de la figura de Galdós, que refleja las vicisitudes de la estima o el menosprecio que ha sufrido el escritor. Si a partir de 1943, con los estudios de Guillermo de Torre, comenzó la nueva estimativa de Galdós, y en 1948 la biografía de Chonon H. Berkowitz *Benito Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader* marcó una fecha definitiva, puede afirmarse que desde 1950 los más importantes estudios galdosianos, producto de una investigación seria y concienzuda, han visto la luz.

Esta bibliografía selecta es muy útil al lector de Galdós y fundamental para el investigador, aunque no han sido incluidos artículos que a nosotros nos parecen interesantes, y que añadimos aquí como un pequeño complemento. En la nota de Pío Baroja que incluye artículos bastante desfavorables hacia Galdós, debería incluirse el artículo encomiástico de un Baroja juvenil, titulado «Galdós vidente», que apareció en *El País* el 31 de enero de 1901 con motivo del estreno de *Electra* y fue reproducido posteriormente en el mismo periódico el 30 de enero de 1913, así como el «Homenaje de la cuartilla» en *La Repú-*

blica de las Letras del 22 de julio de 1907, donde hay artículos tan curiosos como el de Eugenio d'Ors «Galdós dandy», dandismo que atribuye D'Ors a la elegancia espiritual que supone el silencio y el secreto que Galdós guardó sobre todos sus asuntos sentimentales. Merece también leerse el de Mariano Daranas «Los genios de la raza. Don Benito Pérez Galdós». *La Acción* de 4 de enero de 1920, por venir de una personalidad tan definida políticamente; el de Margarita Nelken, «Intimidades y recuerdos», de *El Sol* de 4 de enero de 1923, y el de Andrés Amorós, «El ambiente de la de Bringas», publicado en la revista *Reales Sitios* número 6 de 1965.

WILLIAM H. SHOEMAKER: *Estudios sobre Galdós*. Homenaje ofrecido al Prof. W. H. Shoemaker por sus colegas del Departamento... de la Universidad de Illinois. Urbana. Editorial Castalia. 1970.

Con motivo de la jubilación del profesor Shoemaker, uno de los más persistentes galdosianos de Norteamérica, sus compañeros y amigos han editado un volumen conteniendo todos los estudios que el profesor ha dedicado a la obra de Galdós. El volumen reúne prefacios, reseñas y ensayos publicados desde 1944 hasta 1967. La primera reseña corresponde a las llamadas «Obras completas» de Benito Pérez Galdós, editadas en 1941 por Aguilar, y prologadas por Sainz de Robles. El libro de Berkowitz *Benito Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader* es objeto de otra reseña notable, así como el de W. Pattison *B. P. Galdós and the creative Process*. Pero mucho mayor interés, en nuestra opinión, tienen las contribuciones de Shoemaker para sacar del olvido y de la oscuridad artículos y prólogos de Galdós. Shoemaker publicó un libro con la *Crónica de la Quincena*, de Galdós, colaboraciones de *La Ilustración*, de Madrid, lo que enriquece notablemente el conocimiento del escritor, y posteriormente un artículo dedicado a «Galdós y *La Nación*», estudio sobre los artículos que Galdós escribió durante varios años en este periódico, en su mayor parte con el título de *Revista de la Semana*.

Otra buena contribución del profesor Shoemaker es la recopilación de *Los prólogos de Galdós*, publicado en 1962 con un prefacio, textos poco asequibles al no estar reunidos en este libro. Valioso es el artículo sobre «Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller» y el artículo «Galdós Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario», así como *Cartas de Pereda a Galdós y ocho borradores*, que una vez más nos muestran el interés de los epistolarios para el conocimiento del escritor y de su obra.

MARCOS GUIMERÁ PERAZA: *Maura y Galdós*. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas. 1967.

Cada día son más interesantes las publicaciones últimas en torno a muchos aspectos inéditos de la vida y de la obra de Galdós. La fecundidad novelesca del gran canario da materia sobrada a multitud de estudios, monografías y artículos, así como muchos episodios biográficos, que ahora van dándose a conocer.

El episodio que relaciona intensamente a Maura con Galdós es el tema principal de este libro, estudiado con toda clase de pormenores. Las relaciones de abogado a cliente son la cumbre de una amistad iniciada en 1886, al ser elegidos ambos diputados a Cortes por el partido liberal.

Los originales de la correspondencia sostenida entre ambos, conservada en la casa museo de Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, y en el despacho del duque de Maura (Antonio Maura, 18, antes Lealtad) forman el cuerpo del estudio. Marcos Guimerá ha clasificado esta correspondencia por temas, a partir de un primer esquema biográfico de ambos corresponsales. Estos capítulos se titulan: «Su común dedicación a la pintura», «La Academia», «La política y los políticos», «La crítica literaria», «El caso de la señorita Ubao y la tempestuosa Electra», «El abogado y el cliente», con un valioso «Apéndice de documentos».

La amistad de Maura y de Galdós, como la de Pereda y Galdós, a pesar de las discrepancias ideológicas, es una muestra más de la calidad espiritual de muchos hombres del siglo XIX. Si Maura ve a Galdós *descarriado* cuando entra en la conjunción republicano-socialista, y Galdós considera a Maura como *reaccionario*, ambos se estiman y se consideran maestros y se respetan.

En 1891 Maura, aficionado a la pintura como Galdós, le envía una pequeña acuarela, que en la actualidad se conserva en la casa museo de Galdós, con la dedicatoria: *A mi querido amigo y colega, que en algo nos habíamos de parecer*, un recuerdo de las salidas que ambos hacían al campo para pintar durante los veranos en Santander.

La correspondencia referente a las relaciones académicas es anecdótica, y esclarece los antecedentes del nombramiento de Maura como director y la elección de don Benito. Todo ello culmina en el interesante discurso necrológico que Maura pronunció el 8 de enero de 1920, cuatro días después de la muerte del novelista, que ilumina tantas facetas de la obra y de la vida de Galdós.

Todos los datos correspondientes a la política y los políticos que se encierran en la correspondencia entre Maura y Galdós pasan a

enriquecer el conocimiento de la Historia de España. La visión de determinados aspectos, como el problema antillano, es compartida con Galdós, que hasta insinúa en sus novelas la solución de este asunto clave para España. Una autonomía dada a tiempo, una descentralización hubiera evitado los males mayores que se produjeron en el 98.

Galdós acudía a Maura cuando sufría las consecuencias de una *polacada*, como le sucede a su sobrino, según dice en la carta del 19 de septiembre de 1907; carta vibrante de indignación, donde suplica al político que haga justicia. Maura compartía con Galdós su visión inflexible de la justicia. Allí donde hubiera injusticia, el orden justiciero se imponía. Con razón Galdós podía afirmar objetivamente de Maura:

Me parece un hombre de gran talento, y sobre todo, un hombre de indiscutible sinceridad. Acaso sea de los hombres más sinceros de la política española... Claro es que sus procedimientos reaccionarios no me gustan. Pero el hombre... El hombre es admirable en Maura. Es preciso hacerle justicia.

Ese hombre era el que en la sesión del 29 de noviembre de 1901 había dicho: «La inteligencia no delinque», y el 7 de diciembre de 1903: «Jamás he mezclado el catolicismo con las cuestiones de derecho público, ni con la vida política.» Este mismo hombre es el que escribe y alaba a Galdós en el episodio de *Zumalacárregui*: «La neutralidad desinteresada con que anda V. entre ambos bandos.»

La gestación de la obra galdosiana, y muy especialmente la de los *Episodios* da lugar a cartas galdosianas del mayor interés. Galdós expone a Maura epistolarmente el proyecto de muchas de sus obras, la génesis del Episodio histórico, y confiesa más de un desahogo autobiográfico, como cuando dice, el 19 de marzo de 1899, que se encuentra «en esta soledad de benedictino incansable».

Carta muy curiosa, y que corresponde al procedimiento conocido de Galdós de interrogar a todo el mundo sobre aspectos desconocidos que debe tratar en sus novelas, es la que el 28 de septiembre de 1899 escribe a Maura pidiéndole datos:

Mi querido amigo y maestro: Antes que V. se nos vaya déjeme satisfechas en un papelito, las siguientes dudas de un novelador que no sabe nada de Leyes.

En el derecho antiguo (1837 y 38), ¿a qué edad entraban las mujeres en la mayor edad?

Las menores no podrían casarse sin permiso de sus tutores, creo yo. Y si a todo riesgo querían hacerlo, ¿qué hacían?

El asunto de la propiedad literaria de las obras del novelista, a nuestro parecer es el de mayor interés, y el que permite un mayor

trato durante mucho tiempo a Maura y Galdós. Este episodio de la vida de Galdós tiene enorme interés no sólo por lo que respecta a la biografía de Galdós, sino como ejemplo para todo escritor sometido. La inteligencia de Maura arguye con tal acierto y penetrante criterio que el contrato editor-escritor pasa a considerarse como contrato de esclavitud. El historiador Silió resume el pleito:

La doctrina fue válida: el contrato de esclavitud no es válido. Obligarse a permanecer de por vida, sometido a la tutela literario-económica de otro hombre, es contratar a base de esclavitud, que pugna con la moral y con el sentido de la ley que prohíbe la esclavitud.

Ochenta años después este argumento sigue siendo el más contundente en contratos de tal clase, y la liberación de Galdós es uno de los grandes acontecimientos del mundo jurídico en relación con el oficio de escritor. Ya Galdós quiso crear una asociación para proteger los derechos del escritor, anticipándose a los esfuerzos posteriores.

A partir del pleito, Galdós redobla su trabajo; él mismo lo cuenta a Maura en cartas de gran interés autobiográfico. En resumen, todo el libro es valiosísimo, pues los comentarios a las cartas ofrecen nuevas perspectivas de estudio, y la documentada investigación de Marcos Guimerá Peraza es la más completa referente al tema.

RUTH SCHMIDT: *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*. Edic. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas. 1969.

El hecho sorprendente, y cada día más frecuente de que la documentación de escritores se encuentre en centros extranjeros, ha permitido, en este caso, que la correspondencia entre Tolosa Latour y Galdós sea publicada por la investigadora norteamericana Ruth Schmidt. La casa museo de Galdós conserva todas las cartas de Tolosa Latour, pero las que escribió Galdós se encuentran en la Biblioteca Hawley de la State University of New York at Albany. En total, 100 cartas y tarjetas de Tolosa y 50 de Galdós forman la base de este interesantísimo epistolario entre los fieles y constantes amigos que fueron estos dos hombres eminentes.

A diferencia de Marcos Guimerá, que va intercalando el comentario entre el epistolario Maura-Galdós, aquí Ruth Schmidt escribe sustancioso prólogo, y a continuación las cartas con algunas notas a pie de página.

De 1882 a 1916 dura esta correspondencia, que permite seguir la actividad creadora de Galdós. Como es bien sabido, el doctor Tolosa

Latour estaba casado con la gran actriz española Elisa Mendoza, que dejó el teatro al casarse en 1889, lo que no impidió que el matrimonio siempre sintiese un vivísimo interés por las cosas de la escena. Esto justifica el título del libro. Tanto Galdós como autor teatral, como Tolosa interesado por el teatro, eran dos amigos del arte escénico, y hasta cierto punto Tolosa más de una vez servirá de mediador entre Galdós y algunos actores y actrices, y le informará de algunos estrenos, y de muchas comidillas entre bastidores. Esto se hará más evidente cuando se publique el epistolario entre Galdós y María Guerrero, Doña Mariquita, como Galdós familiarmente solía llamarla.

El estreno de *Voluntad*, que a Galdós le trajo de cabeza, porque María Guerrero persistía en demorarlo, sin dar razón alguna del motivo de la demora, se solucionó por medio de una intervención oportunísima de Tolosa Latour, que se refleja en la carta 70 —por cierto muy teatral— de Tolosa.

Todos los entresijos de las comedias y dramas teatrales, y los manejos de autores y comediantes, son evidentes en estas cartas ágiles y vivas, cuajadas de íntimos pormenores. Si a esto se añade que facilitan datos de la génesis de las obras de Galdós y de su interés por la documentación, esta correspondencia es de incalculable valor.

En tarjeta sin fecha, Galdós, que firma D. B., escribe a su amigo:

Querido Manolo: Necesito un libro que me dé idea breve, rápida y sucinta del Escorbuto, enfermedad de la gente de mar en largas travesías. Quiero no más que enterarme de lo más esencial y de los síntomas, etc.

Tolosa Latour —en las novelas de Galdós el célebre y simpático doctor Miquis— le facilita los libros y los datos. En febrero del 97 escribe Galdós:

Mi querido Manolo: No he podido ir a verte, porque las mañanas las paso escribiendo en casa y las tardes *buscando y observando pobres* por iglesias, casas de barrios del Sur, Injurias, etc.

El 30 de agosto de 1901 Galdós escribe:

Estoy escribiendo, sí, una obra dramática que se titula *Electra*. Y que no es floja tarea. Tiene cinco actos y mucha miga, más miga quizá de lo que conviene.

Como nota complementaria a las cartas 46 y 47 de Galdós en marzo de 1894, escribe sobre la segunda explosión y sobre Santander: se refiere a la explosión del Cabo Machichaco.

Son curiosas algunas cartas por cuanto Tolosa Latour las encabeza con el nombre del famoso personaje don Ido (don José Ido del Sagra), con el que parece identificarse Galdós, al firmar así algunas de sus cartas.

Los viajes de Galdós por pueblos, villas y villorrios de Castilla, la excursión al país de Ansó, su admiración por los pintores, la feliz gestación de la novela *Nazarín*, su entusiasmo por la versión de teatro de *Doña Perfecta*, y el ingenuo contento por la casa de San Quintín, todo ello se refleja en las cartas, que ofrecen curiosísimos pormenores, muy especialmente a todos los galdosianos, y a los lectores de Galdós en general.

Tanto este libro de correspondencia entre Tolosa y Galdós como el dedicado a Maura y Galdós, al cuidado de Ventura Doreste y de Alfonso Armas, son magníficas ediciones, y una contribución ejemplar al conocimiento de nuestro novelista. Deseamos que próximas ediciones del riquísimo epistolario galdosiano se publiquen cuanto antes.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE
Avenida de América, 10
MADRID

BENITO PEREZ GALDOS Y LA CRITICA NORTEAMERICANA

POR

ENRIQUE RUIZ-FORNELLS

Como ya se ha indicado en ocasiones anteriores, los estudios hispánicos tienen en los Estados Unidos una importancia que no siempre es reconocida o incluso conocida en el resto de la comunidad académica de habla española. Buena prueba de ello son las bibliografías que sobre este tema se publican en *Español Actual* (1) y en *Cuadernos Hispanoamericanos* (2), esta última anualmente. A través de su estudio, aunque en ella figuran también otras disciplinas, puede descubrirse la profundidad y el alcance de los trabajos literarios hechos desde que fue leída en 1876 en la Universidad de Harvard la primera tesis de doctorado hasta el momento presente.

En realidad, no queda ningún aspecto por explorar en sus vertientes literarias o lingüísticas y sobre el que no se hayan realizado investigaciones más o menos serias. Claro está, que la actual situación del español en Norteamérica, igual que ha sucedido en tiempos atrás, está pasando, ha pasado y pasará, sin duda, por diversos estados de auge y decaimiento. Sin embargo, la tónica ha sido de interés siempre creciente. A partir del primer «Sputnik» lanzado por Rusia, las lenguas modernas experimentaron un gran florecimiento a consecuencia de la necesidad que entonces se creyó imprescindible de comunicarse con otros pueblos. Este criterio ha prevalecido prácticamente hasta 1970, en que al parecer ha empezado a sufrir ciertos cambios al suprimirse en muchas universidades el requisito del estudio obligatorio de idiomas. El ejemplo de Francia es diferente, ya que en aquel país todavía se exige la enseñanza forzosa de una lengua moderna mientras que en los Estados Unidos la abolición es absoluta en aquellos centros, y hoy día el número que se ha decidido a adoptar esta medida es alarmante. Estas decisiones y el

(1) ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: «Ensayo de una bibliografía de las publicaciones hispánicas en los Estados Unidos». *Español Actual*. Publicada hasta la fecha en los números 8 a 15 y se continuará en los siguientes. Oficina Internacional de Información y Observación del Español (OFINES). (Este trabajo abarca desde los comienzos hasta 1965.) Madrid.

(2) ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: «Bibliografía de revistas y publicaciones hispánicas en los Estados Unidos». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Se publica una vez al año, habiendo aparecido las bibliografías correspondientes a 1966, 1967, 1968 y estando próxima la publicación de la de 1969. Madrid.

encarecimiento de los programas federales de ayuda económica a la educación pueden originar un período de estaticismo en estas disciplinas con resultados catastróficos para idiomas tan universales como el español y el francés, en especial para este último.

Por otra parte, en los pasados veinte años el estudio de la lengua y la literatura de habla española ha experimentado un avance considerable al mismo tiempo que otras como el francés, a pesar de la gran fuerza de la tradición en las universidades del Este, han decaído. Los cursos en materias como el Siglo de Oro y siglos XIX y XX son numerosos, y en este sentido el aspecto que ha conseguido resultados espectaculares ha sido el área de la literatura hispanoamericana. Dato que tiene una base lógica y una razón natural: la proximidad de Hispanoamérica y sus millones de hispanoparlantes. Es difícil, en consecuencia, encontrar universidades donde no exista el natural departamento de español, aunque todavía pueden encontrarse excepciones, muy pocas ya, donde se enseña sólo el francés.

Asimismo, dada la corriente de especialización que domina esa nación, los programas de estudios hispánicos a su vez experimentan una división técnica que ha producido que el profesorado se haya acoplado en compartimientos estancos referentes a un siglo determinado. El efecto ha sido que los profesores se concentren en principio, aunque existan otros, en cuatro grupos: literatura medieval, Siglo de Oro y siglos XIX y XX. Dado el tema que tratamos de considerar detengámonos en el siglo XIX.

En algunos centros las asignaturas referentes al siglo XIX se ofrecen junto con las del siglo XX y no es infrecuente encontrar especialistas en ambos al mismo tiempo. Sin embargo, en bastantes universidades, en particular en aquellas con programas de doctorado, la separación existe. A su vez la literatura española del siglo XIX sufre una división característica en tres cursos clásicos que figuran en casi todos los programas sean de licenciatura o de doctorado: poesía, teatro y novela.

El interés que existe por este período queda claramente indicado por las tesis de doctorado ya escritas y aprobadas. Del examen de la bibliografía recién publicada de tesis de doctorado en los Estados Unidos (3), se aprecia que desde el año de 1876 hasta 1966 fueron aprobadas en los siglos XVIII y XIX 140, de las que posteriormente fueron publicadas, fotocopias o anunciadas simplemente en el *Catálogo de la Biblioteca del Congreso* en Washington, 70.

(3) JAMES R. CHATHAM y ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: *Dissertations in Hispanic Languages and Literatures. An Index of Dissertations Completed in the United States and Canada, 1876-1966*. The University Press of Kentucky. Lexington (Kentucky), 1970. 120 pp.

Al repasar la labor realizada sobre la vida y la obra de Benito Pérez Galdós, se nota que no se trata de uno de los escritores más populares, pero sobre el que se han realizado investigaciones que indican un positivo interés. Naturalmente las historias generales de la literatura española reservan un capítulo destacado para este autor. Todas ellas coinciden en considerarle el mejor novelista de la literatura de España después de Miguel de Cervantes. Sus comentarios, en general extensos, se detienen en la consideración de su vida en primer lugar, brevemente, para pasar después al estudio de su obra. Partiendo de los *Episodios nacionales* se recorre analizándolas sus novelas y su teatro. Su obra se desmenuza como las piezas de un mecano y se revisa con detalle toda esta actividad.

Varias son las historias de la literatura publicadas recientemente a las que podemos referirnos. Una de las consultadas es la de George Tyler Northup en su edición revisada y corregida por el profesor Nicholson B. Adams (4). En ella se habla de Benito Pérez Galdós como el apóstol del progreso entre los novelistas del siglo XIX y se le atribuye un sano liberalismo, un espíritu de cruzado, y, sacándolo de la tendencia regionalista de algunos de sus contemporáneos, se le asigna el puesto de novelista de toda España. En otro lugar de este capítulo se le señala como un patriota inteligente y a la vez se subraya que la preferencia del público por su obra se debe a su carácter fuerte y admirable.

Angel del Río en su *Historia de la literatura española* (5) cree que Galdós es el verdadero creador del realismo moderno en la novelística española, y afirma que después de Cervantes toda la crítica lo considera hoy día como el más grande de los novelistas españoles, «genio capaz de reproducir por medio de la palabra la realidad total de una época». Y añade que es el autor que saca a la novela de las limitaciones que tiene en la mayoría de sus contemporáneos. En la publicada con el nombre de este mismo profesor años después de su muerte en colaboración con Diego Marín (6) vuelven a hacerse, como era de esperar, comentarios elogiosos sobre nuestro autor. Sin embargo, se pone mayor énfasis en el teatro que el resto de su producción. Se declara que la crítica coloca a Pérez Galdós como el segundo gran novelista después de Cervantes con «capacidad genial de reproducir la realidad social de todo

(4) GEORGE TYLER NORTHUP: *An Introduction To Spanish Literature*. Edición revisada y corregida por Nicholson B. Adams. The University of Chicago Press. Chicago Illinois, 1962. X + 532 pp.

(5) ANGEL DEL RÍO: *Historia de la Literatura española*. Edición revisada. Holt, Rinehart, and Winston, Inc. Nueva York (Nueva York), 1963. Vol. I: XVIII + 488 páginas. Vol. II: XVII + 446 pp.

(6) DIEGO MARÍN y ANGEL DEL RÍO: *Breve historia de la literatura española*. Holt, Rinehart and Winston, Inc. Nueva York (Nueva York), 1966. XVII + 394 pp.

el país». «Galdós —dice Diego Marín, al hablar de su otra teatral— poseía verdadero instinto dramático visible a través de su diálogo “natural y vivo” como también lo tenía en sus novelas.» Preparó el camino al teatro de Benavente al lograr dar una solución humana a sus dramas. En uno de los libros tradicionales —el de James Fitzmaurice— Kelly (7), se le describe como autor de gran observación, gran talento, delicado instinto psicológico y gran conocimiento de la vida. En *Historia de la literatura española* (8), Emilio González López, probablemente el autor que dedica a Galdós mayor número de páginas de los consultados para este artículo, nos dice que con él «alcanzó la novela realista española una amplitud nacional y una trascendencia humana universal».

Angel del Río declara en el volumen ya citado, que existen numerosas ediciones escolares de la obra de Pérez Galdós para la enseñanza del español en los Estados Unidos, algunas con introducciones apreciables. De éstas un total de veinticinco han aparecido hasta el momento, correspondiendo siete a *Marianela*, tres a *Doña Perfecta* y dos a *Misericordia*. Las trece restantes se distribuyen en los siguientes títulos: *El abuelo*, *El amigo manso*, *La batalla de Arapiles*, *Electra*, *Gloria*, *Juan Martín el Empeinado*, *La loca de la casa*, *Mariucha*, *La sombra*, *Torquemada en la hoguera*, *Trafalgar*, *La de Bringas*, y por último, *Zaragoza*. *Marianela* ha sido la que ha encontrado mayor eco entre alumnos y profesores como lo indica el hecho de que sólo en 1903 aparecieran dos ediciones de la novela debidas a distintos editores y editoriales. Las restantes ediciones corresponden a 1902, 1921, 1926, 1951 y 1964. En una de ellas, la de 1951 (9), el editor describe a Galdós como el fundador de la novela moderna en España y el único competidor distinguido de José María de Pereda. Respecto a su teatro no se recata en expresar que sólo Jacinto Benavente puede comparársele y dice que usó su obra para hacer comprender a sus compatriotas el beneficio que podían conseguir de la libertad intelectual. En la de *Gloria* (10) se hace constar que fue con la excepción quizá de Alessandro Manzoni el novelista más popular por su personalidad, fértil imaginación, estilo y sentido de la realidad como puede encontrarse en Balzac. Y, por último, en una

(7) JAMES FITZMAURICE-KELLY: *A New History of Spanish Literature*. Nueva edición. Russell and Russell. Nueva York (Nueva York), 1968. XVI + 551 pp.

(8) EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ: *Historia de la Literatura española. La Edad Moderna* (siglos XVIII y XIX). Las Américas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1965. 861 pp.

(9) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Marianela*. Edición, notas, vocabulario y ejercicios de Nicholson B. Adams. Ginn and Company. Boston (Massachusetts), 1951 X + 198 pp.

(10) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Gloria*. Edición, notas, ejercicios y vocabularios de Alexander H. Krappe y Lawrence M. Levin. Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1927. XV + 256 pp.

reciente edición de 1961, *La sombra* (11), el profesor Rodolfo Cardona declara que, por supuesto, hoy día, casi con el consentimiento unánime de todo el mundo académico, Galdós es la figura literaria sobresaliente del siglo XIX y el más grande novelista después de Cervantes.

Adentrándose en los estudios e investigaciones hechos sobre Galdós en los Estados Unidos, no puede pasarse por alto los frecuentes artículos que aparecen en las revistas literarias con tradición y crédito como la *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York), *Hispania* (Kansas), *Hispanic Review* (Pennsylvania), *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), *Symposium* (Syracuse), y *Romance Notes* (North Carolina), entre otras. Una de ellas *Anales Galdosianos* (12) está exclusivamente dedicada a artículos, reseñas y bibliografía sobre este tema. Tampoco pueden olvidarse las conferencias y simposios como el celebrado el pasado mes de marzo en la Universidad de Illinois, en la ciudad de Urbana, con intervención de reconocidas personalidades universitarias norteamericanas.

Sin embargo, la directriz que puede ser de más consideración para el especialista es la de las tesis de doctorado escritas en diversas universidades y los estudios aparecidos hasta la fecha. Revisando la publicación ya mencionada sobre las tesis de doctorado en universidades norteamericanas se reseñan exclusivamente dedicadas a Pérez Galdós 54 aprobadas en centros como Iowa, Wisconsin, Kansas, Southern California, Princeton, Michigan, Johns Hopkins, Washington, George Washington, Minnesota, Toronto, California, Middlebury, Ohio State, Chicago, Yale, Illinois, Tulane, Brown y Harvard, entre aquellas de prestigio. Los temas de que tratan son variados y van desde el lenguaje familiar en *Fortunata y Jacinta* hasta el análisis de las guerras carlistas, pasando por conceptos como el anticlericalismo, la caracterización de los personajes, la caridad, la Biblia, la ceguera, el humanismo, la educación, *Don Quijote*, la historia de España, el proletariado, la religión, los valores sociales, el pueblo, la vida española, la pobreza, la comparación, de su mundo ideológico con el de José María de Pereda, la moral, los sueños, el humor, el liberalismo, su labor como crítico y dramaturgo, el ejército, y el sacerdocio. Aparte están los estudios realizados sobre obras concretas como *Miau*, *Misericordia*, *Nazarín*, *Realidad*, *Halma* y *Fortunata y Jacinta* entre otras.

Además de toda esta actividad en torno a la obra y la vida de Pérez Galdós se han escrito una serie de ensayos y biografías que indican la

(11) BENITO PÉREZ GALDÓS: *La sombra*. Edición, notas, ejercicios y vocabulario de Rodolfo Cardona. W. W. Norton and Company, Inc. Nueva York (Nueva York), 1964. XXVIII + 147 pp.

(12) *Anales Galdosianos* se publica en los Estados Unidos por la Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh (Pennsylvania), y la Casa Museo «Pérez Galdós» en Las Palmas.

tendencia de la crítica en este sentido. Angel del Río en su libro ya indicado dice que el mejor biógrafo de Benito Pérez Galdós es el profesor H. Chonon Berkowitz autor de *Pérez Galdós Spanish Liberal Crusader* (13). El trabajo presenta la vida de Galdós con una minuciosidad y detalle extremos. Buscando testimonios en material muchas veces inédito y con la ayuda especial de algunos miembros de la propia familia de Pérez Galdós, de amigos y de admiradores y visitando al mismo tiempo los lugares estrechamente unidos al escritor, el autor de este libro llega a ahondar a lo largo de los veinte capítulos de que consta su obra en el quehacer diario de Galdós. Para ello y en escalones examina lentamente los puntos más significativos, dedicando atención aparte de a la vida y a la obra de Galdós, a su bohemia, su proceso creativo, a sus ideas políticas, a su espiritualismo, y lo va acompañando hasta el momento mismo de su muerte. Un segundo aspecto de este análisis de nuestro escritor se continúa con el libro del profesor Walter T. Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process* (14), que ya había iniciado Berkowitz en el capítulo titulado «The Creative Process». El trabajo de Pattison se abre con una introducción a la que sigue un primer apartado sobre comparaciones con autores extranjeros para pasar a considerar después en otros dos la génesis de *Gloria* y la creación de *Marianela*. Son estudios analíticos de esas novelas desde puntos de vista filosóficos y de influencia para terminar en una corta conclusión expositiva del genio como expresión emocional de Galdós. El enfoque de este tema en el libro del profesor Berkowitz es distinto. No se trata de analizar dos obras al máximo, sino que estudia la forma en que va desarrollando sus dotes de escritor a través de los diferentes géneros literarios que cultiva, y llega a la conclusión de que se trata del proceso de una persona metódica capaz de planear su obra con anterioridad e iniciar varias al mismo tiempo.

El mismo año que apareció *Pérez Galdós Spanish Liberal Crusader*, es decir, en 1948, el profesor William H. Shoemaker publicó *Crónica de la Quincena by Benito Pérez Galdós* (15). En la introducción extensa que precede a la edición se hace un amplio trabajo de cincuenta y ocho páginas sobre los artículos que Galdós publicó con el título de «Crónica de la quincena» desde enero a mayo de 1872 en la *Ilustración de Madrid*. El estudio se centra en la labor periodística de Pérez Galdós y se da cuenta también de los pormenores e información requerida para

(13) H. CHONON BERKOWITZ: *Pérez Galdós Spanish Liberal Crusader*. The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1948. XI + 499 pp.

(14) WALTER T. PATTISON: *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*. University of Minnesota Press, Minneapolis (Minnesota), 1954. IX + 146 pp.

(15) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Crónica de la Quincena by Benito Pérez Galdós*. Edición y estudio preliminar de William H. Shoemaker. Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1948. VII + 140 pp.

poder seguir esa actividad con todos los detalles necesarios. En 1960 el profesor Joseph Schraibman dio a conocer *Dreams in the Novels of Galdós* (16). Después de una página sobre el «sueño» en la literatura mundial, en la española y en Galdós en particular se examina este concepto en las novelas de la primera época (*La Fontana de Oro*, *El audaz*, *Gloria*, *Marianela*), continuándose con *La familia de León Roch* a *Angel Guerra* y pasando por *La desheredada*, *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau y Realidad*. En un apartado posterior se prosigue la tarea emprendida desde el original punto de vista que el autor del libro se ha propuesto recorriéndose desde *Tristana* a *El caballero encantado* y en él se incluye *La loca de la casa*, *Torquemada en la cruz*, *Torque-mada* y *San Pedro*, *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*, *El abuelo* y *Cassandra*. Por último, en 1968, Michael Nimetz terminó *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas* (17). Como se desprende del título de la obra, se estudia el humor en casi todos sus aspectos: en combinación con el realismo, como sátira, como ironía, como metáfora, como caricatura y como clase. Es el uso que hace Galdós del humor lo que da a sus novelas, en ocasiones, una nota especial. El humor puede ser expresado por sus personajes de acuerdo con la clase social a que pertenecen, con relación al realismo y surge del sentimiento de Galdós por comprender las pasiones y los instintos de los demás bajo una forma especial de ver y sentir la vida.

Sin olvidar los trabajos de los profesores Sherman H. Eoff (18), Theodore A. Sackett (19) y Alfred Rodríguez (20), puede decirse que la crítica en los Estados Unidos no ha tenido abandonado ni olvidado a Benito Pérez Galdós. En realidad no tiene olvidado a ningún autor de ninguna época de la literatura española, pero por lo expuesto puede muy bien concluirse que Galdós, entre los autores modernos dentro de la novelística, ha recibido un tratamiento adecuado. Algunos estarán opuestos, opinando que no es así, que todavía puede hacerse, como es verdad, mucha más labor, que aún no está suficientemente estudiado ni entendido. Sin embargo, ese tratamiento adecuado no se refiere a

(16) JOSEPH SCHRAIBMAN: *Dreams in the Novels of Galdós*. Hispanic Institute in the United States. Nueva York (Nueva York), 1960. 199 pp.

(17) MICHAEL NIMETZ: *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas*. Yale University Press. New Haven and London. 1968. VII + 277 pp.

(18) SHERMAN HINKLE EOFF: *The Novels of Pérez Galdós; the Concept of Life as Dynamic Process*. Washington University Studies. St. Louis (Missouri), 1954. 178 pp.

(19) THEODORE A. SACKETT: *Pérez Galdós; an Annotated Bibliography* University of New Mexico Library Series in Bibliography. Albuquerque (New Mexico), 1968. XIV + 130 pp.

(20) ALFRED RODRÍGUEZ: *An Introduction to the Episodios Nacionales de Galdós*. Las Americas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1967. 222 pp.

la cantidad de cursos que se enseñan ni a la calidad de los seminarios sobre el tema, es, por mejor decir, el tratamiento de admiración y de cariño que se trasluce en los estudios consultados. Con probabilidad los artículos, libros y notas sobre García Lorca, Juan Ramón Jiménez y los escritores de la Generación de 1898 sobrepasan los escritos sobre Pérez Galdós, pero los aparecidos sobre él denotan un respeto y en ciertos momentos una gran admiración. No existe casi ninguna nota de censura y sí muchas de alabanza sobre la humanidad, modestia y clarividencia de Galdós. En especial se destaca su preparación para comprender los problemas humanos, su influencia en los hombres y las reacciones de éstos. Si las hay como en el caso de ciertas alusiones en cuanto al estilo o a la rapidez con que escribió algunas de sus obras, quedan olvidadas inmediatamente por la abrumadora cantidad de factores positivos que se descubren en él.

Es una crítica bondadosa que examina desde su ficha bibliográfica hasta aspectos tales como el humor, los sueños, las influencias, los personajes y el proceso creativo, en largos estudios, pero que también lo hace en infinidad de artículos que aparecen cada año en las revistas especializadas de ese país. No hay que olvidar tampoco a aquellos críticos que escriben y publican en otras naciones aunque enseñando o viviendo en territorio norteamericano y a los cuales no se ha tenido en cuenta, ya que sólo se han considerado algunos aspectos de lo escrito y publicado, en español o en inglés, dentro de las fronteras nacionales de los Estados Unidos.

Resumiendo, Benito Pérez Galdós tiene un puesto en la enseñanza del español en Norteamérica atestiguado por los estudios aparecidos, las ediciones escolares, los artículos de crítica literaria y con esa base, sin duda, lo seguirá teniendo como prueban las tesis doctorales escritas y en preparación, y todo ello en un ambiente de comprensión para su obra y para su vida y, lo que es más importante, para sus ideas.

ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
University of Alabama
College of Arts and Sciences
Department of Roman Languages
ALABAMA 35486 (U.S.A.)

GALDOS EN NOTAS CONCENTRICAS

POR

JACINTO LUIS GUEREÑA

Benito Pérez Galdós, en abrir y cerrar de ojos dura unos cuantos años: desde 1843 hasta 1920. Galdós: epicentro de la literatura moderna española. Los movimientos sísmico-literarios en él hallan génesis. No es que se le siga con sumisión de boquiabierto. Pero es fuerte latigazo para plumas reacias. El siglo XIX en vanguardia, con todo su peso de baja estofa, para ser sin embargo pureza y ofrenda del siglo XX. No es que nuestro siglo se aproxime a la perfección ni mucho menos. En lo literario, cunde el talento, y no abundan las tajantes personalidades creadoras. Galdós, respecto a España, excelente espejo sin espejismo: algo así como el Balzac español, o el Chejov español. No conviene tal vez insinuar la figura, cruda y fuerte, de Zola. La novela busca raíces y las encuentra, no de sopetón (y es que necesita andaduras lentas y en aventura de enriquecedoras experiencias), sino en lazos comunicativos de autor a autor. Galdós: epicentro, foco. Desde hoy a Cervantes, el eslabón más representativo lo forma, en la prosa, Galdós, el Galdós ya hecho y derecho, el Galdós de los bigotes. Yendo hacia otros años, ¿es que Cela y Baroja, por ejemplo, no dirigieron miradas hondas a la obra de Galdós?, ¿no se miraron en su obra no del todo biselada y siempre rezumante del frío o calor, más bien calor, de la escenografía de España?

Dícese que Galdós fue «genio urbano» (Jean Cassou, p. 46, *La littérature espagnole*, Kra, París, 1931). ¿Qué horizonte? ¿Por qué semejante afirmación? No puede resultar trivial la explicación, sino divertida: porque observó la capital, porque se ocupó de Madrid. Pudiera haberse escogido otro tipo de frase enjuiciadora. Galdós, no como escudriñador con lupa excesivamente picaresca (como Cela en *La Colmena*, o incluso Arniches en muchos sainetes), sino como realista frente a la realidad madrileña. Novelista de vida más de todos, más general y amplia, aunque sin soslayar la visión de la picaresca que conduce la pluma con arreglo a un enfoque muy determinado y, a ratos, más restringido. No todo el mundo vive y sueña y se las arregla como indican los códigos de la picaresca. Esa savia brilla en libros como *Cádiz*, *Trafalgar* y otros.

¿Es lo urbano por abandonar el campo y sus problemas? ¿Por sacrificar todo a la ciudad? ¿Por no recordar, más o menos nostálgicamente, la estampa de las islas Canarias? Lo cierto es que no regresó Galdós a la tierra donde naciera. Tampoco la dominante campesina ha sido muy formadora para él, ni se explana al igual que otros novelistas hicieron y hacen. Galdós queda meramente localizado en el sentido justo y concreto de la palabra «urbanismo». En constancia de arrabales y suburbios más bien. Lo urbano, sí, pero nada de modales delicados y algo artificiales. Ni en acción cotidiana, ni (sobre todo) en lenguaje. La lengua castellana sin diccionarios abiertos o cerrados (secretos, ha escrito un escritor contemporáneo, un diccionario secreto casi para uso de gozo lingüístico-humano). Galdós no tiene nada que ver con la urbanidad (todo es familia con árboles y ramas y hojas de una sola palabra-raíz) al ser su obra una problemática de vida y no de preceptos

No hay mucha poesía en la obra de Galdós; pero la hay en suficiente relieve ya que sus personajes rebosan de plasticidad. No puede llamarse poeta sin embargo a Pérez Galdós. Lo lamento mucho. Hubiese completado su obra. Todo gran escritor tiene sensibilidad de poeta y él muéstrase gran escritor con monólogos interiores de extraordinaria categoría (en *Fortunata* y *Jacinta*, valga por caso). Pero no dependen del zumo poético. Su emoción real es alusión a emociones de vivir y soñar y no de lenguaje concebida y sentidamente poético.

Lectura de Galdós: es empaparse de savia popular y directa. Sentir el rocío de gente en pleno fulgor, ya sea día o noche. Chorrea el grajejo de la lengua del pueblo, nunca cansina, siempre sabrosa. Lo refranero le viene a la pluma como anillo al dedo. Observa y pinta la vida, la interpreta, no es pintor copista de museo. Galdós, crea. A Benito Pérez Galdós todo (bueno, casi todo) le cayó en gracia, le vino bien. Igual que espuestas o serones son sus páginas: plasmadoras de vida, acogedoras y recogedoras. Semblanzas son sus novelas. Y hasta los *Episodios nacionales* (arte goyesco en la prosa, por lo llano y lo que luce sin barniz ni afeites) pueden enfocarse desde un ángulo estrictamente «semblanza» de viva historia, escena de aventuras asumidas y vividas. Lo dicho: lectura popular. Podría incluso añadirse, sin malicia alguna: lectura política.

Las ideas generales no suelen encontrar comprador oportuno; disgustan, desagradan. ¿Cómo, pues, encararse con Galdós? Con tres o cuatro novelas, con diez o doce episodios, con un par de obras teatrales (lo más flojo, no cabe duda) y algún que otro artículo suelto suyo, ¿qué idea general se deduce de Galdós? Me refiero a la opinión que puede tenerse de Galdós tras la lectura, a lo largo del tiempo, de doce

o quince volúmenes. Surge con claridad una silueta: Galdós simboliza lo lúcido y la adhesión a los hombres. Las transferencias y los encaminamientos de los hombres forman la trama y la temática suya, análisis que va escribiendo, narrativamente, con relativa ilusión y relativo optimismo. Esa es la empresa galdosiana. Debe subrayarse y decirse en homenaje encarecida y entrañablemente. Está cerca, muy cerca, de nosotros. Pese a una indiscutible ingenuidad de época que asoma la nariz de vez en cuando.

Un aspecto interesante en Galdós escritor: se le nota entusiasta en lo que hace, no escribe con desgana. Es auténtica y exigente vocación. Eso se nota a la legua. Sus páginas son mucho más que un rezo o una imprecación; es interpretación de las armonías y desequilibrios del vivir humano. Narrativa dedicada al regusto de los hombres y de España. ¿Por sano consejo del optimismo? No es de extrañar, pues, que una novela suya lleve por título, a secas, y significativamente *Realidad*. Lleva por fecha: 1889.

Realidad de Galdós, realidad de sus realidades, es su asombrosa fecundidad. Como sol positivo en los surcos: fertilizando todo. ¿Signo bueno o negativo? Sabido es que en un escritor muy fecundo no siempre ofrécese cosecha de primerísima calidad. En Galdós, y ahí reside una paradoja curiosa, hay cantidad (indiscutible) y asimismo calidad (indiscutible). Parece hasta mentira que así sea, con 34 novelas (algunas, dobles), 24 obras de teatro (lo más flojo de su actividad creadora), 46 libros de *Episodios nacionales* y 15 libros de artículos y miscelánea. Son los datos que proporciona, en la edición de *Obras completas* (Aguilar), F. Sainz de Robles. No todo es oro, pero se le parece.

Galdós y el cine forman una excelente pareja; el mérito se concentra en la potencia buscadora y encauzadora de Buñuel. Primero fue *Nazarín* y después *Tristana*. ¿Qué atracción se impuso al cineasta surrealista *Le chien andalou* y realista-satírico *Viridiana*? Ante todo, la solidez y las raíces de los personajes galdosianos. Y el amor, campeador como un incendio. *Tristana* encarna el amor en hondón de patetismo (en lo humano) y *Nazarín* refleja idéntico sentir (pero en actitud religioso-católica). Amor por uno, amor por todos. Ramalazos de pasión-riada, entrega absoluta. Creo que eso es lo que sedujo a Buñuel.

No cabe pensar el que se haya agotado el «yacimiento» cinematográfico que contiene la obra de Galdós. Quedan novelas con suficiente enjundia y, pienso, asimismo, en algunos *Episodios nacionales*. ¿Cómo es que no se dejan «vencer» Buñuel o algún otro, pero que sea director de envergadura, por *Zaragoza* o *La corte de Carlos IV* o por *El 2 de mayo*? Personajes y acción en enfoque conflictivo es lo que emerge de esos textos; eliminando detalles y facetas acaso exageradamente cir-

cunstanciales (que, visto desde otro ángulo, podrían constituir la «salsa» de la película) se obtiene en intensidad la superación del realismo psicológico. Así, llégase —podría llegarse, en cine, en arte de cine— a la textura esencial y universal de seres-tipo. ¿No se trata, precisamente, de lo que ha ido buscando Buñuel, lográndolo, en sus obras más firmadas, con textos galdosianos, o con otra fuente de inspiración y ayuda? Escritas estas líneas, y leyendo el importante trabajo, completo y también indagador, de José F. Montesinos, *Galdós* (Castalia, Madrid, 1968), de bruces me hallo con dos citas galdosianas que se «ofrecen» al cine. Helas aquí:

Caía en la lectura como en una cisterna; tan abstraído estaba y tan apartado de todo lo que no fuera el torbellino de letras en que nadaban sus ojos... Tomaba extrañas e increíbles posturas. A veces las piernas, en cruz, subían por un tablero próximo hasta mucho más arriba de donde estaba la cabeza; a veces una de ellas se metía dentro de la estantería baja por entre dos garrafas de drogas. En los dobles del cuerpo las rodillas juntábanse a ratos con el pecho, y una de las manos servía de almohada a la nuca.

y esto otro:

Por fin el desgaste nervioso hubo de rendirle y se quedó quieto en el sofá, con una pierna sobre la mesa, la otra en una silla, la cabeza debajo de un cojín y los brazos extendidos en cruz. Una mano daba contra el suelo y tenía la otra metida debajo del cuerpo, dando al brazo una vuelta que parecía inverosímil (pp. 415 y 471 de *Obras completas*, edición citada, Aguilar, precisa este estudio).

¿No se está ante un guión? Parece que resuena en los oídos del mismo Montesinos, quien se limita a comentar en una escueta frase: «Estas cosas y otras muchas están pidiendo el cinematógrafo».

Recuerdo que de niño, y luego de estudiante, devoraba yo las páginas de los *Episodios nacionales* (aunque nunca leí más de una docena de ellos). Me parecía estar viviendo, personificándolo, lo narrado por Galdós; como si me identificase a su galería de personajes, donde figuraban muchos niños y mozos.

Ese amor a los niños fue uno de los rasgos característicos de su espíritu. En sus obras gustó frecuentemente de pintar héroes de pocos años, cuyo lenguaje y psicología, maravillosamente observados, son la reproducción de sus conversaciones con tantos niños y niñas que han ido desfilando por su lado.

así escribe y confirma Gregorio Marañón; médico joven entonces, en su primer artículo publicado (el día 5 de enero de 1920, al día siguiente

de la muerte del novelista; el título es «Galdós, íntimo», en *El liberal*, de Madrid, y que yo transcribo del diario *ABC*, que decidió volver a publicarlo, exhumándolo).

Vivir la historia, piénsese en *Trafalgar*, en *La corte de Carlos IV*, y por decirlo así, en todos los volúmenes de la primera serie (tal vez, la menos literariamente «hecha», pero asequible y siempre invitadora a la lectura). Casi parece que Galdós hubiese vivido él mismo los sucesos que narra. No es que haya una exigente veracidad histórica (eso es otra cosa) pero domina y campea a sus anchas un estilo evocativo que se hace comunicación directa y honda. Se apodera, el narrador, de nuestra más íntima adhesión y nos convierte en lectores copartícipes, soñadores de ese pasado decimonónico de España. Por lo menos, es lo que se sentía en otros años de lectura: nos hizo ser soñadores y aventureros (en el buen sentido del vocablo) en aquel entonces. Preséntase Galdós con más profundidad y humanismo cotidiano en sus relatos y análisis de «retratos» de lo que se mostrara un Alejandro Dumas, por ejemplo. La dinámica del vivir (hechos sociales o políticos, bélicos o tragicómicos) forma la trayectoria y la descripción del alma popular (simplista acaso) de España, incorporando calor y amor, diálogos de léxico interesantísimo y también una buena dosis de observación y costumbrismo de veras.

También puede verse, en muchas páginas de *La corte de Carlos IV*, un estilete de ironía y con sus miasmas de crueldad (por convicciones íntimas de libertad, entre otros motivos) que recuerdan a las pinturas audaces y denunciadoras de Goya al tratar semejante temática. Evóquese asimismo al infante Fernando, al entonces infante de España calificado por su madre como «corazón de tigre y cabeza de mulo». Este Fernando, ya rey en Fernando VII, creó una terrible tensión entre Goya y el Poder absolutista suyo, desparramador de miedo e injusticias. Seguro que Galdós, como lo sintiera Goya, reflejó (a través de información de sus propios familiares y también de conocidos, pues le gustaba sonsacar estampas contadas por testigos de la época) idéntica comezón y análoga rabia.

Recuérdese cuando el infante está recluido en las habitaciones de El Escorial, por orden de su padre el rey, ya que éste sabe que anda urdiendo una conspiración contra la autoridad real en ejercicio. Es en 1807, y Galdós ha dejado un intenso panorama narrativo realizado por la semejanza con la verdad psicológico-humana del futuro Fernando VII, cuya dirección cruel asoló la vida de España y de sus habitantes. ¿No es goyesca esa puntualización del carácter?

Tema y materia de historia novelada, y naturalmente desprovista de rigor científico. No se olvide que Galdós era novelista: su misión y

oficio era contar y narrar la vida. Apoyándose en la realidad de su país ante todo.

El pueblo, el amor, la libertad, son elementos indispensables dentro de la sensibilidad y óptica de Galdós. Temas con los que se encaró siempre, y expresados con méritos y deméritos como suele ocurrir a todo escritor. Con más fortuna en la novela que en el teatro. Debe indicarse la ambición suya de tener como meta el Quijote, su sumisión a la matriz interpretativa de Cervantes. Tanto es así que las huellas se muestran con claridad en la primera serie (cronológicamente los primeros libros de las series) de *Episodios nacionales*: «Es increíble hasta qué punto lo cervantino rastrea en todo» (p. 105); «La raigambre del arte de Cervantes es patente» (p. XI) ha escrito atinadamente José F. Montesinos en su estudio citado ya. Preocupaciones de lenguaje y de estructuración del relato le llevan a coincidir con la pluma cervantina.

