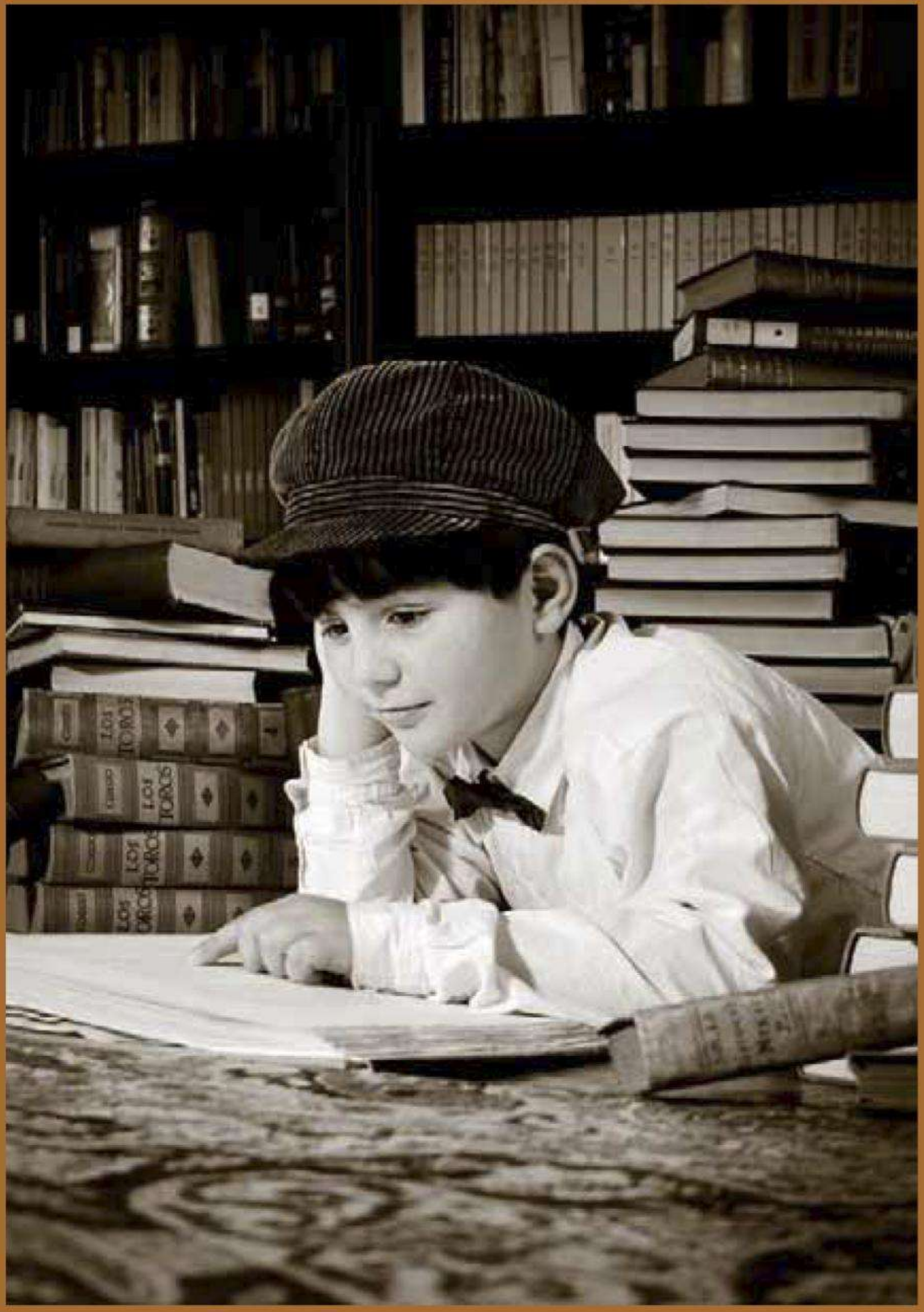
ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



n.º 11

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

SUMARIO

Editorial 3

Isabel M.ª Castro Zapata - Alba del Pozo García
Desfilando por el Madrid del XIX. La importancia de la moda en *Tormento* y *La de Bringas* de Pérez Galdós 5

Rosa Burakoff
La voz de un pueblo errante 21

Ricardo Viñalet
Bustos de Galdós en La Habana (Fotos Viñalet) 33

Claire Nicolle Robin
Luchana (1899) o la emergencia de una nueva sensibilidad galdosiana 39

Toni Montesinos
Benito Pérez Galdós: La adivinación artística 47

Manar Abdel Mohed
Galdós: Del español al árabe. Factores intratextuales en «Tropiquillos» 57

Sebastián de la Nuez
Adaptación dramática de una novela de Galdós 71

Francisco Acebal
El amigo Manso, adaptación escénica en tres actos de la novela de Galdós 79

Ana M.ª Vigara Tauste
Clarín ante un actor del siglo XIX: Rafael Calvo 133

John P. Demidowicz
La historia de una extraordinaria fotografía 143

Claire Nicolle Robin
Chapitre XXXI Saragosse 147

Anastasio Serrano
Relaciones ilícitas, familia y adulterio en *Tormento* de Galdós y *Madame Bovary* de Flanbert 153

Contestación del Excmo. Señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo a Don Benito Pérez Galdós 165

Manar Abdel Mohed
Traducción al árabe de *Tropiquillos,* cuento de Benito Pérez Galdós 185

ISIDORA Revista de estudios galdosianos

Dirección y Edición
DRA. ROSA AMOR DEL OLMO

Asesor editorial
CARLOS ÁLVAREZ-UDE

Asesora lingüística
DRA. ANA MARÍA VIGARA

Presidente comités de redacción y científico
DR. GERMÁN GULLÓN *(Universidad de Amsterdam)*

Comité de redacción
DRA. PILAR PALOMO *(Universidad Complutense de Madrid),* DRA. PILAR VEGA *(Universidad Complutense de Madrid),* DR. TEODOSIO FERNÁNDEZ *(Universidad Autónoma de Madrid),* DR. TOMÁS ALBALADEJO *(Universidad Autónoma de Madrid),* DRA. ANA Mª VIGARA *(Universidad Complutense de Madrid),* DRA. ÁNGELES VARELA *(CEU),* DR. DANIEL GAUTIER *(UCO-Angers),* DR. JOHN SINNIGEN *(Universidad de Maryland, Baltimore Country),* DRA. CARMEN RUIZ BRAVO-VILLASANTE *(UAM).*

Comité científico
DR. GERMÁN GULLÓN-Presidente *(Universidad de Ámsterdam),* DRA. YOLANDA ARENCIBIA *(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria),* DRA. CARMEN MENÉNDEZ-ONRUBIA *(CSIC),* DRA. ANA Mª VIGARA *(Universidad Complutense de Madrid),* DR. JOHN SINNIGEN *(Universidad de Maryland, Baltimore Country),* DRA. CARMEN BRAVO-VILLASANTE *(Universidad Autónoma de Madrid),* DR. TOMÁS ALBALADEJO *(Universidad Autónoma de Madrid),* DRA. PILAR ESTERÁN *(Universidad de Teruel),* DR. JESÚS RUBIO JIMÉNEZ *(Universidad de Zaragoza),* DR. JEAN FRANÇOIS BOTREL *(Université de Rennes).*

Diseño de cubierta
JUAN CARLOS CARRAZÓN

Diseño interior y maquetación
ÁNGEL SANZ MARTÍN

Fondos Editoriales:
ROSA MARÍA QUINTANA *Directora de la Casa Museo Pérez Galdós*
Biblioteca Nacional
Hemeroteca Nacional

Fotografía de portada
Ophelie Bousseau

Coordinación, preimpresión e impresión
SAFEKAT, S. L.
C/ Belmonte de Tajo, 55 - 3.º A
28019 Madrid
safekat@safekat.com
www.safekat.com
I.S.S.N.: 1699-5996
Depósito Legal: M. 24.308-2005

MINISTERIO DE CULTURA

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.

EDITORIAL



En estos días cumpliremos cinco años desde que comenzamos el proyecto de *Isidora*. Recuerdo bien los rostros de incredulidad y estupefacción con que me miraban aquellos mis amigos y colegas a los que les hablé de *la idea*. Para mí, era y sigue siendo necesaria una publicación de encuentro cultural que girara en torno a la figura de Benito Pérez Galdós, y no solo a él, sino también a todo lo que le rodeaba incluyendo en este sentido todos los autores de su generación, todos los pensamientos, todos los movimientos, en definitiva, el pulso decimonónico y de principios de siglo xx de nuestro país y de nuestras gentes. Hemos visto que todo ello no es sólo útil, sino que es necesario.

Es Galdós un autor vivo, de actualidad, que cobra más importancia a medida que el tiempo se sucede, que los trabajos se actualizan y renuevan y a medida que los estudios cambian como cambian los tiempos y por ello nos adaptamos. Ahora, paulatinamente, en las Universidades extranjeras vuelven la mirada a su obra; quizás esta mirada se realice acorde con los nuevos tiempos y el nuevo enfoque de la lengua también, ahora, que es el momento de traducir y revisar todas sus obras, de actualidad las más, históricas y fundamentales las menos, sabias la mayoría, canónicas todas.

Isidora ha tenido una gran acogida en el medio intelectual, universitario y cultural, siendo ésta un espacio amable y generoso también para que pueda servir de ocasión de debut en algunos casos por nuestros galdosistas más noveles o para continuar una clásica o académica andadura literaria en otros; todo ello sin tener que perder por ello su nivel técnico, científico, literario o cultural.

Cinco años después nos actualizamos en función de la demanda de nuestros lectores y de la comodidad geográfica. Por ello, además de tener *Isidora* en todas las bibliotecas del territorio peninsular y en las mejores librerías disponible e impresa en papel, daremos

la opción de poderla adquirir desde cualquier punto del mundo en los nuevos sistemas de revistas electrónicas *ebook* en un precio más accesible, insisto, sin renunciar al formato tradicional igualmente demandado, pero también menos práctico a decir verdad para los envíos internacionales. Desde 2010 estarán todos los números disponibles por este sistema tan práctico para los estudiosos, pues nos permite tener, si así lo queremos, en cualquier lugar, todos los textos de *Isidora* sin ocuparnos espacio.

Este número 11 recoge, por tanto, algún artículo de colaboradores universitarios que debutan por primera vez en nuestras páginas, así como la de algún clásico ya desaparecido, como nuestro querido Sebastián de la Nuez. Escritos de marcado carácter cultural, como el de Toni Montesinos, o la nota emocionada desde Cuba de Ricardo Viñalet, los textos académicos de Rosa Burakoff y de Alba del Pozo García e Isabel M.ª Castro. La prometida adaptación de Francisco Acebal de *El amigo Manso* ha encontrado su lugar finalmente en este número latiendo con su hálito puro galdosiano, perfectamente lista para ser escudriñada por los especialistas más avezados o por los lectores más comprometidos. La pluma respondona de don Marcelino Menéndez Pelayo o el pensamiento actoral sobre Clarín de la mano de la profesora Ana M.ª Vigara, la historia contada por John Demidowich sobre la polémica fotografía donde aparecen nuestros escritores decimónicos, y las traducciones y colaboraciones al francés por Claire Nicolle Robin y al árabe por nuestra clásica Manar Abdel Moez dan el cierre a este año de 2009 galdosista todo él.

En efecto, durante el mes de junio nos hemos reunido una buena cantidad de galdosistas en el IX Congreso Internacional Galdosiano celebrado en Las Palmas de Gran Canaria. Allí hemos podido disfrutar de lo lindo en una generosa galería de ponencias, comunicaciones, seminarios. Todo Galdós representado allí desde los más veteranos hasta los más jóvenes talentos. La siempre extraordinaria acogida que nos dan nuestros colegas canarios, así como los organizadores de este Congreso, con Rosa M.ª Quintana al frente, nos dejan siempre un sabor dulce y amargo, de ida y vuelta, dulce por el encuentro y la estancia, pero amargo por tener que partir.

Como muchos de nuestros lectores ya conocen, *Isidora Ediciones* ha comenzado ya con sus publicaciones este año (al francés, italiano, español, catalán) y estamos comprometidos con nuevos trabajos para el próximo año. Contamos con todos vosotros y seguimos con la misma ilusión que comenzamos hace cinco años para dar empuje a nuevos proyectos en pos del seguimiento de una nueva cultura. Así sea.

Dra. Rosa Amor del Olmo
Directora y Editora

DESFILANDO POR EL MADRID DEL XIX. LA IMPORTANCIA DE LA MODA EN *TORMENTO* Y *LA DE BRINGAS* DE PÉREZ GALDÓS

ISABEL M.ª CASTRO ZAPATA - ALBA DEL POZO GARCÍA
Universitat Autònoma de Barcelona

Tras inaugurar su «segunda manera» (Montesinos, 1969) con *La Desheredada* (1881), Galdós publica en 1884 las dos últimas partes de la trilogía iniciada con el *El doctor Centeno.* Si hasta entonces había atendido más a la historia que a la literatura, a partir de ese momento transformará la historia en literatura, centrándose en la sociedad contemporánea de la que es testigo.

> Era, por añadidura, la época en que la clase media entraba de lleno en el ejercicio de sus funciones, apandando todos los empleos creados por el nuevo sistema político y administrativo, comprando a plazos todas las fincas que habían sido de la Iglesia, constituyéndose en propietaria del suelo y en usufructuaria del presupuesto, absorbiendo en fin los despojos del absolutismo y del clero, y fundando el imperio de la levita. Claro es que la levita es el símbolo; pero lo más interesante de tal imperio está en el vestir de las señoras, origen de energías poderosas, que de la vida privada salen a la pública y determinan hechos grandes. ¡Los trapos, ay! ¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimiento y vida? Pensad un poco en lo que representan, en lo que valen, en la riqueza y el ingenio que consagra a producirlos la ciudad más industriosa del mundo, y sin querer, vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya cima hay un sombrero de copa; toda la máquina política y administrativa, la deuda pública y los ferrocarriles, el presupuesto y las rentas, el Estado tutelar y el parlamentarismo socialista. (*Fortunata y Jacinta*, vol. I, p. 153).

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo Galdós traslada a la literatura la importancia social de la moda en *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884). Si el vestido adquiere una nueva dimensión en la sociedad, también la adquirirá en un nivel literario.

Así pues, se pretende mostrar cómo ese nuevo valor se transforma en un elemento literario indispensable a la hora de construir personajes de ficción. Para ello, se analizarán los personajes femeninos de Rosalía, Amparo y Refugio, ya que, tal y como el propio Galdós menciona en la cita anterior, son las mujeres las protagonistas del siglo XIX[1].

Se alterará la jerarquía social de los estamentos, tal como dice Galdós en el fragmento de *Fortunata y Jacinta,* haciendo que la burguesía ocupe un papel protagonista en esa nueva sociedad en detrimento de la aristocracia ya en decadencia[2]. Dicho cambio social va a llevar a «oponer a la hegemonía cultural aristocrática unas señas de identidad burguesas» (Sánchez Llama, 2000: 128), que marquen la diferencia entre ambas clases. Aun así, la burguesía no se divorcia totalmente de la aristocracia, sino que, a través de una cómoda alianza, logra cierta simbiosis entre el ideario aristocrático y el propio imaginario burgués.

La configuración de esas señas de identidad pasará, entre otros aspectos, por el traslado de la Corte a la ciudad, cambio que conllevará nuevas relaciones entre clases y entre el espacio público y privado (Entwistle, 2002). La nueva élite abandona los espacios vedados al pueblo, para mostrarse a un público más amplio. Mesonero Romanos, en «El sombrero y la mantilla», ya advertía en 1835 sobre la importancia que cobra el Paseo del Prado, que se convierte en el escaparate de la clase dominante. Allí no sólo se alardeaba ante los iguales, sino también ante los de clase inferior, que aspiraban alcanzar un ascenso social. Esa proyección social en la que uno «lee» a los demás y a la vez «es leído», se mediatiza a través del lujo, a través de esa mercancía capitalista aparentemente superflua de la que la moda llega a ser su máxima expresión:

> En las últimas noches de Agosto iba alguna vez al Prado, donde se reunía con las Cucúrbitas, y aunque horriblemente atormentada por la idea del compromiso inminente, tomaba parte en las conversaciones ligeras de la tertulia. Se formaba un grupo bastante animado, al que concurrían algunos caballeros. La Bringas pasábales mentalmente revista de inspección, examinando las condiciones pecuniarias de cada uno. «Este –pensaba–, es más pobre que nosotros; todo facha, todo apariencia, y debajo de tanto oropel un triste sueldo de veinte mil reales. No sé cómo se las arregla para mantener aquel familión...» [...] De esta revista resultaba que casi todos eran pobretones más o menos vergonzantes, que escondían su miseria debajo de una levita comprada con mil ahogos, y los pocos que tenían algún dinero eran de temperamento reposado y frío... Veíase la dama encerrada en un doble círculo infranqueable. Pobretería era el uno, honradez el otro. Si los saltaba, ¿adónde iría a caer? (*La de Bringas,* p. 258).

---

[1] Para la importancia de los personajes femeninos en la obra galdosiana, véase Petit (1972).

[2] Para un estudio más detallado sobre el trasfondo económico en las dos novelas que se estudian, véase J. Rodríguez-Puértolas (1975) y Rodney T. Rodríguez (1985).

Si, según Sánchez Llama (2000: 132), puede hablarse de una relativa *democratización del consumo,* no menos acertado sería hablar de la *democratización del lujo* y, sobre todo, del *paseo*, pues a modo de pasarela social, por él desfila todo un espectro de clases sociales aspirantes a un rango superior, como queda patente en la cita. En un sentido más general, podría hacerse referencia a la idea de *democratización de las apariencias*. Basta observar cómo los novelistas decimonónicos rentabilizan literariamente esta idea provocando que «these literary personages participate, through their masks or social disguises, in what Galdós calls, "la eterna mascarada hispanomatritense"» (Wright, 1985: 25).

En esta sociedad en la que se *es* en función de la clase social a la que se pertenece y, a la vez, se pertenece a esa clase social en función de lo que se posee, las identidades individuales y colectivas se construyen a través de un aspecto físico que no siempre casa con el *yo* genuino y auténtico formado en el Romanticismo. En este sentido, Entwistle afirma muy acertadamente que ese desequilibrio acaba propiciando «nuevas relaciones entre aspecto e identidad» (2002: 134). De este modo, la importancia de la moda se revela como menos frívola de lo que en un principio parece.

> El vestido, pues, tiene un carácter transfronterizo, ya que se ha estudiado en un terreno intermedio entre el propio cuerpo y el exterior, y sin embargo, constantemente está cruzando esa frontera porque participa tanto de la construcción del individuo como en la explicación de una sociedad. (Ríos Lloret, 2008: 86).

Por lo tanto, el cuerpo (y el vestido como extensión inseparable) se acaba construyendo como un espacio discursivo en el que se inscriben una serie de imágenes y representaciones que exceden al propio sujeto. Moda y lujo, pues, se convierten en un modo de expresión identitaria.

Asimismo, la aparición de las revistas especializadas en moda va a contribuir, como el Paseo[3], a que las clases sociales menos pudientes adopten ciertos hábitos culturales propios de clases más elevadas (Sánchez Llama, 2000). La prensa femenina se convierte en un producto cultural asequible no sólo a la clase dominante, sino también a las clases medias. Las revistas de moda reflejan la aparición de un grupo social que exhibe su influencia mediante la indumentaria y son testigo del cambio del Antiguo Régimen a los vaivenes económicos del capitalismo (Sánchez Llama, 2000). Nótese, en este sentido, la importancia que tienen los figurines de las revistas de moda en «la pasión trapística» de Rosalía de Bringas, que se detallará más adelante.

Las revistas aúnan, además, la idea de confección tradicional con el nuevo concepto de moda. La confección, que tradicionalmente había sido para la mujer una de las

---

[3] De hecho, las revistas femeninas del momento se hacen eco de lo que se luce en el Paseo del Prado (Simón Palmer, 1975).

pocas ocupaciones bien vistas socialmente, se transforma en el siglo XIX con el inicio de la comercialización del vestido[4]. La psicología femenina se había relacionado de forma prototípica con las características inherentes a la moda, basadas en el cambio y la inconstancia. Además, hay que sumarle el valor que la tradición cristiana otorga al espíritu sobre el cuerpo. La ostentación de los adornos, el vestir y la belleza física eran sinónimos de inmoralidad y pecado y estaban asociados, de forma indisoluble, al concepto de lo femenino (Entwistle, 2000). Así pues, la confección era la única relación posible, a ojos de la galería, que la mujer podía establecer con la moda, pero en el siglo XIX, la mujer dejará sus labores textiles para pasearse por los bulevares y ponerse al día en las últimas tendencias, como harán las protagonistas de *Au bonheur des dames* (1883) de Zola. Por lo tanto, la mujer cambiará la costura, asociada al espacio privado, por las tiendas y almacenes, situados en el espacio público, como ya observa Galdós en la cita inicial de *Fortunata y Jacinta*. En este sentido, Aldaraca sostiene que «aunque el mundo de la moda se define como un mundo femenino, a diferencia del enclave privado de la vida doméstica, está situado en la geografía de la peligrosa esfera pública» (1992: 82), hecho que abre nuevas posibilidades a la mujer decimonónica. La mujer burguesa, pues, se debate entre el rechazo a la exhibición suntuosa, fruto de una educación encaminada a convertirla en el ángel del hogar, y la necesidad de encajar dentro de una colectividad en la que prima el lujo, el consumo y la exposición pública de los mismos.

Galdós deja constancia de que conoce a la perfección el valor de la moda, su uso en el siglo XIX y cómo se relaciona con la mujer. La dimensión literaria que le da a esta tradición cobra vida en los personajes de Rosalía, Amparo y Refugio. Sin embargo, será Rosalía quien presentará una relación más destacada con la moda.

> A Rosalía le gustaba, sobre todas las cosas, figurar, verse entre personas tituladas o notables por su posición política y riqueza aparente o real; ir a donde hubiera bulla, animación, trato falaz y cortesano, alardes de bienestar, aunque, como en el caso suyo, estos alardes fueran esforzados disimulos de la vergonzante miseria de nuestras clases burocráticas. Era hermosa, y le gustaba ser admirada. Era honrada, y le gustaba que esto también se supiera. (*Tormento,* p. 193).

De la descripción que hace Galdós, puede deducirse que Rosalía no representa precisamente el prototipo del ángel del hogar[5], teniendo en cuenta el perfil que recogen Kirkpatrick (1989), Aldaraca (1982) y Blanco (2001). La propia personalidad de Ro-

---

[4] Véase a este propósito la importancia en *La de Bringas* del establecimiento de Sobrino Hermanos y las menciones al modisto Charles Worth.

[5] Como bien dice Gullón (1973: 88): «su conducta responde a una inversión de valores, a una subversión de fondo producida por la irrefrenable vanidad de situarse a cualquier precio en lo alto de la escala social».

salía de Bringas la distancia del ideal doméstico[6]. Rosalía es una mujer cruel, vanidosa, cursi[7], ambiciosa, y con un sentimiento materno peculiar. Pero no es sólo su personalidad lo que la aleja del prototipo, sino que su imagen, sus prendas, sus gestos, etc., la llevan por un camino muy distinto al de la mujer virtuosa, llegando incluso a insinuarse a su primo Agustín.

> Al decir esto y lo que siguió, cualquiera, que atentamente observara a Rosalía, podría haber sorprendido en ella, junto con el deseo de convencer a su primo, el no menos vivo de hacer patente su hermosura, realzada en aquella ocasión por el esmero del vestir y por aliños y adornos de mucha oportunidad. Cómo enseñaba sus blancos dientes, cómo contorneaba su cuello, cómo se erguía para dar a su bien fajado cuerpo esbeltez momentánea. (*Tormento*, p. 413).

Ese camino, no sólo la conducirá a entregarse a Pez de balde[8], sino a ofrecerse al propio narrador[9] al final de la novela, en el que «she learns to penetrate the façade of appearence and to calculate the worth of her male acquaintances in the only true mesure of value, hard cash» (Aldaraca, 1983: 56).

Si bien el narrador nos informa de que en un principio Bringas tenía a Rosalía sujeta al hogar, jamás se presenta al personaje (ni en *Tormento* ni en *La de Bringas*) como una mujer especialmente virtuosa. Es, sin embargo, en la segunda novela, en el momento en que recibe la herencia de Agustín, cuando se aleja definitivamente de ese modelo, convirtiendo la moda en su dogma de fe:

> En otro tiempo, la prudencia de Thiers pudo poner un freno a los apetitos de lujo, haciéndonos creer a todos que no existían, cuando lo único positivo en esto era la imposibilidad de satisfacerlos. Es el incidente primordial de la historia humana, y el caso eterno, el caso de los casos en orden de fragilidad. Mientras no se probó la fruta, prohibida por aquel Dios doméstico, todo marchaba muy bien. Pero la manzana fue mordida, sin que el Demonio tomara aquí forma de serpiente ni de otro animal ruin, y adiós mi modestia. (*La de Bringas*, p. 92).

Se trata, en definitiva, del prototipo de mujer burguesa ociosa y no virtuosa que tiene su origen lejano en el personaje de Emma Bovary. Sin embargo, si el delirio de la heroína de Flaubert tiene un origen libresco, el de Rosalía no tiene una raíz tan clara. A pesar de que el narrador carga sobre Agustín la única responsabilidad de la

---

[6] Véase Rodney T. Rodríguez (1985) para la personalidad de Rosalía de Bringas.

[7] *Cursilería* en el sentido en el que Gullón (1973: 90) lo define, «vivir en la pretensión de ser lo que no es», u otros autores como Ynduráin (1979).

[8] El interés que siente Rosalía por Agustín y Pez viene determinado por la posición económica de éstos y no por una atracción física (Bly, 1996).

[9] Para la importancia del narrador en la novela, veáse Moya (1984).

pasión trapística de Rosalía («Los regalitos de Agustín Caballero y la cesión de todas las galas que había comprado para su boda, despertaron en Rosalía aquella pasión del vestir» [*La de Bringas,* p. 97]), lo cierto es que ya existía en el propio temperamento del personaje.

Otro aspecto importante en la «locura crematística» de la Pipaón de la Barca y que puede pasar más desapercibido es la presencia de los figurines que Rosalía extrae de las revistas de moda.

> Como Bringas reprobaba que su mujer variase de vestidos y gastase en galas y adornos, ella afectaba despreciar las novedades; pero a cencerros tapados estaba siempre haciendo reformas, combinando trapos e interpretando más o menos libremente lo que traían los figurines. (*La de Bringas,* p. 93).

Sin ellos, es decir, sin ese acceso a un tipo específico de prensa periódica, Rosalía no hubiera podido remendar la gran mayoría de los vestidos que consigue a través de sus relaciones y mucho menos estar al día de las últimas tendencias. Asimismo, las revistas ofrecerán a Rosalía los modelos sociales en boga.

Con todo ello, Rosalía se atribuye a sí misma una condición próxima a la clase aristocrática, vistiéndose y actuando bajo un imaginario cultural que ella relaciona erróneamente con la alta aristocracia. Ese imaginario no es más que una mera construcción realizada desde una clase media que idealiza a una aristocracia decadente encarnada por la marquesa de Tellería.

Resulta adecuado, en este sentido, remitir al concepto de *habitus* de Bourdieu (1994). Este concepto alude a una serie de prácticas corporales que incluyen desde el vestir y los gestos hasta los gustos, adquiridos socialmente aunque a veces se les dé categoría de naturales, y que representan la pertenencia a un determinado grupo. Rosalía actúa y viste como actúan y visten los miembros de la clase dominante de la que tanto ansía formar parte. Siguiendo este concepto, es especialmente relevante la relación que Galdós establece entre la identidad de Rosalía y el uso del corsé: «She [Rosalía] is like a formless mass of human clay which requires the stays of the corset to contain it, to give it shape and identity. She literally has to force her body into appropriate form» (Wright, 1985: 26). El corsé se constituye, por tanto, como un elemento que cincela un cuerpo para otorgarle, en el ámbito público, una marca de género e incluso de clase. De ahí que Rosalía use el corsé, en un principio, únicamente cuando va a salir de casa:

> Y era verdad. Rosalía, compuesta y emperifollada, no parecía la misma que tan al desgaire veíamos diariamente consagrada al trajín doméstico, a veces cubierta de una inválida bata hecha jirones, a veces calzada con botas viejas de Bringas, casi siempre sin corsé, y el pelo como si la hubiera peinado el gato de la casa. Mas en noches de teatro se trasformaba con un poco de agua,

> no mucha, con el contenido de los botecillos de su tocador y con las galas y adornos que sabía poner artísticamente sobre su agraciada persona. Tenía en tales casos más blanco el cutis, los ojos con cierta languidez, y lucía su bonito cuello carnoso. Fuertemente oprimida dentro de un buen corsé, su cuerpo, ordinariamente flácido y de formas caídas, se trasfiguraba también, adquiriendo una tiesura de figurín que era su tormento por unas cuantas horas, pero tormento delicioso, si es permitido decirlo así. (*Tormento,* pp. 188-189).

Sin embargo, cuando lo público entra en su espacio privado, sea a través de Agustín o de Pez, Rosalía se verá forzada a mostrar sus encantos. La exhibición en el Paseo del Prado se traslada al Salón de las Columnas:

> Había observado Amparo ciertas novedades en el carácter de Rosalía, y era que se le había desarrollado el gusto por las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes no tenía sino cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes. Ella misma se había hecho dos batas bastante bonitas; usaba casi siempre el corsé, y en todo se echaba de ver que no quería parecer desagradable. (*Tormento,* p. 352).

Estas «novedades», que ya se inician en *Tormento,* llegarán a su máximo desarrollo en *La de Bringas,* obra en la que Rosalía únicamente prescindirá del corsé y demás galas en su casa ante la avara mirada de Thiers. No hay que olvidar que cuando Francisco de Bringas pierde la vista, Rosalía se exhibe en su espacio privado de la misma manera que lo haría en público. La casa de Rosalía, irónicamente situada en el Palacio Real, se convierte en algo parecido a una corte aristocrática poblada de falsas marquesas y donjuanes venidos a menos.

> A dicha hora despidiose Pez, y Rosalía, trocando su galana bata por otra de trapillo y sus zapatos bajos por unas zapatillas de suela de cáñamo, empezó a disponer la cena. Quejábase de un fuerte dolor de cabeza y no tomaría más que un poco de menestra. Su marido le rogaba que se recogiera; más ella «tenía harto que hacer para acostarse tan temprano...». ¡Ay!, la tertulia de doña Tula y aquel charla que te charla de Pez y Serafinita, habíanle puesto su cabeza como un bombo. (*La de Bringas,* p. 193).