Destácase el empleo de modismos populares y sentencias, escarbándose así en la enjundia más elemental (esto es: más indispensable y definidora) de muchos de sus personajes. Conforme iba adquiriendo madurez de escritor, Galdós preparaba esquemas y preparaciones de situaciones y escenas.

Como le sucedía a Goya en charlas, mientras con amigos iba hablando, en comparación de planos interiores, y que asoma a veces en algunas telas, Galdós despliega en sus trabajos de costumbrismo histórico (los *Episodios*, ahí lo hace sistemáticamente) el tema de la división de España. El siglo XIX es el recuento de los momentos de enzarzamiento de los españoles unos contra otros. Guerra civil en continuidad o compás de espera para proseguir despedazándose. ¿Por culpa de quién o de quiénes? Esa preocupación de Goya por la división de dos Españas la ha sacado a luz, a la luz del teatro, y estupendamente desarrollada, A. Buero Vallejo en *El sueño de la razón*. Los españoles lúcidos han pensado siempre en España, en el meollo de la vida española. Mérito asimismo de la observación. Mirar (abriendo los ojos) y analizar (abriendo el juicio). Observadores tercos son los españoles. También la literatura picaresca observaba, y certera fue su puntería, pues son auténticos documentos españoles sus obras. Mirar y analizar, pensar en España, en hondón de raíces y no en cerritos o lomas de pura apariencia; ésa es la senda seguida por hombres de pelo en pecho, como Cervantes, Lope, Velázquez, Zurbarán, Goya, Galdós, Costa, Unamuno, Baroja, Machado, Valle-Inclán, Gutiérrez Solana, Picasso, Cela...

Iba a entresacar algunas palabras galdosianas relativas a España de nuevo me sirvo del trabajo de Montesinos, ya citado varias veces. Es decir, él fisgoneó en la obra de Galdós con idéntico criterio al mí y lo buscó y lo encontró. Tenía que encontrarlo, ya que España y la

españoles forman una constante en el pensamiento galdosiano. Así es que transcribo frases escogidas, siendo las primeras palabras las que en *Nuestro Tiempo* (1901, I, p. 65) recogiera Navarro Ledesma:

España es una redoma de peces a los cuales se ha olvidado mudarles el agua, y están los pobres pececillos con sus boquitas abiertas, comiéndose unos la substancia de los otros, respirando y manteniéndose con mil trabajos en aquel líquido medio corrompido (p. I, en Montesinos).

El pueblo español, que con presteza se inflama, con igual presteza se apaga, y si en una hora es fuego asolador que sube al cielo, en otra es ceniza que el viento arrastra... ¡Oh, España, cómo se te reconoce en cualquier parte de tu historia adonde se fije la vista! Y no hay disimulo que te encubra, ni máscara que te oculte, ni afeite que te desfigure, porque adonde quiera que aparezcas, allí se te conoce desde cien leguas, con tu media cara de fiesta y la otra media de miseria; con la una mano empuñando laureles y con la otra rascándote la lepra (*Napoleón en Chamartín*, p. 624, en *Obras completas*, Aguilar, dado por Montesinos, p. 96, tomo I).

Galdós, en la denuncia; Galdós, con el dedo índice bien taxativo; ahí están las dos caras de España, o sea, el origen de la división, las dos Españas de los españoles. ¿No se halla casi el mismo lenguaje y la misma voluntad denunciadora—sinónimo de hondísima tristeza—en conocidos versos de Antonio Machado, en el poema titulado «El mañana efímero», cuyo eco persiste en otro poema machadiano: «Una España joven», con fecha de 1913 y 1914, respectivamente? El primer poema, con aquello de:

*Esa España inferior que ora y bosteza,
vieja y tahúr, zaragatera y triste;
esa España inferior que ora y embiste
cuando se digna usar de la cabeza.*

y el segundo poema con lo de:

*Fue un tiempo de mentira, de infamia. A España toda,
la malherida España, de carnaval vestida
nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda,
para que no acertara la mano con la herida.*

Galdós y Machado, dos hombres de España, unidos por el corazón desgarrado. Como les ocurría a los hombres lúcidos de España.

JACINTO LUIS GUEREÑA
37, Av. Marcel Castié
TOULON (Var-Côte d'Azur) FRANCIA

GALDOS, ARAGON Y LA OPERA «ZARAGOZA»

P O R

JOSE GARCIA MERCADAL

I

Ningún nombre tan excelso entre los que brillaron en el campo de la novela española contemporánea como el del insigne autor de los *Episodios nacionales*, magna obra, en la que el maestro Galdós fundió toda la magnitud de su talento sin par, mezclando las rigurosidades de los hechos históricos con las fantasías de la relación novelesca, suavizando con las flexibilidades de la segunda las ásperas y crudas rigideces del primero. Su obra, tan considerable, viose coronada por el éxito más halagüeño, y los volúmenes galdosianos, cruzados como con banda de honor por las franjas gualda y rojas del pabellón nacional, sucesivamente fueron apareciendo en los escaparates de todas las librerías de España, alineándose como soldados de un ejército marcial y triunfador, y en los estantes de todos aquellos españoles amantes de la literatura, sin distinción de matices ni de castas.

El desconocimiento en que siempre vivieron los jóvenes españoles de la historia de su patria, tan modesta en relación con los grandes acontecimientos europeos y mundiales, aunque, por desgracia, tan complicada en la enumeración de revoluciones y de alzamientos políticos—desconocimiento debido a la especial manera que siempre se tuvo en los centros oficiales de enseñar la historia de España, donde apenas si se llegaba al comienzo de la Edad Moderna, y, en cambio, se detenían los profesores con minuciosa curiosidad en la narración de las hazañas de Viriato, en la biografía de los reyes visigodos y hasta en la enumeración de los concilios de Toledo—, vino a combatirla la labor del novelista insigne, quien nos dio a conocer una historia vívida, atrayente, llena de curiosidades y detalles íntimos; en ocasiones, sí, algo fantástica; en otras, bastante sentimental; pero siempre tejida sobre la rigurosa trama de la Historia y sin apartarse ni un punto de la verdad inconcusa de los hechos realizados.

Fue así como el maestro llevó a cabo su labor informativa y educadora, por lo que los jóvenes de los últimos años del siglo xix y de los primeros del xx le debimos el habernos hecho agradable lo que

de otro modo nos habría resultado enojoso y el haber subsanado en nuestro conocimiento uno de los muchos errores en que nos sumieron los organizadores de nuestra educación nacional.

Esta deuda que para con el maestro Galdós adquirimos todos los españoles aficionados a la lectura aumentó en proporción considerable para los hijos de algunas regiones especiales de nuestro país y para los moradores de algunas pocas ciudades distinguidas por la manera cómo hubieron de defender su independencia en la guerra contra la invasión francesa. Como aragonés, mi pueblo contrajo un especial agradecimiento al autor de los *Episodios nacionales*.

Al planear su extensa obra en la serie de volúmenes en que habrían de distribuirse las andanzas históricas de la España del siglo XIX, partiendo de aquella batalla naval realizada en aguas de Trafalgar hasta el movimiento político que después de la batalla de Alcolea vino el destronamiento de Isabel II, el heroísmo aragonés se alzó majestuosamente ante los ojos del novelista insigne, convertido en cronista historiador, y al llegarle su vez en el orden cronológico del desarrollo de su plan, juzgó el maestro preciso dedicar todo un libro a la epopeya de la ciudad heroica y siempre heroica, al alto ejemplo de civismo y de valor, de nobleza y de sacrificio, dado por el pueblo indomable de los Sitios, y salió del telar galdosiano el volumen titulado *Zaragoza*.

Acaso sea por mi condición natural de la ciudad del Ebro, pero juzgo ese *episodio* uno de los mejores entre los que componen la vasta serie episódica galdosiana. En sus páginas se describen con gran lujo de detalles los hechos realizados por los patriotas zaragozanos y por los de la región que fueron a encerrarse allí, los arrestos indomables que desplegaron en el combatir sin tregua, las proezas llevadas a cabo en la lucha sin descanso, el titánico resistir de los grupos de fusileros mal pertrechados y peor defendidos, disparando sin parapetarse en muralla de ninguna clase, y teniendo que avanzar a pecho descubierto para rebasar la línea francesa; la defensa palmo a palmo del terreno ya interior de la ciudad, de las revueltas en las calles, de los escondrijos en los callejones, e invadidas las casas, de las habitaciones, de los rellanos de las escaleras, de los tejados, de las cuadras, de los corrales, y en los conventos, que eran numerosos allí, de los claustros, de las iglesias y de las celdas y hasta de los campanarios.

Tan movida descripción y tan agitado relato están en el libro impregnados de un encanto especial. Parece como revivir ante los ojos del lector el desarrollo episódico de aquellas jornadas memorables, en que la gloria alumbró las calles zaragozanas, dorándolas con rayos y dejando impresa en ellas una huella imborrable de heroísmo y de arrogancia que impone y subyuga. Débese esto al poder evocador que fluye

de la pluma ágil del gran novelista español, quien apenas si hizo figurar en su *episodio* zaragozano nada debido a la fantasía creadora, sino que todo lo tomó de la hermosa cantera de la realidad, considerando que los hechos por sí mismos, sin adorno alguno, tenían más que suficiente importancia para que, una vez expuestos, sorprendiesen, y una vez leídos, conmovieran.

Galdós se limitó a reproducir punto por punto la heroica defensa del vecindario en el segundo Sitio. Si en el libro figuran algunos personajes de pura invención del autor, son únicamente los necesarios para enlazar unos hechos reales con otros y para que el narrador pueda estar a un mismo tiempo representado por esos personajes de su creación en los distintos lugares de la defensa.

En esos personajes de su creación, Galdós ha encarnado las virtudes del alma aragonesa lo mismo en la noble figura del rico labrador don José de Montoria, hombre de aquellos que siempre llevan el corazón en la mano, o en su hijo Agustín, que en la linda Mariquilla Candiola, hija del odiado judío mallorquín.

Muchas son las ocasiones en que Galdós discurre con elogio acerca del carácter aragonés, franco y rudo, generoso y noble, altivo y sincero, tal que al hablar de don José de Montoria, labrador acomodado, dice que, «como buen aragonés, todo él es corazón», y al describir la interrupción sufrida en unos grupos de defensores que se hallaban almorzando por el repentino fuego de unas baterías francesas, dice que «los aragoneses no se alimentan sino de gloria», lo cual confirma más tarde cuando, hablando de cómo todo el mundo acudía a la defensa con la misma tranquilidad que si desconociesen el peligro, don Benito escribe que «los zaragozanos, despreciando los bienes materiales como desprecian la vida, viven con el espíritu en los infinitos espacios del ideal».

Pero la admiración del narrador donde llega a tener mayor intensidad es cuando, al presentar aquellas ocasiones de la lucha defensiva, en que la resistencia se dijera que era imposible, y la rendición, inevitable y próxima, escribe Galdós las siguientes líneas, que encierran y concretan el más alto elogio que puede hacerse del espíritu heroico de un pueblo, empeñado en rechazar a un invasor:

Lo natural, lo humano habría sido abandonar unas posiciones defendidas contra todos los elementos de la fuerza y de la ciencia militante reunidos; pero allí no se trataba de nada que fuese humano y natural, sino de extender la potencia defensiva hasta límites infintos, desconocidos para el cálculo científico y para el valor ordinario, desarrollando en sus inconmensurables dimensiones el genio aragonés, que nunca se sabe a dónde llega.

Aparte del tomo dedicado a la heroica defensa que tomó a su cargo el vecindario zaragozano y los que allí se habían refugiado de los pueblos de la región, son muchos los lugares de su obra completa en los que Galdós escoge escenarios de tierra aragonesa y hace figurar en sus libros naturales de Aragón, que siempre obran con lealtad y se expresan con nobleza. No es cosa de apuntar aquí minuciosamente los pasajes en que Galdós hace tal mención, siendo sus libros tan conocidos. En la cuarta serie, por ejemplo, en el volumen titulado *La de los tristes destinos*, aparece relatada breve pero enérgicamente la tentativa revolucionaria de Moriones, que desarrolló sus planes antidinásticos en el Pirineo aragonés, en tierras de Huesca, y cuyo movimiento se deshizo en Linás de Marcuello, después de la cadetada de Manso de Zúñiga.

Como si todo esto no fuera bastante, para que los aragoneses tuviéramos contraída una deuda de gratitud con Pérez Galdós, cuando se anunció la celebración en 1908 del primer centenario de nuestra epopeya, el maestro insigne resolvió, sin solicitud de nadie, componer en prosa rítmica la letra de una ópera basada en su libro, con música del maestro Arturo Lapuerta, navarro, para que pudiera representarse en Zaragoza, que, muy satisfecha de la idea, allanó y facilitó los medios para que la obra se pusiera en escena en las mejores condiciones posibles y resultase el estreno un acontecimiento, por lo menos, regional, y poder con ese motivo ofrecer a Galdós el testimonio que por derecho le correspondía, de que las gentes de allí no habían olvidado lo que en honor de Zaragoza Galdós en otro tiempo había hecho. Esto se cuajó en propósito en el verano de 1907.

II

La primera mención que en la prensa madrileña encontramos de la ópera *Zaragoza* nos la da el autor de su música, y se contiene en una revista popular contemporánea titulada *Juventud*, que inició su publicación el 1 de octubre de 1905. En esa..., llamémosla revistilla, en el sumario de su número 5, aparece un trabajo titulado «Género chico, ópera nacional», dedicado al maestro don Emilio Serrano, y firmado por Arturo Lapuerta. Se hablaba en él de que era deseable emprender una regeneración musical en nuestro país, y a continuación el autor añadía:

Lo que en otros países, y contando con inmejorable materia prima, ha sido labor de muchos años, queremos aquí obtenerlo en unas horas. Las batallas no se ganan con sólo grandes generales; son necesarios también soldados. Pídense hombres, cuando apenas hemos hecho niños.

Y al llegar aquí Arturo Lapuerta ponía una nota al pie de la página, con una intrepidez que acusaba la buena fe de un músico joven y por añadidura navarro, que decía:

Adviértase que yo también preparo ópera con don Benito Pérez Galdós. ¿Un incauto más? se preguntaba. Y se daba propia respuesta: No, un convencido.

Seguramente ahí encontramos la primera nota informativa de que un gran español como don Benito había tendido su mano generosa a la buena voluntad y briosa intención, no menos buena, de un joven navarro, con la característica decisión de los hombres de su patria chica. Pero para que se vea la dificultad que encontraba entonces ya eso de la ópera nacional entre nosotros, aun siendo el libretista nada menos que Pérez Galdós y el asunto sacado nada menos también que de uno de sus *Episodios nacionales* más leídos, fue necesario aguardar la friolera de siete años y que se pudiera aprovechar la celebración del centenario de los Sitios de la capital aragonesa para que tan noble empeño, tan loable motivo, tan lógica intención alcanzase la culminación del oportuno estreno de la ópera *Zaragoza*.

* * *

La conmemoración del centenario de los Sitios de la capital aragonesa fue, pues, ocasión ni que buscada con candil para que los aragoneses pudieran demostrarle al ilustre don Benito Pérez Galdós su agradecimiento por la distinción con que había recordado en sus *Episodios nacionales* la epopeya del pueblo aragonés.

Anunciado el estreno de la ópera para el día 5 de octubre de 1908, Galdós llegó a nuestra capital el día 4, en un tren de mercancías. ¿Qué significaba eso, tan raro, del tren de mercancías? Que tanto él como sus acompañantes, don José Ortega y Munilla, director de *El Imparcial*, y don Miguel Moya, que debía representar en aquel solemne acontecimiento no sólo a *El Liberal* y a lo que entonces se llamaba el *trust* de la prensa, sino a la Asociación de ésta, cuya presidencia ocupaba, el abandonar el tren rápido en que hasta la estación de Casetas habían llegado, y que tenía su llegada a las cuatro de la tarde para seguir viaje en un mercancías, habían con eso tratado y conseguido evitar la coincidencia de su llegada a la estación del Campo del Sepulcro con los infantes doña María Teresa de Borbón y don Fernando de Baviera, que en el mismo rápido de ese día llegaron a Zaragoza para visitar la Exposición Hispano-Francesa.

Cuando el mercancías llegó a Zaragoza aguardaban a don Benito y a sus ilustres acompañantes en el andén, ya despejado por la llegada

de los infantes, una comisión del Ayuntamiento con maceros y numeroso público, que tributó al autor de los *Episodios nacionales* una ovación de cariño, de admiración y de respeto. Organizada la comitiva, precedida por la Guardia Municipal montada, fueron los que llegaban a hospedarse en el hotel de Europa, en la plaza entonces de la Constitución, donde en la actualidad se levanta el edificio del Banco de España. Tuvo don Benito que asomarse al balcón del primer piso correspondiente con la habitación que le tenían reservada.

Al día siguiente, como estaba anunciado, a las nueve y media de la noche, y en el teatro Principal, fue el estreno de la ópera *Zaragoza*, para el que hacía días estaban vendidas todas las localidades.

La sala hervía de impaciencia mucho antes de alzarse el telón. El preludeo del maestro navarro don Arturo Lapuerta se escuchó en medio de un solemne silencio. Era una pieza musical inspirada en la famosa jota llamada «de los Sitios», y en ella, con estimable sobriedad, sin dilataciones ni florituras, trataba el autor de evocar el estruendo de la lucha guerrera, imponiendo un sentimiento de respeto con las notas graves y reposadas del órgano.

Los cuatro actos de la obra tenían el siguiente desarrollo:

Acto primero, dividido en dos cuadros. Al levantarse el telón, aparecía en escena la plaza del Pilar, y en el fondo, la fachada del templo. Un cortejo de camillas conduciendo heridos desfilaba entre un coro de mujeres y de niños, en tanto un fraile peroraba animando a la lucha. El seminarista Agustín de Montoria, en un magnífico relato, manifestaba su decisión de no ordenarse, pues además de querer a Pilar, la hija del usurero Candiola, la patria necesitaba soldados y no curas. El padre del seminarista excitaba al pueblo a la pelea y todos se sentían enardecidos para morir si necesario fuese. Una mujer del pueblo, Manuela Sancho, entraba en escena seguida por un grupo de mujeres, dispuestas todas a luchar como hombres. Y entonces, musicalmente, en una página bellísima, llena de inspiración y sentimiento, el dúo de Pilar y de Agustín, veíase interrumpido por la llegada del usurero.

El segundo cuadro representaba la calle donde el usurero vivía. Un coro de voluntarios, precedido por otro de niños, iba a llamar a la puerta de Candiola en demanda de víveres para los patriotas. Al recibir su negativa, querían castigarle por su ruindad. El novio de Pilar, entre el amor y el deber, vacilaba un instante; pero la muchacha pedía a los demandantes perdonasen a su padre, y el acto con eso llegaba a su fin. Galdós y Lapuerta fueron reclamados por los aplausos calurosos de los que llenaban la sala del Principal.

El segundo acto representaba el huerto del usurero, y al fondo descubriase la parte más alta de la Torre Nueva. En este segundo acto tenía su lírico desarrollo el amor de Pilar y Agustín, página musical de gran delicadeza, impregnada de dulce poesía. En el momento de estallar una bomba surgía el usurero, sorprendiendo la intimidad de los amantes, y maldecía a su hija, con lo que se hacía más fuerte la decisión del novio para llegar a la culminación de su amor y al matrimonio. Caído el telón, el éxito de la obra siguió el proceso ascendente.

El acto tercero, en un hospital de sangre, poblado su ambiente por la lamentación lejana de los heridos, confundiéndose con el rezo de las monjas de Santa María y las frases de angustia y dolor de las mujeres del pueblo. La aparición de los Montoria, padre e hijo, reanimaba el abatimiento femenino. Anunciábanse, sí, nuevos peligros; se esperaba el asalto del enemigo, y en esa situación de zozobra y desánimo, el momento adquiriría magna grandeza. El racconto final valió a la tiple una gran ovación, obligando a artistas y autores a una tercera aparición en el escenario.

Acto último. Las ruinas de la iglesia de San Agustín. La defensa se halla en un instante crítico. Candiola, el usurero, atendiendo más que nada a sus intereses, acude a pedir protección a los patriotas por haber caído una bomba en su casa. Nada sabe de su hija. Se encara con Montoria, que desprecia sus amenazas. El padre de Montoria, que acaba de recibir la noticia de haber muerto su segundo hijo, domina su justo dolor para no influir en el desánimo de los supervivientes. Y en esa situación irrumpe, para el efecto final, la jota, el canto viril de la raza indomable, mantenido en dos coplas de hondo sentimiento y de primorosa factura. Primera, la puesta en labios del tenor, que dice:

*El que no canta la jota
y ha nacido en Aragón,
o es mudo de nacimiento
o no tiene corazón.*

Y la otra, la popular, la clara, la que vibra con toda su resonancia en el sentimiento de la patria invadida por una presencia extranjera:

*La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa.*

El triunfo de la obra en el público no hay manera de describirlo. Fue una arrolladora ovación, en la que, puestos en pie los ocupantes de las butacas de la sala, y lo mismo en palcos y galerías, unidos en el

escenario artistas y autores, la unanimidad del triunfo no podía ser mayor. A algunos nos recordaba la noche del estreno de otra ópera, *La Dolores*, del maestro salmantino Tomás Bretón.

En este momento de los aplausos queremos recordar el reparto de los intérpretes: María Candiola, señora Vergeri. Manuela Sancho, señora Julivert de Achildi. Señora Quedita, señora Juliá. Y en el sexo fuerte, don José de Montoria, señor Tabuyo. Sus hijos, Agustín y Manuel, señores Loste y Puiggener. El fraile, señor Vidal. Un capitán de Ingenieros, señor Oliver. El decorado era obra del escenógrafo señor Muriel. La orquesta la dirigió el maestro Baratta.

Al estreno asistieron los infantes de Baviera, que llegaron en el intermedio entre el acto primero y segundo, y estuvieron hasta el final. El tenor aragonés Julián Biel no pudo tomar parte en el estreno por tener con anterioridad el compromiso de un contrato firmado para América.

El estreno de *Zaragoza* llevó a la capital aragonesa gran número de críticos musicales. Respecto a la labor del joven músico navarro don Arturo Lapuerta, todos coincidieron en que, aunque no se tratase de algo definitivo, el compositor había cumplido muy dignamente la ayuda que Galdós le había proporcionado para abrirse camino en su profesión. Ofrecemos a continuación un párrafo del trabajo dedicado al estreno por un crítico de aquella época, que, al elegir su seudónimo, había también honrado al gran escritor español. Firmaba: *Alejandro Miquis*. Decía así:

Lapuerta se ha preocupado, ante todo y sobre todo, de hacer arte grande y moderno. Sintió la epopeya grandiosa que pretendía musicar, vio en ella tres elementos principales: épico, religioso y popular, y ha sabido hermanarlos muy felizmente, definiendo de paso, melódica o armónicamente, las principales figuras de la obra de Galdós: el judío Candiola y la valerosa Manuela Sancho son perfectos modelos de tal género de pinturas; para el primero ha buscado Lapuerta la característica en armonías extrañas, enrevesadas, bruscas, rotas, fiel expresión de aquel carácter esquinoso, violento, hiriente, y para Manuela Sancho ha pedido a la jota el más adecuado color: la jota suena (poetizada y perfumada) siempre que el pueblo vive, palpita y se hace sentir en la obra, y Manuela Sancho, que es la más definida representación individual del pueblo, tiene en sus notas perfecto dibujo y apropiado colorido. Cosa semejante ocurre con las demás figuras principales, y de todas ellas se distingue la de Montoria padre, por la nobleza melódica y armónica de su papel musical. Esta figura es también un acierto felicísimo.

Y como complemento sintético del arte de Lapuerta, *Alejandro Miquis* añadía:

En cambio, es inútil buscar en la obra del maestro Lapuerta el fragmento «a repetición»; desdeñadas las fórmulas viejas que llevaron al período agónico el arte lírico, convirtiéndole en granjería de cantantes, sirve la nueva era a las ideas y no a las vanidades, y cuando el público aplaude, aplaude porque siente, y no porque una terminación redondeada o en punta, que para el caso es lo mismo, le avisa la necesidad de aplaudir o le pordioseca el aplauso.

* * *

Mi carácter de «chico de la Prensa» de mi pueblo en tal ocasión me procuró un honor que jamás he olvidado. Como Galdós no regresó a Madrid sino algunos días después del estreno, no recuerdo por qué azar feliz llegué a tratarle, y un día, sabiendo que yo había nacido en el barrio más sacrificado de la población, y como deseara recordar la ya entonces remota preparación del episodio *Zaragoza*, me dijo si quería acompañarle)—¡qué suerte la mía!, ¿eh?—, y allá fuimos los dos, más que mano a mano, un pie tras otro, Coso abajo, hacia la plaza de la Magdalena, para iniciar el itinerario del barrio interior, extendido desde la puerta del Sol hasta la puerta Quemada.

Siguiendo la calle de Palomar, antes de alcanzar en su fondo el convento de San Agustín, ocupado entonces por almacenes del Ejército, nos detuvimos, como en la primera estación, ante el esquinazo acribillado de huellas de proyectiles de la calle del Pozo, casa inmortal de típico alero sobre hilera de ventanas estrechas como aspilleras. En San Agustín visitamos algo de su interior, aunque no la iglesia, donde ocurrió la defensa del púlpito, evocada por los pinceles de Alvarez Dumont. Seguimos por la plaza de las Eras, cruzamos de largo ante el convento de las Mónicas, recorrimos la calle de Pabostre, ya entonces de Manuela Sancho, y desde el miradero de Puerta Quemada intentamos descubrir, al otro lado de la Huerva, el convento de San José, más tarde trocado, sin respeto a sus antecedentes, en presidio. Y volviendo pasos atrás, recorrimos la calle del Heroísmo, cruzamos ante la de los Viejos, a un lado; la de Romea, un héroe de los Sitios, al otro, y vueltos al punto de partida, dando testimonio de lo chico que era, me atreví a enseñarle, en una esquina, el principal donde había nacido. ¡Qué osadía!

Galdós me trataba ya, para entonces)—¡qué llaneza del grande hombre y qué ingenuidad la del «Crío de la Prensa»!—, como si toda la vida nos hubiésemos conocido. Cuando ya anochecía, llegamos a la plaza de la Constitución, y nos detuvimos, yo para despedirme, en la puerta del hotel de Europa. Don Benito tuvo el gesto de invitarme a

cenar en su compañía y en la de su escudero; el tantas veces citado Victoriano Moreno.

¡Cena inolvidable! Yo apenas si me atrevía, frente por frente del gran escritor, a levantar los ojos del plato. Don Benito, comprendiendo seguramente el motivo de mi cortedad, no tuvo otro remedio que vencer el silencio, tan grato para él, y como no era el caso de que nos ilustrase el escudero, don Benito, a intervalos cortos, me fue haciendo una breve biografía de su escudero. Victoriano Moreno, según me dijo Galdós, había nacido en un pueblecillo segoviano, en Aldealengua de Pedraza, a dos pasos de Val de San Pedro, en un rincón agreste de la sierra carpetana. (Cuando algo más de un año después se publicó *El caballero encantado*, a mí se me metió en la cabeza que don Benito debía de haber buscado el escenario de algunas de las mejores páginas de aquella novela suya monteando por los alrededores de Pedraza.

Victoriano era optimista, aunque don Benito resultara todo lo contrario. Don Benito lo trataba con la mayor naturalidad. El criado salía de la casa cuando bien le parecía, sin tener que dar muchas explicaciones para justificar sus ausencias. Cuando don Benito le veía dispuesto a salir, se levantaba a decirle: «¿Vas a salir? Bueno, que te vaya bien.» El criado del novelista era muy aficionado a la fotografía, teniendo en casa del escritor una habitación dedicada exclusivamente a laboratorio, y de esa afición don Benito extraía el beneficio de poder fácilmente recordar sus viajes. Era el escudero muy aficionado a los toros, y, claro, viviendo con don Benito, tenía forzosamente que contar en el grupo de los partidarios de «Machaquito», que tanta relación de amistad tuvo con el autor de *Doña Perfecta*.

En suma, el tema que, vista mi cortedad emotiva, tuvo que poner sobre la mesa el ilustre anfitrión, a pesar suyo, fue el de la persona que cenaba con nosotros, la cual, naturalmente, escuchaba a don Benito más atenta a lo que cenaba que a lo que su señor iba diciendo. Algún tiempo después, al trasladar mi residencia a Madrid, pude haber tratado de visitar al ilustre hombre; pero me pareció más prudente admirarle sin complicar el curso de su vida con mis atenciones. Lo que he hecho ha sido ocupar mi tiempo en recoger trabajos suyos no coleccionados todavía, que he puesto en manos del editor de sus *Obras completas*, en espera de que crea oportuno darlos a luz.

EL DIARIO ESPAÑOL DE ALEXANDER NIKOLAEVICH VESELOVSKII (1859-1860)

P O R

JACK WEINER

INTRODUCCIÓN

Alexander Nikolaevich Veselovskii (1838-1906), nació en Moscú de padre oficial del ejército y de madre alemana rusificada. Durante su niñez solía pasar las vacaciones en tierras de la familia en las provincias de Moscú y de Kaluga, escenas y paisajes los cuales recuerda en este diario. Recibió una gran parte de la educación primaria y secundaria en casa, donde, junto con leyendas y tradiciones folklóricas rusas, aprendió varias lenguas, como el alemán, francés, inglés, latín y griego. Más tarde llegó a conocer el italiano, español y sánscrito, entre muchas otras lenguas (1).

A los dieciocho años ingresó en la Universidad de Moscú, donde estudió principalmente filosofía y mitología (2). Con el profesor Fedor Ivanovich Buslaev (1818-1897), lingüista y etnógrafo, Veselovskii se dedicó a Cervantes y a la épica popular española. Así, pues, la preparación académica, en parte, refleja intereses manifestados ya desde su niñez: el conocimiento de muchas lenguas, aplicadas al estudio del folklore y tradiciones populares universales.

En 1859, al graduarse en la Universidad, Veselovskii aceptó una invitación de ir a Madrid para ser ayo del hijo del embajador ruso, el príncipe Mikhail Alexandrovich Golitsyn (1809-1860). Después de casi dos años en España, pasó a Italia, donde se dedicó a otro de sus muchos campos académicos, al Renacimiento italiano. En 1863 empezó a enseñar literatura universal en la Universidad de San Petersburgo, y en 1870 llegó a ser jefe de cátedra.

Veselovskii, con más de doscientas publicaciones sobre las más diversas materias imaginables, fue uno de los eruditos más importantes de su época dentro y fuera de Rusia (3). Sin embargo, su obra uniforme se caracteriza por la profundidad objetiva y por la convicción de que

(1) A. N. PYPIN: *Istoriia russkoi etnografii* (Moscú, 1891), II, 422-525, 76, 83.

(2) BORIS M. ENGELHARDT: *Alexander N. Veselovskii* (Petrogrado, 1924), p. 18.

(3) *Ibid.*, pp. 13, 22.

la literatura refleja o debiera reflejar la realidad (4). Escribió sobre Boccaccio, sobre el Renacimiento, tradiciones populares comparadas, la épica y leyendas del medievo universal. Sobre literatura y cultura de España, verdad es que escribió menos. Tiene, por ejemplo, un corto ensayo que trata del oficial español Luis del Castillo y su estudio sobre el personaje folklórico ruso, Il'ia Murometz (5). Publicó también una extensa y detallada reseña (1902) sobre la tesis de maestría que escribió su alumno Dmitrii Konstantinovich Petrov (1872-1925) (6).

La impresionante tesina de Petrov sobre Lope de Vega muestra que su teatro refleja la realidad española fielmente, como ya hemos indicado, uno de los propósitos principales de la literatura, según Veselovskii. Y así para mí, la mayor contribución a los estudios hispánicos de Veselovskii fueron los frutos académicos de Petrov, quien fue el primer ruso en doctorarse en literatura española. Petrov continuó el esfuerzo hispanófilo de Veselovskii y llegó a ser maestro de la gran mayoría de los hispanistas rusos durante las primeras décadas de este siglo.

Según lo indica su diario, publicado por primera vez en 1921, Veselovskii llega a España ya con un amplio conocimiento de su cultura, tradiciones y literatura, lo cual le permitió analizar con gran objetividad la España que conoció personalmente. En su diario Veselovskii, a veces con gran humor irónico, analiza varios aspectos de la realidad española: Madrid, la psicología del pueblo, la guerra con Marruecos y su impacto sobre la población; Valencia con sus costumbres y paisajes y, por último, el gran valor del costumbrismo para documentar fielmente la vida diaria. En fin, su diario da buena indicación de los campos a los cuales el eminente académico se dedicaría al regresar a Rusia.

Veselovskii observó que el pueblo español se sustentaba por medio de las grandezas del pasado, lo cual producía una nación abúllica y enfermiza. Según Veselovskii, la guerra con Marruecos, que estalló casi con su llegada a Madrid, era necesaria tanto para los de arriba como para los de abajo. Una victoria en Africa sería el instrumento para refortalecer los sentimientos y virtudes nacionales, dándoles una razón (aunque tenue) para recobrar la debilitada confianza en sí.

(4) VLADIMIR F. SHISMAREV: «A. N. Veselovskii i literaturavedenie», *Izvestiia Akademii Nauk, Otdelenie literatury i iazyka*, III (1944), 264.

(5) ALEXANDER N. VESELOVSKII: «Ispolin Il'ia Muromets i Luis de Kastil'o (Zametki k istorii russkago epoca)», *Zhurnal Ministerstva Narodnaga Prosveshcheniia*, CCXXVI (abril, 1883), 216-220.

(6) ALEXANDER N. VESELOVSKII: «Russkaia kniga o Lope de Vege D. K. Petrova, Ocherki bytovogo teatra Lope de Vegi», *Zhurnal Ministerstva Narodnaga Prosveshcheniia*, CCCXXXI (1902), 210-217.

Sus observaciones acerca de Valencia hacen destacar la grandeza del paisaje, la superioridad de su agricultura y su gran religiosidad. He aquí en estos pasajes donde se puede observar el gran interés y entusiasmo por las costumbres regionales, por el género costumbrista. Como fuente principal para el estudio del costumbrismo español, Veselovskii se valió de dos publicaciones en particular: *Los españoles, pintados por sí mismos* (1843-1844) y *Los valencianos, pintados por sí mismos* (1859). Influidado tanto por este género de origen romántico, Veselovskii vio que tenía valor para el estudio del realismo, pues observaba para todos los tiempos una infalible y verdadera imagen realista de la vida diaria. Veselovskii consideraba que ninguna reconstrucción de antiguos monumentos y viviendas podría ofrecer una descripción tan vívida de la vida cotidiana como estos cuadros de costumbres.

En Madrid, Veselovskii vio una ciudad no muy llamativa que, sin embargo, se caracterizaba por la síntesis de lo europeo y de lo oriental. Hace constar que España no era totalmente como Europa, como tampoco lo era Rusia, y que Madrid era la ciudad menos representativa de España. Pues era donde había una preponderancia de crinolinas, *smoking* y damas con *pince-nez*, y para Veselovskii la boina vasca y el sombrero cordobés eran lo que más simbolizaban a España.

El Madrid que el ruso describe es esencialmente la misma ciudad que Galdós (también no madrileño) llegará a conocer dentro de tres años. Y en realidad el diario parece describir escenas de numerosas novelas suyas, con sus cuadros de la burguesía (*Fortunata y Jacinta*, *Aquél*), los ciegos (*Fortunata y Jacinta*, *Misericordia*), la psicología del pueblo madrileño (*Misericordia*) y las observaciones sobre la realidad política contemporánea (*Aita Tettauen*, *Carlos VI en la Rápita*).

Madrid 1859

DIARIUM RUSSICI CUJUSDAM MAGISTRI, QUUM
IN HISPANIA DOCUIT, SCRIPTUM (7)

A. WESSELOWSKY

23 de octubre [1859]

Anteayer en la tarde Golitsyn regresó a Madrid (8). Le esperaban a las cinco, y yo estaba a las siete, pero él aún no había llegado. Ayer en la mañana yo me dirigí al hotel, en *grande tenue* con sombrero y guantes.

«Sí, él está aquí», dice el *portier* español gordo, «por favor». Y me hizo pasar a

(7) Este diario de Veselovskii se publicó por primera vez en *Pamiatí Akademiá Alexandra Nikolaevicha Veselovskogo* (Petrogrado, 1921), pp. 43-64. En este mismo tomo se publicó de nuevo una lista cronológica de sus publicaciones, *Ibid.*, Apéndice A, pp. 1-68.

(8) Sobre Golitsyn véase, *Enciclopedia Ilustrada Espasa Calpe*, XXVI, 517.

mí, esclavo de Dios, por varias pruebas. Y puedo decir, parafraseando el Evangelio: Es tan difícil llegar a la presencia de los fuertes, como para una sogá pasar por el ojo de una aguja. Me guiaban, guiaban por varios corredores, y al fin llegamos. El príncipe estaba sentado en un sillón, con una gorra negra de seda y leía algún documento; por fin logré ver lo que estaba leyendo: era algo escrito en francés, debiera ser una de esas cosas a las que los secretarios de la embajada dan el apodo acariciador de *mon petit travail*.

Golitsyn—un viejo bueno, benigno, alto, con un aire grave y con la cara engastada en patillas, de espeso pelo gris, el cual en mi presencia empezó a rizar. Verdad, esto es un poco *à la* Betrishchev. ¿Qué puedo decirle a Ud. acerca de su cara?—de veras no sé; dicen que la cara es el espejo del alma, especialmente los ojos. Si es así, he aquí entonces un interesante detalle fisiológico o si quiere, psicológico: durante nuestra conversación el príncipe a veces se olvida y sus ojos, que hasta ahora le miran a Ud., pierden toda su expresión y parecen mirar al aire, o se vuelven para dentro como si hubiera encontrado algo más interesante allí. Esto, debiera significar que su alma visita a Dios; decimos lo mismo en Rusia cuando uno tiene hipo. En una conversación, tanto lo uno como lo otro es desagradable.

Su Excelencia sufre de hemorroides—una enfermedad repugnante.

Se inició la conversación. ¿Por qué no vino directamente a mi casa?, me preguntó. Le expliqué que no quise entrar antes que el señor; si no fuera por su ausencia, yo lo habría hecho, pues tuve que pasar cuatro días en un hotel (Fonda de Embajadores). Aquí mismo, sin rodeos le pedí dinero para pagar el hotel—a Madrid llegué con 15 francos. Se mostró muy dispuesto a abastecerme con lo pedido e inmediatamente se lo pidió a su banquero porque él no tenía consigo ni un real, como él mismo confesó.

Sigo escribiendo después de un corto descanso—yo acabo de volver de la comida—. En el buen sentido de la palabra, el príncipe es una buena persona, si la atención hacia un recién conocido viene del corazón y no depende exclusivamente de modales, si hay además de *savoir vivre*, hay también un buen temperamento. En la mesa, acompañado de personas desconocidas yo, es obvio, estaba un poco desconfiado; pero el príncipe seguidamente empezaba a conversar conmigo, sobre libros y sobre bibliomanía. Le estoy agradecido por las atentas palabras. Pero yo de nuevo continuaré el relato sobre ayer en la mañana—fue tan importante para mí como la primera salida del debutante.

* * *

26 de octubre (miércoles)

Entró la princesa: también alta, con una carita en miniatura, un poco altiva, pálida, con un poco de rojo en la punta de la nariz y con ojeras. Dicen, que ella constantemente sufre del pecho. A propósito, tiene una cara buena y la voz también, pero con un poco de burla en la cara y en la voz. Ella empezó a hablarme sobre su hijo: muchacho perezoso, no desarrollado, aunque tiene 16 años, con inclinaciones totalmente infantiles y una manera infantil de pensar. «Yo sé, que para Ud. le será difícil con él»—y con esto terminó. Le hice una pregunta: ¿es bueno desde el principio asustarle, presentándole un futuro de colores oscuros que cualquiera quisiera ver color de rosa? «Hay que serle severo. Si él es perezoso o algo parecido, entonces diríjase a mí—para esto siempre estoy en casa». Yo pensaba actuar de manera suave, animarle a estudiar, etc. No me diga que esto será solamente *pia desideria*. Entonces la conversación se dirigió sobre lo que esperaban de mí: enseñar historia rusa e historia general (?), geografía y lengua rusa.

Resultó que la princesa misma de vez en cuando, hace dos años, enseñaba a su hijo, por eso hasta sabía los nombres de los manuales y refirió al poco conocimiento de Serezha (Serge) sobre cronología, etc.

Al final llamaron a Serge, en cuyo aspecto se notaba la niñez, en que hablaba no muy lúcidamente y en que se apoyaba sobre un pie y dentro de poco, sobre otro. A propósito, es difícil juzgar por la primera impresión. Que él es olvidadizo —de esto puedo hablar por las dos primeras lecciones que alcancé a darle ayer y anteayer.

Aún entró otra persona, como si fuera destinada, desde la primera mañana, juntarse a todo este caleidoscopio que me tocará durante Dios sabe cuánto tiempo. El criado anunció: M-r le comte Osten-Sacken, —él es el segundo secretario de la embajada aquí. Entró una persona que no aparenta ni treinta años, con mejillas coloradas, pequeños bigotes, con uñas afiladas, y con un monóculo pequeño que se movía. El, inmediatamente, balbuceó algo en francés, con displicencia, sobre el bien de los pueblos, sobre la actual guerra de España con Marruecos, sobre que O'Donnell promete colocar 35 *milles hommes* y el mismo número de *canons rayés, avec train de guerre*, etc. Aquí se habló del Congreso de Viena. Se notó aquí que había una pequeña maquinación contra mí, un novato; pero de todas maneras es imposible no quedarse admirado de hasta qué punto la virtuosidad consiste en hablar boberías. Ayer estaba en la cancillería y allí le pregunté [a Osten-Sacken] durante una conversación sobre la preparación necesaria para un buen diplomático. Hay que saber historia, *l'histoires des traités* principalmente, economía política, en fin *on n'apprend jamais assez*; la preparación universitaria y la de las instituciones no dan todo el material necesario —es preciso aumentarlo con el constante estudio individual. ¡Otra vez arena en los ojos! ¿O arena, arena, cuando dejarás de cegar la vista humana? ¡No te limpiarán todas las fuentes de Madrid, tú vas a existir mientras vayan a existir las pompas de jabón!

A propósito: aquí todos hablan francés, i. e. en casa del príncipe y en la mesa. Entre rusos ello es bastante extraño, pero bueno. Yo mismo empiezo a aprender a pronunciar *bin* en vez de *bien*, prolongar las palabras, etc. Para ser un maestro consumado hay que recordar aun la siguiente regla: pronunciar la frase con cuanta más expresión, *accentuar la phrase*. Hablando en una lengua que no sea la materna, una aprendida, nunca somos tan expresivos como cuando hablamos en nuestra propia lengua —aunque Ud. escoge una palabra no puede pronunciarla como quisiera.

Hoy es mi cuarto día aquí, y después del relato sobre la primera recepción de la mañana no he escrito mucho sobre lo que me ha pasado estos días, sobre lo que pasó dentro de mí, cuando, dejando atrás una fila de cuartos, que por la presencia del príncipe son brillantes y elegantes, llegué a mi cuartito oscuro, donde todo es vacío y sordo, no hay a quién dirigir una palabra. En esta soledad uno se puede entontecer. Por lo menos ojalá que llegaran rápidamente algunos libros: todos ellos aún son huéspedes en Moscú.

* * *

1 de noviembre

Ya han pasado varios días y no he escrito nada en mi crónica, la cual quisiera llevar constantemente y sin interrupción. Me pareció que semejante contabilidad, semejante confesión para mí mismo, tal relato de la vida interna —son la mejor escuela para esta vida. Sobre el papel y bajo la pluma se aclara y se define una idea nebulosa, la impresión se pone más clara y consciente; con la anotación diaria el ojo percibe mejor el trecho andado y con más entusiasmo mira al de adelante,

porque la comprensión de lo que ha pasado, de lo aguantado, y de lo sufrido, despierta en una naturaleza sana una sensación de fuerza.

Pero el hombre propone y Dios dispone, expresa el dicho —y mis apuntes muestran que esto es verdad—. Yo he encontrado en qué ocuparme, compré libros en una pequeña biblioteca escolar, otros en librerías locales en espera de mi envío desde Moscú. ¿Llegará algún día?

Volviendo de nuevo a mi diario, abro las primeras páginas y de manera extraña me admira su tácito tono gris. Cuánta amargura e insatisfacción había en el alma, cuánto temor (por el futuro), todo esto corrió sobre las páginas, no discernible para otro, pero patente para mí. Por primera vez había dejado mi tranquilo y despreocupado círculo familiar que jamás había cruzado y cuyo encanto poético sólo acabo yo de reconocer. Un viaje veloz me trajo miles de verstas [1.067 metros] directamente a una casa ajena, a un destino nuevo: junto con la patria dejé mi independencia, mi libertad. En nuestra sociedad, i. e. la rusa, la situación del maestro es la más precaria; él aún no ha logrado los derechos de ciudadanía, y sobre él queda la marca del ilota. *Jane Eyre* fue para mí una historia de sufrimiento—sufrí mi dignidad humana. No es de admirar que en mi primera narración suene la voz del sentimiento indignado cuya única arma es la risa tras las lágrimas (9).

Ahora para mí pasó este momento, momento de intranquilidad y de la preocupación incontrolable. Yo empiezo a encontrar una satisfacción tímida en esta situación sin salida y sin apoyo, donde toda la esperanza consiste en mis propias fuerzas. Hace más o menos tres días me desesperaba a causa de esto.

Pero hasta ahora mi básica naturaleza rusa no se ha acostumbrado a la vida madrileña, siendo tan inesperadamente lanzada desde Moscú a las orillas del Manzanares. Antes yo estaba convencido de que sus orillas eran pintorescas, según mis viejos recuerdos de España en nuestros teatros y novelas (10), pero hasta ahora no he visto el río, sino la orilla formada por Madrid, y no es, de ninguna manera, ni bendita ni pintoresca. Madrid posiblemente sea de las ciudades españolas más aburridas y frías: subiendo a 2.000 pies de altura sobre el nivel del mar, todo descubierto a los vientos; desde las ventanas de la sala de estudios se ven montañas (¿Sierra Guadarrama? [sic]), cuyas cumbres están cubiertas de nieve. En la orilla del mar en Valencia y Andalucía ahora se renueva el verdor, pero aquí es invierno; no invierno moscovita, sin una capa de nieve sobre los campos y árboles, sino un invierno en el viento, cortante, seco, *qui n'éteint une chandelle et tue un homme*. Todo lo que vive aquí tose, tosen personas, caballos, esta es la enfermedad del invierno. El verano también trae consigo mala salud en el calor y en el polvo calizo. En las calles me asombró el gran número de ciegos, para los cuales aquí se ha inventado una industria especial; vender fósforos y periódicos. La clase más alta de la población, la que lleva abrigo, crinolinas, y anteojos azules, y los pince-nez de las damas madrileñas, le recuerdan a Vd., que la enfermedad no hace distinción entre los sexos y niveles sociales. De verdad, una ciudad fría y malsana es este Madrid.

Quizá escribo bajo la influencia de las actuales, i. e. impresiones invernales. El verano aquí, dicen que, es estupendo, *à part la poussière*; cuando llega el ve-

(9) Expresión de Gogol y después de Pushkin para decir que a veces cuando nos reímos el mundo no se da cuenta de que para dentro estamos llorando. N. S. ASHUKIN y M. G. ASHUKINA: *Krylatye slova* (Moscú, 1960), pp. 558-559.

(10) Desde la guerra contra Napoleón, España era el lugar de acción en muchas obras de teatro y novelas rusas durante la primera mitad del siglo XIX. MIKHAIL PAVLOVICH ALEKSEË: *Ocherki istorii ispano-russkikh literaturnykh otnoshenii XVI-XIX vv.* (Moscú, 1964), p. 179.

rano, entonces no hay donde escaparse del calor. Mis ventanas, o mejor dicho, puertas de cristal, dan a una plazuela pavimentada de pedazos de piedras negras y blancas, con una fuente no muy grande en el centro. Esto me recuerda el sur pero, en realidad, Madrid es la ciudad menos meridional y la menos española. Limpias y anchas calles en los barrios principales, con casas altas, con gas y tiendas, con una multitud de gente delante de estas tiendas, todo esto le transporta a Ud. a Europa, a uno de sus grandes centros urbanos; de la misma manera España no es Europa como no es Europa nuestra madrecita Rusia, a pesar de la «ventana abierta» (11). En los barrios apartados de la ciudad calles estrechas dan la impresión del oriente, y España se manifiesta en el sombrero redondo del andaluz, en la boina de oriundos de las provincias vascongadas. Y en cuanto a las calles principales de estos barrios, verás, que se percibe la base popular y original sobre la cual la ilustración puso su lustre nivelador. Echese una mirada sobre esta casa allí por ejemplo: qué alta, alta pero de una anchura de dos ventanas, literalmente un minarete que sobresalió, y que quiere ver por encima de los techos vecinos, si queda por mucho tiempo aún o no la nieve en la Sierra Guadarrama [sic]. Por eso la casa no quiso estirar tanto: pues no hay tejados en punta, no hay una «colonada esculpida», no hay semiarcos que se extienden al cielo: porque la edad media llevó consigo su claridad gótica, pero dejó su oscuridad gótica, un inconveniente, el cual solamente a lo lejos parece poesía. O párese aquí en Fuencarral [sic] y mire en la distancia: ¿ve Ud. las rayas sin fin, que se extienden por todas las paredes de las casas? Son filas de balcones: que no es ventana es balcón. A veces una ventana se abre, y alguien se asoma, se apoya en una balaustrada, y perezosamente mira a la calle. Y en la calle las multitudes se mueven tan despacio, como si la palabra «prisa» les fuera desconocida; despacio se mueve un burro en miniatura con una cesta de tejido de paja colocada sobre el lomo; lentamente trabajan los obreros—tan perezosamente que nunca había visto yo igual. La ausencia del sentido práctico es asombrosa: un puñado de tierra, por ejemplo, se transporta en cesta; agua en barrilitos y que no contienen más de dos cubos de agua. ¿Cuántas vueltas y repeticiones habría que hacer con la cesta o el barrilito, cuánto tiempo se perderá, hasta que se desarrolle tal sistema de trabajo que hacen nuestras carretillas y recipientes para transportar agua más fácil y más rápidamente? Sobre todo yace un estancamiento, una apatía; el cigarrillo eternamente encendido, el símbolo de este eterno *far-niente*. El español no lo suelta de la boca como no deja su *far-niente*. No hace mucho vi fuera de la ciudad que bailaban jotas aragonesas; en el momento más apasionado de la danza, el clarinete no se quita el cigarrillo, fumaba y soplabá a la vez.

* * *

4 de noviembre (viernes)

En el presente momento el estancamiento de la vida local está estremecido por los acontecimientos políticos. Los periódicos comentan la guerra con Marruecos, en las vitrinas de las tiendas se ven mapas, en las paredes un soldado español con bigotes y perilla, guerrea, hiende y golpea al corsario africano. Todo esto me recordó vivamente el período de la no muy lejana guerra nacional, cuando «el voivoda Palmerston» (12) golpea a Rusia no sólo en el mapa

(11) Alusión a San Petersburgo, construido por Pedro el Grande, que llegó a considerarse la ventana a través de la cual Rusia podía ver a Europa.

(12) HENRY JOHN TEMPLE (1784-1865), tercer vizconde de Palmerston, quien se opuso a la política expansionista rusa en Turquía en la guerra de la Crimea.

sino en la realidad, pero nuestros grabados mostraban campesinos rusos con el inglés y francés—y siempre vencía el campesinito ruso—en el cuadro, pero no en la realidad. Para decir la verdad—los grabados locales no son distintos de los del almacén Shchukín. He aquí un indicio del progreso—otro no verás, a no ser que se hable del progreso intelectual, en los estudios. En Madrid no hay ese grupo que existe entre la aristocracia y la burguesía industrial y que, sin embargo, se apega más a ésta, y toda su energía se dedica a las ciencias; no hay tertulias ni sociedades literarias. Entre los profesores locales se indican algunos nombres, varias cabezas esclarecidas preparadas bastante a la europea; no se señalan sus especialidades. Nombro entre ellos a Gayangos, profesor de lengua árabe en la Universidad y presidente de la Academia de la Historia—si no me equivoco—. Sobre la dirección y gran contemporaneidad de los estudios aquí lo que mejor aclararía esto es el plan de cursos de la Facultad de Filología. Yo lo presento aquí como lo copié en la Universidad.

Universidad central.

Facultad de filosofía y letras. Curso Académico 1859 a 1860.

Cuando el orden de asignaturas, profesores, libros del texto días y horas que hoc de regir en el presente curso de esta facultad.

Bachillerato.

Asignaturas.	Profesores.	Libros de texto.
Principios generales de literatura y literatura española.	D-rD. José Amador de los Ríos.	Sus explicaciones y el Manual del Sr. y Zárate.
Literatura latina.	D-rD. Alfredo Adolfo Camus.	Sus explicaciones.
Lengua griega(1-ero curso). Historia universal. Metafísica.	D. Saturnino Lozano. D-rD. Fernando de Castro. D. José López Vribe.	La gramática del mismo. Sus explicaciones. Manual de Filosofía por Servant Beauvais.
Geografía.	D-r D. Remigio Ramírez.	Sus explicaciones.

Licenciatura.

Asignaturas.	Profesores.	Libros de texto.
Lengua griega (2-0 curso).	D-r D. Lazaro Bardoñ.	Gramática del señor Lozano y las obras de Homero.
Historia de España.	D-r D. Emilio Castelar.	Sus explicaciones.
Lengua Hebrea (1-ero curso).	D-r Antonio M-r Gra Blanco.	Su gramática.
» » (2-0 curso), LenguaAraba (1-ero curso). » » (2-0 curso),	D-r. D. Severo Catalina. D. Pascual de Gayangos.	Idem. Sus explicaciones.

Doctorado.

Asignaturas.	Profesores.	Libros de texto.
Estética.	D-r D. Isaak Núñez Arenas.	Su obra.
Historia de la Filosofía.	D-rD. Julian Sañiz del Río.	Historia de la Filosofía por Tennemann.

[Se copia aquí exactamente como aparece en el texto de Veselovskii.]

El programa de estudios universitarios da aproximadamente una idea de todo el sistema de cursos para principiantes e indica el nivel de la educación nacional. El plan presupone un conocimiento gramatical previo del latín, porque comienza inmediatamente con su literatura, pero el estudiante comienza con gramática griega. El curso se limita a gramática y a Homero—en cuanto al estudio de lenguas históricas, esto que llaman la filología comparada, no hay nada. En cambio para el hebreo y el árabe hay dos cursos—y esto nos transporta directamente a la España católica, a la Alhambra, a los últimos de los Abencerajes. No se puede menos de quedarse admirado del lugar tan humilde en el plan de los cursos que se dan a la historia del mundo y de España, en comparación con otras materias. Se ha designado el manual de historia de la filosofía por Tennemann (13). Me fijo en la sección filológica; donde entiendo más; además, aquí hay facultades de teología, derecho, y ciencias matemáticas (ciencias) [sic]. Junto a la Universidad hay un gimnasio donde se enseña el boxeo a la vista de venerables y no venerables representantes del bachillerato, licenciatura i [sic] doctorado. No hace mucho se levantó gran protesta por un sencillo motivo académico: el ministro de educación pospuso los exámenes para un mes más tarde—*inde irae*, sublevación, peregrinación de la gente al «sacro monte» (14), etc. La universidad se cerró durante tres días, pero abrió de nuevo, como antes, bajo la paternal dirección de la policía. Es obvio que la vida estudiantil aquí se ha formado bajo diferentes condiciones que el *Burschenschaft* alemán o hasta las fórmulas medievales oxfordianas. *A quoi s'en tenir à Salamanca?*

* * *

1860. 7 de febrero

Al amanecer, cañonazos avisaron a la ciudad de un acontecimiento deseado—la toma de Tetuán. Mejor dicho—la ocupación, porque la palabra «toma» se relaciona involuntariamente con el concepto de fuerza, asalto, y otros procedimientos parecidos, y no hubo tal cosa. La batalla del día cuatro, bajo las murallas de la ciudad, aprestó su entrega. Saco apuntes del boletín (Gaceta extraordinaria de Madrid del Martes 4 de Febrero 1860, Ministerio de la Guerra): Cuartel general de Tetuán 6 de Febrero de 1860. La bandera española tremola ya en la plaza de Tetuán. La completa derrota y dispersión del ejército enemigo en la batalla de anteayer, dada á la vista é inmediatez de la ciudad, introduja en ella la mayor consternacion. Los dos hermanos del Emperador pasaron por la plaza sin detenerse; tal era el pánico de que estaban poseidas. Este estado de la población produjo sus naturales efectos, y ayer por la mañana se me presentó una comision implorando mi clemencia, si bien sin poder garantizar to davía la pasífica entrada del ejército por la oposicion de las más fanaticos. Yo les intimé entonces la rendicion concediendoles un término de veinticuatro horas para allanar todas las dificultades. Esta mañana he sabido que abandonada la ciudad por las tropas del Emperador era saqueada y victima desde anoche de las más brutales excesos. Me he decidido en su consecuencia á poseionarme de ella sin dilación. El cuerpo del General Rios ha entrado sin resistencia, ocupando la Alcazaba y castillo, fuertes y demás puntos importantes. La población ha acogido con satisfacción y confianza á unas tropas que la llevan el orden y la tranquilidad, dando tan notables muestras de moderación y disci-

(13) WILHELM THEOPHILE TENNEMANN (1761-1819).

(14) «Sacro monte», ¿una expresión popular para decir jefatura de policía o cárcel?.

plina como las dieron en veinte combates de entusiasmo y arrojo. La plaza, aunque antigua, es fuerte, y se ha cogido en ella mucha artillería, no pudiendo fijar en éstos momentos el número de piezas (15).

[Se copia aquí exactamente como aparece en el texto de Veselovskii.]

La reina no pudo dormir en toda la noche. A las seis de la mañana apareció al balcón, acompañada por ministros y el príncipe de Asturias; la recibieron con gritos de entusiasmo, como de costumbre; le desearon salud, y en el mismo momento dispararon las armas para fortalecer este deseo. La Plaza de Oriente estaba de bote en bote. A las doce la reina salió de nuevo y otra vez a las dos.

Lo único que aconteció fue que tomaron Tetuán, lugar, por supuesto, antiguo pero aún fuerte, según el boletín. Esto me hizo pensar en Pliushkin, cuando decide regalar relojes y se convence a sí mismo que son viejitos; sin embargo, son relojes buenos (16). «Bendito quien tiene fe». Tres meses de fanfarronada, cólera y escaramuzas llamadas batallas, apenas resultaron con lo que debiera haber empezado la guerra—con la toma de Tetuán—. Por supuesto, los periódicos se espabilaron a tiempo cuando se dieron cuenta que el asunto se alargaba, y aflojaban las velas y empezaban a anunciar que la toma de Tetuán debiera concluir solamente la primera campaña y que habrá una segunda y no se sabe cuándo todo esto acabará. ¿Seguirá esto más lejos?—he aquí la pregunta—. Hace falta mucho pensamiento sano para pararlo a tiempo y no exacerbar lo que ya es excesivamente acerbo. Sobre las banderas, carteles impresos; en los gritos de las masas sólo se oye, «los españoles en Tánger». Como quiera esto no es buena señal.

Hasta que los hermanos del sultán marroquí, aterrorizados por el miedo, corran por Tetuán y no se paren, en Madrid, será imposible salir a la calle sin que a Ud. no le paren y no le griten: Viva España [sic]. Hay que estar aquí, en el lugar, para entender el entusiasmo que se ha apoderado de la población, cómo todo esto se ha animado, y se canta y se pasea; dentro de poco será medianoche y una noche en enero la teme el español y con miedo se envuelve en su ropa, —un tiro acaba de oírse lejos de casa; le contesta un segundo, un tercero. Se precisaba una victoria, era precisa no sólo a O'Donnell, era más necesaria al español. Cuando un pueblo con un pasado tan rico en hazañas, cuando sus romances cantan sobre Fernán González y el Cid, cuando en sus crónicas se encuentran nombres como Carlos V y Felipe II, cuando detrás y delante hay montañas con el recién recuerdo de las guerrillas, es muy natural que la satisfacción del honor militar se convierta en necesidad, que se convierta en carne y sangre junto con el recuerdo de la gloria pasada. Así de la vida pasada de un pueblo se explican las rodomontadas eternas. Quizás aquí es cuestión de raza, del suelo, del aire; en tal caso nos alejamos de la cuestión y se la presentamos a Steintahl (17) y la psicología popular; sólo queríamos mostrar que una victoria era absolutamente necesaria.

¡Y mucho se hizo esperar! Los periódicos se cansaron de escribir, los pintores alardearon, y esto significa mucho. Cuando las tropas al otro lado del Estrecho sufrían del frío y del hambre, lluvias y cólera, los boletines las llevaban de una victoria a otra y tranquilizaban al pueblo con un panorama para el

(15) (El 6 de febrero, 1860). PEDRO ALARCÓN: *Diario de un testigo de la guerra de Africa* (Madrid, 1859 [sic.]), p. 182.

(16) Personaje en *Las almas muertas* de Gogol.

(17) HEYMANN STEINTHAL (1823-1899).

cual, como es sabido, es inevitable el uso de un lente de aumento. Esto era para los lectores—para los analfabetos había un panorama de otro tipo; con caras a colores y con el eterno organillo. Aquí se podría ver cómo un soldado español ensartaba tres o cuatro moros en una bayoneta cristiana, y los pobres moros haciendo una cara horrible y agitando en el aire desesperadamente sus yataganes. ¿Qué se puede hacer?; es obvio que así es la voluntad del profeta, que ellos murieran a manos del maldito *giaour*. He aquí otro cuadro: el enemigo hace horribles estragos en las filas del ejército español, ruedan las cabezas, y una de las filas del ejército español queda sin oficiales. En el momento decisivo el sacerdote del regimiento toma el mando: allí se para, con la píxide sobre el pecho, con un sombrero de tres picos, en una mano un arma, y la otra extendida no se sabe por qué. Y muchas tales hazañas le descubren a Ud. el panorama de la calle Alcalá y en otros diferentes lugares. Todo esto es de segunda mano, todo esto apareció antes en las *Ilustraciones de Madrid*, en el *Mundo Pintoresco*, *Museo Universal* y *Diario de un testigo*. Los dos últimos números se han dedicado, exclusivamente, a la guerra y todos sus accidentes; digo accidentes porque surgidos a consecuencia de esta guerra, estos números quizás dormirán sobre los muros de Tetuán. Vistas del litoral africano, paradas, *tableux de guerre* de la vida del cuartel, tipos de soldados, ensayos en la pintura castrense, armas del enemigo—he aquí el contenido de estas revistas; a veces a esto se añaden vivos cuadros de moros muertos. No estoy bromeando: los hijos del desierto luchan tan desesperadamente que con más facilidad se dejan morir que entregarse a manos de no creyentes, y una fotografía no se puede tomar a las grandes distancias que hay entre dos campos enemigos. ¿Qué hacer entonces? Trataron de dibujar a los habitantes de Ceuta—es la misma raza, pero no es lo mismo: después, empezaron a hacer cuadros de los muertos. Al fin, sin embargo, lograron capturar a un moro herido—Ud. tendría que haber visto cómo lo cuidaron, cómo cortejaban a su primer prisionero: casi mandaron un regimiento entero para acompañarle para que no se fugara; las revistas se apresuraron para anunciar su horóscopo, su nombre impronunciable árabe, y al final recordaron en vano a Abd-el Kader (18). Las revistas ilustradas tampoco se quedaron atrás, penetrando en el hospital donde yacía el herido, y como estaba envuelto en vendas, así le sacaron el retrato—obviamente temían que se muriera. En cambio, salió algún monstruo, humano sólo en su forma, pero la nariz y los ojos en los carrillos hinchados y todo lo demás envuelto en trapos. ¿Es posible que sean todos ellos tan feos? Por lo menos la figura del último marroquí, retratado en el *Mundo Militar*, decididamente es Pastrana en alboroz (19), una bola de carne en vez de una cara, ni un rasgo correcto, y una espesura del pelo cayendo en un desorden pintoresco. Y yo empiezo a pensar que aquí hay una trampa política de parte de los pintores españoles, creada para despertar las virtudes militares del pueblo. De verdad: si en el enemigo hay tan poco parecido con Dios, si en su exterior queda la estampa de la reprobación, es obvio que ha sido olvidado por la historia, y para el olvidado por la historia no hay futuro. Lo que queda es golpear y cortar, y muerte a Mahoma!

Cuando todo comienza y escribe sobre la gloria, sobre los asuntos militares, no hay nada sorprendente en que se apasione el corazón, y que se impacienten

(18) Abd-el Kader (1807-1883), guerrero y jefe árabe que luchó victoriosamente contra los franceses durante los años entre 1830-1840 *Enciclopedia Ilustrada, Espasa-Calpe*, I, 254-256.

(19) ¿Posible alusión a Manuel Pastrana, guerrillero célebre por su valor y tenacidad contra Napoleón? *Ibid.*, XLII, 676.

las manos; principalmente en el sur, donde el fuego en la sangre es una enfermedad crónica. En Madrid no hace mucho vivían un moro viejo, vendedor de dátiles; yo lo vi en la calle Alcalá como iba cabizbajo, alto y seco, en su turbante blanco y con una barba gris y con una expresión tan triste en la cara que daba pena. Se le ocurrió al vulgo madrileño divertirse y casi le mataron a palos. Y en el teatro el vulgo se invitaba a semejantes espectáculos, los cuales entre nosotros, gracias a Dios, se dan en los teatros de las ferias, junto con luces de Bengala, la toma eterna de una fortaleza, y «dime tú, patria mía» (20).

Se sabe que ni una representación en un teatro pequeño sale sin ballet; pero ballet en el sentido europeo no hay, sino su propio baile. Como regla general representan al principio una comedia en tres actos, después vaudeville, y entre éstos, sin falla una danza, algo como nuestro *divertissement*, sólo aquí ello tiene sentido; el espectador mismo ha bailado ésta alegre jota en Chamberí o en el Recreo de la Juventud [sic]—da lo mismo, y no hay necesidad de explicarle el juego simbólico del pie y del rápido estremecimiento de las manos que significa que todo ha muerto. Hace una semana, si hubiera estado Ud. en el teatro local, El Teatro del Circo, tal baile le habría transportado con un sólo movimiento de la cortina desde la fabulosa Castilla al suelo africano. La primera escena representaba una calle, en el fondo hay una mesa, detrás de la mesa gente honesta pasea, en el primer plano danzan jóvenes con las manolas madrileñas. Bailan para sí—cuando de repente un clarín se oye y todos se preparan para la batalla, obedeciendo la llamada. Inmediatamente después se ve un pasaje con verdura, fortalezas, y árboles; detrás de una fortaleza se ven la barba y figura de un centinela moro. Se ve que él ha divisado algo, después se agitó y disparó. Una multitud de moros rayados con barbas horribles y en feces rojos, salen al tiro; contra ellos se lanzan de otro lado, soldados españoles, los mismos que vimos en el primer acto dedicados a cosas más pacíficas. Es sobrentendido, que los españoles expulsan a los enemigos de la escena. Pero el asunto no termina con esto. Un jovencito se extravía e inmediatamente cae prisionero de un guardia moro que sin pensarlo mucho, lo agarra y lo trae a la escena. En el momento de peligro el español se acuerda de su fién navaja (tipo de cuchillo plegable que llevan en el cinto que le resuelve los pleitos y todos los nudos gordianos semejantes) y...

* * *

DE MADRID A VALENCIA

4 a 18 de marzo

Eran las ocho y media de la noche cuando nuestro tren se puso en marcha. El tiempo estaba tranquilo, sólo que con la oscuridad de la noche el frío se sentía más, y cuanto más tarde en la noche, más había que abrigarse. Pero el calor deseado no venía, el sueño pesado se apoderaba de los ojos, y una parte del cuerpo se dormía mientras otra parte temblaba de frío. En tal estado pasamos por Játife [sic], Píngo [sic], Aranjuez, y en Alcázar de San Juan nos encontramos con Don Quijote. Desde la Sierra de los molinos (cerca del Campo de Cristana) [sic], sobre nosotros soplaba un viento frío. Veinte y cinco a veinte

(20) Son representaciones y canciones típicas en los teatros de las ferias rusas. Véanse EVGENII KUZNETSOV: *Russkie narodnye gulianiia po passkazam A. Ia. Alekseeva-Iakovleva* (Leningrado, 1948), p. 19, y, *Teatral'naia entsiklopediia* (Moscó, 1967), V, 114.

y seis molinos, el campo sin límite se extendía por ambos lados del camino, la luna lo cubría con una luz blanquizca por medio de la cual yo, si fuera pintor, pintaría un sueño de una noche de verano. Si hubiera habido un poco más de sombra echada sobre el extremo del campo sin fin, yo me habría imaginado una visión del flaco caballero triste sobre Rocinante; y el caballo y jinete tan flacos, que a través de ellos aparece la luna, y son sendas caras tristes flacas y buenas. Un poco más lejos, en un burro pequeño el fiel Sancho, fuerte, rechoncho, y con mofletes gordos y una gran sonrisa. Y la luna le envidia esos mofletes gordos. Afortunadamente no había ni una sola sombra sobre la estepa y dormité sin haber visto a Don Quijote.

En cambio todo se cubre de las tinieblas de la noche y de la incertidumbre hasta llegar a la misma Almansa. Pasamos por varias ciudades donde mucho de aquí iba acompañado del epíteto noble ilustre, fiel, ...pero váyase, pregunte usted a Ulises cómo condujeron a su patria los semidivinos feacios. Por eso el curioso lector cerrará mi diario (*soi-disant*) y se referirá a A. Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif historique et artistique de L'Espagne et du Portugal* (París, 1 v.)*, donde él encontrará todas las estaciones y distancias, aun indicaciones sobre los restaurantes existentes, completamente inútiles (i. e. las indicaciones), tanto para los no hambrientos como para los hambrientos también, porque éstos bajan del tren y se enteran de todo lo necesario. Observamos de paso, sin embargo, que en España las hojas de espada de Albacete gozan de la misma fama que las toledanas.

Al otro lado de Almansa usted ya está en otro clima; aún más de dos túneles: uno de 1.514 metros de largo — y desde el pie de Santa Bárbara usted ve la región valenciana—. No menos de 100 kilómetros se extiende en la distancia la zona de jardines que aún están sin florecer en marzo, mientras entre ellos reverdecen los campos, y los olivos y naranjos no mudan el follaje. Al principio, la verdura es un poco débil, el olivo casi toca la tierra en sarmientos monstruosos, mientras las higueras y las moreras extienden al aire sus ramas desnudas; después todo se pone de colores más y más brillantes y alegres. Se ven los plantíos de naranjos sobre los cuales alguien salpicó oro y cinabrio; aquí la palmera levantó su cabeza rizada y no se sabe dónde escondió su áspero tallo. Si no fuera por la palmera, el tejado plano y terraza, yo habría tomado a Játiva por una de esas pequeñas ciudades medievales alemanas que solían albergarse en un valle, protegidas por montañas de todos lados; sobre la montaña corre la muralla de la ciudad, donde hay un castillo

* Indico aquí algunas obras que podrían ayudarle al viajero en sus excursiones por España —las cito sin orden alfabético—: ANTOINE DE LATOUR, *Études sur l'Espagne, Séville et Andalousie*, 2 vv. París, 1855; Id. La baie de Cadix. *Nouvelles études sur l'Espagne*, París, 1858; THÉOPHILE GAUTIER, *Voyage en Espagne* 1 v., París, 1855; GIRAUD ET DESBARROLLES, LABORDE, OZANAM, POLIN NÉBOCET, *La reine de l'Andalousie. Souvenir d'un séjour à Séville*, París, 1858, 1 v.; CHARLES DE MAZADE, *Espagne moderne*. 1 v., París, 1855; PHILARÈTE CHASLES, *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, París, 1 v.; ÉMILE BEGIN, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal* (par l'auteur du *Voyage pittoresque en Suisse*), París, 1 v.; *Recuerdos de un viaje por España*, 1-a y 2-a parte (1849), 3-a y 4-a (1850), 5-a y 6-a (1851), Madrid; H. TAINE, *Voyages aux eaux des Pyrénées*, París, 1855, 1 v.; *L'univers, Histoire et description de tous les peuples. Espagne*, 2 v. par LAVALLÉE et GUEREAULT, París 1844; MURRAY, BOTKIN [V. P. *Pis'ma ob Ispanii* (*Cartas de España*), St. Petersburgo, 1845].

que sobriamente mira a la vida abundante abajo en el campo. Así, en San Felipe de Játiva la sierra hendió al cielo azul, hacia ella se arrima la ciudad y las almenas se extienden por la colina hasta las cimas, hacia la antigua fortaleza, considerada en el pasado, inexpugnable; al pie de la colina se extiende el valle, excelentemente cultivado e irrigado por una red de acueductos. Las casas, cubiertas de arcilla, están construidas de ladrillos ligeramente quemados o de piedra gris; y sobre todo esto, el sol de la mañana derrama su brillante luz. Las ciudades españolas —esas por lo menos que yo he visto—, me asombraban con su colorido uniforme: un tono gris yace sobre la amontonada mole de los edificios, allí y aquí se destacan del nivel general: el capitel de una torre, o de manera graciosa se extiende una cúpula; cuando el sol lanza dos o tres rayos sobre esta mole, el tono cambia de gris a uno gris-rosado. Tal me lo parecía cuando en la tarde miraba a Madrid desde la orilla del Manzanares, del paseo de las Delicias. Yo me explico este colorido monótono por la uniformidad del material, el cual se usa en la construcción —la verdad es que aún no he visto el verano español—. Que fuera como fuera, me son más cercanas al corazón nuestras vistas rusas: de Moscú desde las Colinas de las Golondrinas, o del Poklonna sobre Pererev, de la iglesia de la Ascensión desde la abrupta orilla del río Kolomeno, y muchas otras más. Cuánta verdura hay aquí en los jardines, cuánto oro en las cúpulas de las iglesias, cuántos colores, maravillosamente colocados unos a otros, en los tejados de las casas. La vista de la ciudad española es en realidad una imagen esculpida de granito, derramada en el sol; nuestro paisaje se extendió como una rica bata persa; una multitud de ramajes, un mar de flores, brillante, algo desvaído, y sólo puede gustarle a la naturaleza rusa «batera» (21).

Játiva ha conservado su carácter moro, en sus habitantes aún corre sangre árabe. Antes ella tenía fama de ser revoltosa; consecuentemente su población pereció o fue subyugada en una gran serie de motines sangrientos, y la ciudad misma recibió el apodo de San Felipe, pero las viejas murallas se quedaron junto con el espíritu independiente de la vieja ciudad. El nombre San Felipe se quita poco a poco y a pesar de un decreto real, el nombre árabe se hace popular de nuevo (Germond de Lavigne, loc. c., p. 676).

No entré en Játiva y nada diré sobre la sangre árabe de sus habitantes. En la distancia, en el campo y en el trabajo se vieron caras quemadas, espinas encorvadas. El valenciano, de verdad, ha conservado mucho de lo oriental en su tipo, su ropa, su manera de ser —sobre la ropa y manera de ser me baso en las palabras de otros, porque yo mismo no he visto el Oriente—. Enjuto y quemado por el sol, ágil en su andar, él recuerda a un árabe de la estepa; en su cabeza hay una boina roja de lana (barret) de lado —algo por el estilo como el gorro frigio—, o sencillamente un paño, cónicamente arreglado. Sigue con mangas de lino o de lienzo (dependiendo de la estación del año), y lo mismo con los pantalones (camalets), anchos, que llegan solamente hasta las rodillas. Una faja los prende a la cintura: en la cual se ve su navaja fiel, y en el pecho se ven el rosario con el crucifijo y el escapulario. El calzado regional se destaca por su originalidad: son las tales llamadas alborgas o alpargatas, tipo de sandalia sujeta a las pantorrillas por una cinta. Las alparga-

(21) Aparente juego de palabras ruso sobre *khalat*, que quiere decir, *bata*, y *khalatnost*, que significa el estado abúlico de andar siempre de bata y no hacer nada positivo.

tas se hacen de cáñamo hilado; añade a todo esto un abrigo listado de flores brillantes que se tira al hombro y con el cual se abriga de varias maneras, y usted ha vestido, de pies a cabeza, a un habitante de las huertas valencianas. Cuando nuestro tren corre y no permite fijarse en las vistas que cambian rápidamente, pocas veces se pierde de vista al campesino valenciano: él en todas partes hormiguea, está eternamente con la hoz y con la azada en las manos. Allí, uno de ellos llevaba de una esclusa cercana su porción de agua y en el lodo seguramente estará preparando la tierra para el arroz. El agua siempre está cerca porque ninguna otra región en toda España, quizá en toda Europa, puede jactarse de semejante sistema de riego como Valencia. Cada campo está abastecido con una zanja, en la zanja corre el agua; ningún camino cruza el campo, la zanja entra en un caño y así lleva más lejos la humedad benéfica. Se dice que la actual generación de terratenientes solamente continúa el sistema de sus antepasados árabes; fuera lo que fuera, la red hidrográfica de las huertas valencianas que se queda en un grado tan alto del desarrollo agrícola ha llamado la atención del gobierno, y no hace mucho mandó aquí un especialista con el propósito especial de estudiar el riego local*. Por eso florecen los sauces circundantes y la plaza del mercado [sic] en Valencia está eternamente llena de un perenne verdor. Por eso Valencia se llama el jardín de España, y [el poeta romano] Claudiano perdonará a los valencianos el cambio de una sola letra cuando, al aplicar su dístico al Guadalaviar (anteriormente Turia), los valencianos grabaron sobre su malecón una alabanza tan sonora: *Floribus et roseis romosus Turia ripis* (en Claudiano Duria = Duero), *Fructibus et plantis, semper pulcherrimus undis* (22).

No sé cómo vienen al Duero estas *pulcherrimae undae*, el Guadalaviar no merece semejantes alabanzas. Y por una razón muy sencilla: no tiene agua; un cauce ancho, rodeado de orilla y paseo que sirven de lugar para galanterías caballerescas mientras una ligera corriente de agua, acariciando una orilla y después otra, no es digna de llamarse río. No, no es el Guadalaviar al que las huertas cerca de la ciudad deben su lozana vegetación, sino al abono orgánico municipal y al polvo calcáreo de las calles valencianas. Dicen que los habitantes de Valencia intencionalmente evitan la pavimentación de las calles para que hubiera más polvo benéfico. Paradójicamente, de esto sufren los ojos, y con tales flores se embellecen los alrededores. Hay en las huertas toda una clase de gente cuya exclusiva ocupación es la recolección de estiércol, polvo y todo lo que tira y barre la economía municipal. Estos son los tal llamados terreros y fematers. Terreros —principalmente en el arte— llegan a la ciudad con canasta en las manos para recoger boñiga de caballos y cualquier otra fecunda suciedad, el femater —experto— sale a su negocio con un caballo, por cuya grupa hay dos cestas; él tiene casa y callejones conocidos, los cuales él limpia gratuitamente de la basura acumulada, y no sólo gratuitamente, sino que a veces ofrece un melón y saludos. El tiene a su disposición la cloaca municipal. En Madrid el grupo de barrenderos uniformados perezosamente barre la calzada y crea más polvo y tira más basura sobre el transeúnte de lo que limpia —y esto está bajo el control de la policía municipal—. En Valencia los habitantes se esfuerzan para mantener la ciudad limpia y cada día salen a cumplir su deber, a pesar de las frecuentes discusiones con la policía. Madrid

* *Los valencianos pintados por sí mismos* [sic], Valencia, 1859, t. v., p. 16.

(22) *Los valencianos pintados por sí mismos* (Valencia, 1859), p. 17.

se construyó por el deseo del mando superior, en un lugar pelado, sin ton ni son; después de eso, imagínese; pues la ciudad misma debería escogerse su propio lugar, y no construirse donde y como quiera, sin tomar en cuenta el clima y los alrededores. Sólo hay que comparar las afueras de la capital con las huertas de Valencia e inmediatamente se ve la colosal diferencia entre una ciudad construida por edicto y una ciudad cuyas condiciones de vida se determinan por la naturaleza circundante, en el lugar geográfico. Cerca de Madrid se puede ir menos de una versta para entrar en tal campo pelado y tal valle donde encima tiene el cielo, y alrededor, con la excepción de cuestras, no se ve nada; más lejos las montañas se esconden de vista, y de vivienda no hay una huella. Cerca de Valencia hay una extensión de unas diez verstas: campos, huertas, casitas limpias, arregladas como una tabla de ajedrez, y sus paredes blanqueadas matizan fuertemente el fresco verdor. A mi parecer, estas casitas, con sus techos puntiagudos cubiertos de caña y de paja, por su construcción recuerdan en general un poco nuestras *isbás* rusas; sólo que ellas se construyen de piedra y están blanqueadas. Me fue posible ver cómo el ama de casa o su hija, con algo entre cuchara y cepillo, blanqueaban de nuevo su casita. Como quieras, esto es una indicación de bienestar material. Tres ventanas estrechas miran, entornándose los ojos de la fachada, como si temiesen el polvo —por eso son tan estrechas—; dos en el piso inferior, normalmente compuestos de dos habitaciones, estudio y estable, y sobre ellos una andana, algo como nuestro *svetlitsa*. En la cresta del tejado, ambos puntos tienen forma de cruz; a veces en la pared se coloca un crucifijo de piedra, alrededor del cual se ata una corona colocada por una mano piadosa. A veces algunos azulejos esmaltados sustituyen el crucifijo, y en ellos hay una imagen de algún santo, seguramente el patrono del propietario, o la Virgen María, o la Pasión de Cristo; bajo la imagen se ven algunas coplas. La cruz, rosario, indulgencias y escapulario hacen un papel importante en España y especialmente en Valencia. A propósito, recuerdo una vez que en el teatro madrileño del Príncipe había un baile donde en la escena salían castellanos con sombreros redondos y chaquetas bordadas. El Gallego —Juanito el tonto—, en una montera (montera-tipo de gorro), debajo de la cual salen largos mechones de pelo y con predominio del color pardo en la ropa. Salían, al fin los hijos de Valencia, y en el cuello, sin falla, rosarios. En la ciudad misma del Cid váyase al mercado: en las filas de tiendas encontrarán, en vez de letreros, imágenes de los santos Vicente, Antonio y otros; a veces, en vez de éstos, una estrella dorada que se balancea, media luna con una cara humana, paloma o loro en un aro —todo esto seguramente de madera—. El valenciano es extraordinariamente piadoso y supersticioso, comenta uno de los autores de *Los valencianos pintados por sí mismos*. No sabes cuánto de esto es verdad aquí; de mi parte les diré sólo que en Valencia aún existen misterios medievales, de contenido religioso y con artistas vivos, no con títeres, por los cuales se han sustituido en toda España (cuatro palabras sobre los nacimientos madrileños después). En la iglesia de San Esteban, donde fue bautizado San Vicente Ferrer, apóstol y protector de Valencia, anualmente se representa un misterio ese día santificando el acontecimiento que ocurrió hace cuatro siglos; otra representación dramática de la misma clase atrae la piadosa curiosidad del pueblo al Colle del mar, en la Caza [sic] Nata-lia de San Vicente, donde los actores, si no me equivoco, son huérfanos del asilo establecido por el santo. Tengo en mis manos el texto de uno de estos

miracles, representado en 1859 (*Miracle de S. Vicent*, etc.); al cual se añaden dos paginitas, una corta hagiografía de San Vicente, *Vida del valenciano apóstol de la Europa S. Vicente Ferrer*, Valencia, 1857, 1 v.

Mientras yo me iba enfrascando en mis pensamientos, quedándome mentalmente al otro lado de las murallas municipales, la locomotora se mueve por los rieles, pero con menos velocidad que mis pensamientos. Cactus y áloe cubren el camino, aunque más frecuentemente se levantan palmeras, naranjos rodean el camino, pero no pudimos coger ni una naranja, y yo me di cuenta de que no siempre se pueden creer las hipérbolas de M-r Germond de Lavigne. Allí, a la derecha, azuleaba una corriente que pronto creció mucho y apareció el lago de la Albufera medio cubierto de polvo y cubierto por una neblina en la distancia. El lago de la Albufera, ancha cinta de agua dulce, separada del mar por un istmo boscoso, a través del cual se veían un estrecho, cañas por las orillas, y bandadas enormes de aves se bañan en sus aguas; dos pueblos viven de la industria de los barqueros —Alcudia y Silla—. Los cazadores allí están a sus anchas: aunque las parcelas del litoral se arriendan, un día a la semana todo el mundo tiene permiso para cazar, y multitudes deseosas de cazar se congregan desde el amanecer en el litoral del pueblito. Los barqueros todos se alquilan, todos familiarizados con el asunto, con el lugar y donde hay aves. Se forman grupos, se ponen de acuerdo, y en una reunión general, donde los arrendadores y su barquero tienen la primera palabra, entre discusiones e injurias, se decide el problema de la elección de puestos, dónde, quién y cómo disparar. Al día siguiente, cuando hay luz, salen a la caza, y se ven islas flotantes [de aves]. Si no me equivoco, el lago de la Albufera pertenece a las tales llamadas *eaux de passage*, y en él no hay prohibiciones contra la caza y los cazadores en determinadas épocas del año.

De Valencia al lago son tres o cuatro horas en la tartana; puesto que para el viaje hace falta por lo menos un día, no me fue posible estar allí. Todo lo contado por mí arriba lo leí en *Los valencianos pintados por sí mismos* —esta colección de bosquejos de la vida popular, vida valenciana, escritos por varias personas. Aquí usted encontrará al femater, a la carabazera [sic], y el foguerrar [sic] y al fin a los barqueros de la Albufera. La idea misma de semejante publicación me gusta: conservar para la memoria de la posteridad más y más tipos anticuados. La vida pasa adelante tan rápidamente, tan despiadadamente cambia de edad a edad, abandona la camisa infantil por el eterno «smoking», que es sabio valerse de una fotografía, si no quieres que desaparezca junto con los años, la misma imagen de la niñez y de la camisa infantil. El hombre antiguo no llegó hasta este desecho, puesto que no llegó a conocer la fotografía; consecuentemente, el hombre antiguo siempre nos resultará algo indistinguible, aunque, fuertemente delineado, pero sin colores vitales; como una escultura de mármol de la cual nos quedamos admirados, pero que es incapaz de inspirarnos amor. Yo oí de un pintor aficionado, un pintor bastante mediocre, *un certain* M-r Lokhnitskii, que a menudo conversa con el Divino Cristo Niño, de su Murillo; pero hay algo en la pasión de Pigmalión que no me convence. *La Iliada* y *La Odisea*, verdad, nos transportan totalmente al ámbito de la sociedad de Homero, pero Homero no fue más que Homero: actualmente no podemos hacer más que captar los sentimientos del hombre antiguo, enterarnos del desarrollo civil y político de sus relaciones civiles y políticas, su concepto de lo bello, y del arte—y sin embargo no alcanzar la imagen completa. Por más que res-

tauraras Bayas (23) y la villa de Horacio—, sin embargo si quieres llevar al hombre antiguo a su baño y a su villa, tropezarás por falta de escalón y tienes que apoyarte exclusivamente en las hipótesis. No tenemos suficientes datos para retratar la vida particular de los griegos y de los romanos, muchas manifestaciones de la cual hasta ahora es *terra incognita* para el investigador contemporáneo. Conocía la antigüedad, la arqueología, pero ésta, como fruto de una época que carecía de criticismo, se refería a su objeto como un idilio, como un recuerdo, el sentido vivo del cual empezaba a perderse para la sociedad. Las ruinas de Pompeya y los *grafitti* pompeyanos, a cuya publicación los arqueólogos empiezan a dedicarse diligentemente, con su palpable testimonio, ya han hecho tanto para el estudio de la antigüedad como Catón, Aulio Gelio, Macrobio y Festo. En adición es la novela, el único de los géneros literarios que provoca al hombre, después de haberse aislado en el lirismo, a una nueva creación épica y le permite verse a sí mismo—la novela apareció allí demasiado tarde y degeneró demasiado rápido del cuento florido sobre Psique y Amor a las inacabables aventuras amorosas. Nuestra era cristiana, en este sentido, es mucho más afortunada que la clásica: como allí, *La Odisea* y *La Iliada*, aquí *Edda* y *Beowulf*, y el variado mundo de la saga popular, son el punto de partida universal y rico material para retratar la época prístina; pero después el equilibrio desaparece y la era actual manifiesta una enorme preferencia por el desarrollo del género novelístico.

Un cambio especialmente feliz, se ve en el predominio de las memorias y de los ensayos de costumbres. Mucho sacará el futuro historiador de Dickens, Auerbach (24), et al, y de Grigorovich en su *Cuadros Provincianos* (25). Como también sacará datos históricos de las páginas de *Una crónica familiar* de Aksakov (26), y quizás también de otra crónica que promete reproducir con gran colorido rasgos de la vida diaria de la vieja Polonia. Tanto el examen serio de la vida, como el papel del escritor, van poniendo más y más el sello de la verdad vital e histórica sobre la producción poética; desaparecen los héroes ideales y las sociedades imaginarias que podrían colocarse en cualquier país y era. Y el consciente estudio de la vida popular entrará en el cuento y en la ficción con un estudio erudito más rígido. Recordemos los trabajos de Riehl (27), Pontchery y otros. *Los valencianos pintados por sí mismos* lógicamente no pueden compararse con semejantes trabajos. Se han escrito sin pretensión, sin grandes propósitos, en imitación a semejante género de cuadros de costumbres franceses y españoles (*Los españoles pintados por sí mismos*) y volantes de Carlos Ros, escritor valenciano del siglo pasado cuyos dos artículos forman parte de esta colección*. A pesar de esto, los cuadros tienen sentido y son buenos en su falta de pretensiones.

Mientras hablábamos con usted sobre el libro, sobre libros, y sobre el romanticismo, el tren no espera, y en Valencia ya pasé por la plaza de toros, cercada

(23) Ciudad antigua cerca de Nápoles, lugar de recreo y baños.

(24) BERTHOLD AUERBACH (1812-1882), novelista alemán, autor de *Escenas campesinas de la Selva Negra*.

(25) DMITRII V. GRIGOROVICH (1822-1899).

(26) SERGEI T. AKSAKOV (1791-1859).

(27) WILHELM HEINRICH RIEHL (1823-1897).

* En una de las ilustradas madrileñas, ya hace algún tiempo, se publican cuentos costumbristas con el mismo propósito filantrópico: salvar del olvido las huellas de carácter nacional *Narodnost'* que se marchita en las tartanas y en las barberías en las calles.

de andamios por donde circulan obreros. Desde el andén ferroviario paso por las calles, no tan estrechas, no tan anchas. Valencia no se descubre inicialmente, por lo demás, el camino no está tan lejos. Nos hospedamos en el hotel Villa de Madrid donde el marqués de Herrera quiso arreglarlo todo para recibir a sus queridos huéspedes.

Y permítame presentar a usted al marqués de Herrera...

JACK WEINER
Foreign Languages
Northern Illinois University
DeKalb, ILLINOIS 60115 (USA)

UN AÑO GALDOSIANO *

P O R

JUAN SAMPELAYO

Es año galdosiano de preferencia y bien que todos lo sean para su culto literario, este de 1970 en el que estamos y en el cual el pasado 4 de enero se cumplieron los cincuenta cabales de la muerte de don Benito Pérez Galdós en este Madrid suyo, Madrid nuestro.

Cincuenta años de una ya muy lejana madrugada en que expira el maestro, rodeado de los suyos y de un muy reducido grupo de amigos.

El año del cincuenta aniversario de la muerte de Galdós se ha abierto con una exposición un tanto galdosiana en la Nacional —manuscritos de sus obras ahora adquiridos por el Estado— anuncios de libros sobre él, amén de dos novelas suyas, *Tristana* y *Fortunata y Jacinta*, transformadas en películas y triunfadoras a la par en los cines de París y de Madrid. De todas estas cosas y de este libro que ahora, tras una lectura de singular agrado, depositamos en un estante de nuestra biblioteca y el cual constituye el segundo volumen de un ensayo literario de verdadero acierto: La Biblioteca Literaria Tomás Borrás.

No es costumbre muy generalizada ésta de bautizar una colección de libros con el nombre de un escritor que esté aún entre nosotros, y quiera Dios que por largos años, pero no por ello hemos de señalar el buen gusto que esto supone.

Don Benito Pérez Galdós, gigante literario, hombre de una humanidad verdadera y dando al vocablo su mayor profundidad, su verdad absoluta, ha presidido de un extremo a otro estas páginas del madrileñista Federico Carlos Sainz de Robles.

La vida de don Benito queda en la prosa, que es aquí perfección literaria con la sencillez que tuviera el devenir del maestro, del que podemos considerar el más grande novelista español después del clásico: Miguel de Cervantes.

Todo está dicho, dicho sencillamente bien que sea difícil, como en el caso presente de un hombre de vivir escondido, de vivencias

* FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES: *Pérez Galdós. Vida, obra y época*. Biblioteca Literaria «Tomás Borrás». Editor, Vasallo de Numbert. Madrid, 1970.

más internas que externas. Don Benito, entero y verdadero, nos sale al paso en las horas de su correr del mundo, es decir, de la vida, casi puede decirse de su ciudad. Y ésta es la que de preferencia se encuentra en las páginas de este libro.

Vida de Pérez Galdós, sí, pero tanto y más vida —época del Madrid de Fortunata y Jacinta—, de los lugares y las gentes que él conoció y más tarde llevó a sus libros, surgen con fuerza de evocación y de nostalgia en éste.

Las calles y los cafés, los teatros y las tiendas, las tertulias mesocráticas y las académicas, el Ateneo y el Congreso de los Diputados en toda su amplitud, en todo su detalle, aquí están, con sus personajes, personajillos o, sencillamente, con sus ciudadanos, que han sido vistos como en un gran reportaje cinematográfico con una cinta magnetofónica que se ha adelantado a los tiempos.

Palabras y ruido de fondo, ya sea la música de la zarzuela chica, ya los gritos más o menos parlamentarios, sin faltar las frases académicas de aquella tarde en que en la Academia Española le da como bienvenida a esta casa don Marcelino Menéndez Pelayo.

El libro escrito por un hombre que sabe todo sobre Galdós tiene sobre todo, como lo tuvo ya el biografiado, un noble sentido literal.

Es grata y entretenida la vida del novelista sobre el tablado de su época y es perfección crítica aquella otra parte de la obra en donde el biógrafo deja su pluma erudita, erudición con encanto, eso sí para buscar la del crítico.

Amor apasionado a una obra, pero amor con equilibrio, con medida y con rigor, que de todo ello hay en este ensayo crítico que del Galdós dramaturgo y novelista nos hace Sainz de Robles.

Entra en cada campo, ya el del teatro o el de la novela con un supremo conocimiento de la obra, y una vez en él es su pluma la que va abriendo planos como un escalpelo ante la carne para dilucidar, no digamos cada párrafo, pero sí cada comedia, cada obra...

Un libro que, si puede decirse que es uno más en cuanto al número respecta en la bibliografía galdosiana, por otra parte menos copiosa que lo que el maestro se merece, lo es mucho más en cuanto al interés de toda índole que esta obra encierra.

JUAN SAMPELAYO
Zurbano, 57
MADRID

BIBLIOGRAFIA GALDOSIANA

POR

LUCIANO E. GARCIA LORENZO

I. OBRAS DE DON BENITO PEREZ GALDOS

Las obras de Don Benito Pérez Galdós están publicadas por la Editorial Aguilar, *Obras completas*. Introducción, biografía, notas y censo de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, seis tomos: I-II, 1958; III, 1951; IV, 1954, V, 1961, VI, 1951. Los tomos I, II y III son los *Episodios nacionales*; los tomos IV y V las novelas, y el tomo VI comprende novelas, teatro y miscelánea.

Citamos, a continuación, los *Episodios nacionales*, las novelas y las obras de teatro; para los escritos misceláneos y los prólogos de Galdós a sus obras remitimos a la edición de Aguilar citada. Los prólogos de nuestro escritor a obras de otros autores están recogidos por W. H. SHOEMAKER en su libro *Los prólogos de Galdós*, México, De Andrea, 1962.

A) EPISODIOS NACIONALES

PRIMERA SERIE

1. *Trafalgar*, Madrid, enero-febrero de 1873.
2. *La corte de Carlos IV*, Madrid, marzo-abril de 1873.
3. *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, Madrid, julio de 1873.
4. *Bailén*, Madrid, octubre-noviembre de 1873.
5. *Napoleón en Chamartín*, Madrid, enero de 1874.
6. *Zaragoza*, Madrid, marzo-abril de 1874.
7. *Gerona*, Madrid, junio de 1874.
8. *Cádiz*, Madrid, septiembre-octubre de 1874.
9. *Juan Martín el Empecinado*, Madrid, diciembre de 1874.
10. *La batalla de los Arapiles*, Madrid, febrero-marzo de 1875.