El único interés que Rosalía demuestra por el espacio privado[10] –el único que debería corresponderle a su función de ángel del hogar– se produce cuando éste deviene en público: «But he power to carve out privatized social space only begins with the private home. [...] The enjoyment of the private theatre box is derived from the exis-

[10] Montesinos (1969) señala que la acción transcurre de puertas para adentro, pero siempre pensando en lo que ocurre de puertas afuera.

tence of the people in the gallery» (Aldaraca, 1983: 55). Bridget Aldaraca aplica esta idea al palco del teatro, pero puede ser igualmente trasladada al salón de Rosalía de Bringas, donde todos son actores y espectadores[11]. Eso le permite a Rosalía de Bringas hacer ostentación de sí misma, especialmente con su bata de seda grosella adornada de encajes y su mejor corsé. Todas estas galas desaparecen en el momento en que Rosalía se queda sin público que la pueda contemplar, con la única compañía de Thiers, que simbólica e irónicamente ha perdido la visión.

Otra de las prendas simbólicas que, como el corsé, reflejan las aspiraciones aristocráticas de Rosalía es el vestido color melocotón[12], regalo de la reina y ejemplo de la capacidad de Rosalía para renovarse. A través de los despojos de la aristocracia, de esa «mendicidad disimulada» de la que habla Montesinos (1969: 100), Rosalía construye sus propias aspiraciones de ascenso social y, por extensión, su propia identidad[13]. Rosalía, con los remiendos realizados sobre las ropas que recibe de la reina, aspira a vestir mejor que cualquier duquesa. De hecho el narrador reconoce la habilidad de Rosalía para acicalarse: «Presentose en el comedor con su peinador parecido a sobrepelliz, y no le faltaba más que el vestido de color de caramelo para igualar a una duquesa» (*Tormento,* p. 189). Con esa misma intención, se empeña en añadir «de la Barca» a su apellido original.

> Su flaco era cierta manía nobiliaria, pues aunque los Pipaones no descendían de Íñigo Arista, el apellido materno de Rosalía, que era Calderón, la autorizaba en cierto modo para construir, aunque sólo fuese con la fantasía, un frondosísimo árbol genealógico. (*Tormento,* p. 148).

Además de adjudicarse un apellido aristocrático, Rosalía se reviste con los complementos en boga de la clase alta a los que antes de salir al teatro, una vez vestida, «compuesta y emperifollada» (*Tormento,* p. 188), pasa lista: «A ver; el abrigo, los guantes, el abanico» (*Tormento,* p. 190). Puede establecerse un paralelismo entre el apellido y los complementos en tanto que ambos se configuran como un añadido postizo de Rosalía, representando sus aspiraciones.

Mientras ella se transforma para ir al teatro, es Amparo quien se queda con los niños de los Bringas. Ese momento de la novela resulta simbólico en tanto que contrapone dos caracteres antagónicos representantes de dos prototipos femeninos muy distintos. El modelo de Amparo, sin embargo, es más problemático. Mientras que Rosalía se presenta con una identidad propia (con un *yo* auténtico) que convive de

---

[11] Cabrejas (1989: 14) señala «la semejanza entre el Congreso y la tertulia, ambas formas de 'teatro'» en las novelas de Galdós.

[12] En *La de Bringas*, Rosalía se queja de las «infinitas metamorfosis del vestido melocotón» (*La de Bringas*, p. 260), algo que hace sospechar al atento lector que se trata del mismo traje, mil veces remendado.

[13] Las aspiraciones de Rosalía han llevado a Sánchez (1978) y a Gilman (1985) a ver al personaje como un *alter ego* de la Marquesa de Tellería o de la propia Isabel II, respectivamente.

forma más o menos conflictiva con las apariencias, es una cursi, Amparo es lo que otros la hacen ser (Montesinos, 1969). Qué es engañoso y qué es auténtico está muy claro en Rosalía. La imagen de Amparo, en cambio, es mucho más equívoca, puesto que el personaje se mueve entre la honradez que su *habitus* le confiere y la mancha en su pasado[14]. Evidentemente, la mirada de Agustín no hace otra cosa que interpretar ese *habitus*. Todas sus prendas remiten, al contrario que las de Rosalía, a una idea de honradez y decencia. En este sentido, si los símbolos de la de Bringas son el apretado corsé y el vestido melocotón, los de Amparo son el velo y el vestido negro. Es relevante a este propósito que en *Tormento* el velo aparezca doce veces en relación con Amparo. Sin embargo, en personajes como Marcelina y Rosalía se menciona en pocas ocasiones. De hecho, en *La de Bringas* únicamente aparece dos veces y en una de ellas con un valor muy distinto al que tiene en *Tormento*:

> Les vi varias veces [A Rosalía y a Pez] cuando regresaban, ella cargada con un ramo de lilas, el velo un poco echado atrás, cual si sacrificara la compostura a la libertad de la vida campestre, el rostro algo encendido por la agitación del paseo y la vehemencia del discurso. (*La de Bringas*, p. 125-126).

No se trata únicamente del valor social que se le adjudica al velo, sino que también conviene destacar para qué se utilizaba. El velo permitía a la mujer ocultar su rostro, desdibujarlo. Esta idea, relacionada con Amparo, abre una dimensión simbólica importante en la novela. Si el velo ocultaba el rostro, Amparo escondía un secreto. No deja de ser curioso el hecho de que no se vuelva a mencionar el velo después de que el pasado de Amparo sea descubierto por todos los personajes.

Si se analiza la vestimenta de Amparo, se observan grandes diferencias con respecto a la sensualidad y la corporeidad de Refugio y Rosalía, diferencias que de nuevo remiten a la aparente decencia y honradez del personaje.

> Luego pensó en los vestidos que le iba a traer la modista. Además tenía otro, no nuevo sino arreglado por ella misma, y pensaba estrenarlo al día siguiente. No era esto presunción, sino el ardiente afán de la decencia que en su alma tenía firme asiento. Su pasión por la vida regular se manifestaba también prefiriendo lo útil a lo brillante, y dando la importancia debida al bien parecer de las personas... (*Tormento*, p. 319).

La primera gran diferencia es que las alusiones a la vestimenta de Amparo son escasas, exceptuando el velo, el mantón y el vestido negro. Mientras en los personajes de

---

[14] La voz narrativa juega con la ambigüedad en el tratamiento del personaje. Prueba de ello es el desacuerdo de la crítica acerca de la inocencia de Amparo. Rodney Rodríguez (1986), en esta línea, pone en duda la bondad del personaje.

Refugio y Rosalía el cuerpo se hace visible a través de prendas como el corsé, el cuerpo de Amparo queda desdibujado por su indumentaria. Justamente, esa ausencia de referencias a la vestimenta es tan importante como las alusiones directas. Amparo busca ser el ángel del hogar que la sociedad del siglo XIX matritense le exige que sea. Ese ángel se caracteriza, entre otros aspectos, en la modestia en el vestir (Kirpatrick, 1991; Aldaraca, 1992; Blanco, 2001), de ahí las escasas referencias a su indumentaria. Al borrarse el vestido, el cuerpo desaparece. Esa incorporeidad, exigida al ángel del hogar, describe muy bien a Amparo. Aldaraca sostiene en este sentido que «la mujer idealizada alcanza fortaleza espiritual a la par que pierde concreción física, convirtiéndose finalmente en una fuerza espiritual omnipresente pero efímera, [...] caracterizada tanto por su ausencia corpórea como por su capacidad de ser fuente de inspiración» (1992: 46). El primer aspecto al que se refiere Aldaraca es aplicable a Amparo sólo al final de la novela, cuando se niega a pasar una noche con Polo. En cuanto a la capacidad de «fuente de inspiración», Amparo es la motivación para que Agustín siga creyendo en su ideal de vida y, a su vez, inspira a Ido del Sagrario a escribir su novela. Lo que, sin lugar a dudas, es más importante en relación a este último punto es que, aparezca o no en escena, sigue siendo el motor de la acción.

Asimismo, el temperamento del personaje caracterizado por la debilidad, la cobardía y la pasividad ante la vida, encaja con el prototipo femenino del ángel doméstico. Por todo ello, Agustín no ve en ella los defectos del resto de mujeres del Madrid de la época.

> Las niñas estas, cuanto más pobres más soberbias. No tienen educación ninguna; son unas charlatanas, unas gastadoras, y no piensan más que en divertirse y en ponerse perifollos. En los teatros ves damas que parecen duquesas, y resulta que son esposas de tristes empleados que no ganan ni para zapatos. Mujeres guapas hay; pero muchas se blanquean con cualquier droga, comen mal y están todas pálidas y medio tísicas; mas antes de ir al baile se dan bofetadas para que les salgan los colores... Las pollas no saben hablar más que de noviazgos, de pollos, de trapos, del tenor H, del baile X, de *álbums* y de sombreros así o asado... [...] No saben hacer unas sopas, ni pegar un triste botón, ni sumar dos cantidades, aunque hay excepciones, Claudio, hay excepciones... (*Tormento*, pp. 303-304).

Esa excepción se llama Amparo, construida e idealizada a través de la mirada de Agustín.

> Es precisamente la falta de personalidad social [de Amparo] lo que permite que Caballero la recree según la imagen de la esposa ideal, el «ángel del hogar», que es también el «amparo o refugio del guerrero». Caballero construye su fantasía con la materia prima que la hermosura física de Amparo le proporciona. Y su pasividad malsana la interpreta como síntoma de las virtudes femeninas tradicionales [...] (Aldaraca, 1992: 117).

Aun así, Agustín no es el único que construye al personaje. Para Rosalía tan sólo es una criada. Para Pedro Polo, es su tormento y para la hermana de éste la perdición de su hermano. Amparo es un personaje en el que convergen distintas miradas, sin que el lector llegue nunca a estar seguro de cuál es su verdadero *ser*. Si Refugio afirma que Rosalía tras las apariencias no esconde más que «hambre» y «cursilería» (*Tormento*, p. 216), su hermana, despojada del parecer, sin la mirada del otro, simplemente desaparece.

Otra prenda importante para la configuración del personaje, es el vestido negro que decide ponerse para su intento de suicidio. Resulta muy acertada, a este propósito, la reflexión de Wright sobre el simbolismo de éste:

> The black dress represents, both, a wedding dress and a death-shroud. [...] This scene represents Amparo's death before society; she attempts to kill her social self and goes through a type of resurrection to a new, freer, life. [...] She thinks of the act of dying of a removal of clothing, as if she were undressing for a kind of cleansing ritual [...] (1985: 33).

Sin embargo, convendría matizar que en ningún momento el vestido negro se emplea para una boda, puesto que el matrimonio entre Amparo y Agustín es un imposible (Montesinos, 1969). Asimismo, Amparo tampoco muere, al menos en el sentido físico, por lo que tampoco es una mortaja. Lo que representa ese vestido es la muerte de Amparo como personaje de folletín. Simbólicamente, con el traje se entierra tanto la vida social que Agustín ha creado para ella, como la vida novelesca, dando lugar a un nuevo orden social. Esa vida social a la que Amparo se ve forzada a renunciar, es la que, en forma de vestidos, Rosalía recogerá en *La de Bringas*.

Mientras que en la construcción de los personajes de Amparo y Rosalía, el ser y el parecer mantienen cierta tensión, Refugio es el único personaje femenino cuya identidad social se corresponde con su yo más íntimo. En definitiva, Refugio *parece* lo que *es*. Tal y como afirma Montesinos «es la verdad misma» (1969: 101). Es muy relevante en este sentido que en la primera aparición de Refugio en *Tormento*, ésta se muestre a medio vestir.

> Abrió la puerta su hermana, en traje y facha que declaraban hallarse ocupada en vestirse para salir a la calle, esto es: en enaguas, con los hombros descubiertos, bien fajada en un corsé viejo, con el peine en una mano y la luz en la otra. (*Tormento*, p. 213).

Si Rosalía aparece por primera vez ante los ojos del lector con ropas viejas y sucias y Amparo es presentada a través de los ojos de Agustín, Refugio se muestra sin visos de apariencia, es decir, sin un disfraz social. Refugio renuncia a la hipocresía, aunque sabe moverse en el teatro de la sociedad que la rodea. Basta con recordar las numerosas ocasiones en las que critica la falsedad que envuelve a la sociedad del momento, espe-

cialmente las mentiras de las que viven Rosalía y Amparo. De este modo, se establece un paralelismo entre su «desnudez» física y su «desnudez» espiritual.

En una dimensión menos metafórica, la desnudez de Refugio remite a la idea de sensualidad que encarna el personaje. Por ejemplo, uno de los primeros gestos de Refugio es alzar un pie y mostrarle a Amparo sus botas nuevas, un objeto que en el siglo XIX poseía una gran carga erótica[15]. No hay que olvidar que Refugio es una cortesana y que, por lo tanto, vive de su cuerpo. Se viste para seducir. Al igual que Rosalía, Refugio pretende convertir su cuerpo en un producto llamativo: «Iba tan elegantita, tan bien arreglada que daba gusto verla. Tenía el culto de su persona, el orgullo de ponerse guapa y de ser vista y admirada.» (*La de Bringas*, p. 222). Ambas buscan ser vistas, pero con fines muy distintos. Mientras que Rosalía aspira a formar parte de un escaparate social (Gullón, 1973), dando rienda suelta al consumismo, Refugio quiere ser el propio objeto de consumo a fin de ganar su «dinero honradamente» (*Tormento*, p. 221). No deja de ser irónico que, al final de *La de Bringas*, Rosalía acabe adoptando un papel muy similar al de la Sánchez Emperador.

Refugio, a diferencia de Rosalía y Amparo, carece de un objeto representativo. Por ello, el valor simbólico que tienen para Rosalía y Amparo esas prendas se convierten en desnudez para Refugio. Asimismo, conviene resaltar el hecho de que Refugio está constantemente vistiéndose y desvistiéndose, tanto en *Tormento* como en *La de Bringas*. Sin embargo, Refugio no se disfraza como Amparo «a lo pobre decente, con velo y guantes» (*Tormento*, p. 360), ni aspira a pertenecer a una clase social superior como Rosalía. Esos momentos, situados en la frontera entre lo público y lo privado, entre el vestido y el cuerpo, no suponen una alternancia de identidades en ella. Y es precisamente ahí cuando el personaje muestra su sinceridad más mordaz, despojando a Amparo y a Rosalía de su apariencia.

> Volviose hacia su hermana, y articulando mal las palabras porque tenía dos alfileres sujetos entre los dientes, siguió la filípica: [...] Parecen gente, ¿y qué son? Unos pobretones como nosotros. Quítales aquel barniz, quítales las relaciones, ¿y qué les queda? Hambre, cursilería. Van de gorra a los teatros, recogen los pedazos de tela que tiran en Palacio, piden limosna con buenas formas... (*Tormento*, p. 216).

La misma situación se repetirá al final de *La de Bringas* con Rosalía como testigo. En esta novela Refugio, dentro de su posición social, ha mejorado económicamente. Ha pasado, en parte gracias a su hermana, del mundo de los artistas y el teatro a convertirse en una cortesana de cierto nivel. Este cambio se observa a través de su nueva imagen, que llamará la atención de Rosalía quien ve en su imagen a una muchacha decente:

---

[15] Sobre la importancia del calzado femenino, véase Gómez Trueba (2002), Litvak (1979) y Martinell (1986).

> No fue el comedimiento y gravedad que mostraba; no fueron las cosas razonables y bien medidas que dijo; fue su vestido, que era elegantísimo, de novedad, admirablemente cortado, hecho y adornado. Rosalía la miraba de soslayo y no pudo menos de pasmarse de aquel *pelo de cabra* de un color tan original y bonito, y del aspecto decentísimo de la joven, bien enguantada y mejor calzada. (*La de Bringas*, pag. 181).

La decencia, por lo tanto, no es sólo una cuestión de actos, sino también de imágenes, el mejor ejemplo de ello es Amparo. Conviene matizar que el concepto que Refugio tiene de la decencia, no es el mismo que el de la sociedad de entonces: «Asegúrame la comida, la ropa y nada tendrás que decir de mí» (*Tormento,* p. 236). La imagen honrada que transmite Refugio es posible, en primer lugar, por una mejora económica. En segundo lugar, porque para ella el concepto de decencia es algo que va por detrás del sustento económico. Para Rosalía, en cambio, la honradez es una mera cuestión de apariencia[16], de ahí que no juzgue los actos de Refugio, sino su aspecto. La hostilidad que Rosalía muestra hacia Refugio puede explicarse por el reflejo que ve de sí misma en la cortesana. Rosalía únicamente admira a sujetos socialmente superiores a ella, pero no soporta a aquellos que, en una situación económica similar a la suya, actúen de la misma manera. Lo que parece no saber Rosalía es que Refugio se mueve por pura necesidad y ni aspira ni pretende ser nada más que lo que es. Sólo al final de *La de Bringas,* como ya señalaba Montesinos (1969), Rosalía logra llegar a una conclusión muy similar a la de Refugio: «Toma lo que necesitas; cómprate de comer; tápate esas carnes... ¿Estás bien comida, bien vestida? Pues ahora... venga moralidad» (*La de Bringas,* p. 257), muestra inequívoca de la evolución del personaje.

A través de este análisis se puede observar cómo la moda, que posee socialmente un papel determinado, se reformula literariamente. La relación tradicional entre la mujer y el adorno se revela menos frívola de lo que parece, por ello, en las novelas decimonónicas el vestido se convierte en un personaje más. La entidad fronteriza que tiene el vestido entre el espacio público y el privado implica para la mujer y para el hombre una relación distinta. Al hombre se le ha adjudicado el espacio público, aunque ello no suponga el veto al espacio privado. La mujer, por el contrario, ha sido recluida en el ámbito doméstico sin la posibilidad de acceder a otras esferas. Aun así, en el siglo XIX ya sea a través de la exhibición en el paseo, ya sea mediante una visita al almacén de Sobrino Hermanos, esa reclusión se altera. Prueba de ello es la conformación del ideal doméstico como intento de devolver a la mujer al espacio privado, así como la constante preocupación de los autores decimonónicos sobre el papel de la mujer en la so-

---

[16] Gullón (1973: 89) apunta al respecto que «Rosalía fingirá que conserva lo perdido, mantendrá la máscara y simulará una honorabilidad que le importa en cuanto a apariencia exigida por el medio».

ciedad del momento. Por lo tanto, la relación que la mujer establece con el vestido depende de cómo se mueva entre ambos espacios. A su vez, el vestido se convierte en un medio para mostrarse (Rosalía) u ocultarse (Amparo).

Todas estas realidades se configuran literariamente en la creación de los personajes femeninos de Rosalía, Amparo y Refugio, en los que hay una gradación en las dicotomías ser/parecer, privado/público. De este modo, Rosalía *es* y *parece;* Amparo sólo *parece* sin que se sepa qué *es* y Refugio únicamente *es*. Esta gradación posee una funcionalidad literaria que afecta a la trama de ambas novelas y que se ha detallado anteriormente. De igual forma, el temperamento de los personajes responde a las relaciones con esas dicotomías. Cuando ambos aspectos convergen, esas relaciones llegan a transferirse entre los personajes. Rosalía recoge el *parecer social* destinado a Amparo y acaba desarrollando un *ser* muy similar a Refugio.

Estos personajes aparecen revestidos de una serie de objetos materiales que acaban construyendo sus identidades. No sólo es la idea balzaquiana de que los objetos hablan de los personajes, sino que esos personajes necesitan de esos objetos para construirse como sujetos sociales, de ahí la importancia que cobra para el análisis de las novelas de Galdós el concepto de *habitus*. Es por eso que no se puede hablar de cuerpos únicamente, puesto que, incluso desnudos, esos cuerpos están siempre «vestidos», representados. Los personajes de Rosalía, Amparo y Refugio son, en última instancia, un corsé, un velo y un cuerpo a medio vestir, respectivamente. El corsé hace que el cuerpo *parezca* lo que no *es*. El velo insinúa y a la vez oculta lo que podría *ser*. En un cuerpo a medio vestir no hay *parecer* posible, puesto que, sin dejar de ser una representación, el propio cuerpo revela el artificio social. Si «el itinerario de la modernidad, en especial a partir del siglo XIX, transcurrirá por los caminos de la conversión del mundo y los sujetos en imágenes» (Clúa, 2006: 94), desfilando por el Madrid del XIX de la mano de Galdós, se encuentran una serie de cuerpos disfrazados de identidades sociales o morales que encarnan los valores en boga de una época.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

PÉREZ GALDÓS, Benito (1884): *Tormento*, edición de Teresa Barjau y Joaquim Parellada, Barcelona: Crítica, 2007.

— (1884): *La de Bringas*, edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid: Cátedra, 2000.

— (1887): *Fortunata y Jacinta*, edición de Francisco Caudet, Madrid: Cátedra, 2005.

2. *FUENTES SECUNDARIAS*

ALDARACA, Bridget A. (1983): «The Revolution of 1968 and the Rebellion of Rosalía de Bringas», *Anales galdosianos*, Año XVIII, pp. 49-60.

— (1992): *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid: Visor.

BLANCO, Alda (2001): *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Granada: Universidad de Granada.

BLY, Peter A. (1996): «La máscara del lenguaje erótico-financiero en tres novelas sociales de Pérez Galdós», *Revista de literatura*, Tomo LVIII, nº 116, pp. 387-397.

BOURDIEU, Pierre (1994): «Structures, Habitus and Practices», *The Polity Reader in Social Theory*, Cambridge: Polity Press, pp. 95-110.

CABREJAS, Gabriel (1989): «Espacio y sociedad en Galdós: el salón, el café, el teatro» *Anales Galdosianos*, Año XXIV, pp. 11-29.

CLÚA, Isabel (2006): «Las hijas bastardas de Descartes: el dandysmo y artificialización política del cuerpo y la identidad», *Corporeizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Barcelona: Mirabel, pp. 93-113.

ENTWISTLE, Joanne (2002): *El cuerpo y la moda*, Barcelona: Paidós.

GILMAN, Stephen (1985): *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*, Madrid: Taurus, Gómez Trueba, Teresa (2002): «Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado"», *Ciberletras*, nº 6, <http://www.lehman.cuny-edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>.

GULLÓN, Ricardo (1973): *Galdós, novelista moderno*, Madrid: Gredos.

KIRKPATRICK, Susan (1991): *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid: Cátedra.

LITVAK, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Antonio Bosch.

MARTINELL, Emma (1986): «Isidora Rufete (*La Desheredada*) a través del entorno inanimado», *Letras de Deusto*, vol. 16, nº 36, pp. 107.122.

MESONERO ROMANOS, Ramón (1835): «El sombrero y la mantilla», *Panorama matritense (Primera serie de las escenas) 1832-2835*. Madrid: Oficina de *La Ilustración Española*, 1881, pp. 573-580.

MONTESINOS, José F. (1969), *Galdós*, Madrid: Castalia, vol. 2.

MOYA, Virgilio (1984): «Algunos aspectos estructurales en relación con el narrador de *La de Bringas*», *Revista de filología de la Universidad de la Laguna*, nº 3, pp. 39-46.

PETIT, Marie-Claire (1972): *Les personajes féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres».

SÁNCHEZ, Roberto G. (1978): «The Function of Dates and Deadlines in Galdós' *La de Bringas*», *Hispanic Review*, 46, pp. 299-311.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000): *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid: Cátedra.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1975): «Revistas femeninas españolas del siglo XIX», *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Madrid: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Tomo 1, pp. 401-445.

RÍOS LLORET, Rosa E. (2008): «Vestidas para Dios, vestidas para el Diablo: ropa y modelos femeninos en la España de la Restauración», *Actas del curso folklore, literatura, indumentaria.* Madrid: Ministerio de Cultura. Museo del Traje, 2008, pp. 86-104.

RODRÍGUEZ, Rodney T. (1985): «El trasfondo económico y moral de *La de Bringas*», *Letras Deusto*, XV, 33, pp. 165-173.

— (1986): «The reader's rol in *Tormento:* a reconstruction of the Amparo-Pedro Polo affair», *Anales Galdosianos*, Año XXIV, pp. 69-78.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio (1975): *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid: Turner.

WRIGHT, Chad C. (1985): «"La eterna mascarada hispanomatritense": Clothing and Society in *Tormento*», *Anales galdosianos*, Año XX, nº 2, pp. 25-35.

YNDURÁIN, Francisco (1979): «Lo "cursi" en la obra de Galdós», *Actas del segundo Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas: Cabildo insular de Las Palmas de Gran Canaria, vol. 1, pp. 266-282.

LA VOZ DE UN PUEBLO ERRANTE

ROSA BURAKOFF
Universidad de Israel

En este trabajo me propongo examinar si los personajes judíos representados en la novela *Gloria,* Madame Esther y Daniel Morton, son leales herederos del éxodo judío de la península española-portuguesa hacia el norte de Europa durante el siglo XVII o, en su defecto, si éstos representan al grupo minoritario, social y literario, denominado conversos.

La otra inquietud que intentaré abordar está relacionada con el conocimiento de Pérez Galdós sobre la comunidad y las costumbres del pueblo judío. La predisposición, dada la postura positiva con la que el autor se expresa hacia este grupo, es pensar que el conocimiento lo adquirió de primera mano.

Para responder a estos asuntos, me permitiré hacer una breve contextualización histórica de la diáspora judía desde la península española-portuguesa hasta la zona septentrional del continente[1]. Enseguida analizaré la configuración y presentación de ambos personajes con el propósito de corroborar sus rasgos judíos o conversos. Y finalmente me ocuparé de la relación de Galdós con la comunidad judía.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Es muy poco probable que hayan existido asentamientos judíos en territorio inglés durante el período de la Alta Edad Media (siglo V al siglo X e.c.). De hecho no existen pruebas documentales que lo atestigüen. En la literatura histórica aparecen autores que

[1] Específicamente, Londres, Inglaterra, por ser morada permanente de Madame Esther y su hijo Daniel.

sostienen la presencia de pequeños grupos judíos, probablemente comerciantes, en la época de la dominación romana y sajona. Sin embargo testimonios contundentes sobre la actividad de estos grupos, procedentes de Alemania, Italia y España, sólo lo encontramos a partir del reinado de Guillermo I de Inglaterra (1028-1087). Una de las concentraciones más importantes en esta época fue la de Londres. En dicha ciudad se reporta la existencia de un cementerio judío desde 1711.



Jewish settlement in Britain before the expulsion of 1290, and communities existing in 1969.

Años más tarde, durante el reinado de Ricardo I (1157-1199), se inició en Londres un complot contra los judíos debido a endeudamientos no finiquitados más que por razones de fe. Este sentimiento de repudio pronto se expandió por todo el país, lo que provocó el asesinato masivo de judíos y la conversión forzada al cristianismo de muchos de ellos. De los sobrevivientes que aún respetaban el culto judío algunos se vieron obligados a pagar grandes sumas a la corona a cambio de ciertos privilegios, tal como sucedió en el reinado de Enrique III (1207-1272).

Esta situación se deterioró muy pronto y con el *Statutum de Judaísmo,* dictaminado en 1275, les fue prohibido ejercer profesiones por las que eran altamente remunerados. Finalmente, el 18 de julio de 1290, Eduardo I (1239-1307) promulga la orden de su expulsión definitiva.

El siglo XVII abrirá de nuevo las puertas para la comunidad judía gracias a la oportuna intervención de Manasseh Ben Israel (1604-1657), rabino de origen portugués establecido en Ámsterdam. Su exitosa intervención y la conferencia de Whitehall (1655) no sólo permitió el restablecimiento de la comunidad, sino también su enriquecimiento y crecimiento en número con la bienvenida a nuevos inmigrantes provenientes de España y Portugal.

Los habitantes de origen semítico de la península ibérico-portuguesa, a la que ellos denominaban *Sepharad* (en hebreo-ספרד), previo al decreto de expulsión decretado en 1492, fueron testigos de la proclama que sostenía la «pureza de sangre» como una fantasía étnica y cultural. Sin embargo, no pasarían muchos años antes de que esta fantasía germinará en la persecución contra los herejes e impuros de sangre[2].

No fueron pocos los casos en que familiares y extraños denunciaban ante la Inquisición prácticas judías dentro del seno familiar, lo que provocaba un sentimiento de continúa sospecha de herejía. Este miedo obligó a sus residentes a enmascarar su fe tras una conversión, legítima o ilegítima, creando así una identidad híbrida a la que se designa con el nombre de conversos.

> En el tejido social de los siglos XVI y XVII en España, la identidad correspondiente al judío comprende un paradigma que puede circunscribirse a dos categorías básicas. La primera de ellas constituye un signo cero, la marca de una ausencia. Me refiero al judío propiamente dicho, quien, tras la expulsión de 1492, ha dejado de existir en el horizonte social español, aunque no así en su imaginario literario y folklórico. Dicha ausencia fue ocupada por una categoría social mucho más compleja, tanto en su definición como en la relación más o menos directa que mantenía con la categoría anterior, la del judío. Me refiero, desde ya, al grupo social identificado como cristianos nuevos, judeo-conversos o confesos (Fine, 2008).

David Graizbord asegura que durante la monarquía de Felipe III (1578-1621) en los territorios españoles y portugueses se asentaba un grupo considerable de cristianos nuevos que gozaban del favor de la corona a cambio de una módica suma de 200.000 cruzados.

Aquellos pobladores de la península que no abrazaron esta nueva fe fueron forzados a abandonar el territorio español rumbo al norte de Europa, dando lugar a la diáspora española-portuguesa. Este movimiento migratorio marcó de manera tajante a los judíos que fueron desprovistos de una «patria geográfica» y resignados a ser una «comunidad de prácticas religiosas [...] en la observancia de la ley» (*Gloria*, II, 11, p. 309), una carencia territorial que impuso que la razón de su estado social fuera la ratificación de los preceptos de la familia y la fe.

---

[2] El año que marca el inicio de manera institucionalizada es en 1449, con la revuelta de Pero Sarmiento, en Toledo, y no es sino apartir de 1547 cuando alcanza carácter oficial.

MADAME ESTHER

En este tránsito por el territorio europeo algunos judíos españoles y portugueses llegaron a establecerse en Ámsterdam. Yosef Kaplan reconoce que Ámsterdam fue uno de los centros de concentración judía más importantes del siglo XVII, principalmente por los lazos culturales y económicos que los unían con la patria:

> «In their new home, even after their return to the bosom of Judaism, they continued to used Spanish and Portuguese [probablemente se refiere a lo que se conoce como judeo-español o ladino], and not only did their country of origin persist, but they themselves also continued to take an active in the literary trends current there; their philosophical, theological, and scientific speculations were closely bound up with creative intelectual developments in the Iberian world» (p. 197)[3].

Así le sucedió a la familia del filósofo holandés, de origen sefardí portugués, Baruch de Spinoza (Hebreo: שפינוזה ברוך) también conocido como Benedictus de Spinoza. Spinoza se convierte así en el referente real y antecedente cultural que sustenta uno de los lazos históricos y sociales del personaje de Madame Esther y por consiguiente de Daniel Morton.

> [el linaje] Spinoza conservábase puro, y, siguiendo su clara genealogía, podían los últimos vástagos de él remontarse hasta Daniel Spinoza, judío de Córdoba, comprendido en la proscripción de 1492 (*Gloria*, II, 26, p. 408)[4].

Además, el nombre de Esther afilia al personaje galdosiano con otro personaje de procedencia bíblica, la reina Esther. La asociación se establece en el trance del pueblo hebreo bajo el dominio persa y el rol de la reina Esther en la subsistencia de su pueblo. La reina Esther representa la figura paradigmática de la fe y la convicción. Recordemos que la heroína de raza hebrea es elegida por su belleza para contraer nupcias con el rey persa Asuero. Esther guarda celosamente en secreto su origen hebreo hasta que obligada por la conspiración de Amán contra su pueblo confiesa su procedencia hebraica a riesgo de ser ella, misma exterminada por el decreto real de eliminar a todos los judíos del imperio (el día 13 del duodécimo mes, el de Adar). Acto de heroicidad que no solo la salva a ella sino también a su pueblo. De este modo, el personaje representa la heroicidad judía al renunciar voluntariamente a su vida de lujo y esplendor para compar-

---

[3] Respecto a la economía, Ámsterdam y la comunidad de judíos portugueses ahí establecida fue determinante para el comercio entre la península, el norte de Europa y la provincia holandesa (Kaplan, p. 199).

[4] En la delineación de la genealogía de la familia Spinoza, Pérez Galdós recordaría el decreto de expulsión de 1492, pero es indudable que en la ciudad de Córdoba los conflictos contra los grupos minoritarios, concretamente la judería, empezaron desde el año de 1391 cuando esta comunidad fue asaltada por el pueblo cordobés. Veáse Belén Suárez de Lezo, http://www.monografias.com/trabajos/conquicordoba/conquicordoba.shtml

tir la suerte de su pueblo calumniado y perseguido. Un discurso semejante al que defenderán los judíos errantes por Europa que al verse desprovistos de su tierra viajan con el orgullo de su raza.

> Era Esther Espinoza española de sangre, si no de nacimiento; española por la gravedad, por la vehemencia contenida, por la fidelidad de los deberes, por la luz y la expresión melancólica de sus ojos negros, su esbelta figura y su gracioso andar (*Gloria*, II, 26, p. 408).

Ésta es la apertura del discurso de la diáspora judía en la novela por el continente europeo, concretamente de España a Inglaterra. Un discurso que representa la relación que se establece entre la imagen del pueblo judío, prácticamente ausente de la península si no fuese por las alusiones literarias y folclóricas, con la historia vital del personaje.

> [Esther] No profesaba su religión con entusiasta fervor, pero sí con lealtad; es decir, con sentimiento dulce y firme; más que devoción, respeto a los mayores, amor al nombre y a la historia de una casta desgraciada. Ésta era objeto de su pasión más viva, de un fanatismo capaz de reproducir en ella, si los tiempos lo consintieran, las grandes figuras de Débora, la hembra-juez; de Jael, la que con un clavo mataba al enemigo; de la trágica Judit y la dulce Esther. La moral la cautivaba; pero el rito no merecía de ella el mismo amor, y si lo practicaba con sus hijos y deudos, hacíalo por creer que convenía perpetuar aquel poderoso lazo de unión, especie de territorio ideal, donde se congregaban por la fe un desventurado pueblo sin patria. *Era un modelo de virtudes domésticas, comunes en las clases elevadas de aquella raza. Buena esposa y madre amorosa, había dado lugar a que se dijese de ella que merecía ser cristiana* (*Gloria*, II, 26, p. 409)[5].

La equiparación de Madame Esther con esta forma idealizada de cristiandad, con la que el narrador cierra el retrato de Madame Esther, podría sugerir que la intención textual es presentar a esta mujer como paradigma del converso, apreciación no del todo desatinada dadas las circunstancias históricas a las que el mismo personaje alude. Sin embargo, tomando el persistente interés del autor canario por revisar la historia para encontrar vestigios de la cultura española, Madame Esther simboliza el éxodo de uno de los grupos que fortalecieron y conformaron la cultura española durante la Edad Media.

Por la línea materna de Daniel y concretamente con el apellido de Esther Spinoza, uno puede remontarse a la inmigración inglesa posterior a la conferencia de Whitehall, que conlleva resultados mucho más provechosos para este grupo errante, de tal modo que

> De ellos podía decirse que *Jehová había prosperado sus caminos*. Vivían en paz dichosa, rodeados de los esplendores de las artes. Eran estimados en todo el mundo y distinguidos por

[5] El énfasis es mío.

> los soberanos, que les sentaban a su mesa, porque habiendo adquirido aquella gente un fervor financiero, que en cierto modo suplía su falta de existencia política (*Gloria*, II, 26, p. 410).

De esta forma, sin ser *Gloria* una obra reconocida como de corte histórico, es posible apreciar en la caracterización de Madame Esther una afiliación no sólo con un grupo religioso, sino con la propia historia europea y los movimientos migratorios del siglo XVII.

Los elementos presentados en la novela en la caracterización de Madame Esther muestran a una figura que emula la conducta de una de las heroínas biblícas –Débora, Jael, Judit y la propia reina Esther–[6] con el propósito de insertar al personaje en un ámbito cultural específico: aquel grupo de «familias israelitas que proceden de las expulsiones españolas» (*Gloria*, II, 26, p. 408).

> Próxima a los cincuenta años, Esther conservaba su admirable belleza. Usaba pocos artificios de tocador, y éstos, más que para quitarse años, empleábalos para que tuvieran buen ver los suyos, como si le inspirara orgullo aquella madurez tan primorosa, tan lozana, tan interesante, verdadero homenaje de la juventud a la vejez. *Viéndola se comprendía la larguísima primavera de aquellas mujeres bíblicas que vivían ciento veinte y ciento treinta años* como quien no dice nada (*Gloria*, II, 26, p. 410)[7].

Por otro lado, Brian J. Dendle afirma que «Gloria de Lantigua and Daniel Morton are not mouthpieces for Galdós' religious views» y por extensión nos referiremos también al personaje de Madame Esther. El texto a través de dicho personaje explora esa «mancha» que pesa sobre la conciencia de muchos españoles al comprender que con la expulsión de moros y judíos, España dejó escapar un legado cultural. Un fenómeno cultural que no se puede borrar de los libros de historia.

De igual forma, el retorno a España de este grupo de judíos provenientes de Ámsterdam y enriquecido en Inglaterra da testimonio del deseo de algunos miembros de la realeza española de traer de nueva cuenta a un parte significativa de estos portugueses y españoles radicados en Holanda, como Luis Vaz Pimentel, Gabriel da Costa y Manoel Mendes, con el fin de crear una red de conexiones económicas entre el norte de Europa y la península ibérica (Kaplan, p. 200-203).

De tal modo que no es posible afirmar que Madame Esther es un personaje judío, a secas, olvidándose del contexto histórico, más que religioso, que se esconde detrás de su llegada a Ficóbriga. Madame Esther es un personaje complejo y a la vez un referente colectivo que inserta en la memoria histórica del pueblo español la travesía de la diáspora judía por el norte de Europa.

---

[6] Por ello, Sara E. Schyfter asegura que «Galdós based his research on Judaism almost entirely on the Bible, particularly the later prophetic writings of the Old Testament».

[7] El énfasis es mío.

DANIEL MORTON

Daniel Morton, por su parte, se inserta en uno de los temas menos transitados, en mi opinión, por la crítica literaria en el estudio de la novela galdosiana: el discurso de la situación conversa.

Daniel Morton, hijo de inmigrantes establecido cómodamente en Inglaterra, naufraga cerca de las costas de Ficóbriga. Tras su rescate, recibe asilo en la casa de la familia Lantigua donde conoce a la joven Gloria. El encuentro entre los jóvenes despierta en ellos el amor y la pasión y a raíz de este sentimiento Gloria queda embarazada y da a luz a un niño al que llamarán Jesús.

Daniel, tras reconocer la falla moral cometida y su paternidad, se sitúa en medio de una encrucijada: un dilema que se manifesta en el deseo de salvar el buen nombre de Gloria aludiendo a su sentido de honor y justicia frente al compromiso familiar de vivir y respetar los preceptos de la ley de sus padres. Para el converso, tal como para Daniel, el dilema se presenta entre abandonar la fe y abrazar la fe cristiana o morir defendiéndola, es decir, todo se reduce a buscar *la solución o la muerte.*

> Ayer por la mañana, vagaba yo por la playa, interrogando a mi conciencia. ¡Ah! No puedes tener idea de aquellas terribles horas de duda. Yo tenía dos conciencias igualmente poderosas ¿comprendes esto? Dos conciencias que daban la más horrenda batalla dentro de mí. ¡Renegar!... ¡Abandonar a un ser querido que me debe su dolor!... Ninguna de estas dos ideas podía aniquilar a la otra, y cuanto más fiero se mostraba uno de los dos dragones, con más rabia le mordía el otro... Imploré a Dios, gritando en medio del estruendo del mar: «¡O la solución o la muerte!» Entonces una idea iluminó de improviso mi espíritu. (*Gloria*, II, 28, p. 418).

La resolución, esa idea que iluminó a tantos diría, es convertirse al cristianismo –al menos sólo en apariencia[8]–. Dicha dictamen se puede explicar, desde la temática de la situación conversa, como la forma de reconciliar el discurso del grupo mayoritario representado en la familia Lantigua frente al discurso de los forasteros judíos. De esta manera, el texto aspira a romper esa línea divisoria que diferencia a los Lantigua de aquellos signados por «la mancha» de origen judío y eliminar cualquier señal de marginalidad como la que experimentan Daniel y Sansón en su segunda llegada a Ficóbriga[9].

Otra forma de interpretar el rechazo a Daniel Morton se justifica en «uno de los problemas mejor definidos en las ciudades europeas de la Baja Edad Media: el

---

[8] Referencia directa a las prácticas cripto-judías dentro de la península y al retorno a la «tierra de la idolatría» de aquellos portugueses que abrazaban de nuevo la fe cristiana, como se comprueba en los archivos de la Inquisición en España y Portugal y con casos tan concretos como el de Esteban Arias de Fonseca (Kaplan, p. 204).

[9] Para más detalles veáse el capítulo número nueve de la segunda parte de la novela.

conflicto entre la masa proletaria [...] y la oligarquía dirigente burguesa, que de hecho era ya también una aristocracia» (Márquez Villanueva, p. 53). En este sentido, Daniel Morton, por su poder económico, personificaría a esta burguesía inglesa. Sin embargo, esta afirmación se debilitaría en la aplicación de Sansón, acompañante de Daniel, ya que no pertenece a esta clase privilegiada, simplemente es un servidor.

De cualquier modo, lo relevante en este caso es cómo el texto con la falsa conversión de Daniel castiga duramente la misma culpa que aqueja a los conversos españoles y portugueses: la insinceridad. Los años posteriores a la expulsión de los judíos, entre la población se sembró una semilla de duda respecto a la sinceridad con que estos conversos abrazaban su nueva fe cristiana. Fueron muchos los casos que se denunciaron ante el Santo Oficio por el ejercicio de prácticas herejes. Y si estas denuncias cobraron vidas humanas o no, o si tuvo relevancia entre la población mayoritaria española o portuguesa, lo cierto es que se percibía una sensación inconforme y molesta que obligaba a sospechar de todos, y definitivamente se percibía

> una marcada identificación del cristiano nuevo con la falsedad de su conversión, su traición al estado, su irreligiosidad, su amoralidad, la falta de principios cristianos de conducta y, finalmente, como ya fuera consignado, su herejía (Fine, 2008, p. 440-441).

Por ello Madame Esther censura el engaño que pretende cometer su hijo contra la familia Lantigua. La actitud de la madre es una marca textual de que la obra no se pronuncia propiamente contra la conversión de Daniel, sino contra la falsedad con la que él adoptará esta nueva religión: «¿Luego engañas a esa pobre joven, engañas a una honrada familia? [...] ¡Daniel, impostor, lo que ahora me revelas es tan indigno de ti como la apostasía! Tu corazón se ha corrompido» (*Gloria*, II, 28, p. 417).

Existe también la posibilidad, sin estar seguros de que Pérez Galdós tuviera conciencia de ello, de que la reclamación de Madame Esther se hace eco del estatuto que se pronunció en 1644 entre la comunidad judía de Ámsterdam. Este estatuto impone sobre la comunidad la siguiente regulación:

> The Lords of the Maámad, in accordance with the views of the Hakhamim of this Holy Congregation order that from this day onwards, a circumcised Jew who shall abandon Judaism and go to any land belonging to Spain or Portugal, or if be known that he has worshipped idols in any other place, or that he be found now outside of Judaism, after abandoning it, if he shall return to this Holy Congregation, he shall not be received in it, nor shall he be permitted to be numbered among it without asking beforehand, from the altar, publicly, before the whole congregation, for forgiveness from the blessed Lord and His holy Torah... And until four years shall have passed since his return he shall not be able to called to the Torah or be

> honored with any commandment in the synagogue, except upon his own ceremonial occasion (Kaplan, p. 206)[10].

Desde la postura de Daniel y si bien la novela no está inserta en un contexto religioso, sino moral, se observa en el personaje un afán por buscar un discurso reconciliador que responda al dilema religioso. El posicionamiento de Daniel entre ambas religiones –la suya y la de Gloria Lantigua– lo obligan a asumir una postura intermedia con aspiraciones conciliatorias. De algún modo, el joven inglés en su búsqueda por una nueva religión que satisfaga los deseos de ambas familias y los propios intenta romper la clausura cultural impuesta en este espacio geográfico llamado Ficóbriga para imponer la tolerancia religiosa basada en el honor y la justicia.

> ¿Qué pienso, qué creo yo? Conciencia, muéstrame lo que tienes oculto, tu voz más recóndita; lo que aún menos que voz, un susurro que apenas oigo yo mismo... ¿Qué creo yo? ¿Creo acaso que mi religión es la única en que los hombres pueden salvarse, la única que contiene las verdades eternas? No; felizmente sé remontar mi espíritu por encima de todos los cultos, y puedo ver a mi Dios, el Dios único, el grande, el terrible, el amoroso, el legislador, extendiéndose sobre todas las almas y presidiéndolas con la sonrisa de su bondad infinita desde el centro de toda sustancia (*Gloria*, II, 20, p. 371).

De este modo el personaje se pregunta si en esa voz silenciada, si en ese susurro se puede inagurar un nuevo discurso que no se traduzca «en una realidad biográfica o social específica, sino en la representación de una conciencia» (Fine, 2009, p. 249)[11].

Desgraciadamente, con la muerte temprana de Daniel Morton, esta pretensión queda inconclusa y aparece nuevamente la voz del movimiento errante que se desplaza a los otros personajes:

> En tal movimiento debemos comprender la dispersión de los personajes principales de esta historia, dispersión lúgubre y oscura, como la retirada de los ejércitos que han dado encarnizadas batallas sin victoria (*Gloria*, II, 33, p. 468).

Únicamente al final de la novela, esta voz silenciada promete ser liberada en el producto de la unión de Gloria Lantigua y Daniel Morton, Jesús. En este infante que

---

[10] Podría quedar insinuado que el personaje de Madame (tal vez sea casual la similitud con el término Ma'adam), inscrito en el contexto del siglo XVII, procuré evitar que su hijo sea sometido a semejante estatuto, ya que implica ir en contra de la ratificación de los preceptos de la familia y la fe, sobre todo de lo último.

[11] Fine afirma que «El proceso de conciencia o concientización es una recuperación de la mirada del otro, es el llamado del que no ha sido oído, del silenciado, a que se le ha negado el derecho de nombrar la vergüenza de su identidad».

juega y ríe queda la promesa de contar esa historia, la propia y la de sus padres, cuando alcance la edad de treinta y tres años.

Resta opinar sobre el conocimiento del autor de la comunidad y las tradiciones judías. A simple viste se puede decir que las referencias a este grupo son inexactas, ya que no se ilustra las costumbres culinarias tan características como la comida kasher (כשר)[12], el uso de vestimentas como el talit (en hebreo טלית; en hebreo sefardí, talet)[13], la oración del sábado o cualquier otro rito ceremonial presente en las prácticas religiosas. Si, por otro lado, se trata de establecer un lazo del autor canario con algún miembro de la comunidad judía, éste sería más probable dada la correspondencia que existía con miembros de una comunidad judía en Saloniki[14] o bien por el intercambio epistolar con Concha Morell[15].

BIBLIOGRAFÍA

DENDLE, Brian J.: «Perspectives of judgment: a reexamination of *Gloria*», *Anales galdosianos*, Año XV, 1980, pp. 23-42.

Encyclopedia Judaica: Vol. 6. (1971). http://www.geschichteinchronologie.ch/eu/GB/EncJud_juden-in-England01-mittelalter-ENGL.html http://www.geschichteinchronologie.ch/eu/GB/EncJud_juden-in-England02-1553-1800-ENGL.html

FINE, Ruth: «El entrecruzamiento de lo hebreo y lo converso en la obra de Cervantes: un encuentro singular», *Cervantes y las religiones: actas del coloquio international de la Asociación de Cervantistas* (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de diciembre de 2005) / Ruth Fine y Santiago Lopez Navia, eds. Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2008, pp. 435-453.

— «Voces y silencios: Los llantos de Pleberio y Agi morato o la representación del converso en Rojas y Cervantes», en Rica Amrán (ed.) *Autour de La Celestina*, París, Índigo, 2009, pp. 247-264.

GRAIZBORD, David: *Souls in Dispute: Converso Identities in Iberia and the Jewish Diaspora, 1580-1700*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 19-63.

---

[12] Es la parte de los preceptos de la religión judía que trata de lo que los practicantes pueden y no pueden ingerir, basado en los preceptos bíblicos del *Levítico* 11. http://es.wikipedia.org/wiki/Kasher

[13] Accesorio religioso judío en forma de chal utilizado en los servicios religiosos del judaísmo. http://es.wikipedia.org/wiki/Talit

[14] Agradezco al Prof. Rodolfo Cardona la información al respecto.

[15] Conocida también como *Ruth* o *Ruthita,* como dan testimonio las cartas escritas por ella a Galdós entre 1897-98, fue una mujer que adoptó la religión judía. Se sugiere que en este intercambio Galdós adquirió información de primera mano sobre los ritos y los ceremoniales judíos.

KAPLAN, Yosef: «The travels of Portuguese Jews from Amsterdam to the "Lands of Idolatry" (1644-1724)», *Jews and conversos: studies in Society and the Inquisition* / edited by Yosef Kaplan; proceedings of the Eighth World Congress of Jewish Studies held at the Hebrew University of Jerusalem, August, 16-21 1981, Jerusalén, Magnes Press, 1985.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: «El problema de los conversos: cuatro puntos cardinales», *Hispania Judaica: Studies on the History, Language, and Literature of the Jews in the Hispanic World* / edited by Josep M. Sola-Sole, Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, Barcelona, Puvill, [1980?-1984?], pp. 51-75.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *Gloria*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

SCHYFTER, Sara E.: «The Judaism of Galdós´ Daniel Morton», *Hispania*, Vol. 59, Nº. 1t (Mar. 1976), pp. 24-33.

ZLOTCHEW, Clark M.: «Note on Galdós' contacts with Hebrew», *Anales galdosianos*, Año XV, 1980, pp. 131-136.

Galdós
en Ediciones Cátedra

BIBLIOTHECA AVREA



Incluye 26 piezas teatrales
(12 dramas, 9 comedias, 3 tragicomedias,
1 cuento dramático, 1 fábula teatral)

Se incluye por primera vez en un volumen de teatro completo de Galdós el cuento dramático *Quien mal hace, bien no espere*

Letras Hispánicas

Bárbara; Casandra; Celia en los infiernos
Ed. Rosa Amor del Olmo

Cuentos fantásticos
Ed. Alan Smith

Cádiz
Ed. Pilar Esterán

Doña Perfecta
Ed. Rodolfo Cardona

El amigo manso
Ed. Francisco Caudet

El caballero encantado
Ed. Julio Rodríguez Puértolas

Episodios Nacionales
Ed. Francisco Caudet

Fortunata y Jacinta 2 vols.
Ed. Francisco Caudet

La de Bringas
Ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga

La de San Quintín; Electra
Ed. Luis F. Díaz Larios

La desheredada
Ed. Germán Gullón

La familia de León Roch
Ed. Íñigo Sánchez Llama

La incógnita; Realidad
Ed. Francisco Caudet

Lo prohibido
Ed. James Whiston



Marianela
Ed. Francisco Caudet

Miau
Ed. Francisco Javier Díez de Revenga

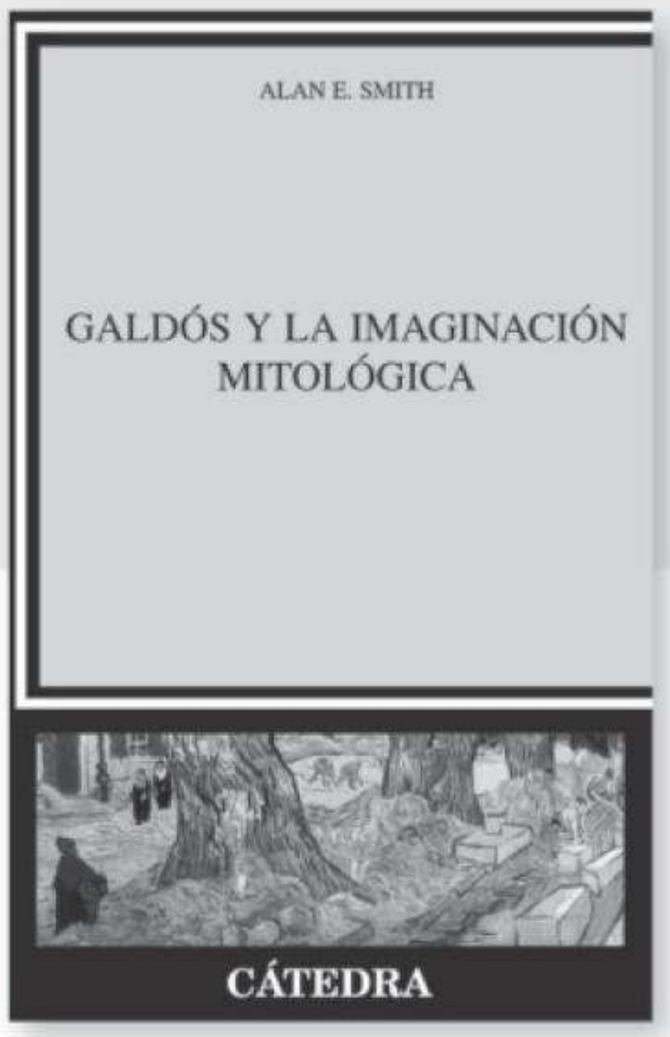
Misericordia
Ed. Luciano García Lorenzo

Rosalía
Ed. Alan Smith

Trafalgar
Ed. Julio Rodríguez Puértolas

Tristana
Ed. Isabel Gonzálvez y Gabriel Sevilla

Crítica y Estudios literarios



CÁTEDRA

www.catedra.com

BUSTOS DE GALDÓS EN LA HABANA

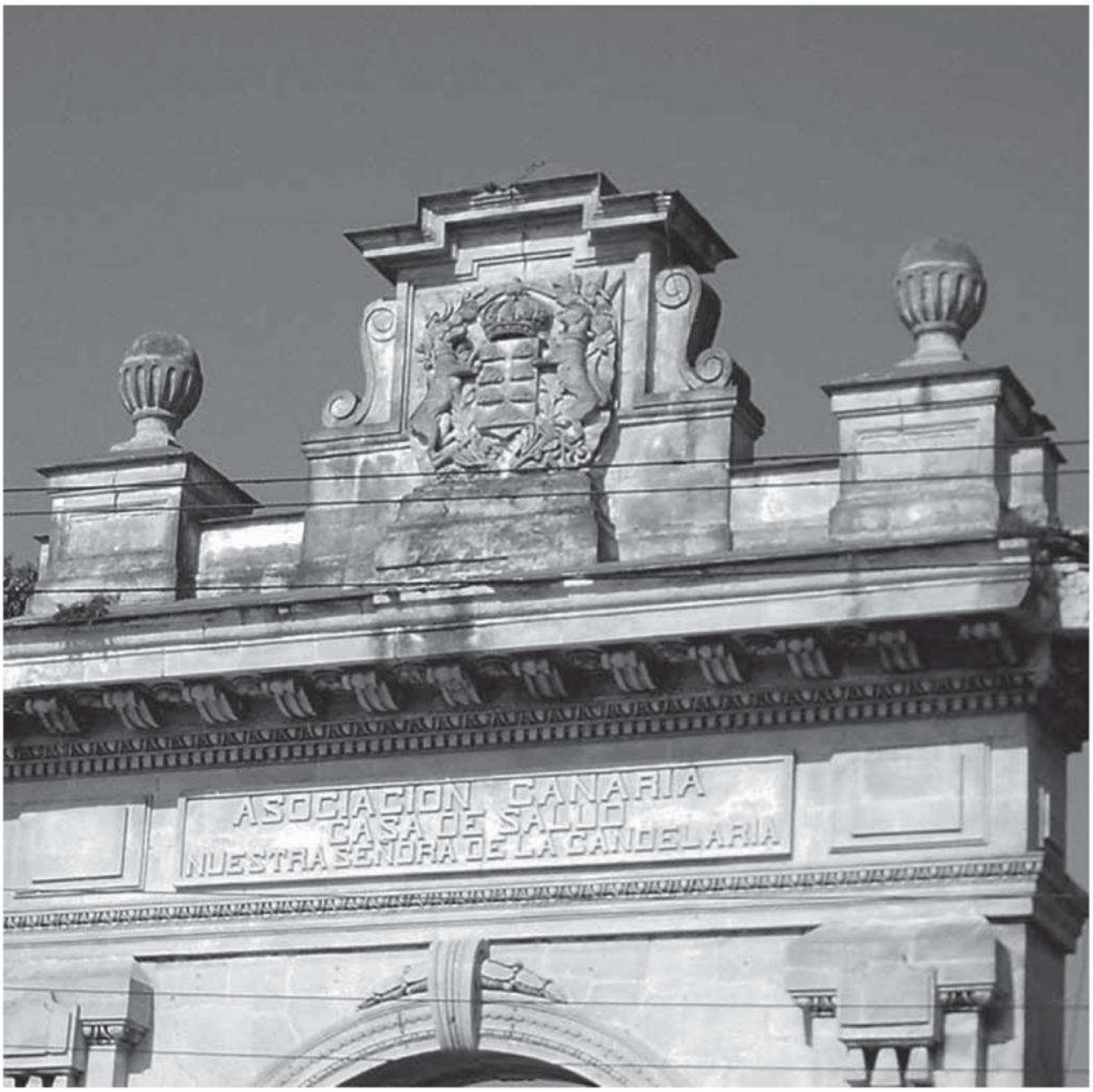
RICARDO VIÑALET
Escritor y pensador

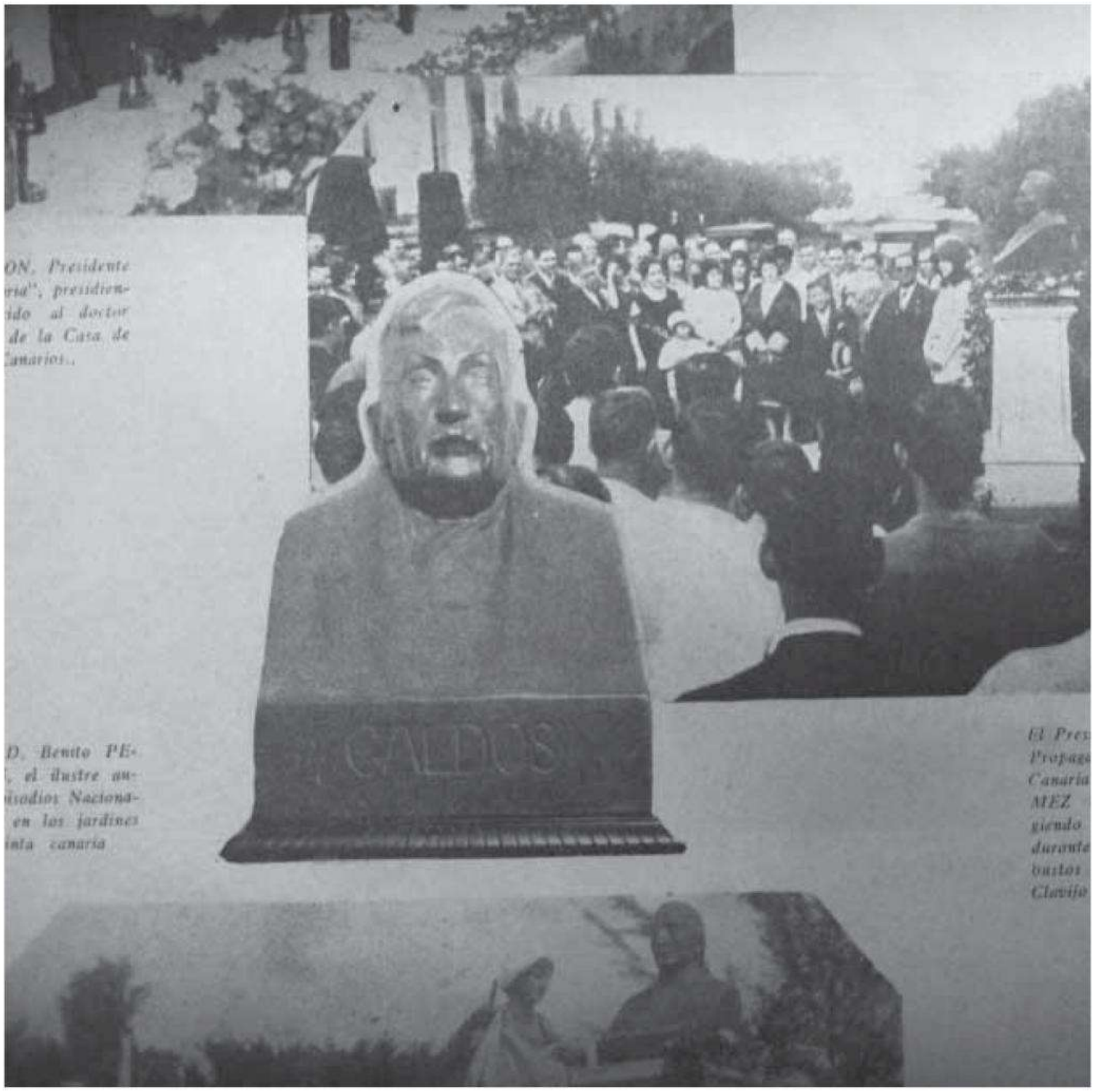
A mediados de este año 2009, entre el 15 y 19 de junio, asistí en Las Palmas de Gran Canaria al IX Congreso Internacional Galdosiano, con el objetivo de presentar los resultados del proyecto investigativo que dirijo en torno a la recepción del escritor en Cuba, centrada en las publicaciones periódicas, tarea apasionante que me ha tenido sujeto y fascinado por varios años. Como podrá suponerse, una intervención académica (y pasional, por qué no) destinada a su ámbito de estudiosos (habitualmente nada pasional) y a aparecer en las Actas correspondientes. Mas si alguien las lee notará cierta laxitud de empaque, pues mi tesitura tiende más –no sé por qué– a la conversación y a la narrativa que al convencional tono doctoral. A veces pienso si se trata de alguna marca de identidad nacional, por aquello tantas veces repetido de que los cubanos somos antisolemnes, lo cual no deja de ser una tontería generalizadora sin fundamento, habida cuenta de tantos compatriotas pomposos y altisonantes que se ven por ahí, en la Isla y por el mundo. Hay de todo. Pero volviendo al tema de la recepción galdosiana en Cuba, lo creo importante por varias razones. Algunas de las fundamentales se mencionan en el texto del Congreso a aparecer en las *Actas*, de manera que no le quedará otro remedio al lector interesado que acudir a ellas, dado que ahora estoy partiendo –como premisa– del reconocimiento de esa jerarquía.