SEGUNDA SERIE

11. *El equipaje del rey José*, Madrid, junio-julio de 1875.
12. *Memorias de un cortesano de 1815*, Madrid, octubre de 1875.
13. *La segunda casaca*, Madrid, enero de 1876.
14. *El grande Oriente*, Madrid, junio de 1876.
15. *El 7 de julio*, Madrid, octubre-noviembre de 1876.
16. *Los cien mil hijos de San Luis*, Madrid, febrero de 1877.
17. *El terror de 1824*, Madrid, octubre de 1877.
18. *Un voluntario realista*. Madrid, febrero-marzo de 1878.
19. *Los apostólicos*, Madrid, mayo-junio de 1879.
20. *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Santander, noviembre-diciembre de 1879.

TERCERA SERIE

21. *Zumalacárregui*, Madrid, abril-mayo de 1898.
22. *Mendizábal*, Santander, agosto-septiembre de 1898.
23. *De Oñate a La Granja*, Santander, octubre-noviembre de 1898.
24. *Luchana*, Santander, enero-febrero de 1899.
25. *La campaña del Maestrazgo*, Santander, abril-mayo de 1899.
26. *La estafeta romántica*, Santander, julio-agosto de 1899.
27. *Vergara*, Santander, octubre-noviembre de 1899.
28. *Montes de Oca*, Madrid, marzo-abril de 1900.
29. *Los ayacuchos*, Madrid, mayo-junio de 1900.
30. *Bodas reales*, Santander, septiembre-octubre de 1900.

CUARTA SERIE

31. *Las tormentas del 48*, Madrid, marzo-abril de 1902.
32. *Narvéz*, Santander, julio-agosto de 1902.
33. *Los duendes de la camarilla*, Madrid, febrero-marzo de 1903.
34. *La Revolución de julio*, Santander, septiembre de 1903, y Madrid, marzo de 1904.
35. *O'Donnell*, Madrid, abril-mayo de 1904.
36. *Aiia Tettauén*, Madrid, octubre de 1904 y enero de 1905.
37. *Carlos VI en la Rápita*, Madrid, abril-mayo de 1905.
38. *La vuelta al mundo en la «Numancia»*, Madrid, enero y marzo de 1906.
39. *Prim*, Santander-Madrid, julio y octubre de 1906.
40. *La de los tristes destinos*, Madrid, enero y mayo de 1907.

QUINTA SERIE

41. *España sin rey*, Madrid, octubre de 1907 y enero de 1908.
42. *España trágica*, Madrid, marzo de 1909.
43. *Amadeo I*, Madrid, agosto y octubre de 1910.
44. *La primera República*, Madrid, febrero y abril de 1911.
45. *De Cartago a Sagunto*, Santander-Madrid, agosto y noviembre de 1911.
46. *Cánovas*, Madrid-Santander, marzo y agosto de 1912.

B) NOVELAS

47. *La Fontana de Oro*, Madrid, 1867-1868.
48. *La sombra*, Madrid, noviembre de 1870.
49. *El audaz. Historia de un radical de antaño*, Madrid, 1871.
50. *Doña Perfecta*, Madrid, abril de 1876.
51. *Gloria*, 2 tomos, Madrid, diciembre de 1876 y mayo de 1877.
52. *Marianela*, Madrid, enero de 1878.
53. *La familia de León Roch*, 2 tomos, Madrid, junio y diciembre de 1878.
54. *La desheredada*, 2 tomos, Madrid, enero y junio de 1881.
55. *El amigo Manso*, Madrid, enero y abril de 1882.
56. *El doctor Centeno*, 2 tomos, Madrid, mayo de 1883.
57. *Tormento*, Madrid, enero de 1884.
58. *La de Bringas*, Madrid, noviembre de 1884.
59. *Lo prohibido*, 2 tomos, Madrid, noviembre de 1884 y marzo de 1885.
60. *Fortunata y Jacinta*, 4 tomos, Madrid, enero y junio de 1887.
61. *Celín, Trompiquillos y Theros*, Madrid, noviembre de 1887.
62. *Miau*, Madrid, abril de 1888.
63. *La incógnita*, Madrid, noviembre de 1888 y febrero de 1889.
64. *Torquemada en la hoguera*, Madrid, febrero de 1889.
65. *Realidad*, Madrid, julio de 1889.
66. *Angel Guerra*, 3 tomos, Madrid y Santander, abril de 1890 y mayo de 1891.
67. *Tristana*, Madrid, enero de 1892.
68. *La loca de la casa*, Madrid, octubre de 1892.
69. *Torquemada en la cruz*, Santander, octubre de 1893.
70. *Torquemada en el Purgatorio*, Santander, junio de 1894.
71. *Torquemada y San Pedro*, Madrid, enero-febrero de 1895.

72. *Nazarín*, Santander, mayo de 1895.
73. *Halma*, Santander, octubre de 1895.
74. *Misericordia*, Madrid, marzo-abril de 1897.
75. *El abuelo*, Santander, agosto-septiembre de 1897.
76. *Casandra*, Santander, julio y septiembre de 1905.
77. *El caballero encantado*, Santander-Madrid, julio y diciembre de 1905.
78. *La razón de la sinrazón*, Madrid, primavera de 1905.

C) TEATRO

79. *La expulsión de los moriscos*, Madrid, 1865 (perdida).
80. *Realidad*, drama en cinco actos, Madrid, 15 de marzo de 1892.
81. *La loca de la casa*, comedia en cuatro actos, Madrid, 16 de enero de 1893.
82. *Gerona*, drama en cuatro actos, Madrid, 3 de febrero de 1893.
83. *La de San Quintín*, comedia en tres actos, Madrid, 27 de enero de 1894.
84. *Los condenados*, drama en tres actos, Madrid, 11 de diciembre de 1894.
85. *Voluntad*, comedia en tres actos, Madrid, 20 de diciembre de 1895.
86. *Doña Perfecta*, drama en cuatro actos, Madrid, 28 de enero de 1896.
87. *La fiera*, drama en tres actos, Madrid, 23 de diciembre de 1896.
88. *Electra*, drama en cinco actos, Madrid, 30 de enero de 1901.
89. *Alma y vida*, drama en cuatro actos, Madrid, 9 de abril de 1902.
90. *Mariucha*, comedia en cinco actos, Barcelona, 16 de julio de 1903.
91. *El abuelo*, drama en cinco actos, Madrid, 14 de febrero de 1904.
92. *Bárbara*, tragicomedia en cuatro actos, Madrid, 28 de marzo de 1905.
93. *Amor y ciencia*, comedia en cuatro actos, Madrid, 7 de noviembre de 1905.
94. *Zaragoza*, drama lírico en cuatro actos, Madrid, 1907.
95. *Pedro Minio*, comedia en dos actos, Madrid, 15 de diciembre de 1908.
96. *Casandra*, drama en cinco actos, Madrid, 28 de febrero de 1910.
97. *Celia en los infiernos*, comedia en cuatro actos, Madrid, 9 de diciembre de 1913.
98. *Alceste*, tragicomedia en tres actos, Madrid, 21 de abril de 1914.
99. *Sor Simona*, drama en tres actos, Madrid, 1 de diciembre de 1915.
100. *El tacaño Salomón*, comedia en dos actos, Madrid, 2 de febrero de 1916.
101. *Santa Juana de Castilla*, tragicomedia en tres actos, Madrid, 8 de mayo de 1918.
102. *Antón Caballero*, comedia en tres actos, 16 de diciembre de 1921. (Rehecha por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.)
103. *Un joven de provecho*, comedia en cuatro actos (?1867?). Publicada por H. Ch. Berkowitz en *Publications of the Modern Language Association of America*, septiembre de 1935.

2. ESTUDIOS SOBRE DON BENITO PEREZ GALDOS (1)

- Manuel ABRIL: *La última obra de Galdós: «Amor y Ciencia»*, en *Revista Contemporánea*, núm. 130, p. 765.
- José F. ACEDO, Melchor FERRER y Domingo TEJERO: *Historia del tradicionalismo español*. Sevilla, 1941-1945, 7 vols. [Sobre Galdós, vol. III, pp. 31-42].
- Nicholson B. ADAMS: *Prólogo a «Marianela»*. New-York, Ginn and Co., 1951.
- Juan VENTURA AGUDIEZ: *Ganivet en las huellas de Galdós y Alarcón*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI, 1962, pp. 89-95.
- M. AGUILERA: *Le roman espagnol d'après Pérez Galdós*, en *La Nouvelle Revue*, XXV, pp. 212-218.

(1) No citamos en esta bibliografía las reseñas a los diversos estudios críticos sobre Galdós ni tampoco los tesis doctorales que en España y en Estados Unidos, especialmente, se han hecho sobre la vida y la obra de nuestro escritor. En cuanto a las introducciones que acompañan a las numerosas ediciones de sus obras, hemos preferido hacer una selección, atendiendo a la calidad de los trabajos, pero también intentando que hubiera, al menos, una edición de cada obra, aun siendo, en algunos casos, bastante mediocre la introducción.

- Francisco AGUSTÍN: *Ramón Pérez de Ayala: Su vida y obras*. Madrid, 1927, pp. 22, 27, 96, 106, 221, 275, 280, 297, 330, 331, 347.
- Francisco AGUSTÍN: *Don Juan*. Madrid, 1928 [Sobre «Cádiz», pp. 181-186].
- J. M. ALCARDO: *Don Benito Pérez Galdós, dramático*, en *De literatura contemporánea*. Madrid, 1905, pp. 316-350.
- Néstor ALAMO HERNÁNDEZ: *Don Benito Pérez Galdós, olvidado en su propia tierra. Un monumento en ruina y un museo que no se abre*, en *Diario de Las Palmas*, 13 de junio de 1963.
- A. ALARCÓN CAPILLA: *Galdós y su obra. Nuevo estudio crítico filosófico*. Madrid, 1922.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): [Sobre] «*La desheredada*», en *El Imparcial*, 9 de mayo y 24 de octubre de 1881.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*Tormento*», en *Sermón perdido*. Madrid, 1885, páginas 51-73.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Sobre motivos de una novela de Galdós*, en *Mezclilla*. Madrid, 1889, pp. 265-283. (Acerca de *Miau*).
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Una carta y muchas digresiones*, en *Mezclilla*. Madrid, 1889, pp. 99-114.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*Lo prohibido*», en *Nueva Campaña* (1885-1886). Madrid, 1887, pp. 111-126.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*Realidad*», novela, por Benito Pérez Galdós, en *La España Moderna*, XV, 1890, pp. 143-156, y XVI, pp. 215-223.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): [Sobre] «*Realidad*», en *La Correspondencia de España*, 18 de marzo de 1892.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Revista Literaria* (sobre «*Realidad*»), en *Palique*. Madrid, 1893, pp. 5-16.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Revista Literaria: «Torquemada en la cruz»*, novela de Pérez Galdós, en *El Imparcial*, 22 de enero de 1894.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*Torquemada en el Purgatorio*», en *El Imparcial*, 22 de abril de 1895.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*Torquemada y San Pedro*», novela de Pérez Galdós, en *El Imparcial*, 6 de mayo de 1895.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Revista Literaria. «Nazarín»*, de Pérez Galdós, en *El Imparcial*, 5 de agosto de 1895.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*Halma*», novela de Pérez Galdós, en *El Imparcial*, 30 de diciembre de 1895.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*El Ateneo*», en *Heraldo de Madrid*, 25 de agosto de 1826. [Se cita a Galdós como colaborador de ese periódico].
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Revista Literaria. Cuatro palabras para «Misericordia»*, de Pérez Galdós, en *El Imparcial*, 19 de julio de 1897.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Palique. «El abuelo»*, en *El Heraldo de Madrid*, 26 y 28 de diciembre de 1897.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Revista Literaria. «El abuelo»*, de B. Pérez Galdós, en *El Imparcial*, 14 de marzo de 1898.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): *Galdós*. Madrid, Renacimiento, 1912.
- Leopoldo ALAS («CLARÍN»): «*La familia de León Roch*» y «*Marianela*», en *Solos de «Clarín»*. Madrid, s. a., pp. 179-187, 235-242.
- Rafael ALBERTI: *Un episodio nacional: Gerona*, en *Cursos y conferencias*. Buenos Aires, octubre-diciembre, 1943.
- Rafael ALBERTI: *Prólogo a «Trafalgar»*. Buenos Aires, 1944.
- Rafael ALBERTI: *Prólogo a «Cádiz»*. Buenos Aires, 1946.
- Alvaro de ALBORNOZ: *La política internacional de España. Galdós o el optimismo liberal*. Buenos Aires, 1943.
- José ALCALÁ GALIANO: «*La Fontana de Oro*», en *Revista de España*, XX, 1871, páginas 148-158.
- José ALCALÁ GALIANO: [Sobre] «*Apuntes*», en *Heraldo de Madrid*, 23 de marzo de 1896. [Se cita a Galdós como colaborador de este semanario].
- Francisco ALCÁNTARA: *En la Rosaleda del Retiro*, en *El Sol*, 20 de enero de 1919.
- Francisco ALCÁNTARA: *Los amigos de Galdós en Toledo*, en *El Sol*, 18 de abril de 1923.
- José ALCÁZAR HERNÁNDEZ: «*El amigo Manoso*», en *Revista de España*, LXXXVII, 1882, pp. 374-375.
- José ALCÁZAR HERNÁNDEZ: *Del naturalismo en nuestra novela contemporánea*, en *Revista de España*, LXXXIV, 1882, pp. 106-116.

- Vicente ALEIXANDRE: *Don Benito Pérez Galdós en el escenario*, en *Revista Sell*, VI, 1956, núm. 23.
- ALÉJ: «*Gerona*», en *El País*, 4 de febrero de 1893.
- María ALFARO: *Tres heroínas nefastas de la literatura española*, en *Cuadernos Americanos*, CXL, 1965, pp. 246-254.
- J. J. ALFIERI: *The double image of avarice in Galdós' novels*, en *Hispania*, XLVI, 1963, pp. 722-729.
- J. J. ALFIERI y G. Andrade ALFIERI: *El lenguaje familiar en Pérez Galdós*, en *Hispanófila*, VIII, 1964, pp. 27-73.
- Luis ALFONSO: *Crónica del lunes. «La desheredada»*, de B. Pérez Galdós. «*El capitán Veneno*», de P. A. de Alarcón, en *La Época*, 7 de noviembre de 1881.
- Luis ALFONSO: «*El amigo Manso*», de Pérez Galdós, en *La Época*, 28 de agosto de 1882.
- Luis ALFONSO: «*Tormento*», en *La Época*, 7 de abril de 1884.
- Luis ALFONSO: «*La de Bringas*», en *La Época*, 21 de julio de 1884.
- Luis ALFONSO: *Literatura Española*, en *La Época*, 7 de enero de 1890. [Sobre «*La incógnita*» y «*Realidad*»].
- Gabriel ALOMAR: *Galdós, I: Los «Episodios»*, en *Los Lunes de El Imparcial*, 15 de febrero de 1920.
- «ALONE»: «*Marianela*», en *La Nación* (Santiago de Chile), 4 de junio de 1933.
- Amado ALONSO: *Lo español y lo universal en la obra de Galdós*, en *Materia y forma en poesía*. Madrid, 1953, pp. 230-256.
- N. ALONSO CORTÉS: *Los precursores de Galdós*, en *Quevedo en el teatro y otras cosas*. Valladolid, 1930, pp. 121-129.
- José ALSINA: *Reaparición de «Electra»*, en *El País*, 31 de enero de 1913.
- Rafael ALTAMIRA: *El teatro de Pérez Galdós*, en *De historia y artes*. Madrid, 1898, pp. 275-314.
- Rafael ALTAMIRA: *Galdós y la Historia*, en *Psicología y Literatura*. Barcelona, Henrich y Cía., 1905, pp. 192-198.
- Rafael ALTAMIRA: *Galdós*, en *Arte y Realidad*. Barcelona, 1921, pp. 51-77.
- Rafael ALTAMIRA: *Estudios de crítica literaria y artística*. Madrid, Arte y Ciencia, 1925. [Véanse especialmente pp. 9-44 y 69-98].
- Rafael ALTAMIRA: *La mujer en las novelas de Pérez Galdós*, en *Atenea*, núm. 215, mayo de 1943, pp. 145-169.
- Rafael ALTAMIRA: *Sobre B. Pérez Galdós: «Misericordia»*, en *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, II, pp. 148-50.
- Rafael ALTAMIRA: *Sobre B. Pérez Galdós: «Episodios nacionales». Segunda serie*, en *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, IV, pp. 100-103.
- P. ALVAREZ FERNÁNDEZ: *Galdós, los del 98 y nosotros*, en *Punta Europa*, números 23-24, 1957, pp. 81-91.
- S. y J. ALVAREZ QUINTERO: *Intimididades del teatro*, en *El Heraldo*, 25 de febrero de 1904.
- S. y J. ALVAREZ QUINTERO: *Carta abierta sobre una dramatización de «Marianela»*, en *El Imparcial*, 9 de octubre de 1916.
- «AMANIEL»: «*Realidad*», en *El Imparcial*, 15 de marzo de 1892.
- «AMANIEL»: *En el escenario. En la calle («La de San Quintín»)*, en *El Imparcial*, 28 de enero de 1894.
- Andrés AMORÓS: *El ambiente de «La de Bringas»*, novela de Galdós, en *Reales Sitios*, 1965, núm. 6, pp. 61-68.
- E. ANDERSON IMBERT: *Un drama ibseniano de Galdós*, en *Crítica Interna*. Madrid, Taurus, 1960, pp. 87-92.
- Graciela ANDRADE ALFIERI y J. J. ALFIERI: *El lenguaje familiar en Pérez Galdós*, en *Hispanófila*, VIII, 1964, pp. 27-73.
- Marius ANDRADE: *Pérez Galdós*, en *Le Correspondant*, t. 242, 1920, pp. 306-316.
- José ANGELES: *Baroja y Galdós. Un ensayo de diferenciación*, en *Revista de Literatura*, XXIII, 1963, núms. 45-46, pp. 49-64.
- José ANGELES: *Galdós, ¿precursor del Noventa y ocho?*, en *Hispania*, XLVI, 1963, pp. 265-273.
- «ANGEL GUERRA»: *La vuelta al mundo en la «Numancia»*, en *La Lectura*, II, páginas 90-95.
- «ANGEL GUERRA»: «*Memoranda*», en *La Lectura*, VI, pp. 60-68.
- «ANGEL GUERRA»: «*Amor a la tierra*», en *Diario de Las Palmas*, 24 de enero de 1900.

- «ANGEL GUERRA»: B. Pérez Galdós: «Casandra», en *La Lectura*, I, 1906, páginas 61 y 71.
- «ANGEL GUERRA»: *Los dioses se van*, en *El Diluvio* (Barcelona), 14 de enero de 1920.
- ANÓNIMO: *Libros nuevos: «Bailén»*, en *El Imparcial*, 6 de febrero de 1874.
- ANÓNIMO: *Don Benito Pérez Galdós*, en *La Ilustración de Canarias* (Santa Cruz de Tenerife), 15 de octubre de 1882.
- ANÓNIMO: *La novela española y la prensa inglesa*, en *El Imparcial*, 26 de marzo de 1883.
- ANÓNIMO: *Pérez Galdós*, en *El Liberal*, 27 de marzo de 1883.
- ANÓNIMO: *El banquete a Pérez Galdós*, en *La Época*, 27 de marzo de 1883.
- ANÓNIMO: *Galdós en Zaragoza*, en *El Liberal*, 27 de marzo de 1883.
- ANÓNIMO: *Manifestaciones en loor de Galdós*, en *El Imparcial*, 27 de marzo de 1883.
- ANÓNIMO: [Sobre el banquete ofrecido a Galdós por un grupo de artistas, literatos, médicos, etc.], en *La Correspondencia de España*, 27 de marzo de 1883.
- ANÓNIMO: [Se cita a Galdós entre los fundadores del Círculo Artístico y Literario], en *El Imparcial*, 20 de marzo de 1886.
- ANÓNIMO: *La votación de la Academia*, en *El Imparcial*, 17 de enero de 1889.
- ANÓNIMO: «*La sombra*». «*Celín*», por B. Pérez Galdós, en *La España Moderna*, XX, agosto de 1890, p. 215.
- ANÓNIMO: *Benito Pérez Galdós*, en *Revista de las Canarias (La Habana)*, 27 de septiembre de 1890.
- ANÓNIMO: «*Realidad*», en *El País*, 16 de marzo de 1892.
- ANÓNIMO: *Pérez Galdós*, en *El Imparcial*, 27 de enero de 1894.
- ANÓNIMO: *Pérez Galdós*, en *El Imparcial*, 24 de marzo de 1894.
- ANÓNIMO: *Viaje de Galdós*, en *El Liberal*, 14 de noviembre de 1894.
- ANÓNIMO: *Pérez Galdós en Canarias*, en *El Correo*, 1 de noviembre de 1894.
- ANÓNIMO: *Un capricho de Galdós*, en *El Correo*, 16 de noviembre de 1894.
- ANÓNIMO: *La fiera*, en *La Correspondencia de España*, 23 de diciembre de 1896.
- ANÓNIMO: *En la Academia Española: La recepción de Pérez Galdós*, en *El Liberal*, 7 de febrero de 1897.
- ANÓNIMO: *Homenaje merecido*, en *Diario de Las Palmas*, 17 de febrero de 1897.
- ANÓNIMO: *El público y el drama*, en *El Liberal*, 31 de enero de 1901.
- ANÓNIMO: *El crimen del día*, en *El Siglo Futuro*, 31 de enero de 1901.
- ANÓNIMO: *El estreno de «Electra»*, en *La Época*, 31 de enero de 1901.
- ANÓNIMO: *El honor de Pérez Galdós*, en *El Correo*, 31 de enero de 1901.
- ANÓNIMO: *El triunfo de Pérez Galdós*, en *El Correo*, 1 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: *Tumulto en la plaza de Santa Ana*, en *El Correo*, 2 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: *Ante el teatro Español: Atropellos de la Policía*, en *El Imparcial*, 2 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: *El sainete de anoche*, en *El Siglo Futuro*, 2 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: *Homenajes a Pérez Galdós*, en *El Globo*, 3 y 6 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: *En casa de Galdós*, en *Diario de Las Palmas*, 7 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: «*Electra*», en *El Socialista*, 8 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: *Petardo en casa de Galdós*, en *El Heraldo*, 10 de febrero de 1901.
- ANÓNIMO: *La prohibición de «Electra»*, en *El Correo*, 21 de marzo de 1901.
- ANÓNIMO: *El papel vale más*, en *Gedeón*, 27 de febrero de 1903.
- ANÓNIMO: *Galdós en Cartagena*, en *El Correo*, 12 de octubre de 1903.
- ANÓNIMO: *Perfiles del día: Don Benito*, en *El Imparcial*, 28 de marzo de 1905.
- ANÓNIMO: *Galdós por tierras de Castilla*, en *El Imparcial*, 28 de mayo de 1906.
- ANÓNIMO: *Pérez Galdós y «Le Temps»*, en *La Época*, 18 de abril de 1907.
- ANÓNIMO: «*La primera República*», por Benito Pérez Galdós, en *Ateneo* (Madrid), XI, 1911, pp. 422-423.
- ANÓNIMO: *De la vida que pasa: Galdós, Unamuno, Cavia*, en *La Esfera*, 19 de octubre de 1918.
- ANÓNIMO: *El monumento a Pérez Galdós*, en *El Globo*, 31 de enero de 1919.
- ANÓNIMO: *La religión y Pérez Galdós*, en *La Acción*, 2 de enero de 1920.
- ANÓNIMO: *Una gran pérdida nacional. Galdós ha muerto*, en *ABC*, 4 de enero de 1920.
- ANÓNIMO: *Benito Pérez Galdós*, en *El Noticiero Universal* (Barcelona), 4 de enero de 1920.
- ANÓNIMO: *La vida del maestro*, en *El Sol*, 4 de enero de 1920.
- ANÓNIMO: *Diálogos entre Galdós y Baroja*, en *El Sol*, 24 de noviembre de 1924.

- ANÓNIMO: *El monumento a Galdós está arrinconado en un desván de Las Palmas, en Estampa*, 22 de enero de 1929.
- ANÓNIMO: *El maestro Galdós*, en *Diario de Las Palmas*, número especial de julio de 1929.
- Angel ANTÓN: *Galdós, historiador y novelista*, en *Die Neueren Sprachen*, X, oktober 1902, pp. 455-461.
- Luis ANTÓN DEL OLMET y A. GARCÍA CARRAFFA: *Los grandes precursores: Galdós*. Madrid, 1912.
- Luis ANTÓN DEL OLMET y JOSÉ DE TORRES BERNAL: *La amistad con Galdós, en Los grandes españoles: Palacio Valdés*. Madrid, Pueyo, 1919, pp. 71-74.
- Eutiquio ARAGONÉS: *Galdós, Dicenta y Manuel Aznar*, en *Motivos cotidianos de cultura*. Madrid, Espasa Calpe, 1927, pp. 181-186.
- José Luis ARANGUREN: *Catolicismo día tras día*. Barcelona, 1956. [Véanse especialmente pp. 31-32, 44-48].
- Luis ARAQUISTÁIN: *El pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires, Losada, s. a. [Alusiones a Galdós].
- F. ARAUJO: *La cuestión moral en la novela*, en *La España Moderna*, núm. 160, 1902, pp. 189-192.
- Luis ARAÚJO COSTA: *Galdós y los hermanos Melida*, en *El Español* (Madrid), 29 de junio de 1946.
- Luis ARAÚJO COSTA: *Prólogo a «Trafalgar»*, Madrid, 1957.
- César M. ARCONADA: *Galdós y su época*, en *Romance* (México), núms. 9-10, junio de 1940, pp. 3-4, 8 y 14.
- «ARIEL»: *«La loca de la casa», de Benito Pérez Galdós, por el teatro Insular de Cámara, en Falange* (Las Palmas), 9 de junio de 1962.
- «ARIEL»: *«Amor y Ciencia», de don Benito Pérez Galdós*, en *El Eco de Canarias* (Las Palmas), 16 de enero de 1963.
- José ARIMÓN: *«Realidad»*, en *El Liberal*, 16 de marzo de 1892.
- José ARIMÓN: *El prólogo de «Los Condenados»*, en *El Liberal*, 8 de enero de 1895.
- José ARIMÓN: *«Casandra»*, en *El Liberal*, 1 de marzo de 1910.
- José ARIMÓN: *«Celia en los infiernos»*, en *El Liberal*, 10 de diciembre de 1913.
- Alfonso ARMAS AYALA: *Galdós, editor*, en *Asomante*, XIX, 1963, núm. 1, pp. 37-51.
- Alfonso ARMAS AYALA: *La casa-museo Pérez Galdós, en Mundo Hispánico*, número 146, julio de 1964, pp. 49-51.
- Alfonso ARMAS AYALA: *Galdós y León y Castillo*, en *Homenaje al Profesor E. Alarcos García* (Universidad de Valladolid), II, 1965-67, pp. 169-181.
- Alfonso ARMAS AYALA: *Galdós y sus cartas*, en *Papeles de Son Armadans*, XI, 1966, páginas 9-36.
- S. G. ARMISTEAD: *The Canarian Background of Pérez Galdós, «echar los tiempos»*, en *Romance Philology*, VII, 1953-54, pp. 190-92.
- César Emilio ARROYO: *Galdós*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1930.
- Ciriaco M. ARROYO: *Galdós y Ortega y Gasset: Historia de un silencio*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 143-150.
- Ciriaco M. ARROYO: *«Nazarín» y «Halma»: Sentido y unidad*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 67-81.
- Joaquín ARTILES: *Don Domingo Galdós de Alcorta y doña María de la Concepción, abuelos de Pérez Galdós*, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 13, 1967.
- «ARUNCI»: *«Quien mal hace, bien no espere, ensayo dramático en un acto y un verso de un estudiante llamado B. Pérez Galdós»*, en *El Globo*, 27 de enero de 1894.
- Francisco ASÍS PACHECO: *«Doña Perfecta»*, en *El Imparcial*, 10 de julio de 1878.
- Francisco ASÍS PACHECO: *«Gloria»*, en *El Imparcial*, 26 de febrero de 1877.
- Max AUB: *Discurso de la novela española contemporánea*. México, El Colegio de México, 1945, pp. 12-24, 47 y 64.
- Max AUB: *Galdós*, en *La prosa española del siglo XIX*. México, Antigua Librería Robredo, 1952, pp. 46-48.
- Max AUB: *Galdós y «Nazarín»*, en *Les Lettres Françaises*, núm. 151, décembre 1960, p. 7.
- Francisco AYALA: *Apunte galdosiano*, en *La Nación* (Buenos Aires), 16 de mayo de 1943.
- Francisco AYALA: *Conmemoración galdosiana*, en *Histrionismo y representación*, Buenos Aires, 1944, pp. 187-195.
- Francisco AYALA: *Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós, en Experiencia e invención*. Madrid, Taurus, 1960, pp. 170-201.

- S. BACARISSE: *The realism of Galdós: Some reflections on Language and the perception of reality*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, pp. 239-250.
- Ricardo BAEZA: *Comprensión de Dostoievski y otros ensayos*. Barcelona, Juventud, 1935 [Véase especialmente pp. 172-199].
- Ricardo BAEZA: «*Fortunata y Jacinta*», en *Cursos y conferencias*, Buenos Aires, octubre de 1943, pp. 129-138.
- Antonio BALBÍN DE UNQUERA: *Novela y novelistas históricos en España*, en *Revista Contemporánea*, octubre de 1905, pp. 403-407.
- José A. BALSEIRO: *Benito Pérez Galdós*, en *Novelistas españoles modernos*. Nueva York, 1933, pp. 150-261.
- José A. BALSEIRO: *Blasco Ibáñez y Pérez Galdós*, en *Cuatro individualistas de España*. Nueva York, Van Rees Press, 1949, pp. 25-29.
- José A. BALSEIRO: *El Vigía*. Madrid, Mundo Latino, s. a. [Véanse especialmente páginas 362-363].
- Mariano BAQUERO GOYANES: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, CSIC, 1949. [Véanse especialmente pp. 249-250 y 255].
- ManiAO BAQUERO GOYANES: *La novela española vista por Menéndez Pelayo*. Madrid, Editora Nacional, 1956. [Véase especialmente p. 203].
- Mariano BAQUERO GOYANES: *Las caricaturas literarias de Galdós*, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXVI, 1960, pp. 331-362.
- Mariano BAQUERO GOYANES: *Proceso de la novela actual*. Madrid, Rialp, 1963. [Véanse especialmente pp. 140, 150-152 y 160].
- A. BARINE: *Le théâtre espagnol contemporaine. Un réaliste: M. Pérez Galdós*, en *Journal des Débats*, 25 de junio de 1895.
- César BARJA: *Benito Pérez Galdós*, en *Libros y autores modernos*. Madrid, 1925, páginas 577-644.
- Ernesto BARK: *El renacimiento literario*, en *Germinal*, 20 de agosto de 1897.
- Pío BAROJA: *Galdós vidente*, en *El País*, enero de 1913.
- Pío BAROJA: *Los carbonarios*, en *Artículos, Obras completas*, vol. V, Madrid, 1948, páginas 1147-1150. [Sobre «España Trágica»].
- Pío BAROJA: *Regato, el agente provocador*, en *Artículos, Obras completas*, vol. V, Madrid, 1948, pp. 1172-1177. [Sobre «El 7 de julio»].
- Pío BAROJA: *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, en *La nave de los locos, Obras completas*, vol. IV, Madrid, 1948, pp. 307-327.
- Pío BAROJA: *Pérez Galdós y la novela histórica española*, en *Divagaciones apasionadas, Obras completas*, vol. V, Madrid, 1948, pp. 498-499.
- Pío BAROJA: *La estampa del trapense*, en *Artículos, Obras completas*, vol. V, Madrid, 1948, pp. 1329-1333 [Sobre «El terror de 1824»].
- Pío BAROJA: *Galería de tipos de la época*, en *Memorias, Obras completas*, t. VII, páginas 906 y ss.
- Pío BAROJA: [Sobre] «*Electra*», en *Memorias, Obras completas*, t. VII, p. 741.
- Pío BAROJA: *La intuición y el estilo*, en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, 1949. [Sobre los «Episodios»].
- Pío BAROJA: *El País Vasco*, Barcelona, 1961, pp. 80-83.
- Glenn BARR: *Galdós, Modern Prophet*, en *Hispania*, XXII, 1939, pp. 357-360.
- M. BATAILLON: *Les sources historiques de «Zaragoza»*, en *Bulletin hispanique*, XXIII, 1921, pp. 129-141.
- G. BAUDOT: *Les Etudes Hispaniques en URSS*, en *Les Langues Néo-Latines*, número 55, 1961, pp. 64-68.
- George J. BECKER: *Contemporary Society as Novelistic Material*, en *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton, Princeton University Press, 1963, páginas 147-153.
- Luis BELLO: *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid*. Madrid, Calleja, 1919 [Véanse especialmente pp. 95-129].
- Luis BELLO: *Semblanzas. Galdós, presente*, en *La Lectura*, I, 1920, pp. 66-67.
- Luis BELLO: *Benito Pérez Galdós, muerto*, en *La Esfera* (Madrid), año VII, número 314, 1920.
- Luis BELLO: *Para la revisión de Galdós: el influjo de la Restauración*, en *La Lectura*, año XX, enero de 1920, pp. 79-81.
- Luis BELLO: *Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo*, en *El Sol*, 4 de enero de 1928.
- Rubén BENÍTEZ: *Introducción a «Marianela»*. Buenos Aires, Troquel, 1958.
- Francisco J. J. BENLLOCH: *Examen del drama «Realidad» de D. Benito Pérez Galdós*. Madrid, 1892.

- Arturo BERENGUER CARISOMO: *En torno a Pérez Galdós*, en *Hispania* (Buenos Aires), año XI, núm. 180, mayo de 1943, pp. 13-14.
- José BERGAMÍN: *Mundo y trasmundo de Galdós*, en *El hijo pródigo* (México), I, 1943, pp. 292-295.
- José BERGAMÍN: *La corteza de la letra*. Buenos Aires, Losada, 1957. [Véanse especialmente pp. 93-108].
- H. Ch. BERKOWITZ: *Introducción a «El abuelo»*. Nueva York, 1929.
- H. Ch. BERKOWITZ: *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XIV, 1932, pp. 118-134.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Galdós and Mesonero Romanos*, en *Romanic Review*, XXIII, 1932, pp. 201-205.
- H. Ch. BERKOWITZ: *The youthful Writings of Pérez Galdós*, en *Hispanic Review*, I, 1933, pp. 91-121.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Gleanings from Galdós Correspondance*, en *Hispania*, XVI, 1933, pp. 249-290.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Galdós and Giner: A Literary Friendship*, en *The Spanish Review*, I, 1934, pp. 64-68.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Galdós literary apprenticeship*, en *Hispanic Review*, III, 1935, páginas 1-25.
- H. Ch. BERKOWITZ: *«Un joven de provecho». Un unpublished play Benito Pérez Galdós*, en *PMLA*, L, 1935, pp. 828-98.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós*, en *Museo Canario*, IV, 1936, núm. 8, pp. 1-37.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Galdós' «Electra» in Paris*, en *Hispania*, XXII, 1939, pp. 31-40.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Unamuno's relations with Galdós*, en *Hispanic Review*, VIII, 1940, pp. 321-38.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Galdós and the generation of 1898*, en *Philological Quarterly*, XXI, 1942, pp. 107-20.
- H. Ch. BERKOWITZ: *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. Madison, University of Wisconsin Press, 1948.
- H. Ch. BERKOWITZ: *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio preliminar*. Las Palmas, 1951.
- Daisy BERMÚDEZ CÁRDENAS: *El niño en la novela galdosiana*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1964, pp. 956-958.
- Paula Ovadia de BERNADETE: *La estructura operística de «Gloria»*, en *Studies in Honor of M. J. Bernadete*, Nueva York, Las Américas, 1965, pp. 143-165.
- Rafael BERTRAND: *Tribulaciones e ilusiones en el mundo de las letras españolas contemporáneas*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, VI, 1957, núm. 21, páginas 57-85.
- W. H. BISHOP: *A Day in Literary Madrid*, en *Scribner's Magazine*, núm. 7, febrero de 1980, pp. 186-201.
- W. H. BISHOP: *World's Greatest Literature*. Nueva York, Hill, 1897 [Véase vol. XI, páginas 6153-6173].
- Louise BLANCO: *Origin and history of the Plot of «Marianela»*, en *Hispania*, XLVIII, 1965, pp. 463-467.
- Ricardo BLANCO ASENJO: [Sobre] *«Lo prohibido»*, en *El Imparcial*, 11 de mayo de 1885.
- M. R. BLANCO BELMONTE: *Cosas de don Benito*, en *ABC*, 5 de enero de 1920.
- M. R. BLANCO BELMONTE: *Galdós, dramaturgo*, en *Fantoches*, 1920.
- Rufino BLANCO-FOMBONA: *Motivos y letras de España*. Madrid, Renacimiento, 1930. [Véanse especialmente pp. 279-280].
- Francisco BLANCO GARCÍA: *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid, 1910. [Véase especialmente vol. II, pp. 489-508].
- Josette BLANQUAT: *Le naturalisme espagnol en 1882. «El amigo Manso» de Galdós*, en *Melanges a Marcel Bataillon*, 1962, pp. 318-335.
- Josette BLANQUAT: *Tolède et l'Eglise de l'Avenir dans «Angel Guerra»*, en *Actes du Congrès National de Littérature Comparée*, Poitiers, 1965, pp. 150-167.
- Josette BLANQUAT: *Au temps d'«Electra» (document galdosien)*, en *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 1966, pp. 253-308.
- Josette BLANQUAT: *Galdós et la France en 1901*, en *Revue de Littérature Comparée*, julio-septiembre de 1968.
- Eusebio BLASCO: *Pérez Galdós*, en *Mis contemporáneos*. Madrid, 1886.
- Eusebio BLASCO: *Carta abierta acerca del prólogo de «Los condenados»*, en *El Diario del Teatro*, 17 de enero de 1895.

- Germán BLEIBERG: *Algunas revistas literarias hacia 1898*, en *Arbor*, núms. 30-36, junio-diciembre 1968, pp. 465-480.
- José Rodolfo BOETA: *El Madrid de Galdós*, en *Villa de Madrid*, III, núm. 12, páginas 20-24.
- Pedro BOFILL: «Realidad», en *La Época*, 16 de marzo de 1892.
- Pedro BOFILL: *Veladas teatrales. «Gerona»*, en *La Época*, 4 de febrero de 1893.
- Pedro BOFILL: «*La loca de la casa*», en *La Época*, 17 de enero de 1893.
- Pedro BOFILL: [Sobre] «*La de San Quintín*», en *La Época*, 28 de enero de 1894.
- Rafael BOSCH: *La influencia de Echegaray sobre «Torquemada en el purgatorio» de Galdós*, en *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), I, 1967, pp. 243-253.
- Rafael BOSCH: *Galdós y la teoría de la novela de Lukacs*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 169-184.
- B. BONNET: *Vida del estudiante Benito Pérez Galdós*, en *Revista de Historia* (La Laguna), IX, 1943, pp. 154-159.
- Frank P. BOWMAN: *On the Definition of Jesus in Modern Fiction*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 53-66.
- Tomás BORRÁS: *Cuando se pidió para Galdós el Premio Nobel*, en *El Español* (Madrid), 2 de febrero de 1946.
- G. BOUSSAGOL: *Sources et compositions du «Zumalacárregui»*, en *Bulletin hispanique*, XXVI, 1924, pp. 241-264.
- F. BRAVO MORENO: *Síntomas de la patología mental que se hallan en las obras literarias de don Benito Pérez Galdós*. Barcelona, 1923.
- Carmen BRAVO VILLASANTE: *Galdós, visto por sí mismo*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1970.
- Gerald BRENAN: *Prólogo a la traducción inglesa de «La de Bringas» («The Spendthrifts»)*. Nueva York, 1952.
- Albert BRENT: *Leopoldo Alas and «La Regenta»*, en *University of Missouri Studies*, XXIV, núm. 2, 1951, pp. 1-135.
- Christian BRINTON: *Galdós in English*, en *The Critic* (Nueva York), XLV, 1904, páginas 449-450.
- J. L. BROOKS: *The Character of Doña Guillermina Pacheco in Galdós' Novel «Fortunata y Jacinta»*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 1961, páginas 86-94.
- DONALD F. BROWN: *More light on the mother of Galdós*, en *Hispania*, XXXIX, 1956, pp. 403-407.
- DONALD F. BROWN: *An Argentine «Doña Perfecta»: Galdós and Manuel Gálvez*, en *Hispania*, XLVII, 1964, pp. 282-287.
- M. BRUSSOT: *Benito Pérez Galdós*, en *Literarisches Echo*, XX, 1917, pp. 1340-1350.
- J. G. BRUTON: *Galdós visto por un inglés y los ingleses vistos por Galdós*, en *Revista de las Indias*. (Bogotá), XVII, 1943, pp. 279-283.
- MANUEL BUENO: *El triunfo de Galdós: «El abuelo»*, en *El Heraldo*, 15 de febrero de 1904.
- MANUEL BUENO: *Beneficio de Galdós*, en *El Heraldo*, 11 de marzo de 1904.
- MANUEL BUENO: *Homenaje a Galdós*, en *El Heraldo*, 17 de marzo de 1904.
- MANUEL BUENO: *Teato español contemporáneo*. Madrid, Renacimiento, 1909. [Sobre Galdós, pp. 79-107].
- ADOLFO A. BULLA Y ALEGRE: *La novela sociológica*, en *La España Moderna*, número 90, 1896, pp. 5-26.
- W. E. BULL: *The Naturalistic Theories of Leopoldo Alas*, en *PMLA*, LVII, 1942, pp. 535-551. [Sobre la influencia de Galdós en «Clarín»].
- JULIO BURELL: «*Mendizábal*», en *El Heraldo*, 20 de noviembre de 1898.
- JULIO BURELL («INCÓGNITO»): *La novela en el teatro: «Realidad», de Pérez Galdós*, en *El Día*, 13 de enero de 1892.
- JULIO BURELL («INCÓGNITO»): *Personajes de Galdós*, en *El Heraldo de Madrid*, 7 de junio de 1894.
- JULIO BURELL («INCÓGNITO»): *La batalla de Lérida*, en *El Heraldo de Madrid*, 9 de enero de 1895.
- JULIO BURELL («INCÓGNITO»): «*Mendizábal*», en *El Heraldo*, 20 de noviembre de 1898.
- «EL CABALLERO AUDAZ»: *La figura de la semana: Galdós*, en *Nuevo Mundo*, 9 de enero de 1920.
- «EL CABALLERO AUDAZ»: *Las migajas de una suscripción. Galdós acusa*, en *El Día*, 12 de diciembre de 1916.

- PABLO CABAÑAS: *Comella visto por Galdós*, en *Revista de Literatura*, XXIX, 1966, pp. 91-99.
- JUAN ANTONIO CABEZAS: «*Clarín*», *el provinciano universal*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962. [Sobre Galdós, pp. 99, 119, 126-130, 157].
- VICENTE CACHO VIU: *La Institución libre de enseñanza*. Madrid, 1962, 2 vols. [Sobre Galdós y Giner].
- LOUISE N. CALLEY: *Galdós' concept of primitivism: A romantic view of the character of Fortunata*, en *Hispania*, XLIV, 1961, pp. 663-665.
- JOSÉ MANUEL CAMACHO PADILLA: *Censo de personajes que intervienen en la obra «Marianela» de Benito Pérez Galdós*, en *Boletín de la Academia de Ciencias, Letras y Nobles Artes de Córdoba*, XIII, 1934, pp. 5-15.
- GUILLERMO CAMACHO y PÉREZ GALDÓS: *La familia de Galdós. (Carta abierta a Zunzunegui)*, en *Punta Europa*, 1962, núm. 73, pp. 30-32.
- SALVADOR CANALS: *Las ideas de Pérez Galdós*, en *El Heraldo de Madrid*, 28 de enero de 1894.
- SALVADOR CANALS: «*Voluntad*», en *El Nacional*, 21 de diciembre de 1895.
- SALVADOR CANALS: «*La fiero*», en *El Nacional*, 24 de diciembre de 1896.
- SALVADOR CANALS: [Sobre] «*Electra*», en *Nuestro Tiempo*. (Madrid), I, 1901, pp. 210-218.
- JOSÉ LUIS CANO: *Revisión de Galdós*, en *Insula*, 1952, núm. 82, p. 3.
- JOSÉ LUIS CANO: *Nueva revisión de Galdós*, en *Insula*, núm. 130, 1957, pp. 6-7.
- JOSÉ CÁNOVAS Y VALLEJO: «*Los condenados*», en *El Nacional*, 12 de diciembre de 1894.
- RAFAEL CANSINOS-ASSENS: *Toledo en la novela, en Evolución de los temas literarios*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936, pp. 103-110.
- ARTURO CAPDEVILA: *Prólogo a «La fontana de oro»*. Buenos Aires, 1943.
- ARTURO CAPDEVILA: *El pensamiento vivo de Galdós*. Buenos Aires, Losada, 1944.
- JOSEFINA CARABIAS: *Los silencios de Galdós, «cuando don Benito era un joven canario»*, en *Ateneo* (Madrid), núm. 21, 1952, p. 2.
- R. CARBALLO CALERO: *Don Ramón ante el 68*, en *Insula*, XXI, núms. 226-227, julio-agosto de 1966, p. 26.
- RODOLFO CARDONA: *Prólogo a la edición de «Doña Perfecta»*. New-York, Dell, 1965.
- RODOLFO CARDONA: *Prólogo a «La sombra»*. New-York, Norton, 1966.
- JOSÉ CARNER: *La España de Pérez Galdós*, en *Filosofía y Letras* (México), V, 1943, pp. 75-84, 215-222.
- H. CARNEY: *The two versions of Galdós' «La loca de la casa»*, en *Hispania*, XLIV, 1961, pp. 438-440.
- RAYMOND CARR: *Spain: 1808-1939*. Oxford, Clarendon, 1966 [Referencia a las novelas y «Episodios» de Galdós].
- MATILDE CARRANZA: *El pueblo visto a través de los «Episodios nacionales»*. San José de Costa Rica, 1942.
- EMILIO CARRERE: *Por nuestro ciego glorioso*, en *Nuevo Mundo*, 31 de mayo de 1918.
- EDUARDO CASADO BERBEN: «*La de San Quintín*», en *El Correo Militar*, 29 de enero de 1894.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *Marianela y «De l'intelligence» de Taine*, en *PMLA*, L, 1935, pp. 929-931.
- JOAQUÍN CASALDUERO: «*Ana Karenina*» y «*Realidad*», en *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 1937, pp. 375-396.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *Augusto Comte y «Marianela»*, en *Smith College Studies in Modern Languages*, XXI, 1939-1940, pp. 10-25.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *El desarrollo de la obra de Galdós*, en *Hispanic Review*, IX-X, 1942, pp. 244-250.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *Naturalismo y espiritualismo en las novelas de Galdós, en La Nación*. (Buenos Aires), 9 de mayo de 1943.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *Significado y forma de «Misericordia»*, en *PMLA*, LX, 1944, pp. 1104-1110.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *Vida y obra de Galdós*. Madrid, Gredos, 1951.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *Trayectoria de la creación galdosiana*, en *Cuadernos*. (París), núm. 6, 1954, pp. 39-45.
- JOAQUÍN CASALDUERO: *Estudios de literatura española*. Madrid, Gredos, 1962. [Sobre «Realidad» y «Ana Karenina», pp. 121-146].
- JOAQUÍN CASALDUERO: *De Morton a Almudena*, en *Modern Language Notes*, LXXIX, 1964, pp. 181-187.