La búsqueda, procesamiento e interpretación de los abundantes materiales sobre Galdós aparecidos en publicaciones periódicas nacionales sobrepasaron con creces las expectativas, y hasta fue armándose una pequeña colección de fotografías e ilustraciones de la misma procedencia. Como resultado principal de este trabajo he conformado un volumen que incluye mi selección de los textos más relevantes (o de interés peculiar), así como la iconografía y, claro, una imprescindible Introducción. Lamentablemente, aún está inédito. No puedo aquí extenderme acerca del libro porque se desdibujaría el

propósito del presente artículo: referirme a la existencia, apenas conocida, de dos bustos de Galdós en La Habana. El *hallazgo*, resultado colateral del proceso investigativo, le añadió cierto encanto especial, simbólico, toda vez que el gran escritor se desplazaba desde el mundo del papel impreso para ocupar con todo su derecho un espacio físico propio, ahora redescubierto en la ciudad precisamente al estudiar su impacto en Cuba. Fue poético, casi sobrecogedor, no me es posible definirlo de otra manera.

Las dos piezas, situadas en lugares disímiles, se vinculan en principio a las islas que vieron nacer a don Benito. En Cuba desde el siglo XIX, las laboriosas migraciones canarias establecieron sus formas de apoyo mutuo, y la comunidad *isleña* –como por acá solemos llamarla–, y tal cual harían la catalana, cántabra o *montañesa*, gallega, asturiana, creó sus propias asociaciones. Con el tiempo, llegó a poseer en La Habana, además de sus locales administrativos y sociales, una casa de salud o centro hospitalario: la conocida popularmente como Quinta Canaria, o Sanatorio Nuestra Señora de la Candelaria que era su nombre legal.





ON, Presidente
ria", presidien-
ido al doctor
de la Casa de
Canarios.

D. Benito PE-
, el ilustre au-
isodios Naciona-
en los jardines
inta canaria

El Pres
Propaga
Canaria
MEZ
giendo
durante
busros
Clavijo

Merece la pena referir cómo supe de la existencia del primer busto. Casi finalizando el proceso de revisión del *Diario de la Marina*, importante y de amplia difusión nacional, di con una noticia casi perdida en la página 2 de su edición correspondiente al 7 de noviembre de 1930, año en que se conmemoraba el décimo aniversario del fallecimiento del escritor. No era por cierto ningún artículo literario o crítico, sino se trataba de una nota de la Asociación Canaria de La Habana, hecha llegar al periódico para divulgar el acto donde sería develado un busto de Galdós, realizado en bronce por el escultor, profesor de dibujo y restaurador orotavense, José María Perdigón, a tener lugar el día 9 en los jardines de la ya mencionada casa de salud. Luego, en su edición del 10 de noviembre, el periódico refiere las incidencias y es la última alusión que hace sobre el asunto. Por su significación histórica y ser representativo de la prosa periodística social de una época, reproduzco el texto, y lo acompaño de una foto aparecida en la revista *Bohemia* tomada en esa ocasión:

«*El bronce de Galdós*

En un momento de profunda emoción, descorrió el velo, que cubría el augusto bronce del insigne autor de los *Episodios Nacionales*, la graciosa señorita Juana Remos. Poco más tarde la voz serena y elocuente del señor Luis F. Wangüemert, nos habla del ilustre autor de *El Abuelo*, del gran español canario, del gran literato, del esclarecido artista, calificándolo de la más alta cumbre de la literatura durante el último tercio del siglo pasado y agregó: 'No es este busto solo el que se ha levantado como homenaje de recuerdo imperecedero de su obra y de su gloria, lo tiene ya en Buenos Aires, lo tiene en varios pueblos de la misma República Argentina, en la rosaleda del Retiro de Madrid, en la ciudad donde nació. Y los tiene porque nadie como él lo merece pues Don Benito Pérez Galdós lo fue todo: y sobre todo es el precursor de una España nueva, que viene a salvar los yerros de la conquista de las armas para transformarla en conquista espiritual por el amor y la fraternidad de la cultura mundial'.

Una gran ovación cerró sus últimas palabras.

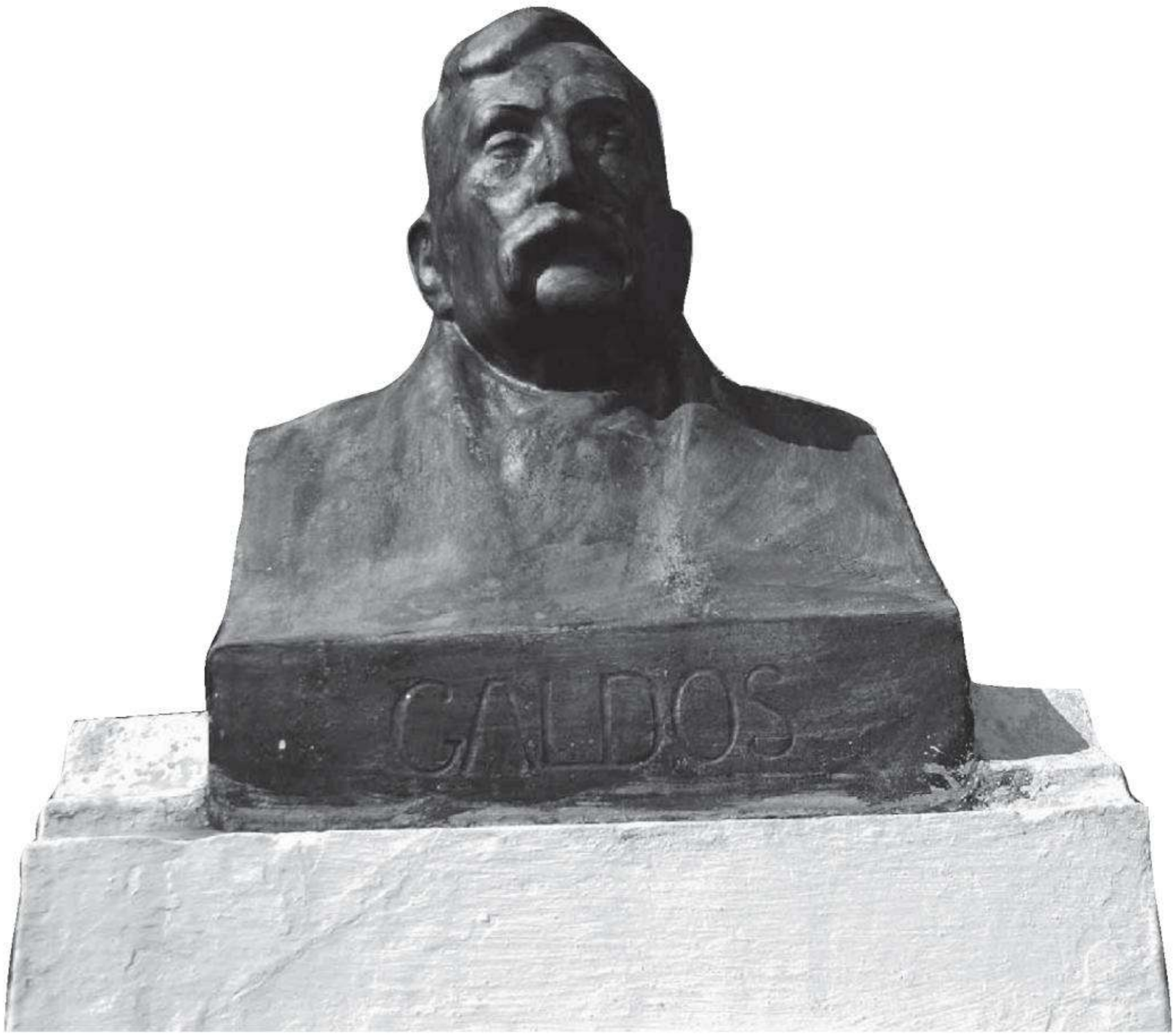
Luego, vibrantemente, transmitiendo al auditorio los sentimientos que inspiraron a su autor –Tomás González– el señor Antonio Pino recitó la admirable poesía «La ofrenda emocionada». Poeta y recitador fueron aplaudidos cariñosamente.

Y cerró este primer acto, leyendo unas interesantes cuartillas el doctor Eustaquio Remedios, quien hizo una elocuente apología de la obra y de los ideales del gran escritor canario. Fue muy aplaudido» (*Diario de la Marina*, lunes 10 de noviembre de 1930, p. 6, La Habana).

Este sanatorio dejó de ser una institución de los canarios hace muchos años, por causas diversas que escapan a los propósitos de mi artículo. La institución, localizada en la barriada de Párraga, las afueras de la ciudad de La Habana, funciona hoy como hospital psiquiátrico. No teníamos siquiera noción de la existencia en Cuba de un busto de Galdós, y quisimos comprobar si continuaba en su sitio casi ocho décadas después, y en obvias circunstancias diferentes. Allí está, en una plazoleta encantadora, y he de reconocer que una emoción intensa nos conmovió al tenerlo ante los ojos. Estamos considerando sostener conversaciones con la Oficina del Historiador de la ciudad y la actual directiva de la Sociedad Canaria, en busca de su más adecuada inserción social, y a la vez sea declarado lo que realmente es: monumento integrante de nuestro patrimonio cultural.

Los datos que envuelven la historia en detalle de la pieza escultórica, esto es, quién o quiénes la encargaron, cómo accedió Perdigón a esculpirla y en cuáles circunstancias, dónde lo hizo, etc., permanecen ignorados. Aunque no hemos encontrado manera hasta ahora de completar la información, la presencia tozuda de don Benito hecho bronce en La Habana continúa desafiando al tiempo y a los huracanes del Caribe.

El segundo de los bustos es modesto y enigmático. Hecho en yeso y pintado con esmalte negro, pareciera ser una mascarilla sacada a algún otro, se ignora de dónde y de qué escultor. Lo atesora la Asociación Canaria de Cuba «Leonor Pérez», en la frontera del Centro Histórico de La Habana, y está colocado en un sitio de la Biblioteca.



Allí nos contaron que desconocían su existencia y había pertenecido a la vieja Asociación Canaria de La Habana. Fue hallado por casualidad, y sorprendentemente, en una especie de almacén que guardaba documentos y materiales de diversa índole. La Directiva nueva lo rescató, pero nunca han logrado descifrar su particular historia.

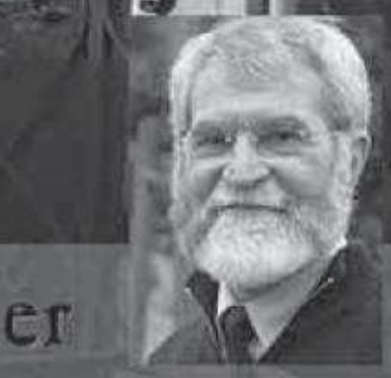
Nosotros tampoco, de momento. Sin embargo, los bustos habaneros de Galdós, aun siendo hasta hoy muestras insuficientemente escrutadas, revelan un modo adicional en Cuba de apreciar –recepcionar digamos– su obra literaria, de aquilatar las reales dimensiones de su impacto entre nosotros. Por fortuna, los estudios continúan y prometen enriquecerse. Queden estas notas como testimonio.

La Habana, 15 de octubre de 2009.

Benito Pérez

Galdós

La Déshéritée



Traduction de Daniel Gautier

ISIDORA
Ediciones

LUCHANA (1899) O LA EMERGENCIA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD GALDOSIANA

CLAIRE NICOLLE ROBIN
Universidad de Besançon

Las últimas series de *Episodios Nacionales*, o sea, la 3.ª, la 4.ª y la 5.ª, se han merecido estudios de conjunto pero pocas calas en determinadas novelas para entresacar algo particular, que saliera de lo puramente narrativo o histórico. Y eso de lo histórico tampoco se ha estudiado mucho en la vastedad del material acumulado por Galdós. Pero sobre todo, se ha privilegiado hasta la fecha, hasta el artículo de Dorca en *Siglo XIX* (Valladolid, 1996), las *Novelas Contemporáneas,* manteniendo así la antigua disyuntiva entre novela histórica y novela de costumbres.

Al llegar la vuelta del siglo, en 1899, se impone una mirada retrospectiva. Escribe Galdós: «...y aún lloramos un poquito, *ya con todo el siglo dentro del cuerpo,* viendo que gérmenes tan hermosos no hayan fructificado más que en el campo de la guerra civil»[1]. Dos temas apuntan aquí: el de valorar el pasado, el de ver las ocasiones frustradas, y el eterno tema de las obras históricas de Galdós: el de la guerra civil. Y el pasado que desea valorar o volver a descubrir es el de los años treinta, los que corresponden a la época del Romanticismo.

En la obra anterior de Galdós se puede rastrear cierta inquina contra los románticos, en particular contra Larra, evidente en *Los Apostólicos*. Esta inquina o antipatía crítica ya era patente en el personaje de Salvador Monsalud, prototipo del romántico visto por Galdós. ¿En qué consistía la crítica de Galdós? En anteponer la idea a la realidad, como lo subraya Prim en *España trágica:* «Hace días, Figueras me dijo que prefiere la república más loca a la monarquía más cuerda y liberal. Yo creo que no dice lo que siente, o que, libre de responsabilidad, se entretiene en tratar de los problemas de hoy

[1] Benito Pérez Galdós: *Luchana*, 1.ª edición, cap. XXXIX, p. 386. Lo subrayado es nuestro.

con las ideas del siglo *veintitrés* ...»[2]. Esta es una línea directriz en la crítica que dirige Galdós a los políticos de su época. Pero, lo repetimos, la vuelta del siglo ya cercana, las recientes derrotas y pérdidas invitan a volver a definir o a encontrar valores del pasado, o por lo menos a indagar de otra forma lo que antes se había criticado y que se descubre bajo nueva luz. *Luchana* se inscribe dentro de esta perspectiva.

Luchana es la novela de un doble asedio: el de los carlistas a Bilbao, y el de Zoilo a Aura, asedio de signo totalmente contrarios pero, sin embargo, complementarios. El hilo novelesco es el siguiente: Fernando Calpena, hijo mimado de la fortuna y de la sociedad, se enamora de Aura. Esta por motivos contingentes se ve obligada a dejar Madrid, siguiendo a sus tíos hacia el Norte, donde se enfrentan cristinos y carlistas. Fernando, después de numerosas peripecias, se lanza en su busca. Herido en una pierna, se detiene tres meses en La Guardia, para volver luego a proseguir su búsqueda. Pero durante los tres meses ha evolucionado la situación militar en el Norte y empieza el segundo sitio de Bilbao, donde se encuentra Aura. Niña hermosísima, se enamoran de ella cuantos la ven, y sobre todo un primo suyo, Zoilo. Enamorada de Fernando, resiste a todas los requiebros. Pero empieza el sitio: de un lado está Zoilo multiplicando los actos heroicos para defender a la ciudad, a Isabel II, y del otro Fernando, también «revolucionario», que sueña con una España ideal, pero fuera de Bilbao, con las tropas de Espartero que intentan romper el cerco de los carlistas. De un lado, acción, y del otro, espera, cultura, sueño. De un lado, el «pueblo», impelido a tomar entre las manos los destinos de la ciudad, del otro, un ser conformado por la cultura, la riqueza, protegido por los más altos poderes del país –liberales o carlistas– con todas las prendas del perfecto cortesano. Frente a este dechado de cultura y educación, está Zoilo que: «A los veintidos años gustaba de mostrar su fuerza hercúlea en cuantas ocasiones se le presentaban. En el trinquete era un prodigio; en el trabajo del hierro no tenía igual [...] A su pujante vigor muscular correspondía su intachable conformación corpórea, de líneas estatuarias, y un rostro atezado, de serena expresión, toda lealtad y nobleza sin pulir. [...] no conocía ningún arte social de aquellos que tienen por instrumento la palabra»[3]. Más adelante en la novela, escribe Galdós: «Era la encarnación de la fuerza física, alimentada por el horno interno, inextinguible, de la energía moral; formidable máquina muscular movida por la fe»[4].

Por medio de Aura, que «era [...] tan inteligente, y además poseía su poquito de instrucción»[5], vuelve Galdós a plantear el problema del «Romanticismo». Calificando las correrías de Fernando Calpena por España en busca de Aura las llamaba la señora «desconocida», que le protege y le escribe cuanto debe hacer, sus «románticas

---

[2] Benito Pérez Galdós: *España trágica*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, cap. XIV, p. 95.
[3] *Luchana*, op. cit., cap. XVI, p. 155.
[4] Ibíd., cap. XXIII, p. 231.
[5] Ibíd., cap. XXX, p. 304-305.

empresas»[6]. En cambio se pregunta Aura: «¿Y este *Luchu* es romántico? ... Puede que sí; pero no, como Fernando, un romántico de soñación, sino de acción ... Así lo veo yo. Todo el romanticismo y toda la poesía de Fernando es la de los dramas, la de los libros que andan ahora. [...] Este *Luchu* no es así: todo lo tiene en el alma desde que Dios la hizo. D. Fernando sueña, se emborracha con lo que ha leído ... quiere llevar todo aquello a la acción y no puede ... no le sale ... Claro, como que no es suyo...»[7]. Acierta la «niña inteligente» con lo que se puede considerar como una definición –una de tantas– del Romanticismo: la imposible disociación entre acción y pensamiento. «Je suis une force qui va», decía Hernani, y Zoilo lo es, pero no una fuerza movida por un incierto destino, sino una fuerza que apunta a una doble victoria: la victoria de los cristinos y de Bilbao sobre los carlistas, para en fin «trabajar»[8], y la conquista de Aura.

Esta conquista de Aura se verifica de modo totalmente nuevo en la obra de Galdós: «El fogoso chico era la acción misma; no imploraba los favores del Destino, sino que cogía por el pescuezo al propio Destino y lo hacía su esclavo». Esta potente y pujante fuerza vital actúa sobre Aura como una «atracción, gravitación»[9], y puntualiza el narrador: «La firme voluntad de Zoilo, tan categóricamente formulada, sin atenuación alguna, poder incontrastable, irreductible, del orden de los hechos fatales o de las leyes de la Naturaleza, actuaba sobre el espíritu de Aura como una fascinación, como un exorcismo, más bien como la atracción sideral»[10], lo que mueve a la niña a comparar su antiguo amor al nuevo que la viene conquistando con paso de carga, napoleónico: «Sin duda había pocos como Fernando, cuya inteligencia, caballerosidad, exquisita educación y finura cautivaban... Esto no quitaba que el otro fuera más hombre, más ... no sabía cómo expresarlo. Era todo lo hombre que se puede ser»[11].

Lo nuevo es la noción de hombría que tanto incluye lo físico como lo moral. Esta hombría se define primero por la voluntad: «[...] con voluntad se tiene cuanto se desea»[12] y esta voluntad la hemos de entender en función de esas corrientes filosóficas de las que tanto alarde harán un Baroja o un Azorín años más tarde, con la salvedad de que sus héroes siempre saldrán vencidos por la ausencia de voluntad. Pero antes, en 1899, sin referencias nietzscheanas evidentes, indica Galdós el medio de alcanzar una nueva vida nacional, contraponiendo la figura de Fernando Calpena que confiesa en una carta: [...] la descomposición de mi voluntad ha dejado en mi alma un residuo

---

[6] Ibíd., cap. IV, p. 40-41.

[7] Ibíd., cap. XXX, p. 305.

[8] «Luego que se acabe esta guerra maldita, nos pondremos a trabajar como fieras, y sacaremos a flote la casa». Ibíd., XXXII, p. 320.

[9] Ibíd., cap. XXIX, p. 292.

[10] Ibíd., cap. XXIX, p. 289.

[11] Ibíd., cap. XXX, p. 303.

[12] Ibíd., cap. XXIX, p. 288.

amargo, la duda, que se ha extendido por todo mi ser, y no puedo ya pensar en cosa ni persona sin que al punto la vea desvirtuada y deslucida»[13].

Por otra parte, esta hombría, si resulta nueva en la obra galdosiana, no lo es en el teatro. Pensamos en particular en *La Dolores* de Feliú y Codina (1892), obra demasiado olvidada desde el mero punto de vista de la renovación teatral, y sobre todo *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta, para cuyo centenario se verificó un Coloquio internacional en Besançon. En ambas obras, el cuerpo suple la palabra, los personajes se afirman por la fuerza física antes que por la palabra. En esto da el teatro un vuelco total. Lázaro, el seminarista que se enamora de la Dolores –«Si vas a Calatayud...»–, la conquista por su fuerza tranquila. Juan José salva a Rosa de la paliza que le querían dar los cinco señoritos borrachos. En la cárcel, obligado a probar su hombría, se resiste a hacer alarde de su fuerza física, hasta el momento en que resulta necesario para probar quién es. Se trata de un nuevo lenguaje teatral, el lenguaje del cuerpo, mucho antes que lo preconizara, allá por los años 10, Gómez de la Serna en sus *Pantomimas*. En *Luchana*, en el caso de Zoilo y Aura, presenciamos, al nivel novelístico, el mismo fenómeno. En el caso de Zoilo es algo más –y en esto se parece a Juan José, salvo por el destino trágico que espera a éste–, porque lo de ser «hombre» no sólo se manifiesta al nivel amoroso, sino al nivel histórico. Las acrobacias de Zoilo para poner fuego al convento que ocupan los carlistas rayan en la locura, todo para conquistar por la admiración a Aura[14], para conquistar a Aura-España, que todavía no sabe realmente a quien entregarse, si al sueño, o si a la voluntad lozana y conquistadora. En cierto modo repite Auro el personaje de Rosario en *Doña Perfecta*, como símbolo de la España presa en dos tendencias o dos influencias. Pero Zoilo no es Pepe Rey, es un hombre de acción y por eso termina Galdós el penúltimo capítulo por esta frase desgarradora en su amargura: «Desgraciada era entonces España; pero tenía hombres»[15].

A través de la exaltación del cuerpo, de la fuerza física, aparece como un nuevo código, nuevos cánones de la belleza: «[...] no sospechaba que era hermoso siempre, y más cuando tiznado y cubierto de sudor domaba la dureza de un metal menos consistente que su voluntad»[16] y la misma Aura «Adivinaba, veía mejor dicho, que era más hermoso cuanto más libre en el vestir, dentro de la decencia, y que no le querían conforme al patrón de los señoritos atildados»[17]. ¿Trátase de una nueva configuración del obrero, del pueblo antes de Joaquín Dicenta? Posiblemente. Pero en la novela es sólo una primera plasmación de Zoilo, antes del sitio. Al verle arrostrar todos los

---

[13] Benito Pérez Galdós: *La Estafeta romántica*, Madrid, 1899, Obras de Pérez Galdós, 1.ª edición, p. 203.

[14] Véase en particular el capítulo XXVIII. «Es un corazón tan grande, que casi da miedo. No hallarás ninguna tan valiente, ni que sepa, como él, poner toda su alma en lo que mandan el honor y el deber», Ibíd., p. 282.

[15] Ibíd., cap. XXXIX, p. 387.

[16] Ibíd., cap. XVI, p. 156.

[17] Ibíd., cap. XIX, p. 189.

peligros, desafiar las leyes del equilibrio, se preguntaba Aura si no era *Luchu* romántico. Pero en seguido piensa: «Zoilo no es romántico, si no clásico, tan clásico, que no puede serlo más... Se me ocurre el disparate de compararle con los dioses antiguos, que tomaban figura de hombres, y a veces de animales, para andar por el mundo y hacer lo que les daba la gana...»[18]. No se trata aquí de apreciar la exaltación amorosa de Aura, sino de puntualizar dos cosas: primero, que Galdós rebasa la disyuntiva tan fácil entre Romanticismo y Clasicismo, señalando una continuidad de significado. Pero esto es puramente literario, lo importante es que se inicia aquí la futura «mitologización» de sus personajes que señala Jover Zamora en su discurso de recepción en la Academia de la Historia, al tiempo que da Galdós elementos para entender el porqué de esta mitologización: destacar hechos del pasado para oponer los grandes y los mediocres, para poner en evidencia los personajes verdaderamente significativos y relevantes de una Historia que se ignora a sí misma. Por otra parte, la idealización clasicista significa también un abandono de ciertos presupuestos literarios, los del «realismo», lo que obliga también a volver a definir el «realismo» de Galdós, para dar con el fuerte entramado creador de la obra de Galdós que se modifica, pero sin negar nada del pasado, sino absorbiendo más territorios literarios, los que aparentemente eran los que más discrepaban con el «realismo». Además, procediendo así, se encuentra Galdós perfectamente afín con su época, que busca nuevos modelos, nuevos modos de expresión que se alejen de lo realizado por la generación de la Restauración. Pero, como siempre, no hay en Galdós unilateralidad o univocidad: integra los nuevos elementos a los que solía emplear, evitando brutales rupturas en su obra. ¿Neo-clasicismo? Resulta un poco temprano para hablar de neo-clacisismo que se afianzará unos diez años más tarde, pero en estas pocas frases se encuentran los primeros fundamentos de nuevos criterios literarios.

Las *Novelas contemporáneas* son esencialmente madrileñas, si bien en las últimas se desplazan los protagonistas por España, como Ángel Guerra a Toledo u Horacio *(Tristana)* a Villajoyosa. Con la tercera serie de *Episodios Nacionales*, como en las dos primeras series, el lector pasea constantemente por España, y la dimensión geográfica no obedece sólo a un criterio histórico, siguiendo las diferentes fases de la Primera Guerra carlista. Es como una reconquista «literaria» a la par que histórica, de España. Se verifica la acción entre tres lugares: La Granja, de donde salen las cartas de la desconocida, Bilbao y La Guardia, desde donde sale Calpena para buscar a Aura. La Granja y Bilbao son los puntos extremos –y preñados de significación histórica–; entre estos dos puntos discurre Calpena, pasando por una ruta que linda las provincias de Navarra, Aragón, Castilla y Vizcaya, enumerando el narrador los pueblos sin nombrar las provincias, como si se encontraran unidas por su función narrativa –el periplo de Fernando Cal-

[18] Ibíd., cap. XXX, p. 305.

pena–, y su función histórica –la guerra civil que impone una partición de España distinta a la delimitación de las provincias–. Así se han de entender las largas disertaciones de doña María Tirgo o de Urdaneta sobre las genealogías de ambas familias, de lo que resulta que son todas una antigua y sabia mezcla de navarros y aragoneses[19]. Galdós utiliza tambizn recursos lingüísticos para demostrar la unidad cultural de España. Bonifacio Gay, de «Leciñana del Campo, no lejos del Ebro y al pie de la sierra de Turiso»[20], cuenta sus infortunios en el campo carlista a pesar de llevar colgada del pecho «la medalla de la Pilarica que me puso mi madre»[21]. Lo extraño es que emplea una expresión para llamar a la Virgen del Pilar propia de los aragoneses y sólo –dicen– de los aragoneses. Tal vez sea una consecuencia de la representación de *La Pilarica* (1895) de José Fola Igúrbide, obra teatral que trata de la lucha de los liberales contra los carlistas y que lleva más tarde el título de *Caín y Abel*[22]. Urdaneta, «navarro», para calificar a su nieto, le llama «roñica», palabra morfológicamente típica de Aragón. Para alentarse al trabajo de la forja, dice el narrador que «coplas castellanas y vascuences salían sin cesar de sus labios»[23]. Cuando Churi, muerto de celos, le escribe unas cuantas palabras a Fernando Calpena para que apresure su partida hacia Bilbao, en el papel viene lo siguiente: «Señor Don Fernando: bayga sarri sarri Bilbo»[24] y Calpena no tiene dificultad en entender el sentido de las palabras eúskaras. Hablando del sitio de Bilbao hace Galdós primero el elogio de los bilbaínos: «De los sótanos subían los valientes bilbaínos a las techumbres para cortar incendios; andaban por arriba como gatos; descendían negros, ahumados, y en las profundidades de las casas, refugio de los seres débiles, respiraban atmósfera de cuerpos febriles; en las calles pisaban lodo, sangre en las baterías, y si no se volvían locos en noches como aquélla era porque ses cerebros se hallaban construidos a prueba de locura»[25]. Pero la «bravura» no es lo propio de los bilbaínos. Describiendo el asalto de los soldados cristinos, en pleno mes de diciembre, escribe Galdós: «Si a esto se añade que habían comido poco y mal, acrece la inverosimilitud de aquel esfuerzo, que empezó con una fanfarronería quijotesca y acabó con una realidad sublime. Rodaban los muertos sobre la nieve; se arrastraban los heridos

---

[19] «... por ella (Doña María Tirgo) estoy bien enterado de la nobelza de los Urdanetas e Idiáquez. De los entronques con las primeras casas de Aragón y Navarra resulta que llevan ustedes sangre de mil y mil varones insignes, y de santos gloriosos». Ibíd., cap. X, p. 98. En cambio, en *La campaña del Maestrazgo*, don Beltrán de Urdaneta aparece siempre como el representante –y vestigio– de la aristocracia aragonesa.

[20] Ibíd., cap. VIII, p. 81. En rigor de verdad, no hemos conseguido localizar exactamente «Leciñana del Camino», que puede ser invención de Galdós.

[21] Ibíd., cap IX, p. 85.

[22] José Fola Igúrbide: *Caín y Abel*. Drama en tres actos, dividido en cuatro cuadros, original y en verso. Estrenado con gran éxito en los teatros Apolo, de Valencia y Novedades de Barcelona en 16 de octubre y 18 de diciembre de 1895. Barcelona, Maucci, 1910. Como dicho antes, se representó con el título de *La Pilarica.*

[23] Ibíd., cap. XIX, p. 187.

[24] Ibíd., cap. XIV, p. 140.

[25] Ibíd., cap. XXVI, p. 255.

entre peñas y charcos sin que nadie los socorriese». Lo que podemos llamar la «bravura española» también se extiende a los carlistas: «También ellos luchaban en las tinieblas, envueltos en la glacial vestimenta del granizo y la lluvia; también a ellos les entumecía y paralizaba el frío, y la nieve les negaba un suelo seguro para combatir... A todos les trataba por igual la Naturaleza»[26].

El espectáculo épico que remata la toma de Bilbao y el final de la novela se opone al espectáculto de «opera cómica» de «teatro», de «carnaval», de «opereta»[27] que reina en La Granja cuando se produce la sargentada de 1836, donde impera la «palabra». Así toma más realce la figura simbólica de Zoilo, el de la fuerza física al servicio de una causa.

En esta tercera Serie de *Episodios Nacionales,* en particular en *Luchana* –a diferencia de *Zumalacárregui,* novela dominada por la tétrica y vesánica persona de Fago–, domina un aliento de juventud, de alegría, que resulta tanto de la conciencia del propio cuerpo como de lo profundo de los sentimientos: sentimientos patriótico y amoroso, como en doble movimiento de conquista de la felicidad nacional y personal. De modo que el Romanticismo, tantas veces criticado por Galdós, incluso en una novela anterior de esta Serie *Mendizábal,* al presentar a Fernando Calpena, llega a significar la juventud, el valor físico y moral, la decisión, el arrojo, sobre un telón de fondo, España, presentada en la variedad de sus provincias para mostrar la unidad profunda de la Patria a través de una idea, reconstruyendo, por medio del recorrido de los protagonistas, la «cuna» histórica de la unidad nacional, esta España asentada en las provincias en Castilla, Navarra y Aragón. A través de la enumeración de los pueblos traza Galdós como un camino «histórico», citando pueblos de verdad, inventándose otros muy posibles en sus nombres. Y esto se asemeja mucho a lo que van a hacer los llamados escritores del 98, con una diferencia fundamental: no busca Galdós la esencia de España en la tierra, en el paisaje[28], como lo hacía Unamuno en *En torno al casticismo,* sino en la Historia, una Historia vivida, una imagen del pasado para

---

[26] Ibíd., cap. XXXVIII, p. 371-372.

[27] Ibíd., respectivamente cap. II, p. 17: «[...] aquella comedia», cap. IV, p. 36: «Con una escenita de ópera cómica, hemos transformado la política...», cap. IV, p. 39: «Tocó la música el himno, *por variar,* y los vivas atronaron el espacio cuando se descubrió la lápida, en cuya pintura puso sus cinco sentidos un tal Monje, encargado en el teatro de aviar las luces y embadurnar los telones.», cap. VI, p. 60-61: «[...] pues entiendo que más que las noticias de este inmenso Carnaval en que vivimos...», cap. VI, p. 63: «[...] el giro que van tomando estas humoradas del Carnaval político...», cap. VII, p. 66: «[...] y si una intriga de *opereta* derriba a Mendizábal para entronizar a su amigo Istúriz, éste cae a su vez ignominiosamente por el enredijo de *entremés de tonadilla* », cap. VII, p. 71: «¡Y creíamos que la revolución *de opereta* venía embolada!».

[28] «En su inmensidad yacente, también la vieja Castilla dormía, descuidada de los graves afanes de la cosa pública, quizás ignorante de ellos o despreciándolos por atender más intensamente a los afanes de la vida menuda y campestre. Echaba de menos el prócer a su amigo *Confusio* para filosofar juntos sobre aquella indiferencia de la tierra madre, sobre aquel símbolo del olvido histórico», en Benito Pérez Galdós: *La de los tristes destinos, Obras Completas, Episodios Nacionales IV,* Madrid, Aguilar, 1971, p. 154 a-b.

proyectar un nuevo futuro de entusiasmo. Se adelanta en muchos sectores Galdós a los escritores finiseculares, sin perder su cohesión ideológica, y en 1899, con «todo el siglo en cuerpo», recientes las derrotas de Cuba, intenta dar un modelo de vida nacional, corrigiendo los errores del pasado –un Romanticismo puramente ideal–, recordando las páginas olvidadas a la vez carnavalescas y gloriosas para privilegiar la acción y sacar a España de su marasmo.

BENITO PÉREZ GALDÓS: LA ADIVINACIÓN ARTÍSTICA

TONI MONTESINOS
Escritor y crítico literario

Alude el narrador de bastantes de las novelas galdosianas, con harta frecuencia y ya desde *La Fontana de Oro* (1870), a «esta verídica historia», heredando el gusto cervantino por avivar el juego ficcional entre el lector, el que cuenta la historia y sus personajes; en la obra citada, por ejemplo, es el personaje Bozmediano quien informa de los hechos al «autor». Irá así poniendo a las claras el escritor canario su intención de mezclar lo histórico y geográfico reales con la invención de unos seres que transitan por Madrid, que podrían verse reflejados en las novelas firmadas por un hombre llamado Benito Pérez Galdós y que aparecían por entregas en la prensa o en uno o varios libros de forma casi anual. Ya ciego, en sus últimos tiempos, se cuenta que en algún momento especialmente conmovedor, Galdós mencionó a uno de sus personajes cual si fuera una criatura real, como su admiradísimo Balzac había hecho en sus últimos días moribundo, él también casi ciego, cuando llamó a un médico creado por él mismo[1].

Siempre sensible a la multiplicidad de voces, a captar todos los gustos y experiencias de los conciudadanos que elevó a categoría literaria, a Galdós, en el fondo un gran humorista, de vez en cuando se le rebela algún personaje, como Joaquín en *La desheredada*, que responde de esta guisa a la idea de Isidora Rufete de huir juntos y perderse románticamente en un lugar apartado: «Los novelistas han introducido en la socie-

[1] Apunta la anécdota apócrifa Stefan Zweig en su biografía del escritor: «Quizá sea en efecto la verdad; quizá sea tan sólo una piadosa leyenda: se cuenta que Balzac en su delirio llamó a Horace Bianchon, el médico a quien él, en la *Comédie humaine*, lleva a operar milagros en la ciencia: "¡Si Bianchon estuviera aquí, Bianchon me salvaría!"» (*Balzac. La novela de una vida*, trad. de Arístides Gamboa, Paidós, Barcelona, 2005). En otras biografías, por ejemplo en *Balzac* (Gallimard, París, 2005), de François Taillander, no hay la menor alusión a ello.

dad multitud de ideas erróneas. Son los falsificadores de la vida, y por esto deberían ir todos a presidio». El anti-idealismo es la piedra de toque de unos comportamientos alejados de lo lírico, espejo de una sociedad prosaica, gris, paupérrima, en la que a todo escritor –él mismo no fue una excepción por cuanto sufrió considerables problemas económicos– le depara un destino aciago. De hecho, Galdós no se muestra condescendiente con los literatos que se asoman a sus páginas; muy al contrario, o se burla de ellos –caso de los cuatro tipos de críticos que presenta en «Un tribunal literario», texto narrativo que pretende atacar ciertas poses caducas y afectadas– o los coloca como harapientos intelectuales medio locos –el mejor ejemplo es José Ido del Sagrario–, o como profesores que viven en su torre de marfil ignorantes del mundo, tal es el anti-héroe humanista de *El amigo Manso*, o como científicos con conocimientos filosóficos –el ingeniero Pepe Rey– cuyas ideas son amenazadoras para la tradicional localidad de Orbajosa en *Doña Perfecta*.

Este sentido patéticamente paródico se volverá revisión cínica cuando Galdós se siente a escribir unas descafeinadas *Memorias de un desmemoriado*,[2] como no podía ser de otra manera considerando la incomodidad que siempre mostró a la hora de hablar de sí mismo, tanto de su vida como de su obra. Hay un pasaje genial, no obstante, en dicho libro; en él, burlándose de la falta de precisión de sus propios recuerdos, dialoga con su memoria, confesando: «Es que lo imaginario me deleita más que lo real». Y he aquí que damos con esos dos escurridizos términos que parecen siempre necesitar aclaración al abordar, desde el campo de la crítica textual y la filología, obras realistas-naturalistas del ochocientos español y aun europeo: «Las problemáticas relaciones entre lo real y lo imaginario se repiten continuamente en las novelas de Galdós», dice Francisco Caudet en su edición de *El amigo Manso*;[3] en muchas ocasiones, tal cosa se orienta a fines, según este último, tendenciosos; de ahí las llamadas «novelas de tesis» en las que Galdós se muestra partidario de una sociedad laica y progresista, educada en la racionalidad: «Así las cosas, esa proclamada intención, a mitad de camino entre la prédica y la didáctica, convertía la novela en un pretexto para comunicar unos personales puntos de vista ideológicos. De resultas de ello, la trama novelesca se hallaba supeditada a las ideas», explica el crítico.

Se ha dicho repetidamente, en este sentido, que la literatura naturalista es sinónimo de literatura moralista: «Se trata del carácter *didáctico* que Galdós descubre en la ficción novelesca», señala Laureano Bonet, en su edición de los textos teóricos galdosianos[4], poniendo el acento en «las insospechadas posibilidades que, para el buen creador, encierra el entrecruce de problemas religiosos, morales, políticos y sentimentales propios

---

[2] Usamos la edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Tebas, Madrid, 1975, *Recuerdos y memorias*, una recopilación de diversos artículos periodísticos de Galdós que incluye una selección de fragmentos de sus *Memorias*.

[3] Cátedra, Madrid, 2001.

[4] Laureano Bonet, introducción a Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona, 1990.

del ámbito «doméstico» de la burguesía». El mensaje moral, de este modo, ya existe para Galdós antes de la irrupción del naturalismo en España, influencia que en su narrativa los expertos asocian con las peripecias de la desgraciada Isidora, en 1881. A juicio de nuevo de Caudet, «Galdós se va alejando paulatinamente del discurso maniqueo de las novelas de tesis pero sin dejar de escribir novelas de tesis. Lo que ocurre es que a partir de *La desheredada* se trata de novelas de tesis escritas según el nuevo credo naturalista. Cambia la forma pero no el fondo». El escritor va perfilando su trayectoria narrativa mediante un proceso de reajuste –deducción de los referentes útiles: *El Quijote*, la prosa picaresca, Flaubert, Dickens, Balzac, Zola–, y de absorción y superación de la literatura precedente y contemporánea nacionales: el costumbrismo madrileño tan admirable para él de su amigo Mesonero Romanos –aunque fuera insuficiente para llevar la vida de entonces a la novela, tan dada sólo al banal entretenimiento folletinesco, y que el propio Galdós había practicado en sus primeras colaboraciones periodísticas– y el costumbrismo rural de su también idolatrado José María de Pereda, sobre todo en *El sabor de la tierruca*, libro que prologó Galdós y en el que habla de su amigo santanderino como del «portaestandarte del realismo literario en España», pese a que se limitara a un ámbito sólo localista.

Resulta indispensable, piensa Galdós, ir más allá de lo anecdótico y lo rural; cabe atender a la clase media en su amplio espectro, pues no en vano es la que hace política, administra, discute, enseña y se forma. Lo propone en su interesante texto «Observaciones sobre la novela española contemporánea» (1870): «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 desempeño 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 a las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto». Un objetivo para el que es necesaria una cualidad muy poco frecuente entre los españoles, más dados al lirismo poético según Galdós: la capacidad de observación, que se manifestó de manera superlativa en Cervantes y Velázquez y que los siglos XVIII y aun XIX no vieron desarrollada lo suficiente por parte de ningún artista. Lo que nos lleva a citar una reflexión de Germán Gullón, tan pertinente: «El realismo implica una filosofía positivista, un método de observación, en otras palabras, el roce del intelectual con las ideas del filósofo Kant, aunque no sea directamente. Y los escritores, como Galdós, sintieron su influjo, y les indicaba, como habían presentido al leer las páginas de Honoré de Balzac, que el mundo en vez de estar abierto a todas las posibilidades, se podía limitar, representar de acuerdo a normas con perfiles definidos; así la realidad se veía mejor»[5].

---

[5] «Influencias socio-culturales en la narrativa de Galdós», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Casa-Museo Pérez Galdós, 1995.

Por consiguiente, todo radica en cambiar el enfoque y convertir el marco estático en una escena móvil y poliédrica. Sólo de tal modo se abrazará la realidad en toda su compleja diversidad. «La única posibilidad válida consistiría en un realismo que fuera, a la vez, espejo y análisis crítico de las tensiones de la nueva sociedad surgida tras el advenimiento del capitalismo y utilizando, para ello, unos esquemas formales que superasen los "cuadros" forzosamente estáticos del costumbrismo», dice Bonet al respecto del mencionado ensayo; y precisa, en relación con el discurso galdosiano de entrada en la Real Academia Española: «Galdós parte de un concepto del realismo literario como *mímesis* fiel, objetiva, de la realidad envolvente». Lo deduce del siguiente fragmento de dicho discurso, titulado significativamente «La sociedad presente como materia novelable» (1897): «Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad».

Este es el punto de vista de Galdós, que en esencia podría resumirse en una frase de su estudioso José Fernández Montesinos: «No puede haber gran novela sin un replanteamiento del problema de la realidad»[6]. Esa mímesis citada en el párrafo anterior, esa supuesta objetividad, sin embargo hay que ponerla entre comillas, pues el espejo galdosiano no se limita a copiar, sino a inventar, novelar, a partir de lo observado previamente. Galdós no es un retratista que pinta un paisaje de tipologías humanas, ni un notario de los acontecimientos y hábitos de la época, ni un documentalista que reúne información objetiva para exponerla de forma amena; es un artista que prefiere lo imaginado a lo real porque la realidad sin imaginación no tiene validez alguna. Por esta razón, han caído en el absurdo los intentos de relacionar a los personajes ficticios con personas de carne y hueso que trataron al escritor: «No son claridades de esta índole las que necesita la obra de Galdós, ni son esos el sentido y raíz de su realismo, el realismo menos fotográfico que haya existido, el menos atado a lo anecdótico», afirma Montesinos.

El espejo stendhaliano a lo largo del camino se queda en parco símbolo leyendo hoy las historias de Galdós. Éste pone cristales que reflejan o transparentan la realidad en las alturas y a ras de suelo, tras los bancos de los parques, en las escaleras de los edificios, encima de los mostradores de los comercios. Y no sólo se trata de espejos ordinarios cuyo brillo ciega o ilumina, sino que agrandan, empequeñecen o deforman, pues en más de un caso el esperpento, la caricatura tragicómica –pues a menudo mezcla humor y drama–, se hace dueña de la imagen de un personaje, sobre todo en los numerosos dementes que habitan las páginas galdosianas. Precisamente, Montesinos une la presencia de

---

[6] *Galdós*, tomo I, Madrid, Castalia, 1980.

tantos locos con el mencionado replanteamiento de la realidad: «No creo que haya obra novelesca en toda Europa en que el loco se halla tan abundantemente representado, por más que el loco sea, después que Cervantes descubrió su secreto, un formidable elemento en la novela, pues permite renovar de manera constante el problema de la realidad, la relatividad de lo real, tema de todas las grandes novelas». Desde muy pronto, ya desde los primeros escritos galdosianos, el perfil psiquiátrico quijotesco, por así decirlo, se desenvuelve de muchas maneras: a veces de forma innegable y otras de forma ambigua, como, respectivamente, en el caso de la loca y adinerada Isabel de *El doctor Centeno*, y en el de su sobrino Miquis, el cual sufre, en la misma obra, un desequilibrio nacido de su ánimo idealista y soñador, de un cariz quijotesco similar al de Isidora, pariente a su vez del hombre al que va a visitar al manicomio donde empieza su peripecia. Asimismo, se encuentran ejemplos de cómo un personaje sufre la transformación de cuerdo a loco: la Rosario de *Doña Perfecta*, de la que alguien dice «está ya perdida de la cabeza» cuando asesinan a su novio Pepe Rey y antes de internarla también en un manicomio, o el Daniel de *Gloria*, que enloquece al morir su enamorada.

Lo cervantino, pues, tanto en su vertiente realista-social como en la que atiende a lo irracional-fantasioso, ejerce una influencia esencial en Galdós, tan bien subrayada por Ricardo Gullón, pionero en llamar «moderno» al canario y sacarlo del polvoriento estante de autores decimonónicos mal revisados en el siglo XX: «La realidad novelesca se logra, es verdad, mediante presentación realista de la sustancia, como tantas veces hizo Galdós, pero tal es precisamente el cervantino engaño a los ojos: la ilusión del "como si". [...] La realidad de la ficción no es lo que parece: confundimos a Fortunata con la muchacha que ayer pasó a nuestro lado, y hasta nos parece más "real" porque la conocemos mejor, pero nos consta lo ilusorio de la confusión; en el mundo de Fortunata no podemos poner pie, y donde de verdad está presente la atractiva muchacha es en el mundo fabuloso de la imaginación»[7]. Alonso Quijano, que confundió a prostitutas con doncellas, que se enamoró de una mujer inexistente salvo en sus desvelos caballerescos, hubiera estado de acuerdo con estas palabras en su postrer momento de lucidez.

La realidad, la verdad novelesca, necesita conjugar el plano real con el inventado, como dice Montesinos[8] al explicar la perfecta conexión entre lo histórico y lo novelesco en *Fortunata y Jacinta*, cuando se funde el discurso de los cambios comerciales en Madrid con personajes imaginarios, lo que «acaba por sugerirnos un ambiente increíblemente auténtico, mucho más sensible como tal de lo que hubiera podido conseguir la impasibilidad naturalista al uso. Creo que desde Cervantes no se había logrado nunca entre nosotros un tan perfecto ilusionismo». Para llegar a tal ilusionismo, se necesita, desde luego, un paciente proceso artístico, una maduración de los compo-

---

[7] *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980.

[8] *Galdós*, tomo II, Madrid, Castalia, 1980.

nentes narrativos junto con el dominio de la representación realista del entorno: Galdós, en su infancia y adolescencia, ve los últimos coletazos de la literatura romántica, que luego dará paso al costumbrismo y, paulatinamente, como apunta G. Gullón, a la introducción de lo verosímil en la segunda mitad de siglo XIX mediante el lenguaje popular, a través de los diálogos de unos personajes que caminan por calles que el lector identifica con su propia cotidianidad: «Todo ello concede a la novela galdosiana la fuerza que poseen los testimonios, y le permite entablar un discurso con la realidad epocal [...]. Él enfocaba directamente el corazón de la realidad»[9]. Es, en efecto, una cuestión de enfoque; y de profundidad: si los costumbristas se quedaban en la realidad superficial, Galdós alcanza su fondo en un proceso artístico de estilización por el que las extensas descripciones de su primera etapa se condensan en pasajes sintéticos que no entorpecen la senda argumental y que sugieren una fusión sensacional entre ser humano y ciudad. Magistrales son en este sentido, en mi opinión, las frases de *Miau* con las que acaba el capítulo dos, cuando el niño Luis va con el perro Canelo a casa de Cucúrbitas, por un «laberinto de calles y plazuelas, desigualmente iluminadas y concurridas. Aquí mucho gas, allí tinieblas; acá mucha gente; después soledad, figuras errantes. Pasaron por calles en que la gente, presurosa, apenas cabía; por otras en que vieron más mujeres que luces; por otras en que había más perros que personas». El realismo galdosiano constituye la demostración de cómo el ambiente circundante urbano participa de las tensiones y desesperanzas de los seres que viven en él, como en el pasaje en que Isidora pasea con don José de Relimpio, en el capítulo diecisiete de la primera parte de *La desheredada:* «Adelante. La Puerta del Sol, latiendo como un corazón siempre alborozado, le comunicó su vivir rápido y anheloso. Allí se cruzan las ansiedades; la sangre social entra y sale, llevando las sensaciones o sacando el impulso. Madrid, a las ocho y media de la noche, es un encanto, abierto bazar, exposición de alegrías y amenidades sin cuento. Los teatros llaman con sus rótulos de gas, las tiendas atraen con el charlatanismo de sus escaparates, los cafés fascinan con su murmullo y su tibia atmósfera, en que nadan la dulce pereza y la chismografía. El vagar de esta hora tiene todos los atractivos del paseo y las seducciones del viaje de aventuras. La gente se recrea en la gente».

Qué importante esta última frase. Todo está comunicado: individuo, calle, masa social, ciudad. Galdós presenta a sus personajes asidos a su estatus, familia, herencia, labor, desocupación: en un mundo difícil donde el afán por la supervivencia o el mantenimiento del honor personal es el motor de un gran número de acciones apasionadas, el generador de miedos, ocultaciones o engaños, uno es quien los demás dicen que es, pues las apariencias lo son todo dentro del espacio asfixiante de una pobreza española que, en mayor o menor medida, afecta a toda la amplia esfera de la clase media. El paso

[9] Introducción a *La desheredada*, Cátedra, Madrid, 2000.

de toda esta vida real observada al lenguaje literario es el gran objetivo de Galdós desde que abandona temporalmente la novela histórica y se pone a trabajar en su primera «novela de la primera época», *Doña Perfecta* (1876), en la que vio Clarín[10] un «*verdadero realismo* que, dejando lo puramente accidental, y elevándose a considerar lo temporal y transitorio en su fundamento, sabe tratar dignamente los asuntos comunes y ordinarios, porque adivina en ellos y luego estudia lo que tienen de trascendental y eterno». Para Alas, «Orbajosa es toda España. ¿Qué mayor realismo?», lo que contrasta con el «idealismo abstracto, por débil y vagaroso, [que] reina en nuestra literatura». Así, sigue diciendo el autor de *La Regenta*, Galdós sigue el camino de Cervantes y Goethe, el de «la realidad poética».

La sombra del Londres dickensiano, del París balzaquiano, es muy alargada. Clarín tiene muy presente estos referentes sin duda cuando, en su texto «Benito Pérez Galdós (estudio crítico biográfico)», habla de su amigo como del «primer novelista de verdad, entre los modernos, que ha sacado de la corte de España un venero de observación y de materia romancesca, en el sentido propiamente realista, como tantos otros lo han sacado de París, por ejemplo». De hecho, lo llama «novelista urbano», destacando además su «antilirismo», su escritura explicativa y sencilla que nos hace evocar el «escribo como hablo» de Alfonso de Valdés. Es el tiempo este del artículo de Clarín, el año 1889, el de los inicios de una nueva manera de novelar para Galdós, al parecer de G. Gullón,[11] que englobaría las obras escritas entre 1888 y 1897: «Cuando roza la cincuentena de edad la realidad contemporánea no es ya la principal maestra de su existencia, sino que ha sido sustituida por la observación y las experiencias vitales». El crítico, al calificar obras como *Tristana* (1892), se refiere a «un realismo profundo, que permite auscultar la personalidad humana. La representación de los rasgos físicos y de la conciencia del ser humano tuvieron prioridad en las maneras anteriores, ahora el narrador se centra en auscultar lo que le mueve desde el interior». Y puntualiza aun más si cabe: «Podríamos denominar al realismo de esta obra, basado en un asunto autobiográfico, realismo íntimo. Muy distinto al realismo basado en la reproducción de personajes intuidos en los contactos con el mundo».

El proceso del realismo galdosiano, por lo tanto, está muy lejos de ser unidireccional o monocorde: se trata de un enfrentamiento de la realidad narrativamente en progreso, cambiante, que aprende de sí mismo y busca nuevas vías de crecimiento. Es más; como señala Bonet, en las últimas obras, Galdós «modera un tanto la fe en el verismo literario y pone en sordina el concepto de la verosimilitud –o sea, el fundamento del propio realismo– para desarrollar, por el contrario, un tipo de relato en el que la ficción desfigura y enmascara la propia realidad [...]. Me refiero a los últimos

---

[10] *Clarín, novelista*, ed. de Adolfo Sotelo, PPU, Barcelona, 1991.

[11] Introducción a *Tristana*, Espasa Calpe, Madrid, 2006.

Episodios Nacionales de la serie quinta (1908-1912) o a la novela *El caballero encantado* (1909), que Galdós ya subtituló con el revelador epígrafe de "Cuento real... inverosímil", y cuyo primer capítulo empieza con las palabras –tan significativas– de "Fábula verdadera y mentirosa"». Lo imaginario ya se ha adueñado de lo real plenamente, de ahí las palabras *desmemoriadas* del escritor al intentar escribir su autobiografía en sus años de senectud.

En suma, ¿cómo hay que llamar al realismo de Galdós? Ciertamente, costumbrismo, naturalismo, son vocablos que pueden asociarse a parte de su narrativa, pero sin que sirvan de etiqueta general, ya que enseguida nos vemos necesitados de adjetivos para matizar el análisis: profundo, íntimo, «un realismo de la conciencia», en definitiva, para G. Gullón.[12] Pese al carácter independiente de escritor, concentrado en la tarea monumental de escribir cientos de páginas año tras año, cabe suponer que su narrativa no quedaría al margen de la evolución de la ficción europea de la época. Walter T. Pattison habla de la irrupción naturalista en España tras *L'assommoir* de Zola (1877), en paralelo a la revolución industrial y comercial, lo que llevaría a un énfasis de los valores materiales en la sociedad, a la tendencia a una filosofía positivista en las artes que, más tarde, se suavizaría con «una nueva oleada de espiritualidad» motivada por la traducción al francés de *Guerra y paz* en 1884, y la influencia de *El discípulo* de Paul Bourget (1889) y del teatro de Ibsen: «Todas estas corrientes confluyeron en novelas que conservaban descripciones detalladas del ambiente de los barrios obreros, pero que estudian a los personajes no a través de una presentación hecha directamente por el autor, sino por medio del diálogo y de la acción, según el sistema preconizado por Bourget. Los hechos de los personajes no están determinados por completo por el medio ambiente y la herencia: al menos una parte de sus actos tiene su origen en el espíritu». Así es en la serie de *Torquemada*, en *Misericordia:* la voz de los personajes constituye la base para que, sin ayuda expresa del narrador, la acción dialogada fluya y dé intensidad a los hechos contados.