- JOAQUÍN CASALDUERO: *Baroja y Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1965, núms. 1-4, pp. 112-117.
- JOAQUÍN CASALDUERO: «*La sombra*», en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 33-38.
- JOAQUÍN CASALDUERO: «*El abuelo*», de Galdós, en *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, núm. 57, pp. 64-70.
- FRANCISCO CASARES: *Madrid, de domingo a domingo... Homenaje a Pérez Galdós*, en *Hoja del Lunes* (Las Palmas de Gran Canaria), 8 de enero de 1962.
- J. CASARES: «*Marianela*», de Pérez Galdós, en *Critica efímera*, vol. II, 1944, pp. 31-44.
- ALEJANDRO CASONA: *Galdós y el romanticismo*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires), XXIV, 1943, núms. 139-40-41, pp. 99-111.
- JEAN CASSOU: *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*. París, Kra, 1931. [Sobre Galdós, pp. 42-49].
- ANGEL MARÍA CASTELL: *Pérez Galdós y los «Episodios nacionales»*, en *A B C*, 26 de febrero de 1903.
- ALEJANDRO CASTIÑEIRAS: *Benito Pérez Galdós*, en *Nosotros* (Buenos Aires), XXXIV, enero de 1920, pp. 67-69.
- CRISTÓBAL DE CASTRO: *De «Chantacler» a «Casañdra»*, en *El Heraldo*, 26 de febrero de 1910.
- CRISTÓBAL DE CASTRO: *Un patriarca. El monumento a Galdós*, en *Nuevo Mundo*, 1 de marzo de 1918.
- VÍCTOR CASTRO: *Perspectiva de «Marianela»*, en *Atenea*, CCXV, 1943, pp. 141-144.
- ROBERTO CASTROVIDO: *Figuras de la raza: Galdós*. Madrid, 1927.
- ROBERTO CASTROVIDO: *Los que amaron a Galdós*, en *La Voz*, 1928.
- RICARDO J. CATARINÉU: *Galdós, turista*, en *La Correspondencia de España*, 20 de abril de 1817.
- MARIANO DE CAVIA: *Crónicas momentáneas. La apoteosis de Galdós*, en *El Liberal*, 15 de marzo de 1892.
- MARIANO DE CAVIA: *Plato del día: picadillo de Galdós*, en *El Liberal*, 15 de marzo de 1892.
- MARIANO DE CAVIA: *Epístola familiar*, en *El Liberal*, 11 de enero de 1895.
- MARIANO DE CAVIA: *Galdós, Nobel*, en *El Imparcial*, 29 de enero de 1912.
- MARIANO DE CAVIA: *Actualidad*, en *El Imparcial*, 23 de enero de 1912.
- MARIANO DE CAVIA: *Entre Galdós y un títí*, en *El Imparcial*, 29 de enero de 1914.
- MARIANO DE CAVIA: *Los brindis de Don Benito*, en *El Imparcial*, 17 de abril de 1914.
- MARIANO DE CAVIA: *Galdós y la España oficial*, en *La lectura*, año XX, I, 1920, p. 86.
- MARIANO DE CAVIA: *Dónde y cómo debería estar la sepultura de Galdós*, en *La Lectura*, I, 1920, pp. 86-88.
- ARTURO MARÍA CAYUELA: *Un centenario galvanizado*, en *Cristiandad* (Barcelona), núms. 212-213, 1953, pp. 33-36 y 56.
- JORGE C[ELA] TRULOCK: *W. H. Shoemaker habla de Benito Pérez Galdós*, en *La Estafeta Literaria*, 1963, núm. 280, p. 21.
- LUIS CERNUDA: *Poesía y literatura*. Barcelona, Seix-Barral, 1960. [Sobre Galdós, pp. 77-84].
- JOSÉ CERVAENS Y RODRÍGUEZ: *A través da Hespanha litteraria*. Porto, Empreza Litteraria e Typographica, 1901. [Sobre Galdós, pp. 81-96].
- CLEMENTE CIMORRA: *Galdós*. Buenos Aires, Edit. Nova, 1947.
- GEORGES CIROT: *Un grand romancier espagnol: Benito Pérez Galdós*, en *Revue Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, XXIII, 1920, pp. 115-123.
- CARLOS CLAVERÍA: *Estudio sobre los gitanismos del español*. Madrid, C.S.I.C., 1951. [Sobre Galdós, pp. 41-42].
- CARLOS CLAVERÍA: *Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós*, en *Atlante* (Londres), I, 1953, pp. 78-86 y 136-143.
- CARLOS CLAVERÍA: *Galdós y los demonios*, en *Homenaje a J. A. Van Praag*. Amsterdam, Librería Plus Ultra, 1956, pp. 32-37.
- CARLOS CLAVERÍA: *El pensamiento histórico de Galdós*, en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núms. 121-122, 1957, pp. 170-177.
- DOROTHY CLOTELLE CLARKE: *Romançe literature*. El Cerrito, California, Shadi, 1948. [Sobre Galdós, pp. 295-298].
- ADA M. COE: *An unpublished letter from Pérez Galdós*, en *Hispanic Review*, XIV, 1946, pp. 304-342.

- VERA COLIN: *A note on Tolstoy and Galdós*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 155-168.
- VICENTE COLORADO: *La literatura española en 1886*, en *Revista de España*, CXI, 1887, pp. 283-296.
- GUSTAVO CORREA: *El arquetipo de Orbajosa en «Doña Perfecta» de Galdós*, en *La Torre*, VII, 1959, núm. 26, pp. 123-36.
- GUSTAVO CORREA: *«Miau» y la creación literaria en Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXV, enero-abril de 1959, pp. 102-103.
- GUSTAVO CORREA: *Configuraciones religiosas en «La familia de León Roch» de Pérez Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXVI, 1960, pp. 85-95.
- GUSTAVO CORREA: *Los elementos bíblicos en la novela «Gloria», de Pérez Galdós*, en *Quaderni Ibero-Americani*, IV, 1960, pp. 1-8.
- GUSTAVO CORREA: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid, Gredos, 1962.
- GUSTAVO CORREA: *El diabolismo en las noches de Pérez Galdós*, en *Revue Hispanique*, LXV, 1963, pp. 284-296.
- GUSTAVO CORREA: *La presencia de la naturaleza en las novelas de Pérez Galdós*, en *Thesaurus*, XVIII, 1963, pp. 646-665.
- GUSTAVO CORREA: *El sentido de lo hispánico en «El caballero encantado», de Pérez Galdós, y la Generación del 98*, en *Thesaurus*, XVIII, 1963, núm. 1 pp. 14-28.
- GUSTAVO CORREA: *El simbolismo mítico en las novelas de Pérez Galdós*, en *Thesaurus*, XVIII, 1963, núm. 2, pp. 428-444.
- GUSTAVO CORREA: *Introduction to the «Episodios nacionales», of Pérez Galdós*, en *Dissertation Abstracta* (Pennsylvania, Iowa, Florida), XXIV, 1963, pp. 3757-3758.
- GUSTAVO CORREA: *Pérez Galdós y su concepción del novelar*, en *Thesaurus*, XIX, 1964, pp. 99-105.
- OCTAVIO CORREA: *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós. Ensayos de estética realista*. Bogotá, 1967.
- MANUEL B. COSSÍO: *Galdós y Giner*, en *La Lectura*, I, 1920, pp. 254-258.
- JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: *«De tal palo, tal astilla»*, en *Cruz y Raya*, XII, marzo de 1904, pp. 7-31.
- JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: *Pereda y Galdós en Portugal*, en *Revista de Historia* (Lisboa), XIII, 1924, pp. 72-74.
- JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: *La obra literaria de Pereda*. Santander, 1934. [Sobre Galdós, pp. 187-201].
- JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: *Galdós en Santander*, en *Rutas literarias de la montaña*. Santander, 1960, pp. 324-332.
- ANGEL CRUZ RUEDA: *En el Ateneo: Galdós y Ruiz Aguilera*, en *Los grandes escritores: Armando Palacio Valdés*. Madrid. Helénica, 1925, pp. 53-54.
- EMILIO COTARELO MORRI: *Catálogo sincrónico de las obras de Don Benito Pérez Galdós*, en *Boletín de la Real Academia Española*, VIII, 1920, pp. 150-157.
- PEDRO CRESPO: *El chispero Galdós*, en *La Estafeta Literaria*, 1963, núm. 268, p. 25.
- JOSÉ DE CUBAS: *En casa de Galdós*, en *Blanco y Negro*, 27 de enero de 1894.
- JOSÉ DE CUBAS: *Galdós, autor dramático*, en *El Heraldó de Madrid*, marzo 1894.
- JOSÉ CUÉLLAR: *Dioses caídos («Clarín», Pardo Bazán, Galdós)*. Madrid, 1895.
- JOSÉ CUÉLLAR: *La chifladura de B. Pérez Galdós*. Madrid, 1897.
- JUAN CHABAS: *¿Se representará «Electra»?*, en *Luz*, 28 de marzo de 1933.
- JUAN CHABAS: *Literatura española contemporánea. 1898-1950*. La Habana, Cultural, 1952. [Sobre Galdós, pp. 35-36].
- ROSA CHACEL: *Un hombre al frente: Galdós*, en *Hora de España*, núm. 2, febrero de 1937, pp. 47-50.
- VERNON A. CHAMBERLIN: *Germán Rieviewers Discover Galdós*, en *Hispania*, XLIV, 1961, pp. 549-550.
- VERNON A. CHAMBERLIN: *The Muletilla: An important facet of Galdós' characterization*, en *Hispanic Review*, XXIX, 1961, pp. 296-309.
- VERNON A. CHAMBERLIN: *Galdós' sephardic types*, en *Symposium*, 1963, pp. 83-100.
- VERNON A. CHAMBERLIN: *Galdós Chromatic Symbolism Key in «Lo prohibido», en Hispanic Review*, XXXII, 1964, pp. 109-117.
- VERNON A. CHAMBERLIN: *Galdós' Use of Yellow in Character Delineation*, en *PMLA*, LXXIX, 1964, pp. 158-163.
- VERNON A. CHAMBERLIN: *The Significance of the Name Almudena in Galdós' «Misericordia»*, en *Hispania*, XLVII, 1964, pp. 491-496.

- FRANK W. CHANDLER: *Echegaray, Galdós, Guimerá*, en *Modern Continental Playwrights* (Nueva York), 1931.
- MARIANO DARANAS: *Los genios de la raza. Don Benito Pérez Galdós*, en *La Acción*, 4 de enero de 1920.
- RUBÉN DARÍO: *Una novela de Galdós*, en *España Contemporánea*. París, 1901, pp. 271-279.
- G. A. DAVIES: *Galdós' «El amigo Manso»: An experiment in didactic method*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, 1962, pp. 16-30.
- GIFFORD DAVIS: *The «Coletilla» to Pardo Bazán's «Cuestión palpitante»*, en *Hispanic Review*, XXIV, 1956, pp. 50-63.
- NED J. DAVIDSON: *Galdós' conception of beaty truth, and reality in art*, en *Hispania*, XXXVIII, 1955, pp. 52-54.
- G. DENDARIENA: *Galdós: su genio, su espiritualidad, su grandeza*. Madrid, 1922.
- JOHN DEVLIN: *Spanish Anticlericalism: A Study in Modern Alienation*. New-York, Las Américas, 1966. [Véase especialmente pp 81-95].
- J. DÍAZ: *«Electra»: sus tendencias. Efectos de éstas. Personajes del drama. Desarrollo de la acción*. Barcelona, 1901, 32 pp.
- FERNANDO DÍAZ PLAJA: *La vida española en el siglo XIX*. Madrid, Aguado, 1952.
- JOAQUÍN DICENTA: *El premio España*, en *El Liberal*, 21 de enero de 1914.
- ENRIQUE DÍEZ CANEDO: *«Pedro Minio»*, en *El Globo*, 16 de diciembre de 1908.
- ENRIQUE DÍEZ CANEDO: *Tres hombres*, en *España*, 17 de octubre de 1918.
- ENRIQUE DÍEZ CANEDO: *España y Galdós y Tres hombres [sobre Galdós, Unamuno y Cavia]*, en *Conversaciones literarias (1915-1920)*. Madrid, s. a. pp. 273-277 y 206-209.
- ENRIQUE DÍEZ CANEDO: *Encuentros con Pérez Galdós*, en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), 26 de enero de 1935, pp. 49-50.
- ENRIQUE DÍEZ CANEDO: *Galdós y el teatro*, en *Filosofía y Letras* (México), V, 1943, pp. 223-235.
- JUAN DOMENECH: *El humano don Benito Pérez Galdós*, en *Hispania* (Buenos Aires), núm. 180, mayo de 1943.
- RICARDO DOMENECH: *Una generación en marcha*, en *Insula*, XV, núm. 163, junio de 1960, p. 5.
- ARMANDO DONOSO: *Dostoievski, Renán, Galdós*. Madrid, Calleja, 1925.
- «DOÑA PAZ»: *La última confidencia del maestro: Galdós como Balzac*, en *Hoy*, 9 de enero de 1920.
- LUIS DORESTE SILVA: *«Amor y Ciencia», de Pérez Galdós*, en *Falange* (Las Palmas), 16 de enero de 1963.
- LUIS DORESTE SILVA: *Galdós y su «Clavellina»*, en *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), octubre de 1962.
- LUIS DORESTE SILVA: *Galdós, acribillado*, en *El Eco de Canarias* (Las Palmas), 21 de diciembre de 1963.
- VENTURA DORESTE: *Un libro sobre Galdós*, en *Insula*, núm. 82, octubre de 1952, pp. 8 y 11.
- EUGENIO D'ORS: *Nuevo glosario*. Madrid, 1947, p. 957.
- Manuel DURÁN y ANTONIO REGALADO GARCÍA: *Harry Levin y su explotación de la novela realista*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 117-123.
- Franc DURANO: *Two Problems in Galdós' «Tormento»*, en *Modern Language Notes*, LXXIX, 1964, pp. 513-525.
- Luis DURAND: *Impresión galdosiana*, en *Atenea*, LXXII, 1943, pp. 160-164.
- Peter G. EARLE: *Torquemada: Hombre-masa*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, páginas 29-43.
- George J. EOBURG: *Un estudio de don Manuel del Pez, una creación literaria galdosiana*, en *Humanitas* (Coimbra), II, 1961, pp. 407-417.
- C. ECÚA RUIZ: *El españolismo de Pérez Galdós*, en *Razón y Fe*, LVI, 1920, páginas 437-450; LVII, pp. 41-62.
- C. ECÚA RUIZ: *Pérez Galdós, tipo de falso españolismo*, en *Crítica patriótica*, Madrid, 1921, pp. 234-292.
- «EL CHICO DEL ESCENARIO»: *«Celia en los infiernos». Nuevo triunfo de Galdós*, en *España Nueva*, 10 de diciembre de 1913.
- Havelock ELLIS: *«Electra» and the progressive movement in Spain*, en *The Critic*, XXXIX, 1901, pp. 203 y ss.
- Havelock ELLIS: *The Soul of Spain*. Boston-New York, Houghton Mifflin, 1915, pp. 247, 270 y 397.

- L. W. ELIOTT y F. M. KERKEVILLE: *Galdós and abnormal psychology*, en *Hispania*, XXIII, 1940, pp. 27-36.
- M. ENGUÍDANOS: *Naricchio, musa galdosiana*, en *Papeles de Son Armadans*, LXIII, 1961, pp. 235-249.
- Beatriz ENTENZA de SOLARE: *Benito Pérez Galdós*. Buenos Aires, 1967.
- Joaquín de ENTRAMBASAGUAS: *Al margen de «Dulcinea», de Gaston Baty*, en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, núms. 3-4, 1942, pp. 155-156.
- Joaquín de ENTRAMBASAGUAS: *Ante un centenario. El Madrid del año 90 en una novela de Pérez Galdós [Sobre «Misericordia»]*, en *Arriba*, 14 de marzo de 1943.
- Joaquín de ENTRAMBASAGUAS: *Introducción a «Misericordia»*, en *Las mejores novelas contemporáneas*, t. I, Barcelona, Edit. Planeta, 1962, pp. 757-866.
- Joaquín de ENTRAMBASAGUAS: *Bibliografía de don Benito Pérez Galdós*, en *Las mejores novelas contemporáneas*, t. I, Barcelona, Edit. Planeta, 1962, páginas 867-877.
- Sherman H. EOFF: *The spanish novel of ideas. Critical opinion (1836-1880)*, en *PMLA*, LV, 1940, pp. 531-58.
- Sherman H. EOFF: *The treatment of Individual Personality in «Fortunata y Jacinta»*, en *Hispanic Review*, XVII, 1949, pp. 269-289.
- Sherman H. EOFF: *The Formative period of Galdós' social-psychological perspective*, en *Romanic Review*, XVI, 1950, pp. 33-41.
- Sherman H. EOFF: *A Galdosian Version of Picaresque Psychology*, en *Modern Language Forum (Los Angeles)*, XXXVIII, 1953, pp. 1-12.
- Sherman H. EOFF: *The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as Dynamic Process*, Saint Louis, 1954 (Washington University Studies).
- Sherman H. EOFF: *The Modern Spanish Novel*. Nueva York, New York University Press, 1961 [Sobre «Fortunata y Jacinta», pp. 120-147].
- Sherman H. EOFF: *Galdós y los impedimentos del realismo*, en *Hispanófila*, 1965, número 24, pp. 25-34.
- Sherman H. EOFF: *Galdós in Nineteenth-Century Perspective*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 3-9.
- E. L. ERICKSON: *The Influence of Charles Dickens on the Novels of Benito Pérez Galdós*, en *Hispania*, XIX, 1936, pp. 421-430.
- Alfonso M. ESCUDERO: *Contribución a la bibliografía de Pérez Galdós*, en *Atenea*, número 215, mayo de 1943, pp. 178-196.
- «ESPANUEVA»: *Los proyectos de Galdós*, en *España Nueva*, 25 de noviembre de 1907.
- «ESPANUEVA»: *España trágica*, en *España Nueva*, 21 de abril de 1909.
- Antonio ESPINA: *Libros de otro tiempo: Benito Pérez Galdós*, en *Revista de Occidente*, I, 1923, núm. 1, pp. 114-117.
- Antonio ESPINA: *Galdós y Ganivet*, en *Ganivet: el hombre y la obra*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1954, pp. 80-81.
- Aurelio M. ESPINOSA: *Benito Pérez Galdós*, en *Hispania*, III, 1920, p. 111-112.
- F. ESTRELLA GUTIÉRREZ: *Prólogo a «Trafalgar»*, Buenos Aires, Kapelus, 1953.
- F.: *El estreno de esta noche («Amor y ciencia»)*, en *A B C*, 7 de noviembre de 1905.
- A. FARINELLI: *Benito Pérez Galdós*, en *Discorsi bresciani*. Padua-Milán, 1926, páginas 39-53.
- Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Galdós, autor dramático*, en *Insula*, núm. 82, octubre de 1952, pp. 1, 2 y 11.
- Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Galdós, al margen*, en *En torno al 98*. Madrid, 1948, pp. 212-217.
- Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Teatro al margen*, en *Insula*, XI, 1954, números 100-101.
- Manuel FERNÁNDEZ GALIANO: *Píndaro y Galdós: ¿Influencia o coincidencia?*, en *Estudios Clásicos*, VI, 1962, núm. 36, pp. 550 y ss.
- W. FERNÁNDEZ FLÓREZ: *Comentarios tímidos a propósito de Galdós*, en *Blanco y Negro*, 11 de enero de 1920.
- C. FERNÁNDEZ SHAW: *«La fiera»*, en *La Epoca*, 24 de diciembre de 1896.
- E. FERNÁNDEZ VILLAMIL: *Comprobaciones sobre la «documentación» en Pérez Galdós*, en *Correo Erudito (Madrid)*, II, 1947, pp. 20-24.
- Francisco FERNÁNDEZ VILLEGAS: *Sobre Galdós*, en *La Epoca*, 15 de marzo de 1892.
- Francisco FERNÁNDEZ VILLEGAS: *«Tristana», novela; «Realidad», drama*, en *La España Moderna*, XL, abril de 1892, pp. 193-199.
- Francisco FERNÁNDEZ VILLEGAS: *«La loca de la casa»*, en *La España Moderna*, L, febrero de 1893, pp. 204-208.

- Francisco FERNÁNDEZ VILLEGAS: «Gerona», drama, en *La España Moderna*, LI, marzo de 1893, p. 199.
- Francisco FERNÁNDEZ VILLEGAS: «De Oñate a La Granja», de Galdós, en *La Epoca*, 16 de enero de 1899.
- Francisco FERNÁNDEZ VILLEGAS: «Luchana», de Galdós, en *La Epoca*, 18 de abril de 1899.
- José FERRATER MORA: *Unamuno and His Generation: A Philosophy of Tragedy*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1962.
- Melchor FERRER, DOMINGO TEJERO y JOSÉ F. ACEDO: *Historia del tradicionalismo español*. Sevilla, 1941-1945, 7 vols. [Sobre Galdós, vol. III, pp. 31-42].
- Mariano FERRER BRAVO: *Síntomas de la patología mental que se hallan en las obras literarias de Benito Pérez Galdós*. Barcelona, Instituto Mental de Santa Cruz, 1923.
- W. L. FICHTER: *Publicaciones periodísticas de don Ramón María del Valle-Inclán anteriores a 1895*. Edición de..., México, Colegio de México, 1952 [Sobre Galdós, pp. 56-59].
- J. D. FITZ-GERALD: «Doña Perfecta», en *Modern Language Notes*, XXI, 1906, páginas 223-224.
- «FLORETE»: *Benito Pérez Galdós*, en *Nuevo Mundo*, VIII, núm. 371, 13 de febrero de 1901.
- J. D. M. FORD: *Main Courrents of Spanish Literature*. Nueva York, 1919 [Véanse especialmente pp. 229-232, 236-239].
- J. FRADEJAS LEBRERO: *Para las fuentes de Galdós*, en *Revista de Literatura*, IV, 1953, páginas 319-344.
- «FRA DIÁVOLO»: *Una intervü sin palabras*, en *España Nueva*, 14 de julio de 1912.
- José FRANCÉS: *Un episodio nacional: Galdós*, en *Nuevo Mundo*, 24 de enero de 1919.
- José FRANCÉS: *Devant la statue de Pérez Galdós*, en *Hispania* (París), año III, enero-marzo de 1920, pp. 1-2.
- J. FRANCO RODRÍGUEZ: *Fiestas de antaño*, en *La Esfera*, 11 de julio de 1914.
- J. FRANCO RODRÍGUEZ: *Fotografías olvidadas: «Bilis Club»*, en *Blanco y Negro*, 23 de febrero de 1919.
- J. FRANCO RODRÍGUEZ: *España y Galdós, obras inéditas del maestro*, en *Universal* (Caracas), 4 de diciembre de 1923.
- J. FRANCO RODRÍGUEZ: *La vivienda de Galdós: Tributo debido*, en *ABC*, 4 de octubre de 1927.
- «FRAY CANDIL»: *Baturrillo*, en *El Imparcial*, 3 de enero de 1912.
- G.: «GERONA», en *El Tiempo*, 4 de febrero de 1893.
- Víctor GABIRONDO: *Galdós, periodista*, en *La Lectura*, año XX, I, enero de 1920, pp. 84-85.
- Manuel GÁLVEZ: *Benito Pérez Galdós*, en *Hispania* (Buenos Aires), núm. 180, mayo de 1943, pp. 11-12.
- Manuel GÁLVEZ: *El novelista y las novelas*, Buenos Aires, Emecé, 1959 [Véase capítulo VIII, «La novela psicológica»].
- Angel GANIVET: *Epistolario*. Madrid, 1919 [Véanse cartas 20, 22, 26].
- Vicente GAOS: *Notas sobre la técnica de Galdós*, en *Insula*, VII, núm. 82, octubre de 1952, p. 5.
- Vicente GAOS: *Sobre la técnica novelística de Galdós*, en *Temas y problemas de Literatura española*. Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 213-223.
- F. GARCÍA: *Pérez Galdós*, en *La Ciudad de Dios*, CXX, 1920, pp. 93-105, 450-459; CXXI, pp. 81-86 y CXXII, pp. 47-60 y 109-125.
- Francisco GARCÍA LORCA: *El realismo de Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, IX, 1943, pp. 289-290.
- Carlos GARCÍA BARRON: *Antonio Alcalá Galiano y «La Fontana de Oro»*, en *Hispania*, XLVII, 1964, pp. 91-94.
- Eusebio GARCÍA LUENGO: *La casa de Galdós*, en *Falange* (Las Palmas), 4 de septiembre de 1962.
- F. GARCÍA SÁNCHEZ: *Galdós*, en *La República de las Letras*, 22 de julio de 1907.
- Alicio GARCÍA TORAZ: *Galdós y sus personajes*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 6 de febrero de 1938.
- Rafael GARCÍA y GARCÍA DE CASTRO: *Los intelectuales y la Iglesia*. Madrid, 1934, pp. 85-93 especialmente.
- Federico GARCÍA SANCHIZ: *Don Benito Pérez Galdós. El nuevo episodio «De Cartago a Sagunto» y «El último retrato»*, de Galdós, en *El Liberal*, 24 de noviembre de 1911.

- M. GARCÍA VENERO: *Introducción a B. Pérez Galdós. Antología Nacional*. Madrid, 1943.
- Angel GARMA: *Jaquica, pseudo-oligofrenia y delirio en un personaje de Pérez Galdós*, en *Ficción* (Buenos Aires), XV, 1958, núm. 14, pp. 84-102.
- J. GAVIRA: *Algo sobre Galdós y su topografía madrileña*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, X, 1933, pp. 63-74.
- J. GEDDES, Jr.: *Prólogo a «Marianela»*, Boston, Heath, 1903.
- Alberto GHIRALDO: *Ordenación y prólogo a «Obras inéditas» de Pérez Galdós*. Madrid, 1923.
- Alberto GHIRALDO: *Prólogo a «La novela en el tranvía»*. Santiago de Chile, Er-cilla, 1936.
- Alberto GHIRALDO: *Don Benito Pérez Galdós*, en *Atenea*, núm. 215, mayo de 1943, pp. 165-177.
- «GIL BLAS DE SANTILLANA»: *Criticas del mentidero: «La fiera»*, en *El Día*, 24 de diciembre de 1896.
- Gerald GILLESPIE: *Dreams and Galdós*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 107-115.
- Gerald GILLESPIE: *Reality and fiction in the Novels of Galdós*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 11-31.
- J. E. GILLET: *The Autonomous Character in Spanish and European Literature*, en *Hispanic Review*, XXIV, 1956, pp. 179-190.
- Stephen M. GILMAN: *Las referencias clásicas de «Doña Perfecta»*. Tema y estructura de la novela, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, 1949, páginas 353-62.
- Stephen M. GILMAN: *Realism and the epic in Galdós' «Zaragoza»*, en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesley, 1952, pp. 171-192.
- Stephen M. GILMAN: *La palabra en «Fortunata y Jacinta»*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 542-560.
- Stephen M. GILMAN: *The Birth of Fortunata*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, páginas 71-83.
- J. GIMENO CASALDUERO: *Una novela y dos desenlaces: «La fontana de oro»*, en *Ateneo*, 1955, núm. 88, pp. 6-8.
- J. GIMENO CASALDUERO: *El tópico en la obra de Pérez Galdós*, en *Boletín de Derecho Político* (Universidad de Salamanca), enero-abril de 1956, pp. 37-52.
- Francisco GINER DE LOS RÍOS: *Un novelista español: Pérez Galdós*, en *Obras completas*. III, Madrid, 1919.
- Francisco GINER DE LOS RÍOS: *Un novelista español: «La fontana de oro», novela histórica, por don Benito Pérez Galdós*, en *La Lectura*, año XX, I, 1920, páginas 109-119.
- Francisco GINER DE LOS RÍOS: *La familia de León Roch*, en *Obras completas*. Madrid, Cosano, 1926, XV, pp. 283-302.
- «GINÉS DE ALCÁNTARA» [JUANA QUINDOS DE MONTALVA]: *Un gran escritor español: conversando con Galdós*, en *Pacifico Magazine* (Santiago de Chile), noviembre de 1915, pp. 605-614.
- Roberto F. GIUSTI: *Galdós*, en *Nosotros*, año XV, XXXVII, 1921, pp. 64-67.
- Roberto F. GIUSTI: *Critica y polémica*. Buenos Aires, 1924 [Véanse pp. 185-190].
- Roberto F. GIUSTI: *Prefacio. La obra galdosiana*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires), XXIV, 1943, núms. 139-40-41, pp. 3-12.
- Clyde C. GLASCOCK: *Spanish Novelist Benito Pérez Galdós*, en *Texas Review*, VIII, 1923, pp. 158-177.
- Madeleine de GOGORZA FLETCHER: *Galdós in the Light of Georg Lukács' Historical Novel*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 101-105.
- Isaac GOLDBERG: *Benito Pérez Galdós*, en *The Drama of Transition*. Cincinnati, 1922.
- Enrique GÓMEZ CARRILLO: *Galdós ante el Rey*, en *El Liberal*, 10 de enero de 1914.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *El problema religioso en dos novelas: «Torquemada y San Pedro» y «Nazarín»*, en *La España Moderna*, agosto de 1895, pp. 174-187.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *«Halma», «Nazarín» y el misticismo ruso*, en *La España Moderna*, enero de 1896, pp. 147-153.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *Pérez Galdós y Pereda en la Real Academia Española*, en *La España Moderna*, marzo de 1897, pp. 163-175.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *«Misericordia»*, en *La España Moderna*, junio de 1897, pp. 90-99.

- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «El abuelo», en *La España Moderna*, 1898, pp. 146-151.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «Zumalacárregui», en *La España Moderna*, CXV, julio de 1898, pp. 172-182.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «Mendizábal», en *La España Moderna*, CXXI, enero de 1899, pp. 171-174.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *La tragicomedia «Bárbara», de Pérez Galdós*, en *La España Moderna*, CXXVII, pp. 165-187.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *La literatura española en el extranjero: «D. B. Pérez Galdós et le roman espagnol contemporain», por Pierre Ville*, en *La Epoca*, 6 de mayo de 1899.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «La campaña del Maestrazgo» y «La Estafeta romántica», en *La España Moderna*, CXXXII, diciembre de 1899, pp. 128-136.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «De Oñate a La Granja», «Luchana», *Episodios Nacionales*, por B. Pérez Galdós, en *La España Moderna*, CXXV, mayo de 1899, pp. 188-197.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «Vergara», en *La España Moderna*, CXXXV, marzo de 1900, pp. 123-130.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *La tercera serie de los «Episodios Nacionales», de Pérez Galdós*, en *La España Moderna*, CXLV, 1901, pp. 144-151.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *Crónica literaria [sobre «Alma y vida»]*, en *La España Moderna*, núm. 162, junio de 1902, pp. 172-183.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «La Revolución de julio», en *La España Moderna*, CXXXV, mayo de 1904, pp. 162-171.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *El teatro de Galdós*, en *Letras e Ideas*. Barcelona, 1905, pp. 192-233.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *Carlos VI en la Rápita*, en *La España Moderna*, CCI, septiembre de 1905, pp. 172-179.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «Amor y ciencia», en *La España Moderna*, CCIV, pp. 165-174.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «Casandra», en *La España Moderna*, año XVIII, CCV, enero de 1906, pp. 161-172.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *Los «Episodios Nacionales» de la cuarta serie. «Prim», por D. Benito Pérez Galdós*, en *La España Moderna*, CCXVI, diciembre de 1906, pp. 154-161.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *Los «Episodios Nacionales», de Pérez Galdós. Las primeras y las últimas series. Los «Episodios» en la obra de Galdós*, en *Cultura Española*, VIII, noviembre de 1907, pp. 979-988.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «España sin rey», en *La España Moderna*, CCXXXIV, junio de 1908, pp. 157-165.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «La de los tristes destinos», en *La España Moderna*, CCXXXIV, junio de 1908, pp. 157-163.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): «España trágica», en *La España Moderna*, CCXLV, mayo de 1909, pp. 170-177.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *Los «Episodios Nacionales», de Pérez Galdós, y otras de sus novelas*, en *Novelas y novelistas*. Madrid, 1918, páginas 9-112.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *Uñamuno y Galdós*, Barcelona, 1920.
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*. Madrid, Mundo Latino, 1924 [Sobre Galdós, pp. 53-66].
- Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO («ANDRENIO»): *La novela moderna en España: renacimiento y desarrollo en el siglo XIX*, en *Revista de las Españas* (Madrid), marzo-abril de 1931, pp. 123-126.
- Gaspar GÓMEZ DE LA SERNA: *España en sus «Episodios Nacionales»*. Madrid, 1954.
- Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: *Don Benito Pérez Galdós*, en *Saber vivir*, núm. 30, enero de 1943.
- Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: *Pérez Galdós*, en *Nuevos retratos contemporáneos*. Buenos Aires, 1945, pp. 201-215.
- Gaspar GÓMEZ DE LA SERNA: *El «Episodio Nacional» como género literario*, en *Clavileño*, III, 1952, pp. 21-32.
- Matías GÓMEZ LATORRE: «La de San Quintín», en *El Socialista*, 2 de marzo de 1894.
- Matías GÓMEZ LATORRE: *Recuerdos de un ochentón*, en *La Voz Obrera*, 4 de enero de 1931.

- Antonio GÓMEZ RESTREPO: *Don Benito Pérez Galdós*, en *El Gráfico* (Bogotá), 31 de marzo de 1920.
- Andrés GONZÁLEZ BLANCO: *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*. Madrid, 1909. [Sobre Galdós, pp. 372-449].
- Andrés GONZÁLEZ BLANCO: *Galdós*, Madrid, 1918.
- E. GONZÁLEZ FÍOL («BACHILLER CORCHUELO»): *Benito Pérez Galdós*, en *Por esos mundos*, II, núms. 20-21, 1910, pp. 27-56 y 791-807.
- E. GONZÁLEZ LANUZA: *La obra de Galdós*, en *Nosotros* (Buenos Aires), año XX, 1926, t. I, núm. 202, pp. 229-241.
- Juan GONZÁLEZ OLMEDILLA: *Crónica de Madrid*, en *Ideas y figuras*, mayo de 1918.
- Juan GONZÁLEZ OLMEDILLA: *Entrevista*, en *Nosotros*, año XIV, XXXIV, enero de 1920, pp. 112-117.
- Angel GONZÁLEZ PALENCIA: *Para la historia de «La fontana de oro»*, en *Entre dos siglos*. Madrid, 1943, pp. 103-114.
- M. GONZÁLEZ SERRANO: «Doña Perfecta», de Pérez Galdós, en *El Imparcial*, 31 de julio de 1876.
- Urbano GONZÁLEZ SERRANO: «Doña Perfecta», en *Ensayos de crítica y de filosofía*. Madrid, 1881, pp. 201-206.
- Urbano GONZÁLEZ SERRANO: *Literatura del día (1900-1903)*. Barcelona, Henrich, 1903 [Véanse pp. 46-52, 111-116 y 219-236].
- Francisco GRANDMONTAGNE: *Galdós dramaturgo*, en *Electra*, núm. 4, 6 de abril de 1901.
- Luis GRANJEL: *El médico galdosiano*, en *Baroja y otras figuras del 98*. Madrid, Guadarrama, 1960, pp. 247-272.
- Luis GRANJEL: *Panorama de la generación del 98*. Madrid, Guadarrama, 1959 [Véanse especialmente pp. 23, 50-52, 112, 127, 262-263, 268-269].
- Jacinto GRAU: *El teatro de Galdós*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires), octubre-diciembre de 1943, pp. 39-95.
- Otis GREEN: *Blanco Fombona, Pérez Galdós and Leopoldo Alas*, en *Hispanic Review*, X, 1942, pp. 47-52.
- Otis GREEN: *Two Deaths: Don Quijote and «Marianela»*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 131-133.
- Halfdan GREGERSEN: *Ibsen and Spain: A Study in Comparative Drama*. Cambridge, Harvard Press, 1936 [Sobre el teatro de Galdós].
- Alfredo DE LA GUARDIA: *Galdós dramaturgo*, en *La Nación* (Buenos Aires), 9 de mayo de 1943, pp. 1-2.
- José M. GUIMERA: *Galdós o la sencillez*, en *El Museo Canario* (Las Palmas), VII, 1946, núm. 18, pp. 1-17.
- Marcos GUIMERA PERAZA: *Maura y Galdós*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1967.
- Juan GUIXE: *Galdós, un patriarca de las letras castellanas*, en *Revista de las Indias* (Bogotá), septiembre de 1939, pp. 253-272.
- Ricardo GULLÓN: *Inventario de medio siglo: II, Literatura española*, en *Insula*, V, núm. 68, 1950, pp. 3, 6.
- Ricardo GULLÓN: *Una novela psicológica*, en *Insula*, núm. 82, octubre de 1952, p. 4.
- Ricardo GULLÓN: *Lo maravilloso en Galdós*, en *Insula*, núm. 113, 15 de mayo de 1955, pp. 1 y 11.
- Ricardo GULLÓN: *Lenguaje y técnica de Galdós*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 80, 1956, pp. 38-61.
- Ricardo GULLÓN: *Edición, estudio preliminar y bibliografía de «Miau»*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Ricardo GULLÓN: *Cuestiones galdosianas*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXIV, 1958, pp. 237-254.
- Ricardo GULLÓN: *La invención del personaje en «El amigo Manso»*, en *Insula*, 1959, núm. 148, pp. 1-2.
- Ricardo GULLÓN: *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Taurus, 1960.
- Ricardo GULLÓN: «El amigo Manso», entre Galdós y Unamuno, en *Monde Nouveau* (París), 1966, pp. 32-39.
- Ricardo GULLÓN: *Introducción a «La de Bringas»*, en *Insula*, 1966, núm. 238, pp. 1, 12.
- E. GUTIÉRREZ GAMERO: *La España de ayer: Pérez Galdós y Pereda en la Academia*, en *Libertad*, 26 de noviembre de 1930.
- E. GUTIÉRREZ GAMERO: *Galdós y su obra*. Madrid, Yagües, 1933-1935, 3 vols.

- F. DE HAAN: *Sobre B. Pérez Galdós: «Doña Perfecta»*, en *Modern Language Notes*, 1897, XII, pp. 178-182.
- E. HADDAD: *Maximiliano Rubín*, en *Archivum*, VII, 1957, pp. 101-114.
- MONROE Z. HAFTER: *The Hero in Galdós' «La Fontana»*, en *Modern Philologie* (Chicago), LVII, 1959, núm. 1, pp. 37-43.
- MONROE Z. HAFTER: *Ironic Reprise in Galdós' Novels*, en *PMLA*, LXXVI, 1961, núm. 3, pp. 233-239.
- MONROE Z. HAFTER: *Galdós' Presentation of Isidora in «La Desheredada»*, en *Modern Philologie* (Chicago), LX, 1962, pp. 22-30.
- MONROE Z. HAFTER: *«Le Crime de Sylvestre Bonnard», a Possible Source for «El amigo Manso»*, en *Symposium*, XVII-XVIII, 1963-1964, pp. 123-129.
- H. B. HALL: *Algo sobre Benito Pérez Galdós y sus novelas*, en *El Clarín*, 1957, núm. 21.
- David HANNAY: *«Doña Perfecta»*, en *Temple Bar*, marzo de 1880, pp. 326-342.
- H. HAUVETTE: *Un nouveau drame espagnol: «Electra» de M. Benito Pérez Galdós*, en *Annales de l'Université de Grenoble*, XIII, pp. 339-359.
- Francis S. HECK: *Dos mujeres sin alma: La Pharisienne y Doña Perfecta*, en *Duquesne Hispanic Review*, IV, 1965, pp. 79-89.
- Helmut HEINDENREICH: *Figuren und Kornik in den spanischen «Entremeses» das goldenen Zeit alters*. Munich, Ludwig-Maximilians Univ., 1962.
- Hans HEISS: *Spanien in den «Episodios nacionales» von Benito Pérez Galdós*. Spanien, Zeitschrift für Auslandskunde, 1919.
- Hans HEITERHAÜSER: *Die «Episodios nacionales» von Benito Pérez Galdós*. Hamburg, Iberoamerikanisches Forschungsinstitut, 1961. (Traducida por José Escobar y publicada por Gredos, 1963).
- W. S. HENDRIX: *Notes on collections of «Tipos», a form of costumbrismo*, en *Hispanic Review*, I, 1933, pp. 208-221.
- Max HENRÍQUEZ UREÑA: *El intercambio de influencias literarias entre España y América durante los últimos cincuenta años (1875-1925)*, en *Cuba Contemporánea*, XLI, núm. 161, mayo de 1926, pp. 5-47.
- Pedro HENRÍQUEZ UREÑA: *Pérez Galdós*, en *Unión Hispanoamericana* (Madrid), IV, 1920, p. 3.
- Antonio HERAS: *Galdós y el nuevo mundo*, en *Hispania*, XXIV, 1911, pp. 101-111.
- Raquel HEREDIA: *Galdós vivo*, en *A B C* (Madrid), 2 de febrero de 1958.
- J. de B.: *Sobre B. Pérez Galdós: «Episodios nacionales». Tercera serie*, en *Revista crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, III, pp. 440-441.
- J. Chalmers HERMAN: *Galdós' Expressed Appreciation for «Don Quijote»*, en *The Modern Language Journal*, XXXVI, 1952, pp. 31-34.
- J. Chalmers HERMAN: *Quotations and Locutions from «Don Quijote» in Galdós Novels*, en *Hispania*, XXXVI, 1953, pp. 171-181.
- J. Chalmers HERMAN: *Don Quijote and the novels of Pérez Galdós*. Ada, Oklahoma State College, 1955.
- N. HERNÁNDEZ LUQUERO: *De la vida de uno. Cómo conocí a Galdós*, en *Pueblo* (Madrid), 27 de junio de 1957, pp. 9-10.
- Leo J. HOAR (JR.): *Benito Pérez Galdós y la «Revista del Movimiento Intelectual de Europa»*. Madrid, 1865-1867. Madrid, Insula, 1968.
- Karl August HORST: *Ein Klassischer Roman, «Fortunata y Jacinta»*, en *Merkur* (Stuttgart), XVI, 1962, núm. 172, pp. 594-596.
- William Dean HOWELLS: *Prólogo a la edición de «Doña Perfecta»*. New-York, 1923 (Traducción de Mary J. Serrano).
- William Dean HOWELLS: *Benito Pérez Galdós*, en *Criticism and Fiction and Other Essays*. New-York, New-York University Press, 1959, pp. 130-138.
- L. de HOYOS SAINZ: *Galdós y su topografía madrileña*, en *Luz*, 11 de febrero de 1933.
- Emilio HUELIN: *«Episodios nacionales», por Benito Pérez Galdós: «Trafalgar»*, en *La Nación*, 22 de abril de 1873.
- Eleazar HUERTA: *Galdós y la novela histórica en Atenea*, núm. 215, mayo de 1943, pp. 99-107.
- Archer M. HUNTINGTON: *Pérez Galdós in the Spanish Academy*, en *The Bookman*, V, March-August 1897, pp. 220-222.
- H. HÜSGES: *Der Schriftsteller Benito Pérez Galdós (1843-1920) als Vorkämpfer der Liberalismus in Spanien*. Leipzig, Noske, 1928.

- José INGENIEROS: *La psicopatología en el arte*, en *Nosotros*, XIV, núm. 129, febrero de 1920, pp. 145-162.
- A. E. INMAN FOX: *Galdós' «Electra»: A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic Between Martínez Ruiz and Maeztu*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 131-141.
- Alberto INSÚA: *El censo de Galdós* en *La Prensa* (Buenos Aires), 19 de febrero de 1939.
- Alberto INSÚA: *Galdós en la Argentina*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 16 de mayo de 1943.
- Andrei IONESCU: *Napoleón Bonaparte visto por Benito Pérez Galdós en la primera serie de los «Episodios nacionales»* en *Analele Universității București*, XV, 1966, pp. 127-133.
- Fermín IRUÑA: *Mesonero y Galdós. La aportación de «El curioso parlante» a los «Episodios nacionales»*, en *Arriba*, 30 de enero de 1944.
- Michel ITHURBIDE: *La troisième guerre carliste dans le roman historique*. París, 1954.
- J. A.: «Los condenados», en *El Liberal*, 14 de diciembre de 1894.
- J. A.: «Voluntad», en *El Liberal*, 21 de diciembre de 1895.
- Benjamín JARNÉS: *Letras españolas: «Trafalgar»*, en *La Nación*, 6 de noviembre de 1938.
- José JERIQUE: *Homenaje a Galdós*, en *España Nueva*, 24 de diciembre de 1911.
- Hans JESCHKE: *La generación del 98*. Madrid, Editora Nacional, 1954. [Sobre Galdós, pp. 56-58].
- Alberto JIMÉNEZ: *Juan Valera y la generación del 98*. Oxford, Delphin, 1956. [Sobre Galdós, pp. 57-68].
- Pierre JOBIT: *Les Educateurs de l'Espagne contemporaine*. París, Bibliothèque de l'École des Nantes Etudes Hispaniques, 1936.
- Pierre JOBIT: *Notas sobre el moderno pensamiento español*. Quito, 1959.
- Carroll JOHNSON: *The café in Galdós' «La Fontana de Oro»*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, pp. 112-117.
- C. A. JONES: *Galdós «Marianela» and the Approach to Reality*, en *Modern Language Review*, LVI, 1961, pp. 515-519.
- C. A. JONES: *Galdós' second thoughts on «Doña Perfecta»*, en *Modern Language Review*, LIV, 1959, pp. 570-73.
- F. M. JOSSELYN: *Sobre B. Pérez Galdós: «Doña Perfecta»*, en *Modern Language Notes*, XIX, 1904, pp. 149-151.
- «JUAN NADIE»: *Un novelista español y un libro francés*, en *El Día*, 26 de marzo de 1883.
- «JUAN PARLANTE»: *La literatura y los editores*, en *La Crónica* (Las Palmas), 8 de enero de 1897.
- Hans JURETSCHKE: *Das Frankenzeichbild des modernen Spanien*. Bonn, 1937. [Sobre Galdós, pp. 22, 42, 57].
- Hans JURETSCHKE: *España ante Francia*. Madrid, Edit. Nacional, 1940. [Sobre Galdós, pp. 34, 65, 88, 115].
- «KASABAL» [JOSÉ GUTIÉRREZ ABASCAL]: *Galdós: «La de San Quintín»*, en *Nuevo Mundo*, 1 de febrero de 1894.
- «KASABAL» [JOSÉ GUTIÉRREZ ABASCAL]: *Los trajes de un siglo, 1794-1894*, en *La Correspondencia de España*, 10 de enero de 1895.
- F. KELIN: *Benito Pérez Galdós entre nosotros*, en *La Literatura Internacional* (Moscú), IV, 1945, núm. 1, pp. 64-66.
- Hayward KENISTON: *Galdós, interpreter of Life*, en *Hispania*, III, 1920, pp. 203-206.
- F. M. KERKEVILLE: *Galdós and the New Humanism*, en *The Modern Language Journal*, XVI, 1932, pp. 477-481.
- F. M. KERKEVILLE y L. W. ELLIOTT: *Galdós and abnormal psychology*, en *Hispania*, XXIII, 1940, pp. 27-36.
- Robert KIRSNER: *Sobre «El amigo Manso»*, de Galdós, en *Cuadernos de Literatura*, VIII, núms. 22, 23 y 24, 1950, pp. 189-200.
- Robert KIRSNER: *Pérez Galdós' vision of Spain in «Torquemada en la hoguera»*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVII, 1950, pp. 229-35.
- Robert KIRSNER: *Galdós and the generation of 1898*, en *Hispania*, XXXIII, 1950, pp. 240-242.
- Robert KIRSNER: *Galdós' attitude towards Spain as seen in the characters of «Fortunata y Jacinta»*, en *PMLA*, LXVI, 1951, pp. 124-137.

- Robert KIRSNER: *Galdós and Larra*, en *Modern Language Journal*, XXXV, 1951, pp. 210-213.
- Alexander HAGGERTY KRAPE: *The Sources of Benito Pérez Galdós' «Doña Perfecta»*, en *Philological Quarterly*, VII, 1928, pp. 303-306.
- Pedro LAÍN ENTRALGO: *España como problema*. Madrid, Aguilar, 1957. [Sobre Galdós, p. 379].
- Pedro LAÍN ENTRALGO: *La generación de Menéndez y Pelayo*, en *Revista de Estudios Políticos*, años VI, VII, núm. 13, 1944.
- Pedro LAÍN ENTRALGO: *La generación de 1898*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1959. [Sobre Galdós, p. 183].
- Pedro LAÍN ENTRALGO: *Menéndez Pelayo*. Buenos Aires, Juventud, 1944. [Sobre Galdós, pp. 89-100].
- Orlando LARA Y PEDRAJA: *Novelas españolas del año literario (1883-84)*, en *Revista de España*, XCIX, 1883-1884, pp. 600-610.
- Orlando LARA Y PEDRAJA: *Novelas españolas del año literario (1883-84)*, en *Revista de España*, C, 1884, pp. 430-448.
- Elba M. LARREA: *Epica y novela en «Zaragoza»*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXX, 1964, pp. 261-270.
- José de LASERNA: *El prólogo de «Los condenados»*, en *El Imparcial*, 9 de enero de 1895.
- José de LASERNA: *«Mariucha»*, en *El Imparcial*, 17 de julio de 1903.
- Angel LÁZARO: *La vuelta a Galdós*, en *Nuestra España* (La Habana), núm. 5, febrero de 1940, pp. 53-56.
- Angel LÁZARO: *España en su novelista: Galdós*, en *Revista Cubana*, enero-junio de 1945, pp. 42-65.
- Angel LÁZARO: *Galdós y la juventud*, en *La Tarde* (Las Palmas), 15 de febrero de 1962.
- José LÁZARO: *Revista general*, en *España Moderna*, junio de 1899.
- Ramón LEDESMA MIRANDA: *Mientras Galdós sigue creciendo*, en *Diario de Las Palmas*, 12 de marzo de 1963.
- George LE GENTIL: *Remarques sur le style de «La Estafeta Romántica»*, en *Bulletin Hispanique*, XIII, 1911, pp. 205-227.
- G. LENORMAND: *Chronique à propos de l'«Electra»*, de Galdós, en *Revue Hispanique*, VIII, 1901, pp. 567-573.
- María Teresa LEÓN: *Introducción a «La batalla de los Arapiles»*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1945.
- María Teresa LEÓN: *Prólogo a «Zaragoza»*. Buenos Aires, s. a. [1945?].
- María Teresa LEÓN: *Galdós y la mujer que no está en sus novelas*, en *Ars* (San Salvador), núm. 3, 1952, pp. 14-16.
- J. LEÓN PAGANO: *Pérez Galdós*, en *Al través de la España literaria*. Barcelona, 1904, vol. II, pp. 77-112.
- Edwin Seelye LEWIS: *An iniquity*, en *Modern Language Notes*, XIX, 1904, p. 62.
- Edwin Seelye LEWIS: *Prólogo a la edición de «Doña Perfecta»*. New-York, American, 1903.
- Pierre LHANDÉ: *Benito Pérez Galdós: L'homme, l'oeuvre*, en *Etudes*, CLXII, 1920, pp. 281-295 y 452-470.
- Denah LIDA: *De Almudena y su lengua*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 297-308.
- Denah LIDA: *Prólogo a la edición de «El amigo Manso»*. New-York, Orfoxd University Press, 1963.
- Denah LIDA: *Sobre el krausismo de Galdós*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 1-27.
- María Rosa LIDA DE MALKIEL: *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires, 1962. [Sobre Galdós, pp. 70-73].
- M. LINARES RIVAS: *Memorias de un hombre de teatro: Don Benito Pérez Galdós*, en *Blanco y Negro*, 18 de octubre de 1925.
- J. TH. LISTER: *Symbolism in «Marianela»*, en *Hispania*, XIV, 1931, pp. 347-350.
- A. LIVINGSTON: *Nueva York a Pérez Galdós*, en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), II, 1920, pp. 70-71.
- L. LIVINGSTONE: *Interior duplication and the problem of form in the modern Spanish novel*, en *PMLA*, LXXIII, 1958, pp. 393-406.
- L. A. LOISEAUX: *Prólogo a «Marianela»*. Nueva York, William Jenkis Co., 1903.
- Enrique LÓPEZ ALARCÓN: *El patriarca y los fanfarrones*, en *La Acción*, 13 de marzo de 1916.

- Luis LÓPEZ BALLESTEROS: *La España de los «Episodios nacionales»*, en *ABC*, 20 de enero y 4, 11, 25 de febrero de 1920.
- J. LÓPEZ BARBADILLO: *El estreno de anoche: «Marianela»*, en *El Imparcial*, 19 de octubre de 1916.
- Juan LÓPEZ MORILLAS: *El krausismo español*. México. Fondo de Cultura Económica, 1956. [Sobre Galdós, pp. 55-56, 135, 137, 166, 191].
- Juan LÓPEZ MORILLAS: *Historia y novela en el Galdós primerizo en torno a «La Fontana de Ooro»*, en *Revista Hispánica Moderna XXXI*, 1965, núms. 1-4, pp. 273-285.
- Juan LÓPEZ MORILLAS: *Galdós y el krausismo. «La familia de León Roch»*, en *Revista de Occidente*, 1968, núm. 60, pp. 331-358.
- LÓPEZ ROBERTS: *El estudio de «Tristana»*. *Del mundo galdosiano*, en *Blanco y Negro*, 13 de marzo de 1927.
- L. LOUIS-LANDE: *Le roman patriotique en Espagne: «Episodios nacionales»*, de B. Pérez Galdós, en *Revue des Deux Mondes*, XIV, 1876, pp. 935-945.
- G. LUSSKY: *Galdós' Acquaintanceship with German Literature as revealed in his «Novelas españolas contemporáneas»*, en *Modern Language Forum* (Los Angeles), XXIX, 1944, pp. 41-55.
- E. de LUSTONO: *El primer drama de Galdós*, en *Nuestro Tiempo*, II, 1902, páginas 155-56.
- M. M.: *Libros y Revistas: «Nazarín»*, en *La Nación*, 10 de abril de 1940.
- Doireann MACDERMOTT: *Inglaterra y los ingleses en la obra de Pérez Galdós*, en *Filología Moderna*, 1965-66, núms. 21-22, pp. 43-58.
- Manuel MACHADO: *Galdós, dramaturgo*, en *La Lectura*, año XX, I, enero de 1920, pp. 82-83.
- Salvador de MADARIAGA: *Pérez Galdós*, en *Semblanzas literarias contemporáneas*. Barcelona, 1924, pp. 67-91.
- Salvador de MADARIAGA: *Revisión de Galdós*, en *El Sol* (Madrid), 8 de julio de 1928.
- Salvador de MADARIAGA: *Galdós y la generación del 98*, en *España*. Madrid, Iberoamericana, 1931, pp. 45-62.
- Salvador de MADARIAGA: *De Galdós a Lorca*. Buenos Aires, Sudamericana, 1960.
- Francisco MADRID: *Don Benito y Ramón del Valle-Inclán*, en *Argentina Libre*, 6 de mayo de 1943.
- María de MAEZTU: *Visión e interpretación de España. Vida y romance de Benito Pérez Galdós*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 7 de enero de 1940.
- Eduardo MALLEA: *Ligera digresión que empieza por Galdós*, en *Leoplam* (Buenos Aires), 16 de junio de 1943.
- Jerónimo MALLO: *Los krausistas españoles*, en *Cuadernos Americanos*, VI, noviembre de 1957, pp. 73-85.
- Gregorio MARAÑÓN: *Galdós íntimo*, en *La Lectura*, 1920, año XX, pp. 71-73.
- Gregorio MARAÑÓN: *Galdós en Toledo*, en *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid, 1941, pp. 63-101.
- Gregorio MARAÑÓN: *Un profeta de España*, en *Raíz y decoro de España*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, pp. 117-124.
- Gregorio MARAÑÓN: *El mundo por la claraboya* [sobre «La de Bringas»], en *Insula*, núm. 82, 1952, pp. 1 y 2.
- A. R. MARCH: *Prólogo a la edición de «Doña Perfecta»*. Boston, Athenaeum Press, 1897.
- Julián MARÍAS: *España al comenzar el siglo XX*, en *Ortega, circunstancia y vocación*, vol. I. Madrid, 1960, pp. 33-72.
- Julián MARÍAS: *Al margen de estos clásicos*. Madrid, Aguado, 1966. [Sobre Galdós, pp. 347-349, 354 y 356-357].
- Julián MARÍAS: *Filosofía española actual*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- Ernest MARTINENCHE: *«El abuelo»*, en *Revue de l'Amérique Latine*, IV, 1905, páginas 419-428.
- Ernest MARTINENCHE: *El teatro de Pérez Galdós*, en *La España Moderna*, CCX, 1906, pp. 118-58.
- Ernest MARTINENCHE: *Littérature espagnole: Le théâtre de M. Pérez Galdós*, en *Revue des Deux Mondes*, CXIV, marzo de 1906, pp. 815-850.
- Ernest MARTINENCHE: *Le théâtre de B. Pérez Galdós*, en *Hispania* (París), año III, 1920, pp. 71-73.
- P. Graciano MARTÍNEZ: *Necrología de don Benito Pérez Galdós*, en *De paso por las Bellas Letras*. Madrid, s. a., t. I, pp. 145-147.

- Luis MARTÍNEZ CARVAJAL: *Avaros y usureros en Galdós*, en *Museo Canario*, XXI, 1960, núms. 73-74, pp. 327-330.
- A. MARTÍNEZ OLMEDILLA: *¿Cuál es mi obra predilecta?*, en *Por esos Mundos*, febrero de 1907
- A. MARTÍNEZ OLMEDILLA: *Anecdotario. El primer estreno*, en *Nuevo Mundo*, 13 de abril de 1928.
- A. MARTÍNEZ OLMEDILLA: *Nuestros ilustres contemporáneos: Don Benito Pérez Galdós*, en *ABC*, 9 de noviembre de 1930.
- Ramón MARTÍNEZ DE LA RIVA: *Maestros y discípulos*, en *Blanco y Negro*, 20 de octubre de 1918.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *Galdós*, en *Lecturas españolas*. Madrid, 1912, páginas 171-176.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *La generación del 98*, en *Clásicos y Modernos*. Madrid, 1913, pp. 233-255.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *Don Benito Pérez Galdós*, en *Blanco y Negro*, número 760, 11 de julio de 1915.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *Alrededor de Galdós*, en *La Vanguardia* (Barcelona), 22 de octubre de 1912. (Reproducido en *Escritores*. Madrid, 1956, páginas 57-63).
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *Castilla*, en *El Paisaje de España, visto por los españoles*. Madrid, 1917, pp. 67-75.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *Don Benito Pérez Galdós*, en *El paisaje de España, visto por los españoles*. Madrid, 1917, pp. 165-172.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *Benito Pérez Galdós*, en *Nosotros*, año XIV, XXXIV, núm. 1, enero de 1920, pp. 105-108.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *«Doña Perfecta» vuelve*, en *Ahora* (Madrid), 6 de diciembre de 1934.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *Tres españoles de España: Giner, Galdós, Baroja*, en *Obras completas*, t. III. Madrid, 1947, pp. 1211-1225.
- J. MARTÍNEZ RUIZ («AZORÍN»): *En San Quintín. Con el maestro Galdós*, en *Los clásicos redivivos*, en *Obras completas*, t. VIII. Madrid, 1948.
- Gregorio MARTÍNEZ SIERRA: *Galdós*, en *Helios* (Madrid), VII, 1903, pp. 401-411.
- Gregorio MARTÍNEZ SIERRA: *«El abuelo»*, en *Alma Española*, núm. 16, febrero 1904.
- Gregorio MARTÍNEZ SIERRA: *«La de los tristes destinos»*, en *Renacimiento*, I, 1907, pp. 518-520.
- Gregorio MARTÍNEZ SIERRA: *Hombres de España y de América*, en *Motivos*. Madrid, Calleja, 1920, pp. 39-49.
- A. MASRIERA: *«Aita Tettauén»*, en *Diario de Barcelona*, 30 de marzo de 1905.
- Pedro MASSA: *«El Madrid galdosiano. Rincones y perfiles de la villa más amados por el novelista»*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 17 de diciembre de 1939.
- Pedro MASSA: *Galdós en el Madrid de la Regencia*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 30 de mayo de 1943.
- Pedro MATA: *«Detrás del muerto»*, en *ABC*, 10 de enero de 1920.
- A. MAURA: *Don Benito Pérez Galdós*, en *Boletín de la Real Academia Española*, VII, 1920, pp. 133-149.
- Harrison ELBERT MAYOR: *El tema de caridad en la obra de Galdós*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, XII, 1964, pp. 766-767.
- Richard A. MAZZARA: *Some Fresh Perspectives on Galdós' «Doña Perfecta»*, en *Hispania*, XL, 1957, pp. 49-56.
- R. MAZZI: *Scrittori spagnoli: Benito Pérez Galdós*, en *Colombo*, IV, 1929, páginas 150-152.
- Antonio MEJÍA: *Galdós e Inglaterra*, en *Insula*, núm. 82, 1952, p. 8.
- Octavio MÉNDEZ PEREIRA: *Hombres de letras: Galdós y García Calderón*, en *Cuasimodo* (Panamá), IV, enero de 1920, pp. 61-64.
- S. MENDIETA: *Centenario de Pérez Galdós*, en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), 17 de julio de 1943, p. 178.
- Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Don Benito Pérez Galdós, considerado como novelista*, en *Nosotros*, año XIV, XXXIV, 1920, pp. 86-105.
- Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Don Benito Pérez Galdós*, en *Estudios y discursos de crítica literaria*. Madrid, 1945, t. V, pp. 81-103.
- Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, Suárez, 1932. [Sobre Galdós, vol. V, pp. 345-407 y 486-487].

- Juan MENÉNDEZ Y ARRANZ: *Un aspecto de la novela «Fortunata y Jacinta»*. Madrid, Martín Villagroy, 1952.
- E. MÉRIMÉE: *A propos de «l'Electra»*, de Pérez Galdós, en *Bulletin Hispanique*, III, 1901, pp. 195-202.
- E. MÉRIMÉE: *Galdós, dibujante*, en *Hispania* (Buenos Aires), XI, mayo de 1943.
- E. MESA: *Evocación galdosiana*, en *La Lectura*, año XX, I, enero de 1920, páginas 76-79.
- Rafael de MESA: *El Ayuntamiento de Las Palmas ha engañado a don Benito Pérez Galdós*, en *El Tribuno* (Las Palmas), 22 de octubre de 1918.
- Rafael de MESA: *La génesis de los «Episodios»*. *Memorias del presbítero Pérez Macías. El padre de Galdós, en la guerra de la Independencia. Un documento curioso*, en *Revista de Libros*, III, 1919, pp. 33-46.
- Rafael de MESA: *Don Benito Pérez Galdós. Su familia. Sus mocedades. Su senectud*. Madrid, Pueyo, 1920.
- Rafael de MESA: *Galdós, dibujante*, en *Hispania* (Buenos Aires), año XI, mayo de 1943.
- L. y A. MILLARES: *Don Benito Pérez Galdós. Recuerdos de su infancia en Las Palmas*, en *La Lectura*, 1919, año XIX, t. III, pp. 333-352.
- A. MILLARES CUBAS: *Estudio biográfico de Galdós*. Las Palmas, 1886.
- W. MILLER: *The Novels of Pérez Galdós*, en *The Gentlemen's Magazine*, September 1901.
- Agnes MONEY: *Enigmas de Galdós*, en *Insula*, 1965, núm. 32, pp. 1 y 12.
- Luis MONGUÍO: *Creomatística de los novelistas españoles del siglo XIX*, en *Revista Hispánica Moderna*, XVII, 1951, pp. 111-127.
- José María MONNER SANS: *Galdós y la generación del 98*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires), octubre-diciembre de 1943, pp. 57-85.
- R. MONNER SANZ: *Breves noticias de la novela española contemporánea*. Buenos Aires, 1889. [Sobre Galdós, pp. 16-17].
- Diego MONTANER: *Habla don Benito Pérez Galdós*, en *El Día Gráfico*, 19 de abril de 1917.
- Diego MONTANER: *Galdós*, en *El Sol*, 5 de enero de 1920.
- Félix de MONTEMAR: *El año teatral («Pedro Minio»)*, en *Nuestro Tiempo*, 1909.
- José MONTERO: *Lealtad de dos ingenios: Pérez Galdós y Estrañi*, en *Nuevo Mundo*, 9 de enero de 1920.
- José MONTERO: *Pereda y Galdós*, en *Pereda*. Madrid, 1919, pp. 359-382.
- José MONTERO: *Pereda y Galdós*, en *Revista Chilena*, IX, abril de 1920, páginas 519-525.
- José MONTERO ALONSO: *El libro que Marañón no llegó a escribir: Biografía de Pérez Galdós*, en *Diario de Las Palmas*, 10 de mayo de 1962.
- Paulino MONTES DE OCA: *Lope y Galdós*, en *Hoja del Lunes* (Las Palmas), 1 de octubre de 1962.
- José F. MONTESINOS: *Costumbrismo y novela*. Madrid, Castalia, 1960.
- José F. MONTESINOS: *Pereda o la novela idilio*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1961. [Sobre Galdós, pp. 35-36, 95-104, 152, 292-293].
- José F. MONTESINOS: *Galdós, en busca de la novela*, en *Insula*, núm. 202, 1963, pp. 1-16.
- José F. MONTESINOS: *Galdós*. Madrid, Castalia, 1968-1969 (2 vols.).
- Alfred MOREL-FATIO: *Prólogo a «Misericordia»*. Madrid, 1903.
- José MORENO VILLA: *Los autores como actores*. México, Colegio de México, 1951.
- Arturo MORI: *«Doña Perfecta»*, en *Informaciones*, 31 de octubre de 1924.
- S. G. MORLEY: *Introducción a «Marianela»*. Nueva York, 1921.
- S. G. MORLEY: *A Posthumous Drama of Pérez Galdós*, en *Hispania*, VI, 1923, pp. 181-184.
- Luis MOROTE: *Lo que dice Galdós*, en *El Herald*, 31 de agosto de 1903.
- Luis MOROTE: *Teatro y novela*. Madrid, Fernando Fe, 1906. [Sobre Galdós, páginas 17-37, 59-76 y 259-270].
- R. P. Conrado MUIÑOS: *Las mujeres de Galdós. Heroínas de sus más célebres novelas*, en *La Novela Corta*, núm. 309, 12 de noviembre de 1921.
- R. P. Conrado MUIÑOS: *Realismo galdosiano*, en *La Ciudad de Dios*, 1890, XXI, pp. 464-473 y 538-546; XXII, pp. 124-135 y 513-527.
- Matile Muñoz: *Historia del teatro dramático en España*. Madrid, Tesoro, 1948. [Sobre Galdós, pp. 383-385].

- P. MUÑOZ PEÑA: *Juicio crítico de «Fortunata y Jacinta», novela contemporánea de don Benito Pérez Galdós*. Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1888.
- Martín NAVARRO: *Vida y obra de don Francisco Giner de los Ríos*. México, Orión, 1945. [Sobre Galdós, p. 117].
- Francisco NAVARRO LEDESMA: «*Los duendes de la camarilla*», por Benito Pérez Galdós; en *La Lectura*, año III, II, núm. 5, mayo de 1903, pp. 89-93.
- Francisco NAVARRO LEDESMA: «*La revolución de julio*», en *La Lectura*, 1904, t. I, pp. 445-499.
- Francisco NAVARRO LEDESMA: *Grandes figuras: Benito Pérez Galdós (apuntes para un estudio)*, en *Nuestro Tiempo* (Madrid), enero-junio de 1901, pp. 89-98.
- Domingo NAVARRO NAVARRO: *Enaltecedores y detractores de Pérez Galdós*. Menorca, Imnasa, 1965.
- Domingo NAVARRO NAVARRO: *¡Que repiquen las campanas! Galdós, alma canaria*, en *Diario de Las Palmas*, 29 de septiembre de 1962.
- T. NAVARRO TOMÁS: *La lengua de Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, IX, 1943, pp. 292-293.
- A. NERVO: *Los grandes de España. Don Benito Pérez Galdós*, en *Algunos. Crónicas varias*. Madrid, 1921, pp. 88-97.
- M. NIMETZ: *Humor in Galdós. A study of the «Novelas contemporáneas»*. New Haven, 1968. (Yale Romanic Studies, second serie, 18).
- Margarita NELKEN: *Intimidaciones y recuerdos*, en *El Sol*, 4 de enero de 1923.
- Eugenio G. DE NORA: *La novela española contemporánea (1898-1927)*, 2 tomos. Madrid 1958.
- Sebastián de la NUEZ: *Índice del archivo particular de Galdós*, en *Museo Canario*, XXII-XXIII, 1961-62, núms. 77-84, pp. 151-170.
- Sebastián de la NUEZ: *Unamuno y Galdós en unas cartas*, en *Insula*, 1964, números 216-217, p. 29.
- Sebastián de la NUEZ: *Cartas de Unamuno a Galdós*, en *Papeles de Son Armadans*, XXXVIII, 1965, pp. 145-178.
- Sebastián de la NUEZ: *Introducción al vocabulario canario-galdosiano (los guan-chismos)*, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 12, 1966.
- Sebastián de la NUEZ y José SCHRAIBMAN: *Cartas del archivo de Pérez Galdós*. Edición de... Madrid, Taurus, 1967.
- Sebastián de la NUEZ: *Unas cartas de Guimerá y Estévanez a su paisano don Benito Pérez Galdós*, en *Estudios Canarios (La Laguna)*, 1966, pp. 20-35.
- Sebastián de la NUEZ: «*La sombra*», primera novela de Galdós, en *Estudios Canarios*, 1967, pp. 64-65.
- O. D. M.: *La obra de Galdós («La de San Quintín»)*, en *El Imparcial*, 28 de enero de 1894.
- Antonio H. OBAID: *Galdós y Cervantes*, en *Hispania*, XLI, 1958, pp. 269-273.
- Antonio H. OBAID: *La Mancha en los «Episodios nacionales»*, en *Hispania*, XLI, 1958, pp. 42-47.
- Antonio H. OBAID: *Sancho Panza en los «Episodios nacionales»*, en *Hispania*, XLII, 1959, pp. 199-204.
- Eugenio de OCHOA: *Carta de...*, en *La Ilustración de Madrid*, septiembre de 1871.
- R. OLBRICH: *Syntaktisch-stilistische Studien über Benito Pérez Galdós*. Hamburgo, P. Evert, 1937.
- Juan G. OLMEDILLA: *Paradoja de Galdós*, en *El Heraldo*, 5 de enero de 1933.
- Carlos OLLERO: *Galdós y Balzac*, en *Insula*, núm. 82, 1952, pp. 9 y 10.
- Federico de ONÍS: *Valor de Galdós*, en *Nosotros (Buenos Aires)*, XXII, 1928, páginas 322-335.
- Federico de ONÍS: *El españolismo de Galdós*, en *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1932, pp. 111-120.
- Federico de ONÍS: *El humorismo de Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, IX, 1943, pp. 289-313.
- Federico de ONÍS: *España en América*. Madrid, Villegas, 1955. [Sobre Galdós, pp. 388-402].
- Harriet de ONÍS: *Prólogo a la edición de Doña Perfecta*. New-York, Barron's Educational Series, 1960.
- José de ONÍS: *La lengua popular madrileña en la obra de Pérez Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, XV, 1949, pp. 353-363.
- Soledad ORTEGA: *Cartas a Galdós*. Publicadas por... Madrid, *Revista de Occidente*, 1964.

- José ORTEGA MUNILLA: *Los «Episodios nacionales» ilustrados, en La Ilustración Española y Americana*, 1881, II, pp. 375-378.
- José ORTEGA MUNILLA: «*Lo prohibido*», en *El Imparcial*, 11 de mayo de 1885.
- José ORTEGA MUNILLA: «*Fortunata y Jacinta*», en *El Imparcial*, 25 de abril de 1887.
- José ORTEGA MUNILLA: «*La incógnita*», en *El Imparcial*, 14 de octubre de 1889.
- José ORTEGA MUNILLA: «*Realidad*», en *El Imparcial*, 23 de diciembre de 1889.
- José ORTEGA MUNILLA: «*Miau*», en *El Imparcial*, 18 de junio de 1888.
- José ORTEGA MUNILLA: *Los viejos maestros: Galdós*. Barcelona, 1920.
- José ORTEGA MUNILLA: *Rasgos de España: el triste narrador*, en *ABC*, 4 de enero de 1920.
- José ORTEGA MUNILLA: *El remordimiento nacional*, en *La Lectura*, año XX, enero de 1920, p. 70.
- José ORTEGA MUNILLA: *Rasgos de España: la era de Galdós*, en *ABC*, 11 de enero de 1920.
- Angel OSSORIO: *El sentido popular de Galdós*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires), XXIV, 1943, núms. 139-40-41, pp. 114-128.
- Andrés OVEJERO: *Galdós en el teatro: «Electra»*, en *El Globo*, 31 de enero de 1901.
- A. L. OWEN: *The «Torquemada» of Galdós*, en *Hispania*, VII, 1924, pp. 165-170.
- Román OYARZUN: *Vida de Ramón Cabrera y las guerras carlistas*. Barcelona, 1961. [Sobre «La campaña del Maestrazgo», pp. 88-89].
- Robert PAGEAUD: *Goethe en España*. Madrid, 1958. Sobre los «Episodios», páginas 170-171].
- Armando PALACIO VALDÉS: *Los novelistas españoles: Don Benito Pérez Galdós*, en *Revista Europea*, XI, 1878, pp. 335-339 y 400-405.
- Armando PALACIO VALDÉS: *Los novelistas españoles*. Madrid, 1878, pp. 17-47.
- Armando PALACIO VALDÉS: *Un estudiante de Canarias: B. Pérez Galdós*, en *Diario de Las Palmas*, 18 de agosto de 1894.
- Melchor de PALAU: *Acontecimientos literarios: «Los condenados», drama de Benito Pérez Galdós*, en *Revista Contemporánea*, núm. 97, p. 301.
- Melchor de PALAU: *Acontecimientos literarios: «Torquemada», de B. Pérez Galdós*, en *Revista Contemporánea*, núm. 98, p. 276.
- Melchor de PALAU: «*Doña Perfecta*», *drama de don Benito Pérez Galdós*, en *Revista Contemporánea*, núm. 101, p. 515.
- C. PALENCIA TUBAU: *Galdós, dibujante, pintor y crítico*, en *La Lectura*, 1920, año XX, t. II., pp. 29-40, 134-145.
- Angélica PALMA: *Don Benito Pérez Galdós*, en *Mercurio Peruano* (Lima), IV, 1920, p. 20 y ss.
- Antonio PALOMERO: «*Mariucha*», en *el Español*, en *La Lectura*, núm. 3, 1902, páginas 516 y ss.
- Antonio PALOMERO: «*El abuelo*», en *La Lectura*, 1904, t. I, pp. 340-342.
- Antonio PALOMERO: «*Bárbara*», en *La Lectura*, 1905, t. I, pp. 419-421.
- Benigno PALLOT: *Del Premio España*, en *El Liberal*, 24 de enero de 1914.
- Gilberto PAOLINI: *The benefactor in the novels of Galdós*, en *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), II, 2, 1968, pp. 241-249.
- Emilia PARDO BAZÁN: *El estudio de Galdós en Madrid*, en *Nuevo Teatro Crítico*, agosto de 1891, pp. 67-74.
- Emilia PARDO BAZÁN: «*Angel Guerra*», en *Nuevo Teatro Crítico*, I, agosto de 1891, pp. 19-63.
- Emilia PARDO BAZÁN: «*Realidad*», en *El Correo*, 30 de marzo de 1892.
- Emilia PARDO BAZÁN: «*Realidad*», *drama de don Benito Pérez Galdós*, en *Nuevo Teatro Crítico*, II, abril de 1892, pp. 19-69.
- Emilia PARDO BAZÁN: «*Tristana*», en *Nuevo Teatro Crítico*, II, mayo de 1892, pp. 76-90.
- Emilia PARDO BAZÁN: *La nueva generación de novelistas*, en *Helios*, mayo de 1904.
- Emilia PARDO BAZÁN: *Un poco de crítica o Estatua de una vida*, en *ABC*, 27 de enero de 1919.
- Emilia PARDO BAZÁN: *Las novelas de Galdós*, en *El Imparcial*, 6 de enero de 1920.
- Dorothy G. PARK e Hilario SÁENZ Y SÁENZ: *Galdós' Ideas on Education*, en *Hispania*, XXVII, 1944, pp. 138-147.
- Alexander A. PARKER: «*Nazarim*», or *the Passion of our Lord Jesus Christ according to Galdós*, in *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 83-101.
- «PARMENO»: *Galdós y Borrás*, en *El Herald*, 2 de mayo de 1910.
- Walter T. PATTISON: *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1954.

- Walter T. PATTISON: *El naturalismo español*. Madrid, Gredos, 1905.
- Walter T. PATTISON: «*El amigo Manso*» and *el amigo Galdós*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 135-153.
- Valentín de PEDRO: *Don Benito Pérez Galdós*, en *España Renaciente*. Madrid, 1920, pp. 41-44.
- Pedro PERDOMO: *Don Benito y la novela nacional*, en *Indice*, núm. 59, enero de 1950.
- Ramón D. PERES: *Galdós y sus libros «Torquemada en la hoguera», «La incógnita», «Realidad» y «Angel Guerra»*, en *A dos vientos*. Barcelona, 1892, páginas 69-126.
- Ramón D. PERES: «*Cassandra*», en *Cultura Española*, I, 1906, pp. 135-138.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Cervantes y Galdós*, en *La Lectura*, año XX, 1920, páginas 67-68.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Galdós en Cádiz*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 9 y 30 de junio de 1929.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Valera y Galdós*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 13 de agosto de 1939.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Galdós y Giner, San Benito y San Francisco*, en *Hispania* (Buenos Aires), núm. 180, mayo de 1943, pp. 7-10.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Galdós o la fecundidad creadora*, en *La Prensa* (Buenos Aires), 9 de mayo de 1943.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1913, vol. I, pp. 1189-1192.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Las máscaras*. Buenos Aires, Méjico, Espasa-Calpe (col. Austral), 1948, pp. 23-65.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Letanía galdosiana*, en *Divagaciones literarias*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1958, pp. 125-142.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Auto de fe con Galdós*, en *Divagaciones literarias*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1958, pp. 143-155.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Más divagaciones literarias*. Madrid, 1960.
- Ramón PÉREZ DE AYALA: *Amistades y recuerdos*. Barcelona, 1961, pp. 35-54.
- Miguel PÉREZ FERRERO: *Vida de Pío Baroja*. Barcelona, 1960. [Sobre Galdós, pp. 153-155].
- María PÉREZ GALDÓS: *Episodios nacionales de B. Pérez Galdós. Narrados a los niños por su hija*. Ediciones de..., Madrid, 1948.
- A. PÉREZ LUGÍN: *Marianela y Xirgu*, en *El Heraldo*, 17 de octubre de 1916.
- A. PÉREZ LUGÍN: *Estreno de «Marianela»*, en *El Heraldo*, 19 de octubre de 1916.
- Domingo PÉREZ MINIK: *Debates sobre el teatro español contemporáneo*. Santa Cruz de Tenerife, 1953.
- Domingo PÉREZ MINIK: *Libre plática con Galdós*, en *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid, 1957, pp. 67-106.
- Víctor PÉREZ PETIT: *El «Torquemada», de Pérez Galdós*, en *Obras completas*. Montevideo, García y Cía., 1942, vol. III, pp. 13-33.
- José PÉREZ VIDAL: *Pérez Galdós y la noche de San Daniel*, en *Revista Hispánica Moderna*, XVII, 1951, pp. 94-110.
- José PÉREZ VIDAL: *Galdós en Canarias (1843-1862)*, Las Palmas, Museo Canario, año 1952.
- José PÉREZ VIDAL: «*Una industria que vive de la muerte*». Estudio preliminar de ..., en *Anuario de Estudios Atlánticos*, (Madrid-Las Palmas), II, 1956, pp. 473-507.
- José PÉREZ VIDAL: *Galdós, crítico musical*. Madrid, Las Palmas, 1956.
- José PÉREZ VIDAL: «*Madrid*». Con un ensayo a manera de prólogo de ..., Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.
- PERO PÉREZ (EL LICENCIADO): «*Torquemada en la Cruz*», en *La España Moderna*, LXII, febrero de 1894, pp. 66-87.
- H. PETRICONI: *Die Spanische Literatur der Gegenwart, seit 1870*. Wiesbaden, 1926. [Sobre Galdós, pp. 101-106].
- H. PESEUX-RICHARD: *Novelas Españolas Contemporáneas por B. Pérez Galdós: «Torquemada en la Cruz»*, en *Revue Hispanique*, I, 1894, pp. 95-96.
- H. PESEUX-RICHARD: *B. Pérez Galdós: Torquemada y San Pedro*, en *Revue Hispanique*, II, 1895, pp. 197-198.
- H. PESEUX-RICHARD: *Novelas Españolas Contemporáneas: «Nazarín», «Halma»*, en *Revue Hispanique*, III, 1896, pp. 362-363.

- J. P. PETIT: *La folie et la mort dans «La Desheredada»*, en *Caravelle*, núm. 11, 1968, pp. 193-204.
- J. O. PICÓN: «*La de Bringas*», en *El Imparcial*, 14 de julio de 1884.
- C. PITOLLET: *Comment vit le patriarche des lettres espagnoles*, en *Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes*, XXXV, 1918, pp. 112-114.
- Joseph-Sebastien PONS: *Le Roman et l'Histoire: de Galdós a Valle-Inclán*, en *Hommage a Ernest Martinenche*. París, d'Artrey, 1939, pp. 381-389.
- George PORTNOFF: *The beginning of the new idealism in the works of Tolstoy and Galdós*, en *Romanic Review*, XXIII, 1932, pp. 33-37.
- George PORTNOFF: *The Influence of Tolstoy's «Ana Karenina» on Galdós «Realidad»*, en *Hispania*, XV, 1932, pp. 203-214.
- George PORTNOFF: *La literatura rusa en España*. New-York, Instituto de las Españas, 1932, pp. 125-205.
- George PORTNOFF: *Revisión de Galdós («Azorín»*, Aleixandre, Zunzunegui, Cela y Carmen Laforet contestan a tres preguntas sobre Galdós), en *Insula*, núm. 82, 1952, p. 3.
- V. S. PRITCHETT: *Books in General*. London, Chatto and Windus, 1953. [Sobre Galdós, pp. 31-36].
- Leo M. QUESNEL: *Littérature espagnole contemporaine: M. Benito Pérez Galdós*, en *Revue Politique et Littéraire*, IX, 9 mai 1885, pp. 598-602.
- José de QUIJANO: *Rosario de Trastámara, duquesa de San Quintín*, en *Blanco y Negro*, 8 de agosto de 1926.
- R. M.: *Varietades: «La Fontana de Oro»*, en *La Nación*, 16 de mayo de 1871.
- R. T. A.: *Shakespeare y Pérez Galdós*, en *The New Vida Hispánica* (Londres), 1960, núm. 2, pp. 11-12.
- Manuel RABANAL: «*Nazarín*»: Galdós, visto por Buñuel, en *Insula*, XV, núm. 163, junio de 1960, p. 14.
- E. RAMÍREZ ANGEL: *Pérez Galdós, íntimo*, en *ABC*, 7 de enero de 1923.
- E. Dale RANDOLPH: *A source for Maxi Rubín in «Fortunata y Jacinta»*, en *Hispania*, LI, 1968, pp. 49-56.
- Matilde RAS: *Una carta íntima de Galdós*, en *Mundo Hispánico*, 1965, núm. 204, p. 80.
- Pepita REAL: *Galdós*, en *Estudio* (Barcelona), XXIX, 1920, pp. 53-58.
- Antonio REGALADO GARCÍA y Manuel DURÁN: *Harry Levin y su explotación de la novela realista*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 117-123.
- Antonio REGALADO GARCÍA: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*. Prólogo de Manuel Durán. Madrid, Insula, 1966.
- Alberto REGGIO: *Notes sur quelques écrivains espagnols*, en *Regard sur l'Europe Intellectuelle*. (París), 1911.
- Pedro de RÉPIDE: *Por percusión*, en *El Liberal*, 24 de enero de 1914.
- Pedro de RÉPIDE: *Pérez Galdós*, en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1943, núm. 41, pp. 116-149.
- Manuel de la REVILLA: «*Zaragoza*», en *El Imparcial*, 8 de junio de 1874.
- Manuel de la REVILLA: «*Doña Perfecta*» y «*Gloria*», en *Revista Contemporánea*, Madrid, IV, 1876, pp. 377-379; VII, pp. 271-282; IX, pp. 377-382.
- Manuel de la REVILLA: *Revista crítica*, en *Revista Contemporánea*, II, febrero-marzo de 1876, pp. 383-388.
- Manuel de la REVILLA: «*Los cien mil hijos de San Luis*», en *Revista Contemporánea*, II-III, núm. 8, 30 de marzo de 1877.
- Manuel de la REVILLA: «*El terror de 1824*», en *Revista Contemporánea*, II-III, núm. 12, 15 de diciembre de 1877.
- Manuel de la REVILLA: *Bocetos literarios. Benito Pérez Galdós*, en *Revista Contemporánea*, XIV, 1878, pp. 117-124.
- Manuel de la REVILLA: «*Mariánela*», en *Revista Contemporánea*, 30 de abril de 1878.
- Manuel de la REVILLA: «*La familia de León Roch*», en *El Globo*, 3 de marzo de 1879.
- Manuel de la REVILLA: *Galdós*, en *Obras*. 1883, pp. 109-116.
- Alfonso REYES: *Sobre Galdós*, en *Cuadernos Americanos*, II, 1943, núm. 4, páginas 116-149.
- Alfonso REYES: *Galdós, historiador del siglo XIX*, en *Retablo español*. Buenos Aires, 1948.
- Alfonso REYES: *Galdós*, en *Tertulia de Madrid*. Buenos Aires, 1949.

- Alfonso REYES: *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963. [Sobre Galdós, vol. IV, pp. 122-124; vol. VI, pp. 332-337; vol. XV, p. 445].
- Robert RICARD: *Pour un cinquantenaire. Structure et inspiration de «Carlos VI en la Rápita» (1905)*, en *Etudes hispano-africaines*. Tetuán, 1956, pp. 163-179.
- Robert RICARD: *Note sur la genèse de «Aïta Tettauen», de Galdós*, en *Etudes hispano-africaines*. Tetuán, 1956, pp. 155-161.
- Robert RICARD: *Deux romanciers: Ganivet et Galdós, Affinités et oppositions*, en *Bulletin Hispanique*, LX, 1958, pp. 484-499.
- Robert RICARD: *L'évolution spirituelle de Pérez Galdós*. Paris, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique-Latine, 1959.
- Robert RICARD: *Sur le personnage d'Almudena dans «Misericordia»*, en *Bulletin Hispanique*, LXI, 1959, pp. 12-25.
- Robert RICARD: *Galdós devant Flaubert et Alphonse Daudet*, en *Les lettres Romanes*, XIII, 1959, pp. 3-18.
- Robert RICARD: *Tres notas galdosianas*, en *El Museo Canario*, núms. 85-86, 1960, pp. 133-137.
- Robert RICARD: *Un roman de Galdós, «Lo prohibido»*, en *Les Langues Néolatines*, 1960, núm. 155, pp. 1-15.
- Robert RICARD: *Quelques aspects du thème de l'évasion dans les romans de Galdós*, en *Les langues Néolatines*, LIV, 1960, núm. 152, pp. 1-6.
- Robert RICARD: *La classification des romans de Galdós*, en *Les Lettres Romanes*, XIV, 1960, pp. 141-153.
- Robert RICARD: *Galdós et ses romans*. Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1961.
- Robert RICARD: *Trois mots du vocabulaire de Galdós, «cebolla», «araña» et «barbero»*, en *Annali-Sezione Romanza* (Nápoles), I, 1963, pp. 173-175.
- Robert RICARD: *La «segunda versión» en las novelas de Galdós*, en *Revista de Occidente*, IV, 1964, pp. 114-118.
- Robert RICARD: *Aspects de Galdós*. Paris, Publication de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris, 1964.
- Robert RICARD: *Nouvelles remarques sur «Lo prohibido», de Galdós*, en *Bulletin Hispanique*, LXIX, 1967, pp. 389-406.
- Angel del Río: *Introducción a «Torquemada en la hoguera»*. Nueva York, 1932.
- Angel del Río: *Los ideales de Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, IX, 1943, pp. 290-292.
- Angel del Río: *Aspectos del pensamiento moral en Galdós*, en *Cuadernos Americanos*, II, 1943, núm. 6, pp. 147-168.
- Angel del Río: *Trabajos recientes sobre Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, XI, 1945, pp. 52-56.
- Angel del Río: *El concepto contemporáneo de España*. Buenos Aires, Losada, 1946.
- Angel del Río: *Prólogo a «Misericordia»*. New-York, Holt, Rineart and Winston, 1946-1964. (Introducción, notas y vocabulario de McKendree Petty.)
- Angel del Río: *Estudios galdosianos*. Zaragoza, Librería General, 1953.
- Angel del Río: *Notas sobre el tema de América en Galdós*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 279-296.
- José P. RIVERA: *Benito Pérez Galdós*, en *Revista de México*, IV, núm. 18, mayo de 1890, pp. 272-275.
- José Enrique RODÓ: *Una novela de Galdós: «Misericordia»*, en *Nosotros*, años XIV, XXXIV, núm. 128, enero de 1920, pp. 108-112.
- Alfred RODRÍGUEZ: *Shakespeare, Galdós y «Zaragoza»*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1963, núm. 166, pp. 89-98.
- Alfred RODRÍGUEZ: *Unos don Juanes de Galdós*, en *Studies in Honour of M. Bernardete (Essays in Hispanic and Sephardic Culture)*, New-York, 1965, pp. 167-176.
- Alfred RODRÍGUEZ: *Algunos casos de prosodia lírica en Galdós*, en *Insula*, 1966, núm. 234, p. 13.
- Alfred RODRÍGUEZ: *An introduction to the «Episodios nacionales» of Galdós*. New-York, 1967.
- Alfred RODRÍGUEZ: *Algunos aspectos de la elaboración literaria de «La familia de León Roch»*, en *PMLA*, LXXXII, 1967, pp. 121-127.
- Francisco RODRÍGUEZ BATLLORI: *El sentimiento religioso de Galdós*, en *ABC*, 7 de diciembre de 1965, p. 45.
- Francisco RODRÍGUEZ BATLLORI: *Galdós, poeta*, en *Punta Europa*, 1963, núm. 92, pp. 15-20.

- Francisco RODRÍGUEZ BATLLORI: *Galdós en su tiempo*. Madrid, 1969.
- Ramón RODRÍGUEZ CORREA: «Episodios nacionales», por D. Benito Pérez Galdós. «La batalla de Trafalgar». «La corte de Carlos IV». «El 19 de marzo y el 2 de mayo», en *Revista de España*, XXXIV, 28 de octubre de 1873, pp. 566 y ss.
- Ramón RODRÍGUEZ CORREA: «Episodios nacionales», en *Revista de España*, XXXIV, 1877.
- César RODRÍGUEZ CHICARRO: *La huella del Quijote en las novelas de Galdós*, en *Palabra y Hombra* (Xalapa, México), 1966, núm. 38, pp. 223-263.
- RODRÍGUEZ FERRER: «Episodios nacionales». «El 19 de marzo y el 2 de mayo», en *La Guirnalda*, 1 de mayo de 1874.
- V. RODRÍGUEZ INTILINI: «Los condenados», drama de Benito Pérez Galdós, en *Revista Contemporánea*, núm. 108, p. 96.
- Douglas ROGERS: *Lenguaje y personaje en Galdós (Un estudio de «Torquemada»)*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXIX, 1967, pp. 243-273.
- Eamonn RODGERS: *Galdós «La desheredada» and Naturalism*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, núm. 4, 1968, pp. 285-298.
- E. J. ROGERS: *Religious Conflict and Didacticism in «Gloria»*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 39-51.
- Paul Patrick ROGERS: *Galdós suggested a league of nations*, en *Hispania*, t. II, 1929, pp. 465-467.
- Paul Patrick ROGERS: *Introducción a «Juan Martín, el Empeñado»*. Stanford University, 1929.
- Paul Patrick ROGERS: *A Galdosian parallel for part of Guzman's «El águila y la serpiente»*, en *Hispanic Review*, XVIII, 1950, pp. 66-68.
- Paul Patrick ROGERS: *Introducción a «Doña Perfecta»*. Boston, Ginn and Co. 1950.
- Paul Patrick ROGERS: *Galdós and Tamayo's Letter-Substitution Device*, en *Romanic Review*, XLV, 1954, pp. 115-120.
- Ricardo ROJAS: «Electra», de Benito Pérez Galdós, en *El alma española*. Valencia, s. a., pp. 87-106.
- Antonio R. ROMERA: *Estampa de Galdós*, en *Atenea*, LXXII, 1943, pp. 108-120.
- Tomás ROMERO: *El maestro ingrato*, en *El Liberal*, 3 de diciembre de 1916.
- Seldon R. ROSE: *Prólogo a «Tristana»*. Petersborough, New Hampshire, R. R. Smith Co., 1961.
- M. ROSSEL: *Valoración de Galdós*, en *Atenea*, LXXI, 1943, pp. 121-134.
- Carlos ROVETTA: *El naturalismo de Galdós. «Misericordia»*, en *Nosotros* (Buenos Aires), XVIII, 1942, pp. 203-209.
- Carlos ROVETTA: *Benito Pérez Galdós*, en *La Vanguardia*, (Buenos Aires), 9 de mayo de 1943.
- Carlos ROVETTA: *Benito Pérez Galdós*, en *Argentina Libre* (Buenos Aires), 6 de mayo de 1943.
- Carlos ROVETTA: «La sombra», novela primigenia de Galdós, en *Nosotros*, núm. 92, noviembre de 1943, pp. 181-187.
- Carlos ROVETTA: *El naturalismo de Galdós*, en *Nosotros* (Buenos Aires), núm. 77, agosto de 1943.
- Carlos ROVETTA: *El naturalismo de Galdós en «La desheredada»*, en *Nosotros*, núm. 84, marzo de 1943, pp. 275-284.
- Walter RUBIN: *El sentimiento de la mujer en la novela de Galdós*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, X, 1961, pp. 858-860.
- A. RUEGG: *Der sogenannte Antiklerikalismus von Galdós*, en *Schweizer Rundschau (Einsiedeln)*, LVIII, 1958, núm. 9.
- R. RUIZ AMADO: *La evolución galdosiana*, en *Razón y Fe*, XX, 1908, pp. 82-92.
- Luis RUIZ CONTRERAS: *Don Benito Pérez Galdós*, en *Memorias de un desmemoriado*. Madrid, s. a. (1916), pp. 65-72.
- E. RUIZ DE LA SERNA: *Los personajes de Galdós*, en *Estampa*, 22 de octubre de 1929.
- Luis RUIZ DE VELASCO: *De literatura*, en *Madrid Cómico*, 2 de abril de 1898.
- Ricardo RUIZ ORSATTI: «Aita Tettauen», en *Gaceta de Africa* (Número extraordinario dedicado a la obra de España en Marruecos), Tetuán, enero de 1935.
- Francisco RUIZ RAMÓN: *Tres personajes galdosianos*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1964.
- Antonio RUIZ SALVADOR: *La función del trasfondo histórico en «La desheredada»*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 53-61.
- Robert H. RUSSELL: *The Structure of «La desheredada»*, en *Modern Language Notes*, LXXVI, 1961, pp. 794-800.

- Robert H. RUSSELL: «*El amigo Manso*». *Galdós with a Mirror*, en *Modern Language Notes*, LXXVIII, 1963, pp. 161-168.
- Robert H. RUSSELL: *La óptica del novelista en «La incógnita» y «Realidad»*, en *Filología* (Buenos Aires), X, 1964, pp. 179-186.
- Robert H. RUSSELL: *The Christ Figure in «Misericordia»: A Monograph*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 103-130.
- S.: «*Alma y vida*». *Galdós y la Cobeña*, en *Alhambra*, 15 de enero de 1902.
- Theodore A. SACKETT: *Pérez Galdós. An Annotated Bibliography*. Albuquerque, The University of New México Press, 1968.
- Hilario SÁENZ Y SÁENZ: *Aspectos de la vida española a través de las obras de Don Benito Pérez Galdós*. Urbana, University of Illinois, 1932 (16 pp.).
- Hilario SÁENZ Y SÁENZ y Dorothy G. PARK: *Galdós' Ideas on Education*, en *Hispania*, XXVII, 1944, pp. 138-147.
- Hilario SÁENZ Y SÁENZ: *Visión galdosiana de la religiosidad de los españoles*, en *Hispania*, XX, 1937, pp. 235-42.
- Hilario SÁENZ Y SÁENZ: *Ideario galdosiano*, en *Hispania*, XXVIII, 1945, pp. 364-369.
- Angel SAGARDIA: *En torno a Galdós y su zarzuela «Clavellina»*, en *Falange* (Las Palmas), 21 de octubre de 1962.
- Federico C. SAINZ DE ROBLES: *Prólogo a «Casandra»*. Madrid, Aguilar, 1951.
- Federico C. SAINZ DE ROBLES: *La novela española del siglo XIX y XX*. Madrid, 1957. [Sobre Galdós, pp. 269-280].
- Federico C. SAINZ DE ROBLES: *La novela española en el siglo XX*. Madrid, Pegaso, 1957. [Numerosas referencias a Galdós].
- Federico C. SAINZ DE ROBLES: *Introducción a las «Obras completas de Don Benito Pérez Galdós»*. Madrid, Aguilar, 1963 (7.^a edición), t. I, pp. 9-191 (*Bibliografía galdosiana*, pp. 195-202).
- Federico C. SAINZ DE ROBLES: *El Madrid de Galdós o Galdós, uno de los «Cuatro grandes» no madrileños*. Madrid, Ayuntamiento-Instituto de Estudios Madrileños, 1967, 27 pp.
- Federico C. SAINZ DE ROBLES: *Galdós. Un autor en un libro*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, S. A., 1968.
- José Luis SALADO: *La casa donde murió el autor de los «Episodios Nacionales»*, en *Diario de Las Palmas*, edición especial, septiembre de 1930.
- José Luis SALADO: *Cuando Galdós, con su criado Victoriano, nombraba ministros*, en *El Heraldito*, 4 de enero de 1920.
- Vicente SALAS VIU: *Los sueños en Galdós*, en *El Mercurio* (Santiago de Chile), 30 de septiembre de 1962.
- José María SALAVERRIA: *Vieja España: impresión de Castilla*. Madrid, Hernando, 1907 [Sobre Galdós, pp. V-XXXVI].
- José María SALAVERRIA: *Algunas reflexiones sobre Pérez Galdós*, en *ABC*, 8 de enero de 1920.
- José María SALAVERRIA: *Los «Episodios Nacionales»*, en *La Nación* (Buenos Aires), 2 de septiembre de 1928.
- José María SALAVERRIA: *Pérez Galdós*, en *Nuevos Retratos*, Madrid, 1930, pp. 7-48.
- E. SALAZAR CHAPELA: *Galdós e Inglaterra*, en *Insula*, núm. 82, 1952.
- Pedro SALINAS: *El concepto de la generación literaria aplicada a la del 98*, en *Revista de Occidente*, I, diciembre de 1935, pp. 249-259.
- Luis Alberto SÁNCHEZ: *Espacio y tiempo: Volviendo a Pérez Galdós*, en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), 17 de julio de 1943, p. 178.
- Pedro SÁNCHEZ: *La casa de Galdós*, en *El Atlántico*, 9 de marzo de 1893.
- Vicente SÁNCHEZ: *Don Benito, el buen señor*, en *La Nación* (Buenos Aires), 9 de mayo de 1943, pp. 1-2.
- Antonio SÁNCHEZ BARBUDO: *Nota sobre «Fortunata y Jacinta»*, en *Letras de México*, VII, núm. 3, 1943, p. 8.
- Antonio SÁNCHEZ BARBUDO: *Vulgaridad y genio de Galdós. El estilo y la técnica de «Miau»*, en *Archivum*, VII, 1957, pp. 48-75.
- Antonio SÁNCHEZ BARBUDO: *Torquemada y la muerte*, en *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 45-52.
- A. SÁNCHEZ PÉREZ: *Los últimos libros de Galdós*, en *La España Moderna*, X, 1889, pp. 175-188.
- J. L. SÁNCHEZ TRINCADO: *Galdós*. Caracas, Elite, 1943.
- María SANCINÉS FUMERO: *Galdós, hombre canario, y Galdós y algunos críticos*, en *Mujeres de la isla*, (Las Palmas), núm. 16, 1956, p. 5.
- Diego SAN JOSÉ: *El sudario del maestro*, en *La Esfera*, 12 de enero de 1924.