Un entusiasta Clarín dijo, comentando *Miau*, que Galdós estaba «enamorado de la realidad por ella misma, porque es verdad, y sobre todo de la verdad de los fenómenos sociales»; en ocasión anterior, en el formidable texto «Una carta y muchas digresiones», y asombrado por el realismo del convento donde va a parar Fortunata, habló de éste como de «un primor de penetración y verdad». Y se preguntaba acerca de tan alto grado de verosimilitud: «¿Qué milagro hay aquí? El mismo que en la mayor parte

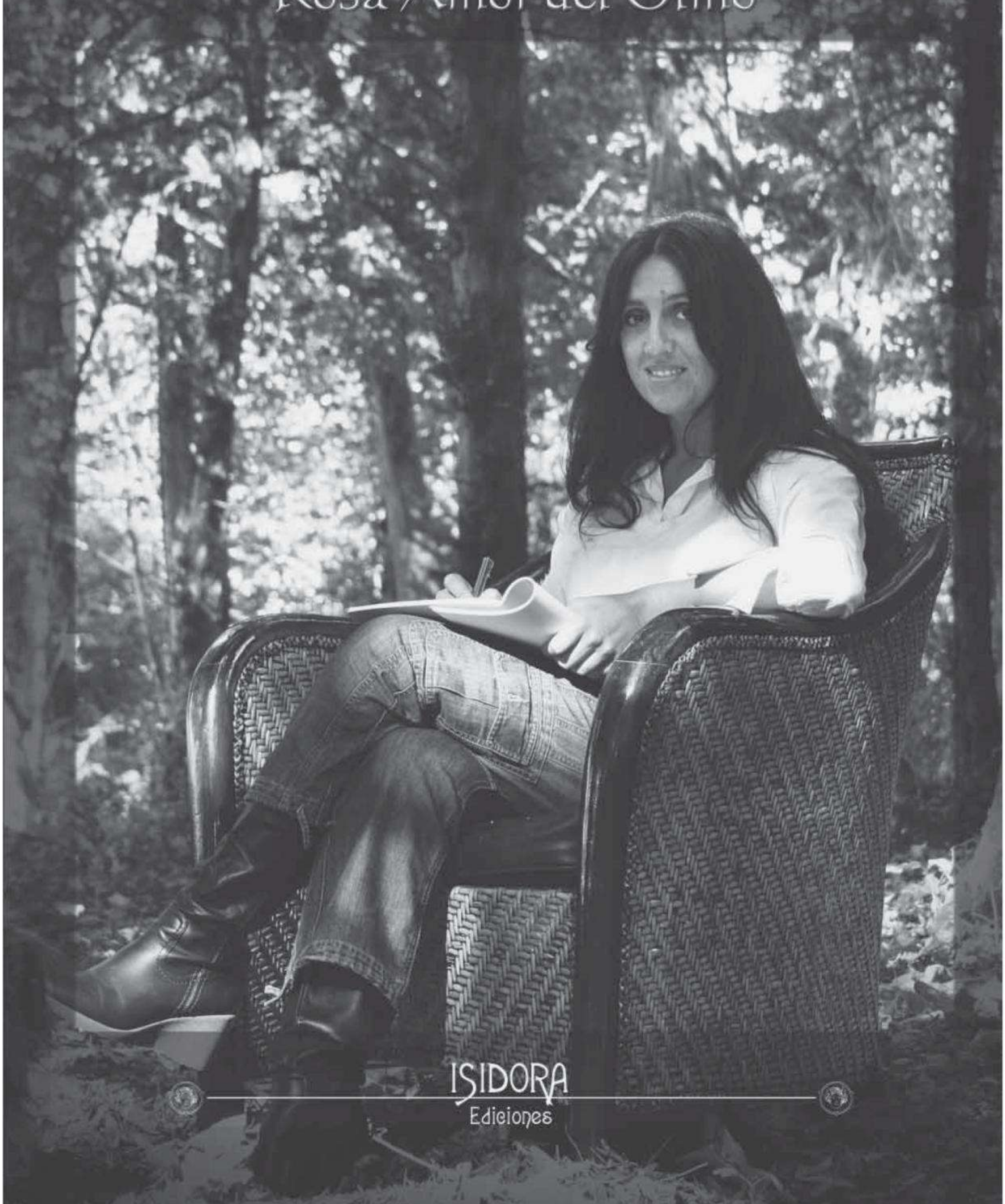
---

[12] En «La novela del XIX ante los estudios culturales (El caso de Benito Pérez Galdós)» (*Siglo diecinueve*, 1, 1995), dice Gullón: «O sea, que cuando pensamos en Galdós conviene darse cuenta de que él no busca reproducir lo natural, o seguir modelos de la naturaleza, sino una imagen ficticia, él así lo dijo, pero vivida por el lector como realidad, que recoge esa mezcla de naturaleza, conciencia, social e individual, hábitos de convivencia social y política, etcétera, denominada la vida de cada día, aunque imaginada, sin validez real. Es un extraordinario mundo posible, verosímil, difícil de valorar desde los parámetros realidad-ficción».

de las obras de Balzac: el milagro de la adivinación artística. Un gran poeta que pone todas sus potencias en ver lo que no hay, llega a sublimes imposibles, bellísimos, y es idealista. Un gran poeta que por la índole de su genio (no por seguir una escuela) pone todos sus esfuerzos de *inspirado* en ver lo que hay, llega a descubrir el mundo *verosímil* que ha pintado Balzac y que le ha hecho inmortal, y es realista». Lo paradójico, en este caso, afianza la magnitud creativa del autor estudiado: poeta, aunque antilírico; genio visionario, aun asiéndose a la simplicidad de la vida más mundana; realista en su propia imaginación, en concordia espiritual con los sueños y miserias de la época española de caquexia intelectual, artística, educativa, moral, que le tocó no sólo respirar, sino también describir e incluso enjuiciar.

Au fil de la plume...
ou du coq à l'âne

Rosa Amor del Olmo



ISIDORA
Ediciones

GALDÓS: DEL ESPAÑOL AL ÁRABE. FACTORES INTRATEXTUALES EN *TROPIQUILLOS*

Adición, omisión y adaptación

MANAR ABDEL MOHED
Universidad de El Cairo

INTRODUCCIÓN

La traducción de obras literarias ha sido objeto de muchos estudios. Dichos estudios han generado una gama extensa de teorías con distintas metodologías, pero todas se reúnen en un objetivo general: encontrar la mejor manera para poder transmitir las ideas del TO (texto original) al TT (texto traducido).

Nuestro trabajo comparte con el resto de los estudios realizados sobre traducciones literarias un mismo objetivo. Para llevarlo a cabo, hemos optado por hacer un estudio de los factores intratextuales de la traducción –que hemos llevado a cabo– del cuento galdosiano *Tropiquillos*.

En la diferenciación de «factores extratextuales» y «factores intratextuales» seguimos la clasificación de Christiane Nord, que mencionan López Guix y Minett Wilkinon (1997):

> En el análisis del texto de partida intervienen dos tipos de factores: extratextuales e intratextuales. Los factores extratextuales pueden analizarse antes de la lectura del texto y se resumen en la pregunta: ¿con qué función?; los factores intratextuales se desprenden de su lectura y se resumen en las preguntas: ¿qué? y ¿de qué manera?
>
> Los factores extratextuales están centrados en el autor del texto original o el «iniciador»; [...], los factores intratextuales, en el propio texto. (1997:182, 183)

En los factores intratextuales analizaremos los tres recursos más utilizados en nuestra traducción: *adición, omisión* y *adaptación*. Por otro lado, hemos excluido de este estudio los factores extratextuales debido a que lo que estudiamos no es el TO en sí,

sino los procedimientos a los que ha sido sometido este para llegar a ser TT (los que consideramos más importantes).

En este trabajo adoptaremos tanto el enfoque lingüístico como el pragmático. Dichos enfoques forman parte de la clasificación que Hurtado Albir (2001) ha mencionado sobre los cinco enfoques actuales de la traductología: 1) enfoques lingüísticos; 2) enfoques textuales; 3) enfoques comunicativos y socioculturales; 4) enfoques psicolingüísticos y 5) enfoques filosófico-hermenéuticos.

Nos interesa el enfoque lingüístico, ya que es obvio que no podemos prescindir de él a la hora de buscar mejor entendimiento de algunas de las equivalencias formales entre el TO y el TT (las categorías gramaticales del español al árabe, el orden de los constituyentes de la frase, y la traslación las expresiones idiomáticas y modismos del español).

Por otro lado, esta posible equivalencia formal no es nuestro único objeto de estudio en la traducción de *Tropiquillos*. Nos interesa estudiar también la equivalencia dinámica. Naturalmente, no podemos basarnos en oraciones aisladas o descontextualizadas: es imprescindible conocer una serie de datos contextuales y socioculturales tanto para entender la obra como para transmitir la información de la mejor manera posible a otra lengua. Por esto, nos interesa también, y mucho, el enfoque pragmático.

El enfoque lingüístico dará una explicación del *qué*, y el enfoque pragmático dará una explicación del *por qué*.

FACTORES INTRATEXTUALES EN *TROPIQUILLOS*: ADICIÓN, OMISIÓN Y ADAPTACIÓN (CUESTIÓN DE TERMINOLOGÍA)

Muchas son las estrategias o técnicas de traducción. Hurtado Albir (2001) las ha clasificado en veinte técnicas: adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación.

Es una buena clasificación porque se basa en casi todas las clasificaciones anteriores, como la de Vinay y Darbelnet, la de Taber y Nida, la de Delisle, de Newmark, Vázquez Ayora, etc.

Nosotros proponemos, para nuestro análisis, reducir el conjunto de estas técnicas a tres: **adición, omisión** y **adaptación**; lo cual nos permite, en nuestra opinión, un mejor abordaje de los textos. Creemos que **adición** puede abarcar la *amplificación*, la *ampliación lingüística* y la *descripción*; que en **omisión** se pueden incluir la *elisión* y la *compresión lingüística*; y que **adaptación** abarcaría la definición que le dieron Vinay y Darbelnet más los conceptos de la *compensación*, la *creación discursiva, modulación, particularización, transposición* y *variación*. No pretendemos sino simplificar, con ter-

minología paralela, más generalizadora y manejable, la propuesta de estos autores. Puede verse nuestra propuesta en el siguiente cuadro:

ADICIÓN	amplificación ampliación lingüística descripción
OMISIÓN	elisión compresión lingüística
ADAPTACIÓN	adaptación compensación creación discursiva modulación particularización transposición variación

ADICIÓN, OMISIÓN Y ADAPTACIÓN

1. Adición

Tras agrupar los términos *amplificación*, *ampliación lingüística* y *descripción* bajo la etiqueta o el nombre genérico de *adición* conviene mencionar la definición de cada uno de ellos:

> **Amplificación.** Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativa, notas del traductor, etc.
>
> **Ampliación lingüística.** Se añaden elementos lingüísticos.
>
> **Descripción.** Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función. (Hurtado Albir, 2001: 269-270).

Nosotros entendemos por *adición* la agregación en el TT de elementos que no estaban en el TO. El objetivo de este procedimiento es recompensar: a) el vacío morfosintáctico; b) el vacío semántico; c) el vacío comunicativo-cultural.

La traducción de *Tropiquillos* ha sufrido adiciones en muchas ocasiones. Algunas son morfológicas, y otras son semánticas. Veámoslo.

1.1. Adición morfológica

Existe poca analogía entre el sistema verbal español y el árabe: por un lado, el árabe sólo conoce tres tiempos verbales: el pasado, el presente y el futuro[1]; y por otro lado, no existe el modo subjuntivo en árabe[2].

Para expresarse en árabe utilizando los distintos tiempos y modos verbales del español no se puede prescindir de la técnica de la adición morfológica.

Los siguientes dos ejemplos en *Tropiquillos* lo aclaran:

Árboles que antes *protegían*	الأشجار التي *كانت تحمي* بظلالها
Yo las *veía* palidecer	كنت أراها تشحب

En árabe, para expresar el pretérito imperfecto de indicativo se usa una combinación de dos verbos, de los cuales el primero se conjuga en el tiempo pasado, y el segundo en el presente; con esta combinación logra el árabe expresar las funciones del pretérito imperfecto de indicativo español.

El verbo *ser* en árabe, conjugado en pasado	+	el verbo principal «proteger» «ver» en presente	=	Construcción verbal en árabe que tiene la función del imperfecto en español

Lo mismo podría decirse sobre el pluscuamperfecto de indicativo: agrupando dos verbos más una partícula equivalente en árabe a «ya», se consigue el mismo concepto de tiempo que en español:

El verbo *ser* en árabe, conjugado en pasado	+	Partícula con el significado de «ya»	+	Verbo principal en pasado	=	Construcción verbal árabe que tiene la misma función del pluscuamperfecto en español

De este modo, en casi todos los verbos españoles conjugados en imperfecto se debería utilizar la técnica de adición, que no pasa en este caso de ser una *adición formal.*

---

[1] Lo cual no significa que el concepto mental de pluscuamperfecto o de imperfecto de indicativo sea inexistente en árabe. Si bien no hay en nuestra conjugación una forma especial para estos tiempos verbales, la referencia a una acción del pluscuamperfecto se puede hacer añadiendo una partícula que no es verbo, pero que ayuda a entender que se trata de una acción en el pasado anterior a otra también del pasado. Se verá un poco más adelante.

[2] Tanto el modo subjuntivo como el condicional en español son especialmente problemáticos para los hablantes de árabe (más que los demás modos y tiempos verbales).

Sin embargo, en *Tropiquillos* a veces hemos optado por trasladar el pluscuamperfecto español no a lo que sería el *pluscuamperfecto árabe*, sino al *pasado genérico* (que corresponde al indefinido español), y, por consiguiente, por prescindir de la técnica de adición, dado que a veces el contexto lingüístico del TT nos exigía este cambio. Esto se ve en el siguiente ejemplo:

«Árboles que *antes protegían* el suelo con apacible sombra, a cuyo amparo se reunía la familia, *habíanse quedado* en los puros leños, y secos, desnudos, abrasados de calor o ateridos de frío según el tiempo, *esperaban* el hacha y la paz de la leñera como espera el cadáver la paz del hoyo». (Pérez Galdós, 1977: 26).

و الأشجار التي *كانت تحمي* بظلالها اللطيفة الأرض المحيطة بها و تحتضن جمع الأسرة *آل بها الحال لتصبح* أخشاباً جافةً عارية حرّقتها الحرارة أحياناً و جمّدتها البرودة أحياناً أخرى حسب تغيرات الطقس فأصبحت *تنتظر* الفأس و السكينة في مستودع الحطب كما تنتظر الجثة السكينة في القبر.

Volviendo a traducir el texto árabe de nuevo al español, la oración sería:

«Árboles que *antes protegían* con apacible sombre el suelo, *ahora han quedado* en los puros leños, secos, desnudos, las abrasa el calor a veces, y otras veces las congela el frío, *están esperando* el hacha y la paz de la leñera como espera el cadáver la paz del hoyo».

Como se nota, el proceso del tiempo en el TO vuelve hacia atrás, en una acción anterior a otra; luego, describe una frase en el pasado; después vuelve de nuevo al pasado, con un pluscuamperfecto («habíanse quedado»), pero más reciente que el imperfecto «antes protegían». Luego, se cuenta el estado actual de los árboles, pero desde el eje del pasado.

Pues bien, este proceso temporal es muy complicado para un lector árabe de mediana formación. Por eso, decidí simplificar esta estructura temporal, y por consiguiente, en este caso no apliqué el principio de adición a nivel morfológico.

– Otro caso de adición morfológica que nos gustaría mencionar es la adición del **posesivo árabe**. Precisamente aquí mencionaremos un ejemplo, en el que hemos tenido que poner el posesivo por obligación semántica:

[…] y que me examinaban desde la cara a los pies, y desde el capisayo raído a las manos trémulas. (Pérez Galdós, 1977: 27).

تتفحصاني في عجالة من وجهي إلى قدمي و من عباءتي القصيرة البالية حتى يدي *المرتعشتين*.

Volviendo a traducir el texto árabe de nuevo al español, la oración sería:

> […] y que me examinaban desde *mi cara* a *mis pies*, y desde *mi capisayo* raído a *mis manos* trémulas.

La causa aquí de añadir el posesivo es que en árabe se debe siempre mencionar el posesivo antes de cualquier cosa que se posea, incluso las partes del cuerpo y la ropa. Esto, naturalmente, contradice la norma española, en la que el adjetivo posesivo no se menciona con las partes del cuerpo y la ropa.

– Por último, vamos a mencionar otro caso de adiciones morfológicas; su función aquí es precisar el contexto espaciotemporal. Se trata del **demostrativo en árabe**.

En algunos casos hemos añadido lo que serían en español deícticos espaciales (demostrativos) que determinan el espacio en que se desarrolla una situación:

> «Todo era polvo esparcido, lo mismo que el de la casa» (Galdós, 1977: 27)
>
> **كل شئ تراباً منثوراً كتراب هذا المنزل.**

Esto se ha traducido como «todo era polvo esparcido, lo mismo que el de *esta* casa».

Si hubiéramos decidido no incluir este demostrativo, quizás el lector se quedaría perplejo ante esta información «incompleta», ya que los demostrativos en árabe tienen importancia capital, y se usan abundantemente y para distintas funciones, aunque aquí solo nos interesa mencionar este uso.

1.2. Adición semántica

De igual modo, hemos tenido que recurrir a adiciones semánticas en varios casos. Unas veces para aclarar conceptos generales en el TO que, quizás por la diferencia de contexto cultural entre el español y el árabe, no se hubieran entendido sin añadir un simple inciso que explica dicho concepto. Otras veces hemos añadido información relacionada con los personajes célebres de las literaturas española y grecolatina que el texto menciona y que quizás hubiera sido difícil que el lector árabe recuperara por sí mismo. Los dos casos anteriores se justifican por la diferencia del contexto sociocultural entre el emisor del TO (Galdós) y el receptor del TT (el lector árabe). Por último, también añadimos a veces una palabra para dar más precisión al contexto espaciotemporal.

1.2.1. *Adiciones semánticas para aclarar conceptos culturales:*

Lo explica el siguiente ejemplo:

«*Mestra* Cubas era una hermosa campesina» (Galdós, 1977: 28)

كانت المعلمة كوباس- زوجة *المعلم كوباس*- امرأة ريفية

Volviendo a traducir el texto árabe de nuevo al español, la oración sería:

«Mestra Cubas –*la mujer de mestre Cubas*– era una hermosa campesina».

Aquí hemos tenido que precisar la relación de parentesco que tiene esa señora con mestre Cubas, ya que un lector árabe podría no saber la relación entre Mestre Cubas y Mestra Cubas, dado que en el mundo árabe las mujeres no llevan el apellido del marido, sino que conservan el apellido del padre, incluso después de casarse.

1.2.2. *Adiciones semánticas para aclarar o dar a conocer personajes literarios famosos en Occidente:*

Mencionaremos un simple ejemplo, en el que Galdós compara entre mestra Cubas y Dulcinea:

«Mestra Cubas era una hermosa campesina, alta de pechos y ademán brioso, como Dulcinea» (Galdós, 1977: 28).

كانت المعلمة كوباس - زوجة المعلم كوباس- امرأة ريفية جميلة ذات نهدين طافقين تتميز بخفة الحركة مثل دولثينيا، محبوبة دون كيخوتي الشهيرة.

Lo que hemos añadido es: «Como Dulcinea, la famosa amada de Don Quijote».

1.2.3. *Adiciones semánticas para precisar el contexto espaciotemporal:*

«Yo, que he mirado los colmillos del elefante como podrías mirar tú las piedras de esa cerca» (Galdós, 1977: 28).

أنا الذي رأيت الأفيال عن قرب مثلما ترى أنت الآن عن قرب أحجار هذا السور *الذي أمامنا*

«Yo, que he mirado los colmillos del elefante como podrías mirar tú las piedras de esa cerca *que tenemos por delante*».

Como habremos explicado antes, en árabe se requiere más precisión espaciotemporal, y por consiguiente, más alusiones al espacio y al tiempo, para que el mensaje comunicativo quede más claro.

1.2.4. Adiciones semánticas para explicar fenómenos de la naturaleza:

Existe un caso en el cuento en que se menciona el tifón, que es desconocido en la zona de Oriente Medio,

> «El tifón en mi cerebro» (Pérez Galdós, 1977: 28)
>
> **إعصار التيفون الإستوائي**

por lo que he tenido que añadir las palabras «ciclón tropical»: «el ciclón tropical del tifón en mi cerebro».

2. Omisión

El término **omisión** abarca para nosotros los conceptos de *elisión* y *compresión lingüística:*

> **Elisión.** No se formulan elementos de información presentes en el texto original. […]
> **Compresión lingüística. Se sintetizan elementos lingüísticos** (Hurtado Albir, 2001: 270).

Lo cierto es que en muy pocas ocasiones hemos tenido que hacer alguna omisión. Ejemplo de ello son los siguientes casos:

2.1. Omisión morfológica

Las omisiones morfológicas del TO al TT se deben a la ausencia de algunas palabras que forman parte de ciertas categorías gramaticales, como el caso de los artículos indeterminados. Mientras que en español existen estos artículos, el árabe carece de ellos, y cuando se requiere *indeterminar* un sustantivo en árabe, se le quita simplemente el artículo que lo determina.

Los siguientes casos explican esto:

un lugar	مكان (Ø)
un estado	حالة (Ø)
una confusión	ارتباك (Ø)
unos ojuelos	عينان (Ø)

En la traducción de *Tropiquillos*, las omisiones son de tipo formal y no inciden de forma clara en el mensaje comunicativo.

2.2. Omisión semántica

Hemos tenido a veces que eliminar alguna palabra de la traducción al árabe, como ocurre en el siguiente caso:

> «En una confusión espantosa de injurias dichas en inglés, en portugués, en español, en tagalo, en *cipayo*, en japonés» (Pérez Galdós, 1977: 27).
>
> «الشتائم باللغة الإنجليزية و البرتغالية و الإسبانية و اليابانية و التاجالية و *السباهية*»

Al buscar el significado de la palabra «cipayo», en el DRAE, encontramos esta definición:

> **Cipayo.** (Quizá del port. sipay, y este del persa sepāhi, soldado). m. soldado indio de los siglos XVIII y XIX al servicio de Francia, Portugal y Gran Bretaña. (DRAE, 2001: 557).

Hemos tenido que eliminar esta palabra por pura coherencia, porque como el cipayo no es una lengua, sino profesión o cargo ocupado por indio (o quizá la jerga usada por los profesionales). A este respecto cabe mencionar que creemos que si el significado semántico se contradice con el significado pragmático, sería preferible descartar la palabra o el concepto que causa confusión.

3. Adaptación

Como habíamos adelantado, creemos que el término **adaptación** podría abarcar los siguientes conceptos también: *compensación, creación discursiva, modulación, particularización, transposición* y *variación*. La definición de estas técnicas, según Hurtado Albir (2001), es:

> **Compensación.** Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.
>
> **Creación discursiva.** Se establece una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera del contexto.
>
> **Modulación.** Se efectúa cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxico o estructural.
>
> **Particularización.** Se utiliza un término más preciso o concreto.
>
> **Transposición.** Se cambia la categoría gramatical.
>
> **Variación.** Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos [...]
>
> (Hurtado Albir, 2001: 270-271).

Frente al escaso número de omisiones que hemos tenido que hacer, hay una amplia gama de adaptaciones. Creo que esto es lo más lógico, ya que, al fin y al cabo, la traducción consiste en primer lugar en adaptar ideas contadas en una lengua a otra lengua. Y para lograrlo bien, se tiene que hacer «todo lo posible» para que esta idea llegue bien, con lenguaje correcto y no muy alejado del original (en cuestiones morfosintácticas y semánticas), a menos que no haya más remedio.

3.1. Adaptación morfológica

– *Número (cambios por causas morfológicas):*

La gran mayoría de las adaptaciones morfológicas de número, que consisten en el cambio del número de sustantivos, adjetivos y de verbos del TO al TT se deben a dos causas:

La primera: porque en español sólo existe el singular y el plural; en cambio el árabe, aparte de estos dos, tiene el dual. Entonces, hemos tenido que cambiar el número en ejemplos como los siguientes:

«*Presentábanseme dos carrillos redondos, teñidos* de un rosicler» (Pérez Galdós, 1977:27).

تكشفت لي *وجنتان* مستديرتان *مصبوغتان* بلون حمرة فجر

«*Los cuales colindaban* con *unos ojuelos movedizos* y extraordinariamente *vivaces, fijos* en mí, y que me *examinaban* desde la cara a *los pies*, y desde el capisayo raído a *las manos trémulas*». (Pérez Galdós, 1977:27).

عينان *كبيرتان كثيرتا* الحركة و *بهما* حيوية مفرطة *مثبتتان* عليّ، *تتفحصاني* في عجالة من وجهي إلى قدمي و من عباءتي القصيرة البالية حتى *يدي* المرتعشتين.

En ambos ejemplos, hay sustantivos que van en número dual en árabe, como *los ojos, los carrillos, los pies,* y *las manos*; y esto conlleva que también verbos como *presentábanseme* o *examinaban* lleven la conjugación del dual en árabe; lo mismo ocurre con los adjetivos: *redondos, teñidos, movedizos, vivaces, fijos* y *trémulas*.

– *Número (cambio por causas semánticas):*

Mientras que en español el número mil significa un número elevado, en árabe se prefiere el número cien o ciento, especialmente cuando se refiere a conceptos abstractos, como los recuerdos. Tenemos un ejemplo de esto en esta traducción:

«Esta consideración evocó mil recuerdos» (Pérez Galdós, 1977: 26).

استدعى هذا الخاطر *مئات* الذكريات

En esta traducción, he sustituido la palabra «mil» por la palabra «cientos»

– *Número (para aumentar el efecto semántico):*

> «Los campos eran para mí más tristes que el cementerio» (Pérez Galdós, 1977: 26).
> **الحقول أمامي أكثر تعاسة من القبور**

En este ejemplo, hemos puesto la palabra «cementerio» en plural, porque de este modo causaría más fuerza significativa en árabe, especialmente, porque la frase empieza también por un sustantivo en plural («campos»).

– *Cambio de orden de los constituyentes de las oraciones:*

La estructura oracional del español experimenta, frente al árabe, mucha flexibilidad.

Este efecto se ve más aún con un autor de amplia cultura como Galdós, cuyas obras están llenas de hipérbatos.

> «El sereno cielo irradiaba demasiada luz para mis ojos, y cuando, tras el ardor húmedo del día, venían de las montañas, embozados en sombras y con la espada desnuda, los traidores vientecillos septentrionales, yo me arrebozaba también en mi pobre capa [...]» (Pérez Galdós, 1977: 26).
> **السماء الساكنة تشع ضوءاً تزيد قوته عن قدرة عيني على تحمله. بعد القيظ الرطب للنهار أتت من خلف الجبال رياح الشمال شاهرة سيفها و ملثمة بالظلال الخادعة. فتدثرت أنا أيضاً بعبائتي الفقيرة [...].**

La traducción que hemos hecho sería la siguiente

> «El sereno cielo irradiaba demasiada luz para mis ojos. Tras el ardor húmedo venían los traidores vientecillos septentrionales, con la espada desnuda y embozados en sombras. Yo me arrebozaba también en mi pobre capa».

Como se nota, pues, la diferencia entre el TO y el TT consiste en que hemos intentado respetar el orden de constituyentes de frase en árabe, esto es:

> Verbo-Sujeto-Objeto (también, por causas estilísticas, se puede adelantar el sujeto al verbo).

De ninguna manera hubiera sido accesible el significado de esta oración, y otras más, si no hubiéramos hecho esta modificación en el orden de constituyentes de la frase al traducirlo.

Otro ejemplo de cambio de orden de constituyentes de la frase es el siguiente:

«Hierbas vivaces y hierbas silvestres erizadas de púas cubrían el suelo sin señal ni rastro alguno de la acción del arado» (Pérez Galdós, 1977: 26).

3.2. Adaptación semántica

Hemos hecho modificaciones de tipo semántico porque factores pragmáticos de tipo cultural inciden en la recepción del mensaje comunicativo por parte del lector del TT.

Un caso destacado es el siguiente:

«Gracias, mil gracias, un millón de gracias, *mestre* Cubas –dije aceptando los obsequios que en la mesa […]» (Pérez Galdós, 1977: 28).

شكراً، ألف شكر، مليون شكر يا معلم كوباس. – قلت ذلك و أنا *أتلقى* الهدايا التي وضعتها لي هذه العائلة الكريمة على المائدة.

La modificación que hice es sustituir la palabra *aceptar obsequios* por *recibir obsequios* «Gracias, mil gracias, un millón de gracias, *mestre* Cubas –dije *recibiendo* los obsequios que en la mesa […]»

La razón de esta sustitución es cultural: en la cultura árabe, cuando alguien ofrece un regalo a una persona, cuenta con que esta persona aceptará el regalo, no hay otra opción; y sería un acto descortés y muy mal visto rechazar el regalo de alguien. Entonces, la expresión «aceptar el regalo» es un concepto que no se plantea en la cultura árabe, y por consiguiente, no sería apropiado utilizarlo para una traducción al árabe, ya que todos los regalos se aceptan.

– Otra modificación que hemos hecho es de tipo socio-cultural. Se trata de la palabra «mestre», que significa 'experto en algo'. Podría quizá haberse traducido como «maestro», «experto». Sin embargo, dado el nivel cultural mediano de «mestre Cubas» (personaje campestre sencillo), hemos optado por incluir la variante egipcia coloquial de esta palabra, «المعلم كوباس».

La causa de esta elección incide en que el árabe distingue ente *árabe culto, lengua de los medios* de comunicación, y *árabe coloquial* (que no se considera culto), hablado en distintas variantes, según el país de habla árabe. Entonces, elegir una palabra coloquial para traducir «mestre» era, desde mi punto de vista, mejor que incluir una palabra del árabe clásico culto.

CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos intentando acercarnos al mundo mágico de la traducción. A grandes rasgos, hemos analizado los componentes que nos parecieron más dignos de

mencionar; y hemos utilizado la terminología que nos pareció más sencilla, pero correcta, para llevar a cabo este análisis.

No podemos concluir el trabajo sin decir que la labor de traducir a Galdós es de por sí un trabajo difícil, pero muy sugerente. Es una aventura que creemos que nos ha reportado grandes satisfacciones.

BIBLIOGRAFÍA

B. Bell, David, (2005), *A Comparative Analysis of English Bible Translation. With a view towards defining and describing paradigms*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, Alicante.

Berenguer, Laura: «Cómo preparar la traducción en la clase de lenguas extranjeras», Quaderns. Revista de traducció 4, Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació, 1999, 135-150. http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n4p135.pdf#4

Calsamiglia Blancafort, H. (1999); Tusón Valls, Amparo, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel Lingüística.

Hatim, B.; Maon, L. (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso.* Barcelona, Ariel Lenguas Modernas.

Hurtado Albir, A. (2001), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.

El Madkouri Maataaoui, M. (2003) «Analogía pragmática y traducción. Problemas de traductología actual», *Interlingüística*, ISSN 1134-8941, Nº. 14, pags. 319-329.

López Guix, J. G.; Minett Wilkinon, J. (1997), *Manual de traducción inglés castellano*, Barcelona, Gedisa, Serie Práctica, Universitaria y Técnica.

Nida, E.; Taber, C. (1986): *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Cristiandad.

Nord, C. (1991), *Text analysiss in Translation*, trad. Christiane Nord y Penelope Sparrow, Amsterdam/Atlanta (Ga.), Rodopi.

Penate Rivero, Julio (2001), *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, Zaragoza, Libro Pórtico.

Pérez Galdós, B., (1977) «Tropiquillos», *Cuento, teatro y censo*, Madrid, *Aguilar*, 26-32.

Waddington, C. (1999): *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general (inglés-español)*, Madrid, Universidad Pontificia, Comillas.

Benito Pérez

Galdós

Realtà



Traduzione di Sagrario del Río

ISIDORA
Ediciones

ADAPTACIÓN DRAMÁTICA DE UNA NOVELA DE GALDÓS*

SEBASTIÁN DE LA NUEZ
Universidad de La Laguna

Creemos que todavía no se ha estudiado con la extensión y la profundidad que se merece el proceso de refundición y dramatización de las novelas galdosianas, aunque existe algún valioso ensayo, como el de Manuel Alvar, *Novela y teatro de Galdós*[1], y creemos que no lo será hasta que no se examinen los manuscritos de esas transformaciones novelescas en teatro, como los que existen en el Archivo de la Casa-museo de Las Palmas o se conozcan todas las cartas donde don Benito habla de estos problemas y de los intentos de adaptación de sus novelas por otros escritores y dramaturgos amigos.