- «SANSÓN CARRASCO»: *Nuestros novelistas*. Benito Pérez Galdós, en *Blanco y Negro*, 29 de noviembre de 1891.
- A. SANTACLARA: *La crítica decadente*, en *Germinal*, 15 de octubre de 1897.
- Francisco SANTAMARÍA: *Crónica literaria: «Torquemada en el purgatorio»*, en *La España Moderna*, año VI, LXIX, septiembre de 1844, pp. 123-126.
- B. SANVISENTI: *Pirandello e Pérez Galdós*, en *Convivium* (Torino), XI, 1939, pp. 621-626.
- T. SANZ: *El Premio Nobel y Galdós*, en *El País*, 23 de noviembre de 1911.
- Miguel SARMIENTO: *Pérez Galdós: Recuerdos de su vida*, en *Diario de Las Palmas*, 5 de enero de 1920.
- J. SARRAILH: *Quelques sources du «Cádiz»*, de Galdós, en *Bulletin hispanique*, XXIII, 1921, pp. 33-48.
- J. SARRALLE: *El entronque común azcoitano del dramaturgo José Echegaray Eyzaguirre (1832-1916) y el novelista Benito Pérez Galdós (1843-1920)*, en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, t. IX, 1953, pp. 191-201.
- Eugene SAVAIANO: *An Historical Justification of the Anticlericalism of Galdós and Alas*, en *The Municipal University of Wichita Bulletin*, XXVII, núm. 1, 1952, pp. 2-14.
- Agustín del SAZ SÁNCHEZ: *Novelistas españoles*. Buenos Aires, Argos, 1952. [Sobre Galdós, pp. 42-45].
- Roque Esteban SCARPA: *Lecturas modernas españolas*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1942. [Sobre Galdós, pp. 295-326].
- S. SCATORI: *La idea religiosa en la obra de Benito Pérez Galdós*. Toulouse-Paris, 1927.
- L. SCHEPELEVICH: *Novelistas españoles contemporáneos: Vicente Blasco Ibáñez*, en *La lectura*, III, noviembre de 1904, pp. 347-349. [Referencias a Galdós].
- R. SCHIMMEL: *Algunos aspectos de la técnica de Galdós en la creación de Fortunata*, en *Archivum*, VII, 1957, pp. 77-100.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Los sueños en «Fortunata y Jacinta»*, en *Insula*, 1960, núm. 166, pp. 1-12.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Onirológia galdosiana*, en *El Museo Canario*, XXI, núms. 75-76, 1960, pp. 347-366.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Dreams in the novels of Galdós*. Nueva York, Hispanic Institute, 1960.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Los sueños en «Fortunata y Jacinta»*, en *Insula*, XV, núm. 166, septiembre de 1960, pp. 1-12.
- Joseph SCHRAIBMAN: *De Manuel Tolosa Latour a Don Benito Pérez Galdós*, en *Insula*, 1961, núm. 179, p. 3.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Cartas de Manuel Tolosa Latour a Galdós*, en *Museo Canario*, XXII-XXIII, 1961-62, núms. 77-84, pp. 171-186.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Cartas inéditas de Galdós*, en *Symposium*, XVI, 1962, pp. 115-121.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Patria y patriotismo en los «Episodios nacionales»*, de Galdós, en *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político* (Salamanca), 1962, núm. 27, pp. 71-86.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Cartas inéditas de Ayala a Galdós*, en *Hispanófila*, 1963, núm. 17, pp. 83-103.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Galdós y Canarias*, en *Diario de Las Palmas*, 5 y 7 de enero de 1963.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Galdós colaborador de «El omnibus»*, en *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid-Las Palmas), 1963, núm. 9, pp. 289-334.
- Joseph SCHRAIBMAN: *La primera época de Galdós*, en *Actas del XI Congreso de Lingüística y Filología Románica*. Madrid, 1970, vol. IV, pp. 2047-2057.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Poemas inéditos de Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXX, 1964, pp. 354-372.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Variantes de «La novela en el tranvía»*, de Galdós, en *La Torre*, XII, 1964, pp. 149-163.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Galdós, colaborador de «El omnibus» (textos)*. Recopilación, prólogo y notas de..., Madrid, 1964.
- Joseph SCHRAIBMAN: *An Unpublished Letter from Galdós to Ricardo Palma*, en *Hispanic Review*, XXXII, 1964, pp. 65-68.

- Joseph SCHRAIBMAN: *Galdós y Unamuno*, en *Spanish Thought and Letters of The Twentieth Century* (Homage a Unamuno), Nashville, Vanderbilt University Press, 1966, pp. 451-482.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Galdós y «el estilo de la vejez»*, en *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición*, II, 1966, pp. 1965-176.
- Joseph SCHRAIBMAN: *Los estilos de Galdós*, en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 573-583.
- Joseph SCHRAIBMAN y Sebastián de la NUEZ: *Cartas del archivo de Pérez Galdós*. Edición de ... Madrid, Taurus, 1967.
- Arturo SERRANO PLAJA: *Introducción a «Bailén»*. Buenos Aires. Editorial Pleamar, 1944.
- Segundo SERRANO PONCELA: *Unamuno y los clásicos*, en *La Torre*, IX, núms. 35-36, 1961, pp. 503-535. [Referencias a Galdós].
- Emeterio G. SETIÉN: *Extáticos y estéticos*. Burgos. El Monte Carmelo, 1950. [Sobre Galdós, pp. 7-12].
- William H. SHOEMAKER: *Introducción a «Crónica de la quincena»*. Princeton, Princeton University Press, 1948.
- William H. SHOEMAKER: *Galdós literary creativity: D. José Ido del Sagrario*, en *Hispanic Review*, XIX, 1951, pp. 204-237.
- William H. SHOEMAKER: *Galdós, «La de los tristes destinos» and its Shakesperian connections*, en *Modern Language Notes*, LXXI, 1956, pp. 114-118.
- William H. SHOEMAKER: *Galdós' Classical Scene in «La de Bringas»*, en *Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 423-434.
- William H. SHOEMAKER: *Los prólogos de Galdós*. México, Ediciones de Andrea, 1962.
- William H. SHOEMAKER: *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* (Barcelona), XXX, 1963-64, pp. 247-306.
- William H. SHOEMAKER: *Galdós y «La Nación»*, en *Hispanófila*, 1965, núm. 25, pp. 21-50.
- William H. SHOEMAKER: *Sol y sombra de Giner en Galdós*, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. II, pp. 213-225.
- José de SILES: *Crónica: «Lo prohibido»*, en *La Epoca*, 11 de mayo de 1885.
- José de SILES: *«Fortunata y Jacinta»*, en *La Epoca*, 4 de agosto de 1887.
- Eugenio SILVELA: *Información literaria «Amadeo I». Serie final de los «Episodios nacionales»*, por Benito Pérez Galdós, en *Ateneo* (Madrid), XI, 1911, pp. 54-56.
- José SIMÓN CABARGA: *Sanctander en la biografía y bibliografía de Galdós*, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXVI, 1960, pp. 363-395.
- David T. SISTO: *Doña Perfecta and Doña Bárbara*, en *Hispania*, XXXVII, 1954, pp. 167-170.
- David T. SISTO: *Pérez Galdós' «Doña Perfecta» and Luis Bronfield's «A frod Woman»*, en *Symposium*, XI, 1957, pp. 273-280.
- Florian SMIEJA: *An alternative ending of «La fontana de Oro»*, en *Modern Language Review*, LXI, 1966, pp. 426-433.
- Gonzalo SOBEJANO: *Forma literaria y sensibilidad social en «La incognita» y «Realidad»*, de Galdós, en *Revista Hispánica Moderna*, XXX, 1964, pp. 89-107.
- Gonzalo SOBEJANO: *Galdós y el vocabulario de los amantes*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 85-99.
- J. J. de SOIZA REILLY: *Benito Pérez Galdós*, en *Cien hombres célebres...* 2.^a Ed. Barcelona, 1909, pp. 94-98.
- Rodrigo SORIANO: *Galdós en la Academia*, en *El Imparcial*, 8 de febrero de 1897.
- Rodrigo SORIANO: *Don Benito*, en *España Libre* (Santiago de Chile), mayo de 1943.
- Juan SOSA SUÁREZ: *En el aniversario de Galdós. Al margen de un propósito*, en *Diario de Las Palmas*, 10 de mayo de 1962.
- Luis Emilio SOTO: *Benito Pérez Galdós*, en *Argentina Libre* (Buenos Aires), 6 de mayo de 1943.
- Paul SOUDAY: *«Electra»*, en *Revue Universelle Larousse*, mayo de 1904.
- E. S. SPERATTI PIÑERO: *Paralelo entre «Doña Perfecta» y «La casa de Bernarda Alba»*, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, IV, 1959, pp. 369-378.
- W. STARKIE: *Galdós and Modern Spanish Drama*, en *Bulletin of Spanish Studies*, III, 1926, pp. 111-116.
- Charles W. STEELE: *The krausist educator as depicted by Galdós*, en *Kentucky Foreign Language Quarterly* (Lexington, Kentucky), V, 1958, pp. 136-142.
- José SUÁREZ FALCÓN: *Galdós y el teatro contemporáneo*. Las Palmas, 1943.

- T.: «*Episodios nacionales*», en *Revista Contemporánea*, núm. 27, p. 103.
- Luis TABOADA: *De todo un poco*, en *Madrid Cómico*, 9 de febrero de 1901.
- BORIS de TANNENBERG: *Silhouettes contemporaines*, B. Pérez Galdós, en *Bulletin Hispanique*, II, 1900, pp. 340-350.
- F. C. TARR: *Prepositional Complementary Clauses in Spanish with special Reference to the works of Pérez Galdós*, en *Revue hispanique*, LVI, 1922, pp. 1-264.
- Domingo TEJERO, Melchor FERRER y José F. ACEDO: *Historia del tradicionalismo español*. Sevilla, 1941-1945, VII vol. [Sobre Galdós, vol. III, pp. 31-42].
- Ramón María TENREIRO: «*España sin rey*», «*España trágica*», por Benito Pérez Galdós, en *La Lectura*, año IX, II, núm. 6, junio de 1909, pp. 172-175.
- Ramón María TENREIRO: «*El caballero encantado*», en *La Lectura*, 1910, t. I, pp. 174-178.
- Ramón María TENREIRO: «*Amadeo I. La primera república*», en *La Lectura*, 1911, t. III, pp. 63-66.
- Ramón María TENREIRO: «*Cánovas*», en *La Lectura*, año I, núm. 3, marzo de 1912.
- Ramón María TENREIRO: «*De Cartago a Sagunto*», en *La Lectura*, año XII, I, núm. 1, enero de 1912.
- Ramón María TENREIRO: *Galdós, novelista*, en *La Lectura*, 1920, año XX, t. I, pp. 321-335.
- A. TERRUELLA: *La novela galdosiana*, en *Revista de Estudios Hispánicos* (Mendoza), I, 1954, pp. 131-160.
- Andre THERIVE: *Trois actes de la «Comedia Universelle»*, en *La Table Ronde*, núm. 80, 1954, pp. 134-141.
- Manuel TOLOSA LATOUR («*EL DOCTOR FAUSTO*»): *Siluetas contemporáneas: Pérez Galdós*, en *La Epoca*, 26 de marzo de 1883.
- Claudio de la TORRE: *Galdós en su tierra*, en *ABC*, 5 de abril 1931.
- Claudio de la TORRE: *Infancia de Galdós*, en *ABC*, 4 de enero de 1946.
- Guillermo de TORRE: *La generación española del 98 en las revistas de su tiempo*, en *Nosotros*, VI, núm. 117, octubre de 1941, pp. 3-38.
- Guillermo de TORRE: *Nueva estimación de Galdós y su mundo novelesco*, en *La Nación* (Buenos Aires), 4 de julio de 1943.
- Guillermo de TORRE: *Nueva estimativa de las novelas de Galdós*, en *Cursos y Conferencias* (Buenos Aires), XXIV, 1943, núms. 139-40-41, pp. 25-37.
- Guillermo de Torre: *Dos aspectos de Galdós. Su intimidad oculta y su republicanismo evidente*, en *España Republicana* (Buenos Aires), 1 de mayo de 1943.
- Guillermo de Torre: *Itinerario de Galdós*, en *Sur*, XII, 1943, pp. 72-85.
- Guillermo de TORRE: *Apogeo, ocaso y revalorización de Galdós*, en *La Nación* (Buenos Aires), 9 de mayo de 1943, p. 1.
- Guillermo de TORRE: *Redescubrimiento de Galdós*, en *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 201-209.
- Gonzalo TORRENTE BALLESTER: *Panorama de la literatura española*. Madrid, Guadarrama, 1961, t. I, pp. 53-64.
- José de TORRES BERNAL y Luis Antón de OLMET: *La amistad con Galdós*, en *Los grandes españoles: Palacio Valdés*. Madrid, Pueyo, 1919, pp. 71-74.
- Jaime TORRES BODET: *Galdós y Balzac*, en *La Tarde* (Las Palmas), 9 de marzo de 1962.
- Jaime TORRES BODET: *Tres inventores de realidad Stendhal, Dostoyevsky, Pérez Galdós*, Méjico, 1955.
- Arturo TORRES RIOSECO: *La obra de Galdós*, en *Nosotros* (Buenos Aires), año XX, núm. 202, 1926, pp. 229-241.
- CONDE de TOULOUSE-LAUTREC: *Un romancier espagnol contemporain: Pérez Galdós*, en *Le Correspondant*, t. 132, 1883, pp. 518-543.
- JULIO TORRI: *Una nota sobre Galdós*, en *Cuadernos Americanos*, II, núm. 4, 1943, pp. 240-241.
- J. B. TREND: *Pérez Galdós and the Generation of 1898*, en *A picture of Modern Spain*, Londres, 1921, pp. 45-56.
- A. TREVERRET: *La Littérature espagnole contemporaine*, en *Le Correspondant* (París), abril de 1885, pp. 150-167.
- G. TRILLAS: *Un hombre perenne: Pérez Galdós*, en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), 17 julio de 1943, pp. 178, 189.
- Margarita UCÉLAY de GAL: *Los españoles, pintados por sí mismos*. México, Colegio de México, 1951. [Sobre Galdós, pp. 173-174, 188 y 190].

- M. UGARTE: *Benito Pérez Galdós, en Visiones de España*, Valencia, 1904, páginas 99-102.
- Leo ULRICH: «Doña Perfecta» y «Doña Bárbara»: *Un caso de ramificación literaria*, en *Revista Iberoamericana*, XVI, 1950, pp. 13-29.
- Pierre ULLMAN: *The Exordium of «Torquemada en la hoguera»*, en *Modern Language Notes*, LXXX, 1965, pp. 258-260.
- Miguel de UNAMUNO: *Galdós en 1901 en La Lectura*, 1920, t. I, pp. 75-76.
- Miguel de UNAMUNO: *La sociedad galdosiana*, en *La Lectura*, 1920, t. I, pp. 68-69.
- Miguel de UNAMUNO: *De esto y de aquello*, Buenos Aires, 1950, t. I, pp. 353-362.
- «UN LUNÁTICO»: *Pérez Galdós. «Marianela»*, en *El Imparcial*, 8 de abril de 1878.
- «UNO»: *Galdós, editor, en Madrid Cómico*, 26 de febrero de 1898.
- Fernando URIARTE: *El comercio en la obra de Galdós, en Atenea*, núm. 215, mayo de 1943, pp. 136-140.
- F. URRECHEA: «Ángel Guerra», en *El Imparcial*, 29 de junio de 1891.
- F. URRECHEA: «Los condenados». *Galdós, algunos amigos y el que suscribe*, en *El Imparcial*, 13 de diciembre de 1894.
- F. URRECHEA: «Voluntad», en «*El Heraldo*», 21 de diciembre de 1895.
- V. A.: *Rojo y negro del cura Martín Merino*, en *La Estafeta Literaria*, 1967, número 365, pp. 30-31.
- [Mariano Miguel de VAL]: *Información Ibero-Americana. España. Homenaje a Galdós*, III, 1907, pp. 425-426.
- Juan VALERA: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1942, vol. I, pp. 1934-1936; volumen II, pp. 610-698.
- Juan VALERA: *Écos argentinos. (Apuntes para la historia de España en los últimos años del siglo XX.)* Buenos Aires, 1943, p. 139.
- José María VALVERDE: *Actualidad y vejez de Galdós*, en *Revista* (Barcelona), número 230, 6 de septiembre de 1956, pp. 15 y 19.
- E. VARELA HERVIAS: *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1943.
- Lorenzo VARELA: *Prólogo a «Juan Martín, el Empecinado»*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1945.
- J. E. VAREY: *Francisco Bringas: nuestro buen Thiers*, en *Anales Galdosianos*, I, 1966, pp. 63-69.
- Edna VARIGLIA DE PASINA: «Nararín», de *Benito Pérez Galdós. Su simbolismo*, en *Revista de la Universidad de Córdoba* (Córdoba, Argentina), 1966, pp. 187-190.
- C. VÁZQUEZ ARJONA: *Cotejo histórico de cinco «Episodios nacionales»*, de *Benito Pérez Galdós*, en *Revue hispanique*, LXVIII, 1926, pp. 321-551.
- C. VÁZQUEZ ARJONA: *Un episodio nacional de Benito Pérez Galdós: «El 19 de marzo y el 2 de mayo»* (cotejo histórico), en *Bulletin Hispanique*, XXXIII, 1931, pp. 116-139.
- C. VÁZQUEZ ARJONA: *Un episodio nacional de Galdós: «Bailén»*. *Cotejo histórico*, en *Bulletin of Spanish Studies*, IX, 1932, pp. 116-123.
- C. VÁZQUEZ ARJONA: *Introducción al estudio de la primera serie de los «Episodios nacionales»*, de *Pérez Galdós*, en *PMLA*, XLVIII, 1933, pp. 895-907.
- José VEGA: *Una «trampa» de Galdós. El episodio «Zumalacárregui»*, en *Índice de Artes y Letras*, núm. 97, 1957, p. 13.
- José VEGA: *Galdós, los toros y el circo*, en *ABC* (Madrid), 16 de abril de 1958.
- Ángel VEGUE Y GOLDONI: *El monumento a Galdós*, en *El Imparcial*, 20 de enero de 1919.
- José VENEGAS: *Pérez Galdós es un símbolo del empeño generoso del pueblo español*, en *Noticias Gráficas* (Buenos Aires), 9 de mayo de 1943.
- Juan VENTURA AGUDIEZ: *Ganivet en las huellas de Galdós y Alarcón*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI, 1962, pp. 89-95.
- Mario VERDAGUER: *Don Benito Pérez Galdós, en Barcelona*, en *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona, Barna, 1957, pp. 176-180.
- Gabriel María VERGARA: *Homenaje nacional a Pérez Galdós*, en *El Globo*, 14 de diciembre de 1911.
- F. VEZINET: *Benito Pérez Galdós, en Les maîtres du roman espagnol contemporain*. París, 1907, pp. 41-128, 176-180.
- F. VIAN: *La Spagna di Galdós*, en *Aevum* (Milán), XXIV, 1950, pp. 515-527.
- Luis J. VIDART: *El naturalismo en el arte literario y la novela de costumbres*, en *Revista de España*, C, 1884, pp. 18-46.
- «VIERNES»: *Banquete literario, en La Correspondencia de España*, 8 de julio de 1881.

- «VIERNES»: «De los libros», en *La Correspondencia de España*, 8 de julio de 1881.
- Ephrem VINCENT: *Lettres espagnoles*, en *Mercure de France*, XXXI, núm. 117, septembre 1899, pp. 847-855. [Sobre «Luchana» y «La campaña del Maestrazgo»].
- Antonio de VILLA: *Galdós político*, en *La Lectura*, 1920, t. I, p. 84.
- E. F. VILLAMIL: *Comprobaciones sobre la «documentación» en Pérez Galdós*, en *Correo Erudito*, II, 1941, pp. 20-24.
- Francisco F. VILLEGAS: *Impresiones literarias*, en *La España Moderna*, año IV, XL, abril de 1892, pp. 193-199.
- Francisco F. VILLEGAS: *Impresiones literarias*, en *La España Moderna*, año IV, XXXVIII, febrero de 1892, pp. 190-200.
- Francisco F. VILLEGAS: «*La loca de la casa*», en *La España Moderna*, febrero de 1893.
- R. W. WALDECK: *Benito Pérez Galdós, novelist, dramatist and reformer*, en *The Critic* (New York), XLV, 1904, pp. 447-448.
- L. B. WALTON: *Pérez Galdós and the Spanish novel of the 19th Century*. Londres, 1927.
- L. B. WALTON: *La psicología anormal en la obra de Galdós*, en *Boletín del Instituto Español* (Londres), 1948, núm. 4.
- Elisabeth WALLACE: *The Spanish Drama of today*, en *The Atlantic Monthly*, CII, 1908, pp. 357 y ss.
- Jacob WARSHAM: *The Casa-Museo Galdós: For Sale*, en *Hispania*, X, 1927, páginas 225-236.
- Jacob WARSHAW: *Introducción a «La loca de la casa»*. New-York, 1929.
- Jacob WARSHAW: *Errors in biographies of Galdós*, en *Hispania*, XXI, 1928, páginas 485-499.
- Jacob WARSHAW: *Galdós, apprenticeship in the drama*, en *Modern Language Notes*, XLIV, 1929, pp. 459-63.
- Jacob WARSHAW: *Galdós' indebtedness to Cervantes*, en *Hispania*, XVI, 1933, páginas 127-142.
- Robert WEBER: *Galdós and Orbañosa*, en *Hispanic Review*, XXXI, 1963, pp. 348-349.
- Robert WEBER: *The «Miau» manuscript of Pérez Galdós. A critical study*. Berkeley, Los Angeles University of California, 1964.
- Robert WEBER: *Galdós inédito: three short stories*, en *Modern Language Notes*, LXXVII, 1962, pp. 532-533.
- Robert WEBER: *Galdós' preliminary sketches for «Torquemada y San Pedro»*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, 1967, pp. 16-27.
- Marie WELLINGTON: «*Marianela*»: *nuevas dimensiones*, en *Hispania*, LI, 1968, páginas 38-48.
- J. P. WONDER: *Some aspects of present-participial usage in six modern Spanish novelists*, en *Hispania*, XXXVIII, 1955, pp. 193-201.
- F. XIMÉNEZ DE SANDOVAL: *Siete cartas de Galdós*, en *Arriba* (Madrid), 24 de febrero de 1960.
- A. YÁÑEZ: *Traza de la novela galdosiana*, en *Cuadernos Americanos*, 1943, número 5, pp. 222-240.
- A. YÁÑEZ: *La novela de Pérez Galdós*, en *Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá), 1947, núm. 10, pp. 29-35.
- Francisco YNDURAIN: *El arte de novelar en Galdós*, en *Diario de Las Palmas*, 21 de mayo de 1963.
- Francisco YNDURAIN: *Valle Inclán y Galdós: un estudio de imágenes*, en *Clásicos Modernos*. Madrid, 1969, pp. 170-184.
- José YXART: *El arte escénico en España*. Madrid, 1894, pp. 309-352.
- José YXART: «*Angel Guerra*» por Benito Pérez Galdós, en *La España Moderna*, XXXIII, pp. 45-51.
- Anthony ZAHAREAS: *The Traic Sense in «Fortunata y Jacinta»*, en *Symposium*, XIX, 1965, pp. 38-49.
- E. ZAMACOIS: *Figuras contemporáneas: Don Benito Pérez Galdós*, en *Alrededor del Mundo*, 10 de noviembre de 1909.
- E. ZAMACOIS: *La roca de Pérez Galdós*, en *Nuevo Mundo*, 6 de octubre de 1922.
- María ZAMBRANO: «*Misericordia*», en *Hora de España*, núm. 21, 1938, pp. 29-52.
- María ZAMBRANO: «*La mujer en la España de Galdós*», en *Revista Cubana*, XV, enero-marzo de 1943.
- María ZAMBRANO: *Nina o la misericordia*, en *Insula*, XIV, 1959, núm. 151.
- María ZAMBRANO: *La España de Galdós*. Madrid, Taurus, 1959.

- Charles A. ZAMORA: *Tiempo cíclico: Estructura temporal en «Gloria», de Galdós*, en *Hispania*, XLVI, 1963, pp. 465-470.
- Juan ZAMORA SÁNCHEZ: *Galdós*, en *Diario de Las Palmas*, 23 de enero de 1962.
- Alonso ZAMORA VICENTE: *Un rescoldo galdosiano*, en *Lengua, Literatura, Intimidad*. Madrid, 1966, pp. 85-90.
- Antonio ZOZAYA: *Galdós*, en *La Lectura*, enero de 1920, pp. 64-65.
- Joaquín ZUAZAGOITIA: *Tres entes de ficción: Pepet, Alejandro Gómez y Tigre Juan*, en *El Sol*, 9 de mayo de 1926.
- Carmen ZULUETA: *Navarro Ledesma y Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIII, 1967, pp. 55-65.
- Juan Antonio ZUNZUNEGUI: *Galdós y la tierra vascongada*, en *Punta Europa*, 1961, núms. 70-71, pp. 38-50.
- Marciano ZURITA: *Los últimos años de Galdós*, en *ABC*, 5 de enero de 1920.

* * *

Damos a continuación las fichas de los últimos estudios sobre Galdós, aparecidos durante el año 1970, y algunas de años anteriores, omitidas en la lista bibliográfica anterior. Es necesario señalar el excelente trabajo realizado por Hensley C. Woodbridge elaborando una Bibliografía selecta de Galdós, que ha publicado, anotada, en el volumen 53, número 4, 1970, de la revista *Hispania*, pp. 899-971. Completa este trabajo el no menos valioso de Theodore A. Sackett, *Pérez Galdós. An Annotated Bibliography*. Albuquerque, The University of New México Press, 1968, que citamos también en la Bibliografía precedente.

- Luis AGUIRRE PRADO: *Galdós y la Guerra Romántica*, en *Africa*, núm. 34, 1970, páginas 10-12; núm. 341, pp. 11-13.
- Rupert C. ALLEN: *Pobreza y neurosis en «Misericordia», de Pérez Galdós*, en *Hispanófila*, núm. 33, 1968, pp. 35-47.
- José ANGELES: *Galdós en perspectiva*, en *Revista de Estudios hispánicos* (Alabama), III, 1969, pp. 105-116.
- Manuel ALVAR: *Novela y teatro en Galdós*, en *Prohemio*, I, 1970, pp. 158-202.
- ANÓNIMO: *Hace 50 años que murió Benito Pérez Galdós*, en *La razón* (Buenos Aires), 7 de enero de 1970, p. 9.
- Carlos BLANCO AGUINAGA: *On «The birth of Fortunata»*, en *Anales Galdosianos*, número 3, 1968, pp. 13-24.
- Laureano BONET: *Galdós y la cultura catalana*, en *ABC*, 17 de noviembre de 1970, p. 49.
- Lucille V. BRAUN: *Galdós' Re-creation of Ernestina Manuel de Villena as Guillermina Pacheco*, en *Hispanic Review*, XXXVIII, 1970, núm. 1, pp. 32-ss.
- Carmen BRAVO VILLASANTE: *El naturalismo y el mundo de «La desheredada»*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 230, 1969, pp. 479-486.
- Rodolfo CARDONA: *Apostillas a los «Episodios Nacionales» de B. P. G.*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 119-142.
- Rodolfo CARDONA: *Un olvidado texto de Galdós*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 151-161.
- Raymond CARR: *A New View of Galdós*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 185-189.
- Joaquín CASALDUERO: *Conjunción y divergencia de vida y arte en Galdós*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 828-835.
- Vera COLIN: *Tolstoi and Galdós' Santiuste*, en *Galdós Studies*. Londres, 1970, páginas 114-135.
- Vera COLIN: *Tolstoi and Galdós' Santiuste. Their Ideology on War and Their Spiritual Conversion*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 836-841.
- Gustavo CORREA: *Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-1897*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 842-851.
- Vernon A. CHAMBERLIN and Jack WEINER: *Galdós, «Doña Perfecta» and Tugener's «Fathers and Sons»: Two interpretations of the conflict between generations*, en *PMLA*, vol. 68, 1970.
- Vernon A. CHAMBERLIN: *A Galdosian Statement in 1899 Concerning Dramatic Theory*, en *Symposium*, vol. 24, núm. 2, 1970, pp. 101-110.

- Vernon A. CHAMBERLIN: *Galdós and Galdosistas in the United States: On the kiftreth Anniversary of the Author's Death*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 819-827.
- Guillermo DÍAZ PLAJA: *Galdós y la literatura*, en *ABC*, 6 de febrero de 1970, p. 45.
- J. Kay ENGLER: *Notes on the Narrative Structure of «Fortunata y Jacinta»*, en *Symposium*, vol. 24, núm. 2, 1970, pp. 111-127.
- Dionisio GAMALLO FIERROS: *La Academia, Galdós y Menéndez Pelayo. Una carta inédita de don Benito a «Clarín»*, en *ABC*, 10 de diciembre de 1970.
- Stephen M. GILMAN: *Narrative presentation in «Fortunata y Jacinta»*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI, 1969, pp. 288-301.
- Gerald GILLESPIE: *Galdós and the Unlocking of the Psyche*, en *Hispania*, vol. 53, número 4, 1970, pp. 852-856.
- Nigel GLENDINNING: *Psychology and Politics in the first series of the «Episodios Nacionales»*, en *Galdós Studies*. Londres, 1970, pp. 136-163.
- Madeline de GOGORZA FLETCHER: *History in the «Episodios Nacionales»*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 179-183.
- RICARDO GULLÓN: *Estructura y diseño en «Fortunata y Jacinta»*, en *Papeles de Son Armadans*, núms. 143-144, 1968, pp. 223-316.
- Ricardo GULLÓN: *Técnicas de Galdós*. Madrid, Taurus, 1970.
- Ricardo GULLÓN: *Claves de Galdós*, en *Insula*, 1970, núms. 284-285, p. 8.
- H. B. HALL: *Torquemada: The Man and his Language*, en *Galdós Studies*. Londres, 1970, pp. 136-163.
- Enrique HIDALGO DE BIZKARRONDE: *Patriarca de las letras hispanas: Don Benito Pérez Galdós*, en *El Imparcial* (Tegucigalpa), 28 de febrero, 2 de marzo y 3 de marzo de 1970.
- Leo J. HOAR JR.: *«Mi calle» Another «Lost» Article by Galdós; and a Further Note on his Indelitedness to Mesonero Romanos*, en *Symposium*, vol. 24, núm. 2, 1970.
- Angel LÁZARO: *Don Benito, su bronce*, en *El Herculio* (Santiago de Chile), 1 de febrero de 1970, p. 6.
- Clara F. LIDA: *Galdós y los «Episodios Nacionales»: una historia del liberalismo español*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 61-77.
- Gabriel H. LOVETT: *Some observations on Galdós' «Juan Martín el empecinado»*, en *Modern Language Notes*, núm. 84, 1969, pp. 196-207.
- Vicente LLORÉNS: *Galdós y la burguesía*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, páginas 51-59.
- Paul R. OLSON: *Galdós and History*, en *Modern Language Notes*, LXXXV, 1970, páginas 274-279.
- Walter T. PATTISON: *The Prehistory of the «Episodios Nacionales»*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 857-863.
- Walter T. PATTISON: *How well did Galdós know English?*, en *Symposium*, vol. 24, número 2, 1970.
- R. M. PRICE: *The Fire «Padrotes» in Pérez Galdós's*, en *Philological Anaterly*, XLVIII, 1969, núm. 2, pp. 234-246.
- Suzanne RAPHAËL: *Un extraño viaje de novios*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 35-49.
- Geoffrey RIBBANS: *Contemporary History in the Structure and Characterization of «Fortunata y Jacinta»*, en *Galdós Studies*. Londres, 1970, pp. 90-113.
- Robert RICARD: *Cartas de Ricardo Ruiz Orsatti a Galdós acerca de Marruecos (1901-1910)*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 99-117.
- Robert RICARD: *Tolosa Latour, el P. Lerchundi y «La loca de la casa»*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 87-90.
- Alfred RODRÍGUEZ: *Sobre el contenido y el uso líricos en «Tormento»*, en *Romance Notes*, núm. 8, 1967, pp. 204-206.
- Douglass M. ROGERS: *The Descriptive Simile in Galdós and Blasco Ibáñez: A Study in Contrasts*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 864-869.
- Pedro ROJAS FERRER: *Valoración histórica de los «Episodios Nacionales» de B. Pérez Galdós* [Cartagena], Baladre, 1965.
- W. RUBIN: *Galdós y la Medicina*, en *Atlántida*, núm. 8, 1970, pp. 68-80.
- Mario E. RUIZ: *El idealismo platónico en «Marianela»*, de Galdós, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 870-880.
- Federico C. SAINZ DE ROBLES: *Pérez Galdós. Vida, obra y época*. Madrid, 1970.

- Juan SAMPELAYO: *Nuevas adquisiciones de la Biblioteca Nacional*, en *Arbor*, LXXVI, 1970, pp. 121-123.
- Roberto G. SÁNCHEZ: «Doña Perfecta» and the histrionic projection of character, en *Revista de Estudios hispánicos* (Alabama), núm. 3, 1969, pp. 175-190.
- Ruta SCHMIDT: *Manuel Tolosa Latour: prototype of Augusto Miquis*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 91-94.
- Joseph SCHRAIBMAN and Alfred RODRÍGUEZ: *H. Hinterhäuser's re-examination of the «Episodios Nacionales»*, en *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968, pp. 169-177.
- José SCHRAIBMAN: *El ecumenismo de Galdós*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 881-886.
- William H. SHOEMAKER: «Los Pepes» of Galdós in 1868 and 1887: *Two Stages of his Style*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 887-898.
- William H. SHOEMAKER: *Estudios sobre Galdós*. Valencia, Editorial Castalia, 1970 (Recopilación de trabajos publicados anteriormente).
- Federico SÓPEÑA: *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid, Gredos, 1970.
- Arthur TERRY: «Lo prohibido». *Unreliable narrator and untruthful narrative*, en *Galdós Studies*. Londres, 1970, pp. 62-89.
- Guillermo de TORRE: *En el cincuentenario de Galdós: vicisitudes de su fama*, en *La Nación* (Buenos Aires), 18 de enero de 1970, p. 2.
- J. E. VAREY [Editor]: *Galdós Studies*. London, Tamesis Books, 1970.
- J. E. VAREY: *Galdós in the light of recent criticism*, en *Galdós Studies*. Londres, 1970, pp. 1-35.
- J. E. VAREY: *Charity in «Misericordia»*, en *Galdós Studies*. Londres, 1970, páginas 164-194.
- Hensley C. WOODBRIDGE: *Benito Pérez Galdós: A Selected Annotated Bibliography*, en *Hispania*, vol. 53, núm. 4, 1970, pp. 899-971.
- Francisco YNDURÁIN: *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid, Taurus, 1970 («Cuadernos Taurus», núm. 98).
- B. J. ZEIDNER BAUML: *The Mundane Demon: The Bourgeois Grotesque in Galdós' «Torquemada en la hoguera»*, en *Symposium*, vol. 24, núm. 2, 1970, pp. 158-165.

INDICE

NUMERO 250-51-52 (OCTUBRE 1970 A ENERO 1971)

	Páginas
FERNANDO QUIÑONES: <i>Retrato</i>	7
CARMEN BRAVO VILLASANTE: <i>28 cartas de Galdós a Pereda</i>	9
SALVADOR DE MADARIAGA: <i>La universalidad de Galdós</i>	52
RODOLFO CARDONA: <i>Nuevos enfoques críticos con referencia a la obra de Galdós</i>	58
VICENTE LLORÉNS: <i>Historia y novela en Galdós</i>	73
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>La ciudad galdosiana</i>	83
PIERRE E. SALLENAVE: <i>Notas sobre una lectura política de Galdós</i>	109
PETER G. EARLE: <i>La interdependencia de los personajes galdosianos</i>	117
JOAQUÍN CASALDUERO: <i>Historia y novela. Trayectoria de un conflicto</i>	135
MARIANO BAQUERO GOYANES: <i>Perspectivismo irónico en Galdós</i>	143
JOSETTE BLANQUAT: <i>Lecturas de juventud</i>	161
GUSTAVO CORREA: <i>Pérez Galdós y la tradición calderoniana</i>	221
ANTONI JUTGLAR: <i>Sociedad e Historia en la obra de Galdós</i>	242
CARLOS SECO SERRANO: <i>Los «Episodios Nacionales» como fuente histórica.</i>	256
ALBERT DÉROZIER: <i>El «pueblo» de Pérez Galdós en «La Fontana de Oro».</i>	285
LEO J. HOAR JR.: <i>«Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870», por Benito Pérez Galdós, un cuento extraviado y el posible prototipo de sus «Episodios Nacionales»</i>	312
ROBERT RICARD: <i>Mito, sueño y realidad en «Prim»</i>	340
JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE: <i>«Zumalacárregui»</i>	356
FRANCISCO AYALA: <i>Los narradores en las novelas de «Torquemada»</i>	374
RAFAEL SOTO VERGÉS: <i>La narrativa galdosiana</i>	382
RICARDO GULLÓN: <i>«Doña Perfecta», invención y mito</i>	393
GERALD GILLESPIE: <i>«Miau»: hacia una definición de la sensibilidad de Galdós</i>	415
EAMONN RODGERS: <i>Realismo y mito en «El amigo Manso»</i>	430
LUCIANO GARCÍA LORENZO: <i>Sobre la técnica dramática de Galdós: «Doña Perfecta». De la novela a la obra teatral</i>	445
DONALD W. BLEZNICK y MARIO E. RUIZ: <i>La Benina Misericordiosa: Conciliación entre la filosofía y la fe</i>	472
JOSÉ SCHRAIBMAN: <i>Las citas bíblicas en «Misericordia», de Galdós.</i>	490
EMILIO MIRÓ: <i>Tristana o la imposibilidad de ser</i>	505
ANDRÉS AMORÓS: <i>«La sombra»: realidad o imaginación</i>	523
WALTER E. PATTISON: <i>Verdaguer y Nazarin</i>	537
OLGA KATTAN: <i>Madrid en «Fortunata y Jacinta» y en «La lucha por la vida»: dos posturas</i>	546
GERMÁN GULLÓN: <i>Unidad de «El doctor Centeno»</i>	579
WILLA H. ELTON: <i>Sobre el género de «La loca de la casa», de Galdós.</i>	586
E. INMAN FOX: <i>En torno a «Mariucha»: Galdós en 1903</i>	608
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN: <i>Galdós, el teatro y la sociedad de su época</i>	623
ANDRÉ NOUGUÉ: <i>«Antón Caballero», de Benito Pérez Galdós</i>	641
JOSÉ MANUEL ALONSO IBARROLA: <i>Don Benito Pérez Galdós y el cine.</i>	650
LUIS S. GRANJEL: <i>Personajes médicos en Galdós</i>	656
JOSÉ MARÍA LÓPEZ PIÑERO: <i>La Medicina y la enfermedad en la Es- paña de Galdós</i>	664

JUAN PEDRO QUIÑONERO: <i>Propuestas para una revisión galdosiana</i> ...	578
CARMEN BRAVO VILLASANTE: <i>Polémica en torno a Galdós en la prensa de Santander («La Atalaya» contra «El Atlántico» en 1893. «La Atalaya» contra «El Cantábrico» en 1901)</i> ...	694
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: <i>Benito Pérez Galdós y la crítica norteamericana</i> ...	712
JACINTO LUIS GUEREÑA: <i>Galdós en notas concéntricas</i> ...	720
JOSÉ GARCÍA MERCADAL: <i>Galdós, Aragón y la ópera «Zaragoza»</i> ...	727
JACK WEINER: <i>Diario español de Alexander Nikolaevich Vaselovskii (1859-1860)</i> ...	737
JUAN SAMPELAYO: <i>Un año galdosiano</i> ...	756
LUCIANO GARCÍA LORENZO: <i>Bibliografía galdosiana</i> ...	758

Cubierta: VÁZQUEZ DÍAZ.

INDICE ALFABETICO DE AUTORES
CORRESPONDIENTE AL AÑO 1970

A

- Aguirre:** Ilustraciones del número 243.
Ainsa, Fernando: Onetti: un «Outsider» resignado. E. 243, p. 612.
Albertos, Francisco: Generalizaciones para una crítica del tópico. N. 245, p. 460.
Alonso Ibarrola, José Manuel: Cesare Zavattini: un escritor traicionado. E. 244, p. 58.
Alonso Ibarrola, José Manuel: Redescubrimiento de un ilustre hispanista: Mario Penna. N. 245, p. 429.
Alonso Ibarrola, José Manuel: Don Benito Pérez Galdós y el cine. E. 250/51/52, p. 650.
Alonso del Real, Carlos: Superstición y creación poética. E. 245, p. 338.
Amo, Elena del: La mujer de las trenzas blancas (Samuel). R. 242, p. 368.
Amo, Javier del: En la carretera. R. 242, p. 335.
Amorós, Andrés: La sombra: realidad e imaginación. E. 250/51/52, p. 523.
Ares Montes, José: Teatro y sociedad en crisis. C. 241, p. 233.
Ares Montes, José: Sor Juana Inés de la Cruz en su marco. C. 248/49, p. 664.
Avalle-Arce, Juan Bautista: Don Quijote, o la vida como obra de arte. E. 242, p. 247.
Avalle-Arce, Juan Bautista: Zumalacárregui. E. 250/51/52, p. 356.
Ayala, Francisco: Los narradores en las novelas de «Torquemada». E. 250/51/52, p. 374.
Azcárate, Pablo de: Algunos manuscritos inéditos (?) de Costa. E. 244, p. 5.

B

- Baquero Goyanes, Mariano:** Perspectivismo irónico en Galdós. E. 250/51/52, p. 143.
Barnatán, Marcos Ricardo: Dos libros argentinos. C. 244, p. 224.
Barnatán, Marcos Ricardo: Alvarez Ortega: Personalidad de un poeta. C. 248/49, p. 650.
Batló, José: Ana María Moix: Julia. C. 248/49, p. 684.
Bécquer, Gustavo Adolfo: Rimas. 248/49, p. 475.

C

- Beltrán, Luis:** La cultura hispánica en el Africa negra. E. 244, p. 90.
Benedetto, Ubaldo di: Los tres rostros de Don Quijote. E. 245, p. 279.
Beneyto: Ilustraciones del número 246.
Blanco Amor, José: América en la narrativa de Francisco Ayala. C. 247, p. 269.
Blanquat, Josette: Lecturas de juventud. E. 250/51/52, p. 161.
Bleznick, Donald W., y Ruiz, Mario: La Benina Misericordiosa: Conciliación entre la filosofía y la fe. E. 250/51/52, p. 472.
Bonet, Laureano: El intradós. R. 244, p. 116.
Borello, Rodolfo A.: El último combate de Julio Cortázar. N. 247, p. 165.
Bozal, Valeriano: Rubert de Ventós: «Teoría de la sensibilidad». C. 242, p. 491.
Bozal, Valeriano: Martín Gaité: El proceso de Macanaz. C. 247, p. 278.
Bravo Villasante, Carmen: Polémica en torno a Galdós en la prensa de Santander (La Atalaya contra el Atlántico en 1893. La Atalaya contra el Cantábrico en 1901). E. 250/51/52, p. 694.
Bravo Villasante, Carmen: 28 cartas de Galdós a Pereda. N. 250/51/52, p. 9.
Brughetti, Romualdo: Escultura argentina de vanguardia: ocho escultores contemporáneos. N. 248/49, p. 598.
Bueno, Salvador: Aproximaciones a Gabriela Mistral. E. 242, p. 377.
Bustamante Ruiz, Carlos: Ética, medicina y sociedad. E. 243, p. 649.
- Camozzi, Rolando:** Dos libros argentinos. C. 242, p. 484.
Campbell, Federico: Gustavo Sainz: Obsesivos días circulares. C. 246, p. 718.
Cano, José Luis: Poesía de Leopoldo de Luis. C. 242, p. 480.
Capote, José María: Bibliografía cernudiana. N. 248/49, p. 572.
Cardona, Rodolfo: Nuevos enfoques críticos con referencia a la obra de Galdós. E. 250/51/52, p. 58.
Carnero, Guillermo: Ana María Moix: Baladas del Dulce Jim. C. 247, p. 294.

- Casalduero, Joaquín:** Historia y novela. Trayectoria de un conflicto. E. 250/51/52, p. 135.
- Cerdán Tato, Enrique:** Torre de Babel, octavo izquierda. R. 246, p. 585.
- Cirlot, Juan Eduardo:** Bronwyn (Simbolismo de un argumento cinematográfico). E. 247, p. 5.
- Conde, Carmen:** Furia de la noche oscura. P. 244, p. 112.
- Cordero, Rafael:** Carlos Barral y César Malet: Informe personal sobre el alba. C. 248/49, p. 657.
- Correa, Gustavo:** Pérez Galdós y la tradición calderoniana. E. 250/51/52, página 221.
- Crispín, John:** «Off-side», o los espejos cambiantes de Gonzalo Torrente Ballester. C. 248/49, p. 633.

CH

- Chávarri, Raúl:** Dos notas bibliográficas. C. 241, p. 229.
- Chávarri, Raúl:** Arreola en su varia creación. N. 242, p. 418.
- Chávarri, Raúl:** Introducción española a la pintura de Luis Seoane. N. 243, p. 698.
- Chávarri, Raúl:** Tres notas bibliográficas. C. 245, p. 501.
- Chávarri, Raúl:** Libros sobre Lorca y Guillén. C. 246, p. 722.
- Chávarri, Raúl:** Dos notas bibliográficas. C. 247, p. 290.
- Chávarri, Raúl:** Libros americanos. C. 248/49, p. 674.
- Chueva Goitia, Fernando:** La ciudad gallosiana. E. 250/51/52, p. 83.

D

- Damián, Mabel María:** El pensamiento político de Rafael María de Labra. E. 244, p. 125.
- Demonte, Violeta:** «G. Mounin»: Claves para la lingüística. C. 246, p. 713.
- Dérozier, Albert:** El «pueblo» de Pérez Galdós en «La Fontana de Oro». E. 250/51/52, p. 285.
- Diez, Luis A.:** Vargas Llosa: «Conversación en La Catedral». C. 243, p. 718.

E

- Earle, Peter G.:** La interdependencia de los personajes galdosianos. E. 250/51/52, p. 117.
- Echánove, Jaime de:** Dos notas bibliográficas. C. 244, p. 260.
- Echánove, Jaime de:** Dos notas bibliográficas. C. 247, p. 296.

- Elia Valori, Giancarlo:** Algunos elementos de convergencia entre sistemas económicos distintos. N. 245, p. 432.
- Elton, Willa E.:** Sobre el género de «La loca de la casa», de Galdós. E. 250/51/52, p. 586.

F

- Fernández Alonso, María del Rosario:** Interpretación de la rima LXXIV. 248/49, p. 404.
- Fernández Molina, Antonio:** Ilustraciones del número 245.
- Ferreras, Juan Ignacio:** Novela y costumbrismo. E. 242, p. 345.
- Ferreras, Juan Ignacio:** La generación del 68. N. 248/49, p. 549.
- Ferreres, Rafael:** El hispanismo de Paúl Verlaine. E. 241, p. 87.
- Filer, Malva:** Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar. E. 242, p. 320.