Nosotros, precisamente, queremos aportar, en esta breve comunicación, algunos datos de una adaptación teatral de Galdós, hoy olvidada, y realizada no por él mismo, sino la compuesta por un escritor amigo, Francisco Acebal, de la tan personal novela *El amigo Manso.*

Por los datos que conocemos, Galdós pensó convertir en dramas o comedias musicales muchas de sus novelas, pero siempre que trataba de realizar esas refundiciones –sobre todo si no habían sido concebidas previamente en forma dialogada, como en el caso de *Realidad, La loca de la casa,* etc.– sentía una real incapacidad para llevar a buen fin esas adaptaciones. Así, como es sabido, realizó trabajosamente las adaptaciones de los Episodios *Gerona* (1893) y *Zaragoza* (1908), cuyo proceso puede seguirse por las cartas de Carlos Fernández Shaw y Lapuerta. Sabemos

---

* Este artículo fue publicado en 1974 en las Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Lo publicamos en memoria de don Sebastián de la Nuez, inolvidable, querido galdosista y como introducción oportuna a la versión teatral de *El amigo Manso* de Benito Pérez Galdós.

[1] Vid. Prohemio, I, 2, septiembre 1970.

también que Galdós intentó la escenificación de otros episodios como *Un voluntario realista, La corte de Carlos IV, La batalla de los Arapiles*, pero sin ningún resultado positivo.

Sin embargo las novelas más importantes que soñó ver representadas fueron *Marianela* (1878) y *El amigo Manso* (1882). El proceso de adaptación al teatro de la primera lo hemos seguido a través de las cartas de Valle Inclán, de los hermanos Álvarez Quintero y de Malats publicadas por nosotros[2], y que completaremos todavía en el estudio y epistolario que preparamos sobre autores y actores teatrales que se relacionaron con don Benito.

Pero la que no hemos visto citada en ningún ensayo o estudio galdosiano –que nosotros sepamos– es esta adaptación de *El amigo Manso* llevada a cabo por Francisco Acebal en 1917, es decir, el año siguiente a la adaptación de *Marianela* realizada por los hermanos Álvarez Quintero y estrenada por Margarita Xirgú el 16 de octubre de 1916. Precisamente la única noticia moderna impresa –aparte de la cita de Hurtado y González Palencia– que dice en el apartado dedicado a Galdós: «*El amigo Manso* (1882), sobre el problema de la educación (arreglada para el teatro por Francisco Acebal)»[3]– es la de Antonina Rodrigo, quien en una extensa y documentada biografía de la gran actriz catalana, nos dice que, en sus actuaciones en Barcelona en el año 1918, realiza, en homenaje del gran novelista, «una semana de teatro galdosiano, en el curso de la cual se estrenó la adaptación de su novela *El amigo Manso,* que llevó a cabo con gran acierto, Francisco Acebal»[4]. En esa semana galdosiana, que fue la primera de mayo de ese año, volvió a representarse *Marianela* y el último drama compuesto por Galdós, *Santa Juana de Castilla,* a cuyo estreno acudió expresamente el autor desde Madrid.

Sin embargo, *El amigo Manso* de Acebal había sido ya estrenado anteriormente en aquella ciudad, en el teatro Odeón, el 20 de noviembre de 1917, por otra compañía dramática en la que participaron autores menos conocidos, como Celia Ortiz, Carmen Díaz, Ricardo Puga y otros, según reza al frente de la edición de esta adaptación teatral en la colección de *Los Contemporáneos*[5].

De otra representación de *El amigo Manso* posterior a ésta tenemos noticias por una carta inédita de Acebal, la única que se conserva en el Archivo de Galdós, y que reproducimos a continuación por estar dedicada al tema que nos ocupa:

---

[2] Vid. S. de la Nuez y J. Schraibman, *Cartas del archivo de Galdós*, Ed. Taurus, M. 1967, y *Homenaje a E. Serra,* Universidad de La Laguna, 1973.

[3] Vid. *Historia de la Literatura Española,* M. 1949, p. 890.

[4] Vid. *Margarita Xigú y su teatro,* Ed. Planeta, B. 1974, p. 119.

[5] Correspondiente a los n.os 854 y 855 de junio de 1925.

Le Figar
GIJON

Creo que emprenderé el arreglo
de *Misericordia.*
20 Agosto 1918.

Mi queridísimo D. Benito: Aquí hemos tenido a Margarita que estrenó en este pueblo *El amigo Manso,* y gustó mucho. Ha estrenado también con mucho éxito *Santa Juana de Castilla.*

Hoy se ha ido a Avilés y de allí a Santander.

Por ella he sabido que Vd. sigue en ese Madrid y estoy muy inquieto por saber el motivo que le retiene sin ir a su casa de Santander como todos los años. Temo si puede ser motivos de salud y por eso deseo de que me ponga Paco unas líneas diciéndome lo que ocurre para estar todavía ahí.

Margarita y el Marqués me han hablado de lo mucho que desearían que fuese Vd. a Santander para hacer allí el repertorio de Vd. Naturalmente que están dispuestos a hacerlo en las mismas condiciones que otras veces lo hicieron. Yo creo que sería muy conveniente que Vd. pudiera ir. Dígame Vd. lo antes posible lo que determine de esto para arreglarlo yo mismo con Margarita.

Espero con impaciencia su carta para saber lo que ocurre.

Mis recuerdos a Paco.

Un gran abrazo de su fiel,

Acebal.

Creo que para los familiarizados con la vida y la obra de Galdós no hace falta indicar que Paco es uno de sus servidores que lo mismo le servían de lazarillo o de escribiente al novelista y que el citado Marqués es el de Premio Real, apoderado de la compañía de Margarita Xirgu. Nótese cómo la representación de *El amigo Manso,* igual que en Barcelona, iba con el repertorio galdosiano, y obsérvese la atenta preocupación de Acebal porque a estas alturas del cálido agosto del año 18 aún don Benito no había marchado a Santander. Pero en estas fechas de la vida del escritor es fácil suponer que su salud ya no le permitía desplazarse, con entusiasmo y la diligencia de los viejos tiempos, a su amada residencia santanderina de San Quintín.

Creemos, sin embargo, necesario indicar algo de la personalidad y la obra del adaptador de la antigua novela galdosiana, Francisco Acebal, ya que nada se dice de él en los clásicos Manuales de Literatura Española, ni en los estudios sobre Novela o Teatro contemporáneos en España, como el de Nora o el de Torrente Ballester.

Sin embargo –en su tiempo– el erudito Andrés González Blanco le dedica en su *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*[6], cuando aún no tenía mucha obra, y aún no había adaptado la novela de Galdós al teatro, abundan-

[6] Ed. Sáenz de Jubera, hermanos, M. 1909, p. 804-829.

tes y largos párrafos de tono encomiástico y subjetivo. Es curiosa la opinión que tiene de él como estilista, lírico y novelista de las cosas pequeñas y vulgares, captador de las vidas femeninas humildes, de gran fuerza dramática, expresado todo por una especie de naturalismo sublimado o de un idealismo realista. Así, por ejemplo, refiriéndose a una de sus primeras novelas, *Aires del mar,* dice que tiene «la poesía de los hogares humildes, donde se elaboran dramas oscuros, los secretos de las almas enmohecidas en los estudios, los íntimos repliegues de los espíritus femeniles nacidos a la vida sentimental en las viejas ciudades que nadie visita». Señala además que ésta es la «primera novela de las vidas humildes que en España se ha escrito. En ella se estudia con tal intensidad lo mismo el medio ambiente que los personajes (...) que el alma más imaginativa, la inteligencia más desnuda de potencia fantástica, se representa, sin necesidad de auxilio de la pintura, un mundo con los datos que le proporciona el novelista. Pero todo ello podría decirse y verse en la obra anterior galdosiana a partir de *Nazarín* (1895), *Raima* (1895) *y Misericordia* (1897). Por otra parte, González Blanco afirma que es en aquel momento «el más original de los novelistas españoles, sino por la *manera de hacer,* sí por la *manera de ver* los personajes que saca a escena, por el ambiente que los rodea, por la psicología de que hace alarde y que ha merecido tener ya tan aventajados y prestigiosos seguidores y secuaces (...), como ese segundo gran novelista de las nuevas generaciones que se llama Mauricio López Roberts».

También Federico Sainz de Robles le dedica un artículo en su *Diccionario de la Literatura*[7]. Por él sabemos que Acebal nace en 1866 en Gijón y muere en 1933, que se licenció en leyes en Madrid, donde fue periodista, novelista y dramaturgo, colaborador de numerosos diarios y revistas de España y América. Sabemos que en 1900 obtuvo un premio literario en un concurso organizado por la revista «Blanco y Negro» por la obra citada *Aires del mar,* donde formaban tribunal Echegaray, Galdós y Ortega y Munilla. Fue también fundador y director de la revista «La Lectura», en 1902, una de las más prestigiosas de la época. Entre sus novelas y narraciones se encuentran *Los de mi rincón* (1902), *Huellas de almas* (1901), *Dolorosa* (1904), *Frente a frente* (1905), etc., y entre sus dramas tenemos *Nunca* (1905), *Los antepasados, Misericordia, Ráfagas de Pasión* y alguna como la citada por P. Caballero, *Danzas del Amor,* de la que dice es «muy estimable desde el punto de vista meramente literario»[8]. Piensa Sainz de Robles que Acebal es «ante todo, un escritor de exquisita sensibilidad y de fino estilo, muy rico en imágenes delicadas», y le señala dramaturgo de influencias galdosianas y benaventinas, pero no aclara si esa obra que cita, *Misericordia,* es refundición de la novela galdosiana del mismo título, como parece sospecharse por la nota de la carta más

---

[7] Vid. Ed. Aguilar, t. II, M. 1953, p. 18.

[8] Vid. *Diez años de crítica teatral (1907-1916),* Ed. Apostolado de la Prensa, M. 1916.

arriba copiada, extremo que aún no hemos podido comprobar. De confirmarse tendríamos otro eslabón más en las adaptaciones dramáticas de las novelas de Galdós no estudiadas.

Una prueba de la vinculación de Francisco Acebal a Pérez Galdós como admirador amigo y asiduo lector son las palabras que le dedicó en la efímera revista *La República de las Letras* en el número homenaje a Galdós[9], donde colaboraron las más prestigiosas y famosas firmas del movimiento literario del momento como Menéndez Pelayo, la Pardo Bazán, Azorín, Unamuno, Antonio Machado, E. D'Ors, etc., junto a otras de críticos, escritores y periodistas no tan cotizadas. Por ser poco conocida esta Revista, vamos a reproducir algunos párrafos de las cuartillas de Acebal, que llevaban el título de «La piedad de Galdós». En ellas recuerda, en primer lugar, la equivalencia de la obra de nuestro novelista con la de Balzac, lamentándose de que «de éste hay ya estudiados muchos aspectos; de Galdós pocos, muy pocos. Casi está virgen el filón de Galdós».

Con ello incitaba, todavía en vida del escritor, a los críticos e investigadores jóvenes a estudiar la inmensa obra galdosiana, diciéndoles, además, entre otras cosas:

> *Juventud:* si alguna vez te mueves a honrar en forma tan literaria a tu maestro literario, no te olvides de la piedad galdosiana. Ella podría ser un bello capítulo de emoción, de sentimiento efusivo, de cordialidad, en el libro que tejieses. ¡La piedad galdosiana!... ¿Quién no ha sentido en sus páginas compasivas, amorosas, buenas, serenamente buenas para todos los infortunios, para todas las desgracias, para todas las debilidades? ... ¡La piedad galdosiana! ¿Quién no ha sentido en sus páginas esa intensa atracción, esa humana simpatía por todo lo que sufre lacra del espíritu o de la carne, tortura del cuerpo o del alma? (p. 3).

Si estas palabras pueden referirse en general a todas y cada una de las novelas de la serie contemporánea, pueden también concentrarse en las dos figuras que más atrajeron a Acebal de la obra galdosiana: el piadoso y manso Don Máximo de su apellido, y la Benina misericordiosa y por lo tanto piadosa en el sentido de la virtud de la «pietas» antigua y religiosa como abnegación y compasión por los semejantes.

Junto a la carta de Acebal, antes transcrita, hemos tenido la suerte de encontrar unas cuartillas inéditas del propio Galdós, escritas por él, o por alguno de sus escribientes, para ser leídas el día del estreno de *El amigo Manso* y que copiamos a continuación dejando las palabras o frases tachadas entre paréntesis:

> Una comedia adaptada de una novela cuyo protagonista comienza diciendo: *Yo no existo* tiene la dificultad suprema de encarnar (con vida visible) una figura literaria que es sólo (una

[9] Vide número 15, correspondiente al 22 de julio de 1909.

vaguedad psicológica) abstracción, ensueño, sombra. Y aún esta sombra se asemeja mucho más a los santos del cielo que a los hombres que andan por este valle de lágrimas.

Máximo Manso, como todos los humildes héroes del sacrificio, es un ser callado, solitario. Su vida escénica tenía que depender tanto como de él mismo de los seres, buenos o malos, que le rodean. Sale, destaca y resalta esta sombra de hombre por las amargas realidades que le circundan. Su misión no es hablar como hablan los personajes de las comedias; su misión es callar, hacer el bien y resignarse.

Por eso Acebal termina la adaptación sintetizando al *Amigo Manso* en el hombre bueno y santo que vuelve a su soledad, vuelve a sus libros llevando consigo como (suprema) dulzura de la vida (el amor del sacrificio) no el sacrificio de un amor sino el amor de un sacrificio.

Sólo quiero y debo añadir que Acebal (mi entrañable amigo) hizo esta adaptación por mi ruego por (mi) el deseo (de toda) intenso que sentí (toda mi vida) muchas veces de ver esta figura, esta sombra del *amigo Manso,* viviendo de la difícil vida de la escena. Un gran deseo que (veo realizado) al fin he conseguido ver realizado.

Por estas palabras vemos, en primer lugar, que la adaptación se llevó a cabo porque Galdós había soñado en ello «toda mi vida», como dice en una de las frases tachadas, hiperbólica, pero muy significativa. En segundo lugar, vemos que Galdós había pensado en las posibilidades dramáticas de su novela, pues conocía, de antemano, las dificultades de la adaptación sobre todo por la confesada falta de existencia del personaje principal, que era sólo una «abstracción, ensueño, sombra». Pero ¿no habría pensado que está aquí la posibilidad de hacerse o de crearse así mismo un personaje independiente y verdadero, tan real como los demás? Ricardo Gullón, que ha escrito tantas cosas certeras sobre *El amigo Manso,* observa que «Galdós no dice palabra sobre él, se la cede, y desde la primera línea le deja desenvolverse en libertad, sin trabas ni encasillados, en el mundo creado por su propio discurso»[10]. Esta posibilidad de crear un personaje desde un nuevo punto de vista, independientemente del autor, un verdadero personaje, cuya esencia es la ficción misma, es la que desarrollaron más tarde Unamuno y Pirandello en la novela y en el teatro. El mismo Gullón establece un paralelo entre Máximo Manso y Augusto Pérez, como personajes nivolescos, como sombras de sombras, como seres de ficción literaria.

Nosotros mismos hemos estudiado el proceso que va desde la ficción histórico-literaria de un personaje de Unamuno, Tulio Montalbán o Julio Macedo (1920), en narración, hasta su adaptación al teatro por su autor bajo el titulo de *Sombras de Sueño* (1930)[11]. Precisamente entre una y otro versión media la adaptación de *El amigo Manso* de novela a drama por Acebal, por lo que no se descarta que Unamuno volviera con

---

[10] Vide *Galdós, novelista moderno*, Taurus Eds. M. 1960, p. 68.

[11] Vide S. de la Nuez, *Novela y drama de Tulio Montalbán,* «Rev. de Ocidente», vol. LXVIII, Lisboa, a. 1965.

ello a meditar sobre las posibilidades dramáticas de la ficción que se debate con su propia sombra, con su no existencia, aunque no sea ésta la idea motivadora que anima al refundidor de Galdós.

En la obra galdosiana del *Amigo Manso,* por sus ideales pedagógicos y filosóficos, cercanos al krausismo, «por el tono de irónica ternura con que está creado Máximo Manso, no deja lugar a dudas respecto al sentimiento entrañable y melancólico con que se pinta su fracaso, como advertencia sin acritud a los educadores de una cofradía a la que Galdós se sentía vinculado» como dice Gullón[12]. Y ese sentimiento de impotencia para realizar los ideales en la tierra y en la sociedad actual está implícito en las propias palabras de Galdós cuando dice, en las líneas leídas más arriba, que su héroe es «una sombra que se asemeja mucho más a los santos del cielo». No en vano el autor le apellidó «manso», recordando, sin duda el sermón evangélico, donde se llama bienaventurados a los «mansos y humildes porque de ellos será la tierra»; pero no tomada al pie de la letra, sino según la exégesis católica, que lo interpreta como «tierra prometida», o sea, el cielo. Por eso este héroe, como sigue diciendo Galdós, tenía que ser «un humilde héroe del sacrificio, un ser callado y solitario».

Pero don Benito, que había meditado, como hemos indicado, en las posibilidades dramáticas de su creación, tan cercana a él mismo y más cuando parecía que la propia realidad de su familia le daba una réplica del personaje en su sobrino don José Hurtado de Mendoza (quien como sabemos por carta dirigida a don Antonio Maura, fecha del 26 de agosto de 1907[13], se queja al político del atropello que querían realizar con aquél, catedrático de la Escuela de Ingenieros en Madrid, donde llevaba más de veinte años desempeñando su puesto, y que ahora iba a ser desplazado de ella por las influencias de sus propios ex discípulos), acaso comprendió, como dice en dichas cuartillas, que «su vida escénica tenía que depender tanto como de él mismo de los seres buenos o malos, que le rodean. Su drama consiste que a él sólo le toca ser el hombre bueno, el que vive conforme a una ética severa, o a un ideal cerrado por el que se sacrifica, muchas veces, inútilmente como Cristo o Don Quijote, y donde se encuentran todas las escalas, desde lo sublime a lo ridículo. El amigo Manso, pues, está en la trayectoria de los grandes personajes más próximos a la ideología del propio Galdós, desde Pepe Rey y León Roch hasta Nazarín y Benina, añadiéndose el caricaturesco don Pío Coronado, personaje secundario de *El Abuelo,* también preceptor y profesor como Máximo Manso, quien decía: «¡Qué malo es ser bueno!».

Así este *Amigo Manso* es como una sombra que pasa haciendo el bien a todos los que le rodean, para volver a la región de las sombras, al limbo literario, de donde salió, después de haberse hecho realidad en el autor-narrador, como ha visto Gullón. Por eso

---

[12] Vide *Técnicas de Galdós,* Taurus Eds. M. 1970, p. 93.

[13] Vide Marcos Guimerá, *Maura y Galdós,* Ed. Cabildo Insular, Las Palmas, 1966, p. 48.

Francisco Acebal, sin el genio de Unamuno y dentro de la técnica realista-idealista de Galdós, parte de ese personaje «bueno y santo», que vuelve a su soledad, a sus libros, «llevando –como dice Galdós– como dulzura de la vida no el sacrificio de un amor, sino el amor de un sacrificio», que es una posibilidad dramática más de la gran novela galdosiana.



A B C. MIERCOLES 21 DE NOVIEMBRE DE 1917. EDICION 1.ª PAG. 19

Esta semana, que será continuada por sesiones ordinarias, se celebrará mañana, a la una de la tarde, a los académicos del Anglo y Medinilla.

Uno de los vocales de la sección desea antes hacer un ruego a la autoridad primera vera patronal.

LOS CARRUAJES DE LUJO

Demostrado el empuje con los coches de lujo por la comisión de Hacienda, y tras largo expediente, que les ponen en peligro la fijación de aquella hacienda, hoy se trata en política sobre el mismo asunto por el Ayuntamiento.

LOS PRESUPUESTOS

Por no haberse reunido ayer número suficiente de concejales no pudo celebrarse la anunciada sesión para discutir los presupuestos.

Mañana se celebrará, en segunda convocatoria.

SEGUROS AGRICOLAS

INAUGURACIÓN DE LA CONFERENCIA

En el salón de actos de la Real Academia de Jurisprudencia se inauguró ayer tarde la conferencia de seguros agrícolas, bajo la presidencia del director general de Agricultura, señor marqués de Campo.

El secretario general, Sr. Rovira, dió lectura a la Real orden de convocatoria de la conferencia. Leyó luego el reglamento de la misma y una reseña de los temas que se han de discutir, así como los nombres de los ponentes holandés y relatora de los trabajos presentados y las personalidades de provincias que asistirán a la conferencia.

El director de Agricultura pronunció un elocuente discurso, en el que hizo un estudio sintético de la vida del cultivador, indicando los sentimientos a que se halla sometido, y señalando como medio de asistencia el uso de seguros agrícolas.

Saludó a los concurrentes en nombre del ministro de Fomento, y citó a todos para las solemnes de los seguros agrícolas.

El marqués de Campo fué muy aplaudido.

Después fueron aprobadas las designaciones de las mesas, compuestas las nombradas en las personas siguientes:

Sección primera. Seguros contra el pedrisco: Presidente, marqués de Rafa; vicepresidente, el Sr. Gabel, director del Conservatorio, y secretario, el Sr. Alcaraz.

Sección segunda. Seguros contra incendios de cosechas: D. Ignacio Girona, vicepresidente, D. Francisco Bonel, y secretario, Sr. Arazo.

Sección tercera. Seguros contra heladas, sequías del campo y inundaciones: Presidente, D. Ramón de Reina Burgos; vicepresidente, D. Miguel del Campo, y secretario, los Sres. Moragas, Navarro y Burgos.

Sección cuarta. Seguros de animales: Presidente, D. Jorge Jordana; vicepresidente, D. Dalmacio García, doctor de la Escuela de Veterinaria, y secretario, el Sr. Santa Cruz.

Sección quinta. Límites y extensión de estos seguros: Presidente, el conde de Moscoso; vicepresidente, señor marqués de la Frontera, y secretario, D. Justo Cánovas del Castillo.

Como terminación de todas las sesiones fué nombrado el Sr. Rovira.

Hoy, y los días, se discutirá el primer tema sobre el pedrisco.

NOTAS TEATRALES

REAL. INAUGURACIÓN

Las del Real lucían bellas ropas, porque de bellas hacen gala; es cierto, de ello superior al de la pasada temporada, bien conservado este año la temporada del Regio teatro de la plaza de Oriente. Y por muy dicho espectáculo de los que en nuestro público congregan admiración y entusiasmo, y ver aplaudir las famosas con sus del argumento, pueden de moda, la magnífica sala ofrecía el deslumbrador aspecto que la hace una de las primeras entre las primeras de los grandes teatros del mundo... cuando está llena, y anoche... Bueno la entrada en buenas.

La Real Familia, en sus palcos; la aristocracia y el mundo chic, en las localidades de lujo, luciendo el diamante famosos extranjeras modas, extranjeras diamantes y muchas de pedrería, y las altezas, rebosando de ese contento público que va a deliberar de verdad dicen en la calle: arte.

El acto era seguro, por lo mismo que los cuatro números del programa: Carnaval, Sílfides, El sol de la noche y Scheherazade, son maravillas de plástica, de línea coreográfica, de musicalidad exótica, de ritmo sensorial y de juegos de luz, sobre de colorinches de bellas mujeres, que se pasean cuando salen, y son todas con más bien ramos de siempre, y que acuerdan a Gómez Carrillo, en Rimsky Korsakoff para nuevos artículos.

Bien voy por viejos Sílfides; el se vió anoche a Bella, como debemos ser primeros; pero los admiradores de las hermosas damas-artistas no dejaron pasar sin aplaudirlas, porque las pruebas evidentes que exhibieron en arte, en gracia, en disciplina y en conjuntos bien en las mismas, pueden aconsejar seguirse en la presente correlativos en clase y en espíritu.

Las bailarinas de anoche fueron la Lopokova, en Sílfides y Carnaval; y la Tchernicheva, en Scheherazade; y bien, Nombre, en El sol de noche, y Cavalieri, en Sílfides. En Scheherazade el telón de abrirse a Mirambel o a Bolm. Además, le parecía al público que faltaba gente en la escena, y un poco más de ensayo en la orquesta. Es de suponer que en sucesivas noches se corrijan deficiencias y se aumente la concordia de escuchar los programas, prohibiendo, como se prohibió anoche, en repetir a los acomodadores. Las castañuelas hacen bien, y hasta aquí fué bien, así como la de los negros chico pretta por la entrada a palco.

Hoy no hay función.

Mañana tarde, segunda representación de los magníficos bailes rusos, con el siguiente programa:

Primero. Las mariposas, música de Strauss. Segundo. El alcalde de Zalamea, música de Szymanski. Tercero, Scheherazade, música de Rimsky y Korsakoff.

Este admirable programa, en el que el famoso ballet de los maestros artistas del repertorio de la compañía de Diag Mont, se verá repetido en toda la serie.

Correspondrá esta función a la segunda del segundo turno y comenzará a las diez menos media en punto.

ODEON. "EL AMIGO MARSO"

La dirección artística del Odeón ha querido dar al primer estreno todas las bellezas, empezando en uno de nuestros más bellos prestigios. Y a un indiscutible acierto, ya los correspondió esta vez el éxito más absoluto.

El amigo Marso, escrita concepción en cuatro actos que siempre recordaremos como una de nuestras más preciadas lecturas, es, por la admirabilidad de su proceso psicológico, por el acabado procedimiento analítico que las de nuestro autora, con una maestría inusitada reunida a una de las características de Galdós más hondamente humanas, quizá la novela que más difícilmente entrega para ser teatralizada.

¿Cómo se podía contener en las breves medidas de una acción escénica aquella vida consagrada exclusivamente a menudencias investigaciones de la filosofía, en la que unos pequeños hallazgos sentimentales atormentan con desconocidas inquietudes la paz de un alma que no sospecha siquiera?

Hace falta para ello una cerrera, viaje asiduo y ejercitamente comprensivo y un gran fondeo de comedimiento, para un documentado del interés de la obra, adivinar lo más importante en lucha que no aparenta desarrollarse.

Lino ha visto el acierto de Arniches, que ha hecho una perfecta adaptación escénica de la novela de Galdós.

En el acto primero, en sólo muy ligeros, muy amplios y encadenamientos completos, Arniches presenta los principales tipos de la obra galdosiana en una cabeza expositiva.

En los actos siguientes consigue con la misma fortuna, sostener el interés y la plástica atención de la novela, encontrando muy bien producidos los caracteres.

Cabello fué admirable aun el barrer subordinativa que se presentaba desparata siempre.

Justo tuvo el buen gusto y la rara sencillez de estudiar toda exhibición; para vió realizada, una de sus más bellas creaciones, acentuada desde hace mucho tiempo por brillantes representaciones de don Benito.

Ricardo Puga acreditó su talento con una resolución del personaje, muy cariñosamente estudiada. Celia Ortín estuvo a su gusto una justa media de ingenuidad; María Gómez fué una apetitosa corrupción; Irene Alba, en la delicada Doña Cándida, mantuvo de entonces y de trascender, acentuó su gracia personal, y Ramiro Mata subrayó con el tipo sostenido a su compromiso.

MARTOS, "EL SALUDO DEL REMO"

Así se llama un sainete en un acto, de los Sres. Cabero y Rabadán, que estrenó ayer una favorable acogida en el teatro Martín. La narración, del maestro Monreodo, sobre Díaz, el Dios.

Abundan e interpretan valientes muchos entre a menos.

Mañana, tarde de gran moda, programa selecto, y las seis, *El hombre del saco*; a las once, *Ya se casó la Isabel* y *¿qué me quieres, Rosita?*, éxito de esta comedia. Pepete, en entreactos.

LARA

El programa para el segundo turno de mañana, a las diez de la noche, lo componen las siguientes obras: *Como hermanos* (un actos), *Los soldados* (un acto) y *Raquel Meller*; antes los billetes para estas funciones que no estén ocupados se despachan en contaduría con gran antelación. Quedan hoy pocas localidades, a las horas de despacho.

El sábado, a las seis de la tarde, primer matinée de moda y gran moda.

COMEDIA

Mañana jueves, en matinée, a las cinco y media de la tarde, se pondrá en escena el soberbio sainete, de gran éxito, *El rayo*.

Todas las noches, *El rayo*.

CASA FISAC

Novedades y confecciones para señoras y niñas. Vestidos, abrigos, sombreros. Modelos de los mejores casos de París. GRAN VIA, NUMERO 1 esquina a FUENCARRAL



EN EL TEATRO COMICO, DE MADRID

UNA ESCENA DE LA OBRA, DE D. BENITO PEREZ GALDOS, "EL AMIGO MANSO", ADAPTADA A LA ESCENA POR PEDRO MUÑOZ SECA, Y REPRESENTADA ANOCHE. (FOTO ZEGRI)

EN EL TEATRO COMICO, DE MADRID

UNA ESCENA DEL SAINETE, DE PEREZ FERNANDEZ Y LOPEZ, MUSICA DE FONCUETA, "PAZ Y VENTURA". (FOTO ZEGRI)

EN EL TEATRO MARTIN, DE MADRID

UNA ESCENA DEL SAINETE LIRICO, DE CALERO Y MONCADA, "EL SALUDO DEL REMO", ESTRENADO ANOCHE. (FOTO ACEA)

EL DESASTRE ITALIANO

II

Al comenzar la ofensiva austriaca, los austriacos, con muy buen acuerdo, abandonaron las posiciones de Sleza montañosa, cuya defensa no podía realizarse en favorables condiciones, agrupándose a ambas orillas del Isonzo la retaguardia del ejército podía [illegible] consiguen la inferioridad numérica. Por lacífico los primeros pasos del Ejército de Caboreto, que pudo contener durante unos cuantos días (sobre todo), sistemas emplear sorpresas de más peligrosos resultados, atacados [illegible] con extraordinaria rapidez por la táctica literaria, pronto incondicionalmente al servicio de la causa aliada.

El esfuerzo principal del Ejército italiano se ha desarrollado desde su principio en el valle del Isonzo, precisando abandonar de Gorz y Gorizia, cuya conquista fué el primero de los objetivos que el aquella región codiciaban, creyendo que la posesión de la ciudad les abriría camino para ulteriores progresos, que podrían ser hasta [illegible] y Trieste. Gorizia cayó en poder de los italianos en Agosto de 1916; su [illegible], después de quince meses de operaciones, previo fallecimiento del enemigo evacuado. Los aliados, según su costumbre,

EL AMIGO MANSO

FRANCISCO ACEBAL

Adaptación escénica en tres actos de la novela del mismo título de Pérez Galdós, 1917. Estrenada en el Teatro Odeón el 20 de noviembre de 1917.

Madrid, 1917 .Tip. De la «Rev., de Arch., Bibl y Museos», Olózaga, 1.

Al glorioso creador de El amigo Manso, *ofrenda de admiración y cariño.*

REPARTO:

PERSONAJES	ACTORES
Irene	Celia Ortiz
Doña Cándida	Irene Alba
Doña Javiera	María Gámez
Lica	Carmen Díaz
Luca	Antonia Pérez Boira
Petra	María Santoncha
Remedios	Isabel Cozar
Melchora	Encarnación Díaz
Cheche (niña)	Elena Cozar
Chicha (niña)	Carmen Ávalos
Máximo Manso	Ricardo Puga
José María	Ramiro de la Mata
Manuel Peña	Manuel Somera
Rupertico	Juan Fernández

ACTO PRIMERO

Despacho del amigo Manso. Muchos estantes de libros. Libros sobre sillas y mesas; libros y papeles por todas partes. Una puerta a cada lado. Ventana o balcón grande al fondo.

Escena I

Don Máximo, trabajando. Petra.

PETRA.– ¡Señor… señor! ¡Don Máximo…! ¡Parece sordo algunas veces! ¿no me oyes?

MÁXIMO.– Ya te oigo, Petra. Es que estoy trabajando, y si me interrumpen, me cuesta luego mucho volver a coger el hilo. Es un arduo trabajo el que tengo entre manos, Petra: el prólogo a una nueva traducción de Hegel. ¿Comprendes tú…? Es verdad: tú no comprendes, Petra.

PETRA.– Lo que yo no comprendo es que una persona como usted se pase la vida sobre esos papeles y esos librotes. Se está usted desojando, y acabará por cegar del todo; que no habrá antiparras que le basten.

MÁXIMO.– Eres muy charlatana, Petra.

PETRA.– Porque le cuido y miro por su salud, como si fuera su madre. ¡Que bien encargado me lo dejó la pobre cuando se fue de este mundo! Y yo le ofrecí cumplirlo, ¡y bien sabe Dios que lo cumplo!

MÁXIMO.– También te encargó hablar menos, y también sabe Dios que no lo cumples. ¿Pero qué olorcillo a mondongo traes contigo?

PETRA.– Tiene usted la nariz más espabilada que los ojos. Mire y goce; de doña Javiera.

MÁXIMO.– ¡Quita, mujer, quita! ¡Me mancharás las cuartillas!

PETRA.– Si esto no mancha. ¡ni que fuera tinta! Que así tiene usted las manos: siempre con los dedos que parecen calamares. ¡Ya podía usted fregárselas!

MÁXIMO.– ¿Cuándo lo han traído?

PETRA.– Ahora mismo. Y manda a decir doña Javiera que está acabadito de llegar de Calendario.

MÁXIMO.– De Candelario, habrás querido decir.

PETRA.– Si lo hubiera querido decir, lo hubiera dicho.

MÁXIMO.– Pues debiste querer y debiste decirlo.

PETRA.– Esta doña Javiera, ¡qué vecina más amable! Parece mentira que sea una carnicera. Aunque ella con su razón lo hace. ¡Que para eso le está usted desasnando a su hijo!

MÁXIMO.– El hijo de doña Javiera nunca ha sido un asno, Petra.

PETRA.– No trato de ofender. Sólo digo que usted lo está puliendo; que si no es por usted, lo hubiéramos visto detrás de la tabla, muy remangao, cuchilla en mano, rajando cuarto trasero. Con perdón sea dicho. ¡Y quién le ve ahora, hecho un señorito, que ni asomarse quiere al establecimiento por miedo de pringarse!

MÁXIMO.– Basta, Petra; que corta y raja tu lengua más que la cuchilla de doña Javiera. Dime, Petra: ¿seguimos sin carta ni telegrama?

PETRA.– Ya lo ve usted.

MÁXIMO.– Mi hermano es capaz de presentarse aquí con toda su familia, sin avisar siquiera.

PETRA.– ¡Allá ellos se arreglen! A usted, ¿qué le importa?

MÁXIMO.– Hace ya dos días que han desembarcado en Cádiz, y sin la menor noticia. *(Llaman.)* ¿Oyes?

PETRA.– ¡Voy allá! ¿Será doña Cándida? Que ya sabe usted que estuvo esta mañana y la eché con cajas destempladas. ¡La muy…! ¡Ésa sí que saca raja, sin tabla ni cuchilla! Usted tan blando, y ella tan lagartona. O será su sobrinita, que la manda de reclamo, porque sabe que con ella se ablanda usted más todavía.

MÁXIMO.– ¡Pobre criatura! ¡Me da tanta lástima!

PETRA.– ¡Eso es, ablándese usted, y entre tía y sobrina nos dejarán a pedir limosna!

MÁXIMO.– Calla, y abre. Mira: si es doña Cándida, dile que vuelva mañana.

PETRA.– No hace falta decirlo. De todas maneras, doña Cándida siempre vuelve mañana. *(Vase Petra.)*

MÁXIMO.– ¿Por dónde ando…? ¡Ah, sí! La ironía en el arte… ¿Será doña Cándida? Lo temo. *(Aparece Petra.)* ¿Es?

PETRA.– ¡Como si fuera!

MÁXIMO.– ¿Su sobrina?

PETRA.– Ésa.

MÁXIMO.– Que pase.

PETRA.– Ya pasó.

MÁXIMO.– ¿Dónde está? Que pase aquí.

PETRA.– Está en el comedor; no quiere pasar aquí; dice que le da mucha vergüenza… ¡Es muy mirada la niña! Pero trae cartita de su tía. Tome usted y abra la bolsa.

MÁXIMO.– *(Lee la carta.)* Esta doña Cándida. Lo de siempre. Que pase, que pase Irene. Esta mujer me arruina.

Escena II

Don Máximo Manso e Irene.

MÁXIMO.– Pasa, Irenita.

IRENE.– ¿Molesto?

MÁXIMO.– No, tú no molestas.

IRENE.– Pero interrumpo su trabajo.

MÁXIMO.– No importa. Siéntate.

IRENE.– No, señor; usted tendrá que ir a su cátedra. Estaría usted estudiando. ¡Cuánto estudia usted, don Máximo!

MÁXIMO.– Tú también creo que ahora estudias mucho.

IRENE.– ¡Bah! Por saber algo. Ya soy muy grande, y no sé nada: soy como una niña de la calle.

MÁXIMO.– Sí que estás muy grande. ¡Cuánto has crecido!

IRENE.– No se ría usted de mí.

MÁXIMO.– ¿Reírme…? Eso, no. Al contrario.

IRENE.– Es verdad. Usted no se ríe; usted es muy bueno; usted me tiene lástima.

MÁXIMO.– No, lástima tampoco. Si ahora tu vida es un poco triste, eres muy niña, eres muy buena, y serás feliz más adelante. Lo serás, porque mereces serlo.

IRENE.– Puede que lo merezca y puede que no lo sea.

MÁXIMO.– La desgracia te hace hablar de ese modo tan pesimista.

IRENE.– No soy tan desgraciada. Yo creo que en la vida, aun lo más malo, algo tiene de bueno. ¿No es verdad, señor Manso? Todo es saber buscarlo.

MÁXIMO.– Hablas como un libro.

IRENE.– ¡Ay, no señor! Hablo por experiencia.

MÁXIMO.– ¡Qué gracioso! ¿A tus años…?

IRENE.– Pues a mis años. Sí, a mis años. Puede que usted, con tantísima sabiduría, tenga menos experiencia que yo de la vida; puede que usted, encerrado aquí siempre, entre todos estos libros, sepa todo lo que los libros dicen; pero la vida, ¡ay!, la vida no es un libro…¡Jesús, Dios mío! ¿Qué estoy diciendo? Perdóneme usted. Sospecho que le he faltado a usted al respeto. Perdóneme usted. ¡Cuánta tontería he dicho!

MÁXIMO.– No; sigue, sigue. Me encanta oírte… Pero ahora caigo en la cuenta: te has puesto de largo. Estás muy elegante.

IRENE.– Fue empeño de mi tía. Doña Cándida me quiere mucho. Si no fuera por ella, ¿qué sería de mí? Huérfana, sola… Este vestido, ella me lo regaló, y entre las dos lo arreglamos. Era un vestido de su juventud. Y la tela, que parece tan anticuada, creo que ahora vale –según ella dice– muchísimo dinero. Un anticuario de la Carrera le ofrecía un tesoro.

MÁXIMO.– ¡Los tesoros que le ofrecen a tu tía!

IRENE.– (*Sonriendo.)* Tiene usted razón. ¡Pobre doña Cándida! Me parece que sueña con tesoros: sus damascos antiguos, sus tierras de Zamora, sus tapices flamencos, su *Virgen* de Murillo, su *Apóstol* de Ribera…

MÁXIMO.– ¿Tú has visto todo eso?

IRENE.– A las tierras nunca fuimos; dice que están muy lejos.

MÁXIMO.– ¿Y las telas?

IRENE.– He visto el arca donde están guardadas, con alcanfor, para que no se apolillen.

MÁXIMO.– ¿Y los cuadros?

IRENE.– Están depositados yo no sé dónde, porque quisieron robárselos. Pero he visto fotografías.

MÁXIMO.– Sí, del Museo. ¡Ay, Irenita! El único tesoro de doña Cándida es el mío.

IRENE.– Le molestamos a usted mucho. Yo no quisiera venir; ya le he dicho a mi tía que yo no vuelvo. Esto me da mucha vergüenza.

MÁXIMO.– Pues harás muy mal, porque entonces vendrá ella, y es peor. Tu tía, con sus invenciones, me altera, me saca de quicio. Ven tú. No me duele acudir a su socorro: es una carga sagrada que me dejó mi madre, la cual tenía no sé qué extraña debilidad por doña Cándida; lo que no llevo con paciencia es su charla, sarta de embustes.

IRENE.– Es usted muy cruel con mi tía.

MÁXIMO.– Y tu tía más cruel conmigo… No te aflijas. Para demostrarte que no me importa, vas a permitirme un pequeño presente, como recuerdo de tu primer vestido largo.

IRENE.– No, muchas gracias.

MÁXIMO.– Vamos; no seas tonta. Una cosa cualquiera. La eliges tú misma. Toma: esto para tu tía y dile que no venga a darme las gracias, que estoy muy ocupado. Tu tía, cuando me da las gracias, se enternece, llora, y su llanto me sale un poco caro.

IRENE.– También me encargó mi tía preguntar a usted si había noticia de los cubanos. Está impaciente por verlos. La pobre, los quiere tanto…

MÁXIMO.– Pero, Irenita, si no los conoce.

IRENE.– Pues los quiere mucho.

MÁXIMO.– Pues nada, nada: dile que no hay noticias. *(Entra Petra.)*

PETRA.– Aquí está el hijo de doña Javiera.

MÁXIMO.– El señorito Peña, se dice.

PETRA.– El señorito Peña siempre será para mí el hijo de doña Javiera.

MÁXIMO.– Líbreme Dios de negarlo. ¿Por qué no pasa?

PETRA.– Como estaba usted con la sobrina de doña Cándida…

MÁXIMO.– La señorita Irene.

PETRA.– La señorita Irene siempre será para mí la sobrina de doña Cándida.

MÁXIMO.– Qué manía de no llamar a nadie por su nombre. Que pase, que pase. Es Manolito Peña, mi discípulo. Guapo chico.

IRENE.– Sí, mi tía me ha contado… carnicero, ¿verdad?

MÁXIMO.– Pero no corta.

PEÑA.– *(Desde dentro.)* ¿Se puede?

MÁXIMO.– Adelante. *(Entra Manolo Peña, que se queda contemplando a Irene.)*

Escena III

Irene, Petra, don Máximo Manso, Manolo Peña.

MÁXIMO.– Anda, Irenita, compras lo que más te guste…¡Ah!, se me olvidaba presentaros. Manolo Peña, mi discípulo; buena pieza, un poco destornillado. Irene García Grande, ya tú sabes…

PEÑA.– No, señor, no sé nada.

MÁXIMO.– Sí hombre, sí: sobrina de doña Cándida. Mil veces te hablé de ella.

PEÑA.– No, señor; no, nunca.

MÁXIMO.– Si hasta la habrás visto alguna vez aquí.

PEÑA.– ¿Aquí? No, señor, no. Don Máximo, la tendría usted escondida.

IRENE.– *(A Peña.)* Yo tampoco le he visto a usted nunca en esta casa.

PEÑA.– Me habrá usted visto abajo, en la carnicería.

MÁXIMO.– Mira, Irene, escoges lo que quieras. Y a tu tía le dices que hoy no puedo complacerla en todo lo que me pide.

IRENE.– Muchas gracias. Es usted muy bueno; tiene usted un corazón de oro.

MÁXIMO.– Pues que no lo sepa tu tía, porque me deja sin corazón. Adiós, y vuelve cuando quieras, siempre que quieras… ¡Ah! se me olvidaba. Dice tu tía que necesitas un libro, y que no quieres pedirlo. ¿Qué libros necesitas?

PEÑA.– Perdone usted, maestro. Señorita: esta biblioteca es impropia de usted: pura metafísica. Usted necesitará novelas; mi biblioteca está bien surtida.

IRENE.– ¡Es usted muy amable!

PEÑA.– ¿Qué novela quiere usted?

IRENE.– Yo quiero una Trigonometría.

PEÑA.– ¡Oh!

IRENE.– Estoy haciendo mis estudios para entrar en la Normal. Leer novelas es muy bonito; pero es un lujo. Yo no puedo tener lujos.

MÁXIMO.– *(Con arrobamiento.)* ¿Qué tal?

IRENE.– Usted lo pase bien.

PEÑA.– Señorita… *(Vase Irene.)*

Escena IV

Don Máximo Manso y Peña.

(Manolo la ve salir y hace un gesto de suprema admiración.)

PEÑA.– Maestro… querido maestro… es usted un tunantón. Sea dicho con todo respeto… ¡Vaya una niña!

MÁXIMO.– Manolo, Manolito, ¿qué te figuras tú? ¿Serías capaz de imaginarte…?

PEÑA.– No, eso no; ¿de usted? ¡Ah!, nunca. Pero esto lo tenía usted muy calladito. Demasiado. ¿Es usted celoso, querido maestro? Aquí no entra nadie más que yo. ¿Serán de mí los celos?

MÁXIMO.– ¡Por Dios, Manuel! ¿Piensas que todos han de ser como tú, que en cuanto ves una falda…? En esto eres incorregible, y no conseguiré educarte.

PEÑA.– Sí, señor; lo confieso: un par de ojos bonitos me trastornan. Ha conseguido usted arrancarme hasta la afición a los toros; apenas bebo, apenas fumo…; pero, por Dios, don Máximo, déjeme usted admirar ojos negros.

MÁXIMO.– Si esta niña no tiene los ojos negros.

PEÑA.– ¡Ay, qué bien se sabe usted el color de los ojos de esta niña!

MÁXIMO.– Hoy estás empecatado.

PEÑA.– Yo me alegro mucho de que en este grave templo de la sabiduría entre la gracia divina de una mujer joven y hermosa. Se lo diré a mi madre, que, como yo, ha de alegrarse mucho.

MÁXIMO.– No le vayas con cuentos a tu madre. A lo mejor, se figura otra cosa.

PEÑA.– Mi madre tiene por usted un cariñazo inmenso y no se puede figurar nada malo. Al contrario: siempre me está diciendo que le da muchísima lástima verle a usted tan solo en la vida.

MÁXIMO.– ¡Ay! Pues ahora sospecho que mi soledad se acaba.

PEÑA.– Es verdad: la llegada de su hermano…

MÁXIMO.– Con toda su familia. Figúrate tú. Yo, que en mi soledad soy tan feliz, Manolo. Esta filosofía que tú tanto aborreces me ha servido para abrirme a través de la existencia un estrecho sendero de paz y de silencio. De haber nacido en otros tiempos, es seguro que Máximo Manso vestiría sayal y leería los místicos en la biblioteca de un monasterio. Aun hoy mismo… algunas veces…

«Yo voy por esta solitaria tierra,
de antiguos pensamientos molestado,
huyendo el resplandor del sol dorado,
que de sus puros rayos me destierra.»

¿Lo recuerdas, Manolo? Es de Herrera.

PEÑA.– «Yo vi unos bellos ojos, que me hirieron
Con dulce flecha el corazón cuitado,
Y que, para encender nuevo cuidado,
Su fuerza toda contra mí pusieron».

¿Lo recuerda usted, maestro? También de Herrera. Para usted, la tierra solitaria; para mi, los ojos bellos.

MÁXIMO.– Basta de charla. Por cierto: dale a tu madre las gracias. Un embutido excelente; digno de un soneto de Herrera.

PEÑA.– Ella subirá luego. Se ha acostumbrado a subir todos los días. La pobre, en su viudez, también está muy sola, y, como es de naturaleza tan comunicativa, la soledad la entristece.

MÁXIMO.– Pues aquí, no sé qué puede hallar mi señora doña Javiera.

PEÑA.– Porque es usted demasiado modesto. Mi madre siempre habla de usted como el hombre modelo, espejo de la juventud.

MÁXIMO.– ¿Juventud? Me parece que nunca la he tenido.

PEÑA.– Todos los sabios son ustedes lo mismo: viejos prematuros. Por eso yo no quisiera ser sabio: edúqueme usted, ilústreme usted. Mucha historia, mucho arte, mucha literatura, alas del espíritu; pero nada de metafísica, que es lastre demasiado pesado.

MÁXIMO.– Eso quiere decir que reniegas de mis enseñanzas.

PEÑA.– Eso no; en prueba de ello, aquí tiene usted el ensayo que me encargó hace tres días.

MÁXIMO.– Mañana hemos de verlo. Hoy no damos clase, Manolo, porque me urge bajar a la imprenta con estas pruebas del Hegel. Están plagadas de erratas.

PEÑA.– Le acompaño a usted.

MÁXIMO.– Pues andando. Me parece que vuelve Petra.

PEÑA.– ¿Sola?

MÁXIMO.– No, desgraciadamente. Oigo la voz de mi enemigo. ¡Doña Cándida! Ven por aquí: puedo salvarme sin que me oiga. *(Vanse.)*

Escena V

Doña Cándida y Petra.

PETRA.– Puede usted pasar sin cuidado: no hay nadie. Y puede usted esperar, y puede usted sentarse.

CÁNDIDA.– ¡Qué contrariedad! Yo que venía buscando a mi sobrinita para ir al té de la Duquesa. Acabo de recibir la invitación. No importa: ya que estoy aquí, espero. El señor Manso no tardará mucho.

PETRA.– Muchísimo.

CÁNDIDA.– Pues entonces sí que me siento. No me haga usted cumplidos. Usted a sus labores. Yo, con echar mano de un libro, ya tengo bastante.

PETRA.– Es que al señor no le gusta.

CÁNDIDA.– Rarezas: todos los solterones son lo mismo. ¡No puedo ver a los solterones!

PETRA.– Pues mire usted, señora, no se conoce.

CÁNDIDA.– Qué mujer más descarada. Vengo por caridad, ¿sabe usted? Haciendo un sacrificio; porque este infeliz señor me da mucha lástima. El día menos pensado sabe Dios lo que puede sucederle. Ya debe estarme agradecida, aunque él crea lo contrario. Usted sabe que he sido gran amiga de su madre y que mi pobre marido, que en paz descanse, cuando ocupó altas posiciones, no hacía más que proteger a esta familia de los Mansos. A mi marido se lo deben todo, todo. Y yo, en recuerdo del difunto, sigo haciendo cuanto puedo por este pobre hombre. Ya sé que no lo agradece, y que hasta rehúye mi presencia; pero no me importa; yo lo hago todo en recuerdo de mi difunto. Estoy desfallecida; salí de casa sin tomar nada, pensando en llegar al té de la Duquesa de André, mi gran amiga; pero, ya que usted se empeña en que espere al señor, me decido a esperarle. ¿Podría usted traerme una tacita de caldo?

PETRA.– No hay caldo, señora.

CÁNDIDA.– Pues una copita de Jerez, bizcochos; cualquier cosa. Petra. Con nada me basta.

PETRA.– ¿No sabe usted que el señor no bebe?

CÁNDIDA.– Es verdad. Pues podía usted freírme una lonchita de jamón.

PETRA.– ¿Jamón en esta casa?

CÁNDIDA.– No se haga usted la humilde; bien sabemos todos cómo está ahora de provista la despensa de este pobre catedrático, gracias a doña Javiera. ¡Es mucho esta doña Javiera! Tengo ganas de encontrármela delante.

PETRA.– ¿Para qué, señora?

CÁNDIDA.– No se alarme usted.

PETRA.– Doña Javiera no hace más que corresponder a los desvelos que el señor se toma por educarle al hijo.

CÁNDIDA.– Ya. ¡Qué mujeres, qué madres! Le digo a usted que si una no velara por este pobre señor…¡Jamoncitos a mí! ¡No será ella mala jamona! Llaman. Será Máximo.

PETRA.– Por el llamar, es doña Javiera.

CÁNDIDA.– Pues llama como de casa. ¡Qué frescura!

PETRA.– Ella es, sin duda.

CÁNDIDA.– *(Imperativa.)* Que pase.

Escena VI

Doña Cándida y Doña Javiera.

CÁNDIDA.– ¿Es usted doña Javiera?

JAVIERA.– La misma que viste y calza, para servir a usted.

CÁNDIDA.– ¿Es usted la…?

JAVIERA.– Carnicera; servidora.

CÁNDIDA.– Quería decir la madre de…

JAVIERA.– Sí, señora; servidora.

CÁNDIDA.– Muchas gracias.

JAVIERA.– En esta misma casa, principal derecha, tiene usted a esta servidora. Y debajo, mi carnicería, para servir a usted.

CÁNDIDA.– ¡Es usted muy amable!

JAVIERA.– ¡Quiá, no señora! Es que soy de cerca de Candelario, y todos los de Candelario somos parejos. No es amabilidad, señora; es por el natural de uno.

CÁNDIDA.– Pues todos los de Candelario son ustedes muy naturales.

JAVIERA.– Es la que decía mi marido.

CÁNDIDA.– ¿Candelario también?

JAVIERA.– Por muchos años.

CÁNDIDA.– ¿Pero no se ha muerto?

JAVIERA.– ¿Eso que tiene que ver, señora?

CÁNDIDA.– Tiene usted razón.

JAVIERA.– ¿No ha estado usted nunca en Candelario?

CÁNDIDA.– Nunca.

JAVIERA.– ¡Mire usted qué casualidad!

CÁNDIDA.– La casualidad sería haber estado.

JAVIERA.– Pues tiene usted que ir a ver aquello. ¡Tierra muy buena y muy fresca! De tiempo de invierno, frío.

CÁNDIDA.– Suele suceder eso.

JAVIERA.– ¿A que no sabe lo mejor de allí?

CÁNDIDA.– El chorizo.

JAVIERA.– El agua.

CÁNDIDA.– Vea usted.

JAVIERA.– Pues, sí, señora; donde esté el agua de Candelario, que se quiten todas las aguas. Es la que decía mi marido: ni la de Loeches.

CÁNDIDA.– ¡Ah! ¿Pero es purgante?

JAVIERA.– ¡Quite usted! ¡Mejor todavía!

CÁNDIDA.– ¿Qué tendrá el agua de Candelario?

JAVIERA.– Tiene usted que ir allí a probarla.

CÁNDIDA.– ¡Qué empeño!

JAVIERA.– Y, a todas éstas, no sé a quién debo la honra de dirigirme.

CÁNDIDA.– ¡Jesús! Señora viuda de García Grande.

JAVIERA.– Como yo. ¡Qué casualidad!

CÁNDIDA.– ¿Se llama usted García Grande?

JAVIERA.– No, señora; yo soy Rico por mi padre, y Peña por mi marido. La casualidad es que las dos somos viudas. ¿Y hace mucho que enviudó usted?

CÁNDIDA.– Diez años.

JAVIERA.– ¡Qué casualidad!

CÁNDIDA.– ¿Usted también diez años?

JAVIERA.– No, señora; dos años.

CÁNDIDA.– Pues no veo la casualidad, doña Javiera.

JAVIERA.– Un año, justamente, antes del fuego. Él se me murió tal como hoy, y, para celebrar el aniversario, ¡pum!, el fuego.

CÁNDIDA.– ¡Ah! pero ¿qué fuego?

JAVIERA.– Pues el que se armó aquí mismo; que, si no da la causalidad de subir yo a tiempo, todos ardemos.

CÁNDIDA.– ¡Ya, ya recuerdo! Es verdad; por poco arden ustedes.

JAVIERA.– Yo salí chamuscada. De entonces viene el entrar en esta casa y tomarme esta confianza de buena vecina.

CÁNDIDA.– Tómesela usted.

JAVIERA.– ¿Verdad usted?

CÁNDIDA.– Naturalmente. ¿Quién dirá que es usted viuda? ¡Tan joven!

JAVIERA.– ¿Le parezco a usted muy joven?

CÁNDIDA.– Jovencísima. Está usted como para volver a casarse.

JAVIERA.– Proporciones nunca le faltan a una. ¿No es verdad, señora? Bastaríase lo acreditado del establecimiento. ¿Tiene usted también…

CÁNDIDA.– ¿Proporciones?

JAVIERA.– Establecimiento.

CÁNDIDA.– Vivo de mis rentas.

JAVIERA.– ¡Ay! Y sé quién es usted. Ahora he caído.

CÁNDIDO.– Ya se lo he dicho a usted: señora viuda…

JAVIERA.– ¡Qué viuda! Doña Cándida; usted para mí no puede ser más que doña Cándida.

CÁNDIDA.– Las ganas que yo tenía de tropezar con usted.

CÁNDIDA.– Pues mire usted, doña Javiera; ahora sí que es casualidad: también yo estaba deseando este tropiezo.

JAVIERA.– Sabría usted de mí por este bendito don Máximo, por este santo del cielo.

CÁNDIDA.– No: Máximo no me ha dicho nada; ya sabe usted que Máximo es un hombre muy reservado, un poco hurón, metido en sí.

JAVIERA.– Me deja usted pasmada.

CÁNDIDA.– Puede que con usted sea otra cosa.

JAVIERA.– Como si nos conociéramos de toda la vida. Que yo subo, que él baja. El tan sabio, yo tan zote; pues nada, que me encuentro en su casa como en la mía.

CÁNDIDA.– Sí, ¿eh?

JAVIERA.– Lo mismo. En entrando aquí, no soy mujer a salir.

CÁNDIDA.– Verdaderamente.

JAVIERA.– Esto no puede hacerlo una más que con un santo.

CÁNDIDA.– Mire usted, doña Javiera; los santos en los altares.

JAVIERA.– Eso pensaba yo hasta que di con éste.

CÁNDIDA.– ¿Y dónde los prefiere usted ahora?

JAVIERA.– Pues por el mundo, que es donde hacen falta; en el cielo, si toda la gente que vive allí es tan buena, no han de necesitarlos. Es la que decía mi marido.

CÁNDIDA.– Su marido de usted lo decía todo.

JAVIERA.– Como que tenía muy buenos golpes. Hombre de mucho talento; en bruto, sin pulir, quiere decirse. Por eso a mi hijo, que también, según dicen, es un fenómeno de talento, quiero que me lo pulan. Y ya don Máximo me lo está puliendo. ¿Lo conoce usted?

CÁNDIDA.– No, no, señora; no tengo ese gusto.

JAVIERA.– Pues tiene usted que conocerle. No es porque sea mi hijo. Pregúntele usted a don Máximo.

CÁNDIDA.– ¿Para qué? Basta que usted lo diga.

JAVIERA.– Como que don Máximo está lelo.

CÁNDIDA. Es posible.

JAVIERA.– ¿Tiene usted hijos?

CÁNDIDA.– Sólo una sobrina, que vive conmigo.

JAVIERA.– Mándesela usted a don Máximo.

CÁNDIDA.– ¡Oh!... ya viene algunas veces. Sólo que a mí no me gusta. ¿Comprende usted? Una señorita llamada a ocupar rango social muy elevado, ¿comprende usted? Su madre, hermana de mi marido, era vizcondesa. Le corresponde el título a la niña; pero se empeña en no llevarle. Pobre huérfana, tuve que encargarme de ella. Sus padres la dejaron una fortuna bastante grande; pero muy embrollada. A fuerza de cuidados y de

desvelos voy consiguiendo ponerla en orden. Ahora espero una institutriz que he pedido a Inglaterra. Es preciso educar a la niña con arreglo al rango. Gracias que mis tierras de Zamora llevan dos años de grandes cosechas y que con el Interior hice una jugada loca. Ahora vendo dos casas que no me representaban más que disgustos. Nada de casas. Tierra, doña Javiera, tierra. Usted estará por la carne; yo estoy por la tierra. Un poco de papel no estorba; pero ante todo tierra. Es lo sólido, lo positivo; yo estoy por lo positivo.

PETRA.– Doña Javiera, suben de la carnicería que si puede usted bajar un momento. Que la están llamando a usted por teléfono del Matadero.

JAVIERA.– Que voy. Doña Cándida, ya sabe usted dónde tiene una servidora.

CÁNDIDA.– Gracias, doña Javiera. Me alegro mucho saber dónde tiene usted su establecimiento, porque en mi casa se hace un consumo de carne horroroso, y precisamente nos la están dando que no hay quien la hinque el diente. Se lo diré a mi ama de llaves. He de advertirle que en mi casa todos los pagos a fin de mes. Es una antigua costumbre de mi administrador. Y yo la respeto.

JAVIERA.– Como si quiere usted pagar a fin de año.

CÁNDIDA.– ¡Qué he de querer! De ninguna manera. Muchas veces he intentado convencer a mi administrador de que es un mal sistema administrativo. Pero él erre que erre, montado a la antigua, de tal manera, que yo misma soy esclava de su tiranía, y si un pequeño despilfarro me desequilibra mediado el mes, desequilibrada me quedo hasta el siguiente. Algunas veces ha llegado a ocurrirme –¡pásmese usted!– tener que acudir a los amigos. La suerte que me conocen y les hace muchísima gracia el verme dando sablazos. ¡Muy gracioso! A mí misma acaba por divertirme. ¡Muy gracioso! La viuda de García Grande dando sablazos a los amigos.

JAVIERA.– Sí que tiene gracia.

CÁNDIDA.– Algo sabrá usted por Máximo.

JAVIERA.– No, señora; don Máximo es incapaz…

CÁNDIDA.– Pues, sí; me divierto en asustarle algunas veces. Y no crea usted, es agarradito.

PETRA.– Doña Javiera, ¡el Matadero!

JAVIERA.– ¡Ah, sí! Ahora voy, Pues no la digo nada, doña Cándida; ya usted