G

- Galán, Joaquín:** Bécquer: su sentir humano y religioso. N. 248/49, p. 436.
- Galdeano:** Ilustraciones del núm. 248/49.
- Garagorri, Paulino:** Las Españas (Memorias de Salvador de Madariaga). C. 242, p. 469.
- García-Gómez, Jorge:** La poesía, La Piadosa (Introducción y apuntes a un poema de Roberto Fernández Retamar). N. 241, p. 176.
- García Hortelano, Juan:** Las infiltraciones del domingo. R. 247, p. 26.
- García-Lorenzo, Luciano:** De Jacinto Grau a Antonio Buero Vallejo: variaciones sobre un mismo tema. N. 244, p. 169.
- García Lorenzo, Luciano:** Sobre la técnica dramática de Galdós: «Doña Perfecta». De la novela a la obra teatral. E. 250/51/52, p. 445.
- García Lorenzo, Luciano:** Bibliografía galdosiana. E. 250/51/52, p. 758.
- García Márquez, Gabriel:** Un señor muy viejo con unas alas enormes. R. 244, p. 273.
- García Mercadal, José:** Galdós, Aragón y la ópera «Zaragoza». N. 250/51/52, p. 727.
- Garciasol, Ramón de:** Correo para la muerte (Carta al poeta Ramón González-Alegre). N. 247, p. 218.
- Geada-Pruletti, Rita:** Lo inasequible como objeto estético en Gustavo A. Bécquer. N. 248/49, p. 341.
- Gertel, Zunilda:** Cambios fundamentales en la poesía de Borges. E. 245, p. 393.

Gil, Ildelfonso Manuel: Nuevos poemas a Goya. P. 247, p. 55.

Gil, Ildelfonso Manuel: «Dualismo» y estructuras bimembres en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer. E. 248/49, p. 350.

Gil Albert, Juan: Sobre la raza (Homenaje al estilo plateresco). N. 243, página 678.

Gillespie, Gerard: Carlos Solórzano: Los falsos demonios. C. 247, p. 287.

Gillespie, Gerald: «Miau»: hacia una definición de la sensibilidad de Galdós. E. 250/51/52, p. 415.

Gil Novales, Alberto: Demerson: «La Real Sociedad Económica de Valladolid». C. 242, p. 502.

González, Olegario: Libertad, verdad, teología (En la perspectiva del Vaticano II). E. 243, p. 556.

González Noriega, Santiago: El intelectual y la violencia. E. 247, p. 86.

Grande, Félix: Una frase de Ghelderode. N. 241, p. 206.

Grande, Félix: Puedo escribir los versos más tristes esta noche. P. 243, p. 639.

Grande, Félix: Carlos, Carlos... E. 245, p. 304.

Grande, Félix: Donde no habita el olvido. N. 248/49, p. 472.

Granjel, Luis S.: Vida y obra de Félix Urabayen. E. 243, p. 515.

Granjel, Luis S.: Personajes médicos en Galdós. E. 250/51/52, p. 656.

Guelbenzu, José María: Antifaz. R. 243, p. 531.

Guelbenzu, José María: The reader murder case. N. 247, p. 159.

Guelbenzu, José María: Ideas sobre un Bécquer moderno. E. 248/49, p. 307.

Guereña, Jacinto Luis: Entronque de Miguel Hernández y Paul Eluard. N. 248/49, p. 611.

Guereña, Jacinto Luis: Galdós, en notas concéntricas. N. 250/51/52, p. 720.

Guñazú, César Ulises: Poemas. P. 243, p. 549.

Gullón, Germán: Unidad de «El doctor Centeno». E. 250/51/52, p. 579.

Gullón, Ricardo: «Doña Perfecta», invención y mito. E. 250/51/52, p. 393.

Gutiérrez, Jesús: Aspectos religiosos en las «Rimas» de Bécquer. E. 248/49, p. 360.

H

Hatzigeorgiu, Victoria y María Rosa Garbero: Doce poemas de Odiseas Elitis. P. 241, p. 77.

Hoar, Leo J.: «Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870», por Benito Pérez Galdós, un cuento extraviado y el posible prototipo de sus «Episodios Nacionales». E. 250/51/52, p. 312.

Honik, Jorge Silvio: El amanecer de una noche espantosa. He estado trabajando como un perro. R. 247, p. 100.

Huertas Vázquez, Eduardo: Realismo: perspectiva general. E. 241, p. 113.

I

Inman Fox, E.: En torno a «Mariucha»: Galdós en 1903. E. 250/51/52, p. 608.

J

Joly, Monique: Sistemática de perspectivas en «Muertes de perro». N. 245, p. 415.

Jutglar, Antoni: Una necesaria colección de textos de historia de Occidente (Notas en torno a una edición fundamental). C. 247, p. 255.

Jutglar, Antoni: En torno a la contemporánea historia española. N. 248/49, p. 577.

Jutglar, Antoni: Sociedad e Historia en la obra de Galdós. E. 250/51/52, p. 242.

K

Kattan, Olga: Algunos paralelos entre Gerónimo de Pasamonte y Ginesillo, en «El Quijote». N. 244, p. 190.

Kattan, Olga: Madrid, en «Fortunata y Jacinta» y en «La lucha por la vida»: dos posturas. E. 250/51/52, p. 546.

Kraus, Werner: Algunos aspectos de las teorías economistas españolas durante el siglo XVIII. E. 246, p. 572.

L

Lahourcade, Alicia N.: Las huacas limeñas. E. 246, p. 551.

Laín Entralgo, Pedro: Por la integridad del recuerdo de Marañón. E. 246, página 511.

Lázaro Carreter, Fernando: Breves puntualizaciones sobre el artículo del señor Rey Alvarez. N. 248/49, p. 543.

Lloréns, Vicente: Historia y novela en Galdós. E. 250/51/52, p. 73.

López Ibor, Juan José: Marañón, médico humanista. E. 246, p. 519.

López Luna, Antonio: Diego Jesús Jiménez. C. 242, p. 503.

López Luna, Antonio: Alvarez Ortega: Oficio de los días. C. 248/49, p. 653.

López Piñero, José María: La medicina y la enfermedad en la España de Galdós. E. 250/51/52, p. 664.

- López de la Rosa, Horacio:** Significado y estética de la música en función escénica. E. 247, p. 41.
- Lozoya, El Marqués de:** El rostro de Cristo en el arte español. E. 242, p. 312.
- Lucio, Francisco:** La soledad, tema central en los últimos relatos de Mercé Rodoreda. N. 242, p. 455.
- Lucio, Francisco:** José Batlló nos toca el corazón. C. 244, p. 255.
- Lucio, Francisco:** La lenta y comprensiva mirada de Lorenzo Gomis. C. 246, p. 732.
- Lucio, Francisco:** Juan Perucho en su herbario mágico. C. 248/49, p. 646.
- Luis, Leopoldo de:** Vicente Gaos y la poética de Campoamor. C. 242, p. 499.
- Luis, Leopoldo de:** Poesía y ciencia. C. 243, p. 754.

M

- Madariaga, Salvador de:** La universalidad de Galdós. E. 250/51/52, p. 52.
- Manrique de Lara, José Gerardo:** Walt Withman, poeta de la libertad. E. 243, p. 572.
- Manrique de Lara, José Gerardo:** Bécquer, poeta de la ensoñación. E. 248/49, p. 373.
- Mariñas Otero, Luis:** Algunas notas sobre la pintura argentina. N. 248/49, p. 588.
- Martín Gaité, Carmen:** Tarde de tedio. R. 246, p. 543.
- Martínez de Campos, Carlos:** Armas y arte bélico de los «conquistadores». E. 247, p. 138.
- Martínez Menchén, Antonio:** Del árbol caído. E. 245, p. 370.
- Martínez Torres, Augusto:** Venecia 69: un festival sin premios. N. 242, p. 433.
- Martínez Torres, Augusto:** Sobre la XI Semana Internacional del Cine en Color. N. 243, p. 693.
- Martínez Torres, Augusto:** Ramón Gubern: Godard polémico. C. 246, p. 703.
- Martínez Torres, Augusto:** J. F. Aranda: Luis Buñuel, biografía crítica. C. 247, p. 257.
- Martínez Torres, Augusto, y Pérez Estremera, Manuel:** Introducción al cine cubano de después del triunfo de la revolución. N. 248/49, p. 617.
- Massieu, Antonio:** Gonzalo Anes: Economía e «Ilustración», en la España del siglo XVII. C. 243, p. 729.
- Massieu, Antonio:** Gonzalo Anes: La crisis agraria en la España moderna. C. 248/49, p. 686.
- Mayoral, Marina:** Rosales y Villamediana. C. 243, p. 726.
- Meléndez:** Ilustraciones del número 241.
- Meléndez:** Ilustraciones del número 247.

- Melón, Amando:** Una obra de Minguet sobre A. Humboldt en el segundo centenario de su nacimiento. C. 245, página 473.
- Meneses, Carlos:** La angustia y el amor de Oquendo de Amat a través de sus «5 metros de poemas». C. 244, p. 243.
- Miranda, Julio E.:** Sobre la nueva narrativa cubana. E. 246, p. 641.
- Miranda, Julio E.:** Elementos para una narrativa fantástica venezolana. N. 248/49, p. 561.
- Miró, Emilio:** Carmen Bravo Villasante entre la biografía y el ensayo. C. 241, p. 239.
- Miró, Emilio:** Los poemas en prosa de Luis Rosales. N. 242, p. 425.
- Miró, Emilio:** Concha Lagos: «La vida y otros sueños». C. 245, p. 497.
- Miró, Emilio:** Juan Rulfo. E. 246, p. 600.
- Miró, Emilio:** Angelina Gatell: Las claudicaciones. C. 248/49, p. 670.
- Miró, Emilio:** Tristana o la imposibilidad de ser. E. 250/51/52, p. 505.
- Moix, Ana María:** Solitario piensas o vuelas. P. 248/49, p. 393.
- Molina Foix, Vicente:** Vicente Aleixandre: 1924-1969. E. 242, p. 281.
- Moreno Castillo, Enrique:** Dos Juan Manuel: «El conde Lucanor o libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio». C. 245, p. 487.
- Moyano, Daniel:** Mi música es para esta gente. R. 244, p. 83.

N

- Navas-Ruiz, Ricardo:** Monguió: Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos. C. 241, p. 227.
- Navas-Ruiz, Ricardo:** Homero Castillo: Estudios sobre el modernismo. C. 243, p. 752.
- Neale Silva, Eduardo:** Esperanza y desilusión en tres poemas de César Vallejo. E. 241, p. 149.
- Nieto Alcaide, Víctor:** La obra de Paloma de Hita: nuevas posibilidades de la vidriera contemporánea. N. 244, página 217.
- Nieto Alcaide, Víctor:** Sobre la última obra de Lucio Muñoz: una nueva experiencia en el realismo. N. 245, p. 439.
- Nieto Alcaide, Víctor:** La escultura de Julio L. Hernández. N. 246, p. 692.
- Nin de Cardona, José María:** Villarroya: El sistema político del Estatuto Real (1834-1836). C. 244, p. 249.
- Nin de Cardona, José María:** Manuel Moix Martínez: Nuevas perspectivas de la justicia clásica. C. 248/49, p. 691.
- Nougué, André:** «Antón Caballero», de Benito Pérez Galdós. E. 250/51/52, página 641.

- Novaceanu, Darie:** Estoy soñando un tigre. P. 247, p. 33.
- Novaceanu, Darie:** España e Hispanoamérica en Rumania. N. 248/49, p. 580.
- Núñez, C., Javier:** Un sermón de Espinosa y Medrano. N. 247, p. 241.

O

- Oliart, Alberto:** La tercera novela de Vargas Llosa. E. 248/49, p. 497.
- Ortega, José:** La preocupación nacionalista en el ensayo y la novela bolivianos (1900-1932). E. 246, p. 655.
- Ortega, Julio:** José María Eguren. E. 247, p. 60.
- Ory, Carlos Edmundo de:** Poesía. 245, p. 315.
- Osuna, Rafael:** «Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams». C. 241, p. 223.

P

- Parajón, Mario:** La visión responsable. N. 247, p. 192.
- Pascual, José A.:** Una edición del «Cancionero» de Iñigo de Mendoza. C. 243, p. 745.
- Pattison, Walter E.:** Verdaguer y Nazarrín. E. 250/51/52, p. 537.
- Pérez López, Fernando:** Zamora Vicente: La realidad esperpéntica (Aproximaciones a «Luces de Bohemia»). C. 246, p. 728.
- Pérez Rojas, Manuel:** El nombre de Tartessos. N. 243, p. 707.
- Pérez de Tudela, Juan:** Artola Gallego: «La España de Fernando VII». C. 242, p. 471.
- Plans, Juan José:** Historia de la novela policíaca (y III). E. 241, p. 127.
- Porlan, Alberto:** Una confidencia y una incisión. P. 246, p. 590.

Q

- Quiñonero, Juan Pedro:** En torno a la actividad estructuralista. N. 241, p. 196.
- Quiñonero, Juan Pedro:** Notas breves sobre realismo fantástico. N. 242, p. 448.
- Quiñonero, Juan Pedro:** Notas tangenciales sobre Oscar Lewis. C. 243, p. 734.
- Quiñonero, Juan Pedro:** Los laberintos de la personalidad. C. 245, p. 483.
- Quiñonero, Juan Pedro:** Vázquez Montalbán o la lógica del terror. C. 246, p. 706.
- Quiñonero, Juan Pedro:** Problematicación posible de razón científica y razón filosófica. C. 247, p. 273.
- Quiñonero, Juan Pedro:** Propuestas para una revisión galdosiana. E. 250/51/52, p. 678.

- Quiñones, Fernando:** Dos notas bibliográficas. C. 243, p. 760.
- Quiñones, Fernando:** Crónica del tango y La Finadita. P. 244, p. 41.
- Quiñones, Fernando:** Flamenco y sexo. N. 246, p. 671.
- Quiñones, Fernando:** Dos jubileos andaluces en Alianza Editorial. C. 247, página 282.
- Quiñones, Fernando:** Retrato. P. 250/51/52, p. 7.

R

- Revol, Enrique Luis:** El sacerdote como poeta: Gerald Manley Hopkins. N. 244, p. 207.
- Rexasch, Rosario:** Vivienda y experiencia literarias en Alfonso Reyes. E. 248/49, p. 512.
- Rey Alvarez, Alfonso:** En torno al realismo como concepto crítico-literario. N. 248/49, p. 533.
- Ricard, Robert:** Mito, sueño y realidad en «Prim». E. 250/51/52, p. 340.
- Riera, Juan:** Dos libros del profesor López Piñero. C. 245, p. 481.
- Rivero, Luis Lorenzo:** La orfandad de Bécquer como explicación de su actitud en la vida. 248/49, p. 421.
- Rodgers, Eamonn:** Realismo y mito en «El Amigo Manso». E. 250/51/52, página 430.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** Dos relatos. R. 241, p. 106.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** Jesús Fernández Santos y la novela española de hoy. N. 242, p. 437.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** Octavio Paz: El escritor y la experiencia poética. N. 243, p. 671.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** El vivir agónico de José A. Santiago. C. 244, p. 231.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** Manuel Puig y la capacidad expresiva de la lengua popular. C. 245, p. 490.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** José Fabbiani Ruiz: La dura tierra. C. 246, p. 738.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** Dos libros de Pedro Gimferrer. C. 247, p. 260.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** A modo de homenaje. 248/49, p. 335.
- Rodríguez Padrón, Jorge:** Galdós, el teatro y la sociedad de su época. E. 250/51/52, p. 623.
- Rof Carballo, Juan:** Marañón y España. E. 246, p. 526.
- De la Rosa, Julio M.:** Notas para un estudio sobre Ignacio Aldecoa. N. 241, p. 188.
- Rosales, Luis:** Nuevas rimas. P. 241, p. 5.
- Rosales, Luis:** Bécquer en su diaria resurrección. P. 248/49, p. 317.
- Ruiz, Elisa:** Ilustraciones del número 242.
- Ruiz-Fornells, Enrique:** Benito Pérez Galdós y la crítica norteamericana. N. 250/51/52, p. 712.

S

- Saer, Juan José:** Poetas y detectives. P. 246, p. 563.
- Sallenave, Pierre E.:** Notas sobre una lectura política de Galdós. E. 250/51/52, p. 109.
- Sainz de Medrano Arce, Luis:** Valle-Inclán en «La reina castiza». N. 242, p. 395.
- Sainz de Medrano Arce, Luis:** Valle-Inclán en «La Reina castiza» (II). N. 245, p. 442.
- Sallenave, Pierre:** Ramón Pérez de Ayala, teórico de la literatura. N. 244, p. 178.
- Sampelayo, Juan:** Breve recuerdo de Eugenio de Castro en su centenario. N. 241, p. 204.
- Sampelayo, Juan:** Dos notas bibliográficas. C. 244, p. 264.
- Sampelayo, Juan:** Un año galdosiano. N. 250/51/52, p. 756.
- Sánchez Reboredo, José:** Romanticismo conservador en las «Cartas desde mi celda». E. 248/49, p. 394.
- Schamis, Gerardo Jorge:** La planificación económica como instrumento de evolución política: América Latina. E. 244, p. 153.
- Schraibman, José:** Las citas bíblicas en «Misericordia», de Galdós. E. 250/51/52, p. 490.
- Seco Serrano, Carlos:** Los «Episodios Nacionales» como fuente histórica. E. 250/51/52, p. 256.
- Serrano-Plaja, Arturo:** Dos notas a San Juan de la Cruz. N. 242, p. 406.
- Siles, Jaime:** Anagnórisis de Gustavo Adolfo Bécquer. P. 248/49, p. 419.
- Solanilla, Juan S.:** La creación como sujeto. N. 246, p. 606.
- Sopeña, Federico:** Cristóbal de Morales. C. 243, p. 732.
- Soto Vergés, Rafael:** Prado Nogueira: «La rana». C. 241, p. 214.
- Soto Vergés, Rafael:** Dos libros de poesía. C. 244, p. 236.
- Soto Vergés, Rafael:** Jorge Rodríguez Padrón: Geografía e historia. C. 248/49, p. 641.
- Soto Vergés, Rafael:** La narrativa galdosiana. E. 250/51/52, p. 382.
- Souvirón, José María:** G. A. B. 248/49, p. 348.

T

- Tarn, Nathaniel:** La poesía inglesa actual. N. 246, p. 682.

ABREVIATURAS UTILIZADAS:

- E. (Ensayos).
 R. (Relatos).
 P. (Poemas).
 N. (Notas).
 C. (Reseñas críticas).

- Tijeras, Eduardo:** Insatisfacción y publicidad. E. 242, p. 300.
- Tijeras, Eduardo:** Dos notas bibliográficas. C. 243, p. 740.
- Tijeras, Eduardo:** Dos novelas del mar. C. 248/49, p. 661.
- Tovar, Antonio:** Relaciones históricas entre griegos y españoles. C. 241, p. 211.
- Trías, Eugenio:** El discurso sobre la filosofía. N. 241, p. 183.

U

- Umbral, Francisco:** Suzanne Lilar: La Pareja. Un nuevo conocimiento del amor. C. 248/49, p. 668.
- Urondo, Francisco:** Adiós a los grandes Max Ernst. N. 241, p. 173.
- Urrutia, Jorge:** Una escena de «La vida es sueño»: su organización dramática. N. 247, p. 173.
- Uscatescu, Jorge:** Erasmo, un creador prodigioso. E. 241, p. 16.

V

- Vázquez Díaz, Daniel:** Ilustración del número 250/51/52.
- Velázquez, José María:** Dos libros de Fernando Quiñones. C. 241, p. 218.
- Vila Selma, José:** Notas en torno a «Los intereses creados» y sus posibles fuentes. E. 243, p. 588.
- Vivanco, Luis Felipe:** Música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer. 248/49, páginas 449.

W

- Weiner, Jack:** El teatro español del Siglo de Oro en Rusia durante la primera mitad del siglo XIX. E. 241, página 46.
- Weiner, Jack:** Diario español de Alexander Nikolaevich Veselovskii (1859-1860). E. 250 51/52, p. 737.

Y

- Yanzas, Lautaro:** El pueblo araucano y otros aborígenes en la literatura chilena. E. 247, p. 113.

Z

- Zabala:** Ilustraciones del número 244.

CONVOCATORIA DEL VIII PREMIO DE POESIA
«LEOPOLDO PANERO»
CORRESPONDIENTE AL AÑO 1970

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca por octava vez el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1970, con arreglo a las siguientes

B A S E S :

- 1.^a Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.
- 2.^a Los trabajos serán originales e inéditos.
- 3.^a Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.
- 4.^a Los trabajos se presentarán por duplicado (en dos ejemplares separados, con las hojas de cada uno unidas y correlativamente numeradas), mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.
- 5.^a Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y «curriculum vitae».
- 6.^a Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1970 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). Madrid-3, ESPAÑA.
- 7.^a El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1970.
- 8.^a La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cincuenta mil pesetas.
- 9.^a El Jurado será nombrado por el Ilmo. Sr. Director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.
- 10.^a La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1971, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.
- 11.^a El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cien ejemplares.

- 12.^a El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.
- 13.^a El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.
- 14.^a El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.
- 15.^a De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.
- 16.^a No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1971, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el Jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.
- 17.^a Se entiende que con la presentación de los originales los señores concurrentes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril 1970

ANTERIORES PREMIOS DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

- 1963: FERNANDO QUIÑONES, por su libro *En vida*.
- 1964: Declarado desierto.
- 1965: JOSÉ LUIS PRADO NOGUERA, por su libro *La carta*.
- 1966: RAFAEL GULLÉN, por su libro *Tercer gesto*.
- 1967: AQUILINO DUQUE GIMENO, por su libro *De palabra en palabra*.
- 1968: FERNANDO GUTIÉRREZ, por su libro *Las puertas del tiempo*.
- 1969: ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER, por su libro *Diario del mundo*.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA QUE REFLEJA
LA CULTURA DE NUESTRO
TIEMPO EN EL MUNDO
DE HABLA ESPAÑOLA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

Dirección	...	Extensión	200
Secretaría	...	—	298
Administración	...	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

	Pesetas	\$ USA
Un año	700	12,00
Dos años	1.300	22,00
Cinco años	2.860	48,00
Ejemplar suelto	70	1,25
Ejemplar suelto doble	140	2,50

NOTA: El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España

MUNDO HISPANICO

Una revista en español para todos los países

DIRECTOR: JOSÉ GARCÍA NIETO

SUMARIO DEL NUMERO 267 (JUNIO 1970)

PORTADA: *Mireille Mathieu. Salón del Automóvil. Alba de América.*
El campo y los humildes, por JOSÉ MARÍA PEMÁN.
Año Internacional de la Educación, por MANUEL CALVO HERNANDO.
50 Aniversario de la Legión española, por DELFÍN-IGNACIO SALAS.
VIII Feria Internacional del Campo, por NIVIO LÓPEZ PELLÓN.
Marcelo Caetano en Madrid.
Mireille Mathieu en México.
Salón del Automóvil de Barcelona, por ROBERTO PATO.
Alba de América, por MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS.
CJC en el teatro, por ELVIRA DAUDET.
Marta Portal y el maíz de Colombia.
El Instituto Hispánico de Nueva York.
José Figueres Ferrer, presidente de Costa Rica.
Reunión del grupo de trabajo del Seminario de América Latina y España.
Josué de Castro en Madrid.
La condición moderna de la mujer y sus derechos.
IV Asamblea de Comercio Iberoamericano y Filipino.
Objetivo hispánico.
Centenario de Amado Nervo, por E. M. DEL PALACIO.
Benavente, por MIGUEL PÉREZ FERRERO.
Jorge Gallardo, por ALFONSO PASO.
Hoy y mañana de la Hispanidad.
Heráldica, por JULIO DE ATIENZA.
Estafeta.

Precio del ejemplar: 25 pesetas

Dirección, Redacción y Administración: Avenida de los Reyes Católicos
(Instituto de Cultura Hispánica).—MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don
con residencia en
calle de, núm.
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo
de a partir del número, cuyo
importe de pesetas se compromete
a pagar: contra reembolso (1).
a la presentación de recibo
Madrid, de de 197.....
El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas:

(1) Táchese lo que no convenga.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

ULTIMAS PUBLICACIONES

Orquídeas (tomo II), FLORES DE MUTIS DE ALVARO FERNÁNDEZ PÉREZ y CHARLES SCHWENFURTH.

The onenes of the Americas, de EMILIO GARRIGUES.

El nicaragüense, de PABLO ANTONIO CUADRA.

Las puertas del tiempo, de FERNANDO GUTIÉRREZ. (Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968 del I. C. H.)

La natividad en los premios Nobel de Hispanoamérica y otros ensayos, de ANTONIO OLIVER BELMÁS.

El toreo y la política, de GUILLERMO LEÓN VALENCIA.

Los navíos de la ilustración. Una empresa del siglo XVIII, de RAMÓN DE BASTERRA. (Prólogo: Guillermo Díaz-Plaja.)

Vida de Santa Teresa de Jesús, de MARCELLE AUCLAI.

Precio: 375 pesetas.

Querido mundo terrible, de JOSÉ LUIS MARTÍN DESCALZO.

Precio: 100 pesetas.

Tlaloke (poemas mexicanos), de LUISA PASAMANIK.

Precio: 100 pesetas.

Los sonetos de Simbad, de DORA ISELLA RUSSELL.

Precio: 50 pesetas

Brasil: tipos humanos y mestizaje, de CARLOS BELTRÁN.

Precio: 170 pesetas.

Unamuno y América, de JULIO CÉSAR CHAVES (2.^a edición).

Precio: 250 pesetas.

Los instantes, de JORGE ARBELECHE.

Precio: 70 pesetas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA — Distribución de Publicaciones

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

EDICIONES CULTURA HISPANICA

OBRAS DE IMPRENTA

La creación del hombre en las grandes religiones de la América precolombina, de ALICIA NIDIA LAOHURCADE.

La lengua española en la historia de California, de ANTONIO BLANCO.

Presencia de España en los Estados Unidos, de CARLOS FERNÁNDEZ-SHAW.

Los pasos cantados, de EDUARDO CARRANZA.

Antología poética, de JUANA DE IBARBOUROU.

Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias, edición facsimilar de la de JULIÁN DE PAREDES en 1681.

Mourelle de la Rúa, explorador del Pacífico, de AMANCIO LANDÍN CARRASCO.

Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos, de ENRIQUE MARCO PORTA.

El hidalgo payanés don Joaquín de Mosquera y Figueroa, de BENJAMÍN BENTURA.

Historia de las Religiones. (Conferencias de varios autores.)

Nuestro Rubén, de VICENTE MARRERO.

El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas, de AURELIO MIRÓ QUESADA.

Goya, figura del toreo, de MANUEL MUJICA GALLO.

Perfil político y cultural de Hispanoamérica, de JULIO YCAZA TIGERINO.

El maíz: grano sagrado de América, de MARTA PORTAL.

Diario del mundo, de ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER.

Este claro silencio, de CARLOS MURCIANO.

Viaje al fondo de mis genes, de ANTONIO HÉCTOR GIOVANNONI.

España y Colombia, de JOSÉ MIGUEL RUIZ MORALES.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA — Distribución de Publicaciones

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

EDICIONES CULTURA HISPANICA

(FONDO EDITORIAL DISPONIBLE)

COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO»

- Tercer gesto*, de RAFAEL GUILLÉN. (Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.) Madrid, 1967. 15,5 × 20 cm. Peso: 130 gr. 64 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Las puertas del tiempo*, de FERNANDO GUTIÉRREZ. (Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.) Madrid, 1968. 15,5 × 20 cm. Peso: 210 gr. 60 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Querido mundo terrible*, de JOSÉ LUIS MARTÍN DESCALZO. Madrid, 1970. 15 × 20 cm. Peso: 150 gr. 84 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Canto para la muerte*, de SALUSTIANO MASÓ. Madrid, 1968. 15,5 × 20 cm. Peso: 160 gr. 88 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Este claro silencio*, de CARLOS MURCIANO. Madrid, 1970. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Tlaloke (Poemas mexicanos)*, de LUISA PASAMANIK. Madrid, 1970. 15 × 20 centímetros. Peso: 150 gr. 88 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- La carta*, de JOSÉ LUIS PRADO NOGUEIRA. (Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.) Madrid, 1966. 15 × 20 cm. Peso: 150 gr. 56 pp. Precio: 100 pesetas.
- Poesía*, de GINÉS DE ALBAREDA. Madrid, 1967. 13 × 20 cm. Peso: 180 gr. 152 pp. Rústica. Precio: 115 pesetas.
- Para vivir, para morir*, de HORACIO ARMANI. Madrid, 1969. 15,5 × 20 cm. Peso: 110 gr. 80 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Definiciones*, de ANGÉLICA BECKER. Madrid, 1968. 15,5 × 20 cm. Peso: 175 gramos. 104 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Todo el código*, de JOSÉ ROBERTO CEA. Madrid, 1968. 15,5 × 20 cm. Peso: 210 gr. 136 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- De palabra en palabra*, de AQUILINO DUQUE. (Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.) Madrid, 1968. 15,5 × 20 cm. Peso: 200 gr. 84 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Pan y paz*, de VÍCTOR GARCÍA ROBLES. Madrid, 1967. 15,5 × 20 cm. Peso: 200 gr. 136 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.
- Dario del mundo (1952-1967)*, de ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER. (Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.) Madrid, 1970. 15,5 × 20 cm. Peso: 290 gr. 140 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA — Distribución de Publicaciones
Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

El boletín mensual *Documentación Iberoamericana* es la más completa fuente de información iberoamericana en su género, realizado con rigurosa técnica y una moderna clasificación.

Documentación Iberoamericana es un instrumento insustituible de consulta para el estudio de toda cuestión iberoamericana ya sea política, económica, social, cultural, militar o religiosa.

Documentación Iberoamericana es una cita diaria para estadistas, economistas, escritores, hombres de negocios y profesionales en general.

Documentación Iberoamericana es una publicación—única en el idioma castellano y única para la región iberoamericana—que recoge mensualmente al acontecer, país por país, de toda Iberoamérica. Es un balance objetivo y documentado, de todo cuanto interesa y significa en el inmenso universo de las noticias diarias.

Documentación Iberoamericana se distribuye a todo el mundo en fascículos mensuales.

Documentación Iberoamericana se ofrece también en volúmenes anuales encuadernados desde 1963.

ANUARIO IBEROAMERICANO

El *Anuario Iberoamericano* recoge los hechos o acontecimientos políticos, económicos, sociales, culturales, etc., de mayor realce y con perspectiva anual, en cada uno de los países de Iberoamérica y en cada una de sus organizaciones internacionales.

El *Anuario Iberoamericano* reproduce los textos completos de los documentos—declaraciones, resoluciones, actas finales, discursos, cartas pastorales colectivas, mensajes, leyes básicas, etc.—que tuvieron en el curso del año un impacto o un significado más señero en el acontecer contemporáneo de Iberoamérica.

El *Anuario Iberoamericano* se edita en volúmenes anuales y se distribuye en todo el mundo.

Documentación Iberoamericana ofrece los anuarios de 1962 en adelante.

Documentación Iberoamericana tiene en preparación, asimismo, volúmenes especiales de antecedentes—1492 a 1900 y 1901 a 1961—y de cuestiones agrarias.

Precios:

- DOCUMENTACION IBEROAMERICANA
Suscripción anual, fascículos mensuales, cada año: España, 900 pesetas; Iberoamérica, 15 dólares USA (o equivalente); extranjero, 20 dólares USA (o equivalente).
- VOLUMEN ANUAL ENCUADERNADO desde enero de 1963, cada año: España, 1.000 pesetas; Iberoamérica, 17 dólares USA (o equivalente); extranjero, 22 dólares USA (o equivalente).
- ANUARIO IBEROAMERICANO
Desde 1962, cada número: España, 200 pesetas; Iberoamérica, 3,5 dólares USA (o equivalente); extranjero, 4 dólares USA (o equivalente).

Dirigirse a:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. Documentación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos. Madrid-3 (España).

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

SECRETARIO ADJUNTO: EMILIO SERRANO VILLAFANE

SUMARIO DEL NUMERO 175

(Enero-febrero 1971)

ESTUDIOS

LUIS LEGAZ Y LACAMBRA: *Ideología y principios fundamentales.*

DIEGO SEVILLA ANDRÉS: *Patria y Región en las Leyes Fundamentales.*

GERMÁN PRIETO ESCUDERO: *El estado del pensamiento económico español en 1854.*

FRANCESCO LEONI: *El pensamiento reaccionario en la Historia de Italia.*

NOTAS

JUAN BENEYTO: *La Jefatura de Gobierno.*

VIDAL ABRIL CASTELLÓ: *¿Ideocracia o tecnocracia?*

FERNANDO PONCE: *Política y crecimiento demográfico: Una realidad inédita.*

MUNDO HISPANICO

JOSEPH ROUCEK: *Sobre la política del nuevo presidente de Chile.*

CRONICAS

ANGEL SÁNCHEZ DE LA TORRE: *El VII Congreso mundial de Sociología.*

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas ☆ Bibliografía

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	556
Otros países	626
Número suelto España	100
Número suelto extranjero	139

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España).

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

CONSEJO DE REDACCION

PRESIDENTE: JOSÉ MARÍA CORDERO TORRES

CAMILO BARCIA TRELLES.	LUIS MARIÑAS OTERO.
EMILIO BELADÍEZ.	CARMEN MARTÍN DE LA ESCALERA.
EDUARDO BLANCO RODRÍGUEZ.	JAIME MENÉNDEZ (†).
GREGORIO BURGUEÑO ALVAREZ.	BARTOLOMÉ MOSTAZA.
JUAN MANUEL CASTRO RIAL.	FERNANDO MURILLO RUBIERA.
FÉLIX FERNÁNDEZ-SHAW.	ROMÁN PERPIÑÁ GRAU.
JESÚS FUEYO ALVAREZ.	LEANDRO RUBIO GARCÍA.
RODOLFO GIL BENUMEYA.	TOMÁS MESTRE VIVES.
ANTONIO DE LUNA GARCÍA (†).	FERNANDO DE SALAS.
ENRIQUE MANERA REGUEYRA.	JOSÉ ANTONIO VARELA DAFONTE.
LUIS GARCÍA ARIAS.	JUAN DE ZAVALA CASTELLA.

SECRETARIO: JULIO COLA ALBERICH

SUMARIO DEL NUMERO 114

(Marzo-abril 1971)

ESTUDIOS

Relaciones exteriores españolas: repaso reciente y perspectivas, por JOSÉ MARÍA CORDERO TORRES.

La XVIII Conferencia de la Commonwealth: Singapur, por CAMILO BARCIA TRELLES.
OTAN 1970, por FERNANDO DE SALAS.

El espionaje soviético, por GIULIO GELIBTER y CARLO MELE.

El medio siglo de la «nueva» Mongolia (I), por LEANDRO RUBIO GARCÍA.

Turquía, en una encrucijada, por CARMEN MARTÍN DE LA ESCALERA.

Los grandes problemas del Este europeo: Yugoslavia, por STEFAN GLEDJURA.

NOTAS

Las relaciones chino-soviéticas: mito y realidad, por RICHARD M. MROZ.

Una nueva problemática oriental en torno al Golfo Pérsico, por RODOLFO GIL BENUMEYA.

Golpe de estado en Uganda, por JULIO COLA ALBERICH.

Cronología.

Sección bibliográfica.

Recensiones.

Noticias de libros.

Revista de revistas.

Actividades.

DOCUMENTACION INTERNACIONAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	487
Otros países	556
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	122

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

« ARBOR »

REVISTA GENERAL DE INVESTIGACION Y CULTURA

SUMARIO DE LOS NUMEROS 307-308

correspondiente a julio-agosto de 1971

ESTUDIOS

La reacción española ante el Luteranismo, por IGNACIO TELLECHEA IDÍGORAS.

Problemas actuales del urbanismo, por MIGUEL FISAC.

Arte clásico en China y en Japón, por JUAN ROGER RIVIÈRE.

LOS TEMAS DE NUESTRO TIEMPO

Las prospecciones petrolíferas en España, por RAMÓN QUEROL.

Para una interpretación sociológica de la TV, por MARÍA DOLORES ASÍS.

El desarme de Europa, por LUCIANO PEREÑA.

NOTAS

La poesía de Leopoldo Panero, por CÉSAR ALLER.

Goya y el impresionismo, por MARIANO SÁNCHEZ DE PALACIOS.

El CSIC a través de sus órganos de investigación: El Instituto de Química-Física «Rocásolano», por J. LLOPIS.

NOTICIERO DE CIENCIAS Y LETRAS

¿Qué investiga usted? El estudio de los suelos naturales en España, por J. BENAYAS.

LIBROS

Redacción y Administración: Serrano, 117. MADRID-6

LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
DE PUERTO RICO

Número 69 - Año XVIII. Julio-septiembre de 1970

INDICE

ALAN GUY: *Un testigo del personalismo francés actual: Georges Bastide.*
HELIODORO CARPINTERO: *Geografía literaria soriana de Gustavo Adolfo Bécquer.*
STEFAN BACIU: *Mariano Picón-Salas, desconocido.*

VARIA LECCION

(Estudios, testimonios, comentarios, notas)

EN EL CENTENARIO DE AMADO NERVO Y LAUTREAMONT

ANGEL LÁZARO: *Centenario de Amado Nervo.*
MANUEL VALLDEPERES: *El poeta y el tiempo, Amado Nervo en su poesía.*
PUBLIO GONZÁLEZ RODAS: *Rubén Darío y el Conde de Lautreamont.*

IDEARIOS

FRANCIS DONAHUE: *Hacia un credo lorquiano.*

ESTUDIOS LITERARIOS

MARYSE BERTRAND DE MUÑOZ: *Almoradú del monte.*

PROBLEMAS SOCIALES DE HOY

Comunicado de la OIT.

LIBROS

CARMEN BRAVO VILLASANTE: *Guillermo de Torre: Historia de las literaturas de vanguardia.*
LUIS GONZÁLEZ DEL VALLE: *Elizabeth Auvert Eason: Observaciones preliminares a «El duque de Viseo» de Lope de Vega.*
ALBERTO BAGBY: *Carlos Ripoll: «La Celestina» a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro.*
ANITA ARROYO: *Zenaida Gutiérrez Vega: José María Chacón y Calvo, Hispanista cubano.*
R. CALTOFEN SECURA: *Ojeada a algunos libros alemanes de actualidad.*
DAVID WILLIAM FOSTER y VIRGINIA RAMOS DE FOSTER: *Fuentes interamericanas para el estudio de la literatura argentina (una bibliografía anotada de obras principales).*

PUBLICACIONES RECIBIDAS

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Río Piedras, P. R.

DIÓGENES

Año XVII - Número 67

SUMARIO

WALTER ADAMS: *La economía, la política y el espíritu público.*

LORAND GASPAR: *Ciencia y poesía.*

BRONISLAW BACZKO: *La responsabilidad moral del historiador.*

RICHARD D. CHESSICK: *¿Puede la psiquiatría orientar a la filosofía moderna?*

GEORGE T. NOSZLOPY: *El aburguesamiento del arte de vanguardia.*

CRONICA

JOSEPH KI-ZERBO: *Una fuente de la historia de Africa: La tradición oral.*

Notas biobibliográficas de los colaboradores de este número

EXTERIOR

Ejemplar suelto \$ USA 1.25

Suscripción anual (4 números) » » 5.—

Disponemos de números atrasados sueltos y encuadernados en tomos

EDITORIAL SUDAMERICANA, S. A.

Humberto I, 545 - Buenos Aires

ARGENTINA

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por DÁMASO ALONSO

NOVEDADES Y REEDICIONES

EMILIA DE ZULUETA: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda).*

GEORGES MOUNIN: *Los problemas teóricos de la traducción.*

JUAN CANO BALLESTA: *La poesía de Miguel Hernández.*

DÁMASO ALONSO: *De los siglos oscuros al de oro.*

WALTHER VON WARTBURG: *La fragmentación lingüística de la Romania.*

ANGEL ROSENBLAT: *La lengua del Quijote.*

JULIO GARCÍA MOREJÓN: *Unamuno y Portugal.*

MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ: *Una visión de la muerte en la lírica española.*

LEO POLLMAN: *La nueva novela en Francia e Iberoamérica.*

MANUEL ALVAR: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea.*

JOSÉ PEDRO DÍAZ: *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía.*

CARMELO GARIANO: *Análisis estilístico de los Milagros de «Nuestra Señora de Berceo».*

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Escritores representativos. 3 volúmenes. 1.ª serie.*

MARÍA MOLINER: *Diccionario de uso del español. 2 volúmenes.*

LOUIS HJELMSLEV: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.*



EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

ANGEL LOSADA

FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS. A la luz de la moderna crítica histórica.

405 páginas. 240 pesetas

Una visión documentada y objetiva de la vida y la obra del célebre obispo de Chiapa, que invalida las posiciones exageradas de apoyo o detracción a la figura de Las Casas, publicadas anteriormente.

Diffícil conocer los comienzos de la Historia de América y la labor de España en Indias sin documentarse sobre quién está reconocido como propagador de la «conquista de los derechos del hombre» y del «poder de elección del pueblo», aunque no falten quienes le tilden de paranoico y, por sus exageraciones, de contribuidor a la «Leyenda Negra».

ANTONIO ELORZA

LA IDEOLOGIA LIBERAL EN LA ILUSTRACION ESPAÑOLA.

312 páginas. 240 pesetas

En la segunda mitad del siglo XVIII español se experimenta un auge económico y cultural. Este movimiento llamado «despotismo ilustrado», aunque frustrado en las últimas décadas, conduce en las Cortes de Cádiz a una ideología que no es simple transcripción de los planteamientos revolucionarios franceses.

La obra muestra que la penetración y difusión de posiciones ideológicas de carácter liberal y democrático a fines del siglo XVIII, ofrecía formulaciones muy sugestivas.

MANUEL TUNON DE LARA

MEDIO SIGLO DE CULTURA ESPAÑOLA (1885-1936).

296 páginas. 220 pesetas

La obra saca a la luz aspectos poco conocidos de la cultura de ese medio siglo e intenta una revisión de otros que lo son más. Las referencias a la «escuela nueva» y a la literatura socioeconómica de principio de siglo nos dan otra cara de la cultura española y facilitan el replanteamiento de problemas que preocuparon entonces y que siguen gravitando, con fuerza, sobre el quehacer intelectual del presente.

PABLO DE AZCARATE

SANZ DEL RIO (1814-1869). Documentos, diarios, epistolario.

415 páginas. 240 pesetas

La documentación aportada por Azcárate, además de una biografía, y como consecuencia de ésta, pone de manifiesto—como dijo Giner—«el despertar de la vieja modorra al murmullo del moderno pensamiento europeo», labor iniciada por Sanz del Río.

Son publicaciones de:

EDITORIAL TECHNOS

O'Donnell, 27. Teléfono 226 29 23. MADRID-9

Brusi, 46. Teléfono 227 47 37. BARCELONA-6

EL PREMIO BIBLIOTECA BREVE EN
SEIX BARRAL

el día 14 de mayo, dentro de la
SEXTA SEMANA BIBLIOTECA BREVE
se ha adjudicado el

PREMIO BIBLIOTECA BREVE 1971

a la novela de

NIVARIA TEJERA

Sonámbulo del sol

PREMIOS BIBLIOTECA BREVE

- 1969. *Una meditación*, por JUAN BENET.
- 1968. *Pais portátil*, por ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN.
- 1967. *Cambio de piel*, por CARLOS FUENTES.
- 1965. *Ultimas tardes con Teresa*, por JUAN MARSÉ.
- 1964. *Tres tristes tigres*, por G. CABRERA INFANTE.
- 1963. *Los albañiles*, por VICENTE LEÑERO.
- 1962. *La ciudad y los perros*, por MARIO VARGAS LLOSA.
- 1961. *Dos días de setiembre*, por J. M. CABALLERO BONALD.
- 1959. *Nuevas amistades*, por JUAN GARCÍA HORTELANO.
- 1958. *Las afueras*, por LUIS GOYTISOLO.

NOVEDADES DE MAYO

BIBLIOTECA BREVE

- NOAM CHOMSKY: *El lenguaje y el entendimiento*.
- FÉLIX GRANDE: *Biografía*.
- CLAUDE SIMON: *La batalla de Farsalia*.
- MONIQUE WITTIG: *Las guerrilleras*.

NUEVA NARRATIVA HISPANICA

- A. F. MOLINA: *El león recién salido de la peluquería*.

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

LIBROS DE ENLACE

- JORGE EDWARDS: *El peso de la noche*.
- ILIÁ EHRENBURG: *Julio Jurenito*.
- JUAN GOYTISOLO: *Fin de fiesta*.
- TERENCI MOIX: *Crónicas italianas*.

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

Provenza, 219 - Barcelona-8

EDITORIAL LUMEN

AVDA. DEL HOSPITAL MILITAR, 52 - TEL. 214 52 72
BARCELONA-6

COLECCION «PALABRA EN EL TIEMPO»

Nadie sabe mi nombre, por JAMES BALDWIN.

Sirviéndose de sus recuerdos y experiencias, Baldwin define la condición del negro norteamericano.

Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett, por OLGA BERNAL.

Un estudio sobre la narrativa de Samuel Beckett, Premio Nobel 1969, y un planteamiento de los dilemas que debe afrontar la literatura actual.

Reflexiones de un cineasta, por S. M. EISENSTEIN.

De *El acorazado Potemkin* a *Iván, el Terrible*: una filosofía del cine plasmada en grandes obras revolucionarias.

Jusep Torres Campaláns, por MAX AUB.

Una de las biografías más discutidas de todos los tiempos sobre el genial pintor gerundense.

Murphy, por SAMUEL BECKETT.

Primera novela de Beckett en la que ya establece sus peculiares relaciones entre el personaje y las palabras.

Pax americana, por RONALD STEEL.

Un agudo análisis del imperialismo norteamericano y del intervencionismo que ha practicado durante veinticinco años.

Amigos y amantes, por IRIS MURDOCH.

Novela en la que, en torno a una investigación policial, se agrupan una serie de personajes con curiosas relaciones y complicaciones eróticas.

El día que murió Marilyn, por TERENCE MOIX.

Descripción a través de una serie de jóvenes y anticonvencionales personajes de la situación española a partir de la guerra civil.

La muerte de William Posters, por ALAN SILLITOE.

En esta novela, primera de una trilogía, el autor narra las aventuras de un joven e inteligente obrero que quiere escapar a la inhumanidad del moderno industrialismo.

Norma Jean (La vida de Marilyn Monroe), por FRED LAWRENCE GUILLES.

El más completo y riguroso estudio sobre la malograda personalidad de Marilyn Monroe y un agudo retrato de los Estados Unidos y de Hollywood.

EL LIBRO DE BOLSILLO

ALIANZA EDITORIAL

Milán, 38 - MADRID-17

BENITO PÉREZ GALDÓS:

Las novelas de Torquemada.

1. *Torquemada en la hoguera.*
2. *Torquemada en la cruz.*
3. *Torquemada en el purgatorio.*
4. *Torquemada y San Pedro.*

(Núm. 88.)

La desheredada.

(Núm. 98.)

Tormento.

(Núm. 113.)

La fontana de oro.

(Núm. 270.)

**EDICIONES DE LA REVISTA
DE OCCIDENTE**

SOLEDAD ORTEGA:

Cartas a Galdós.

(De Ramón de Mesonero Romanos,
José M.^a de Pereda, Juan Valera,
Joaquín Costa, Marcelino Menéndez
Pelayo y otros, y *Cartas de Galdós* a
Ramón Pérez de Ayala.)

FRANCISCO RUIZ RAMÓN:

Tres personajes galdosianos.

(Ensayo de aproximación a un mun-
do religioso y moral.)

**SOLICITE CATALOGO DE «OBRAS DE AUTORES Y TEMAS
ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS» A**

ALIANZA EDITORIAL

APARTADO 9107

MADRID-17

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

OCTAVIO PAZ: *Traducción, imitación, originalidad.*

ANTONIO GARCÍA YSABAL: *Poesía negroafricana tradicional.*

ANNE LEPRAIK LIVERMORE: *Goya y Feijóo.*

SEBASTIÁN GASCH: *El arte de vanguardia en Barcelona.*

CARLOS EDMUNDO DE ORY: *Salvador Rueda y García Lorca.*

TOMÁS LÓPEZ RAMÍREZ: *Cordial magia enemiga.*

HEBE CAMPANELLA: *Gloria Alcorta, un Faulkner del Sur.*

JUAN EDUARDO CIRLOT: *La poesía de Georg Trakl.*

ROBERT M. SCARI: *La novela moderna en Roberto Arlt.*

ABELARDO CASTILLO: *Noche para el negro Griffiths.*



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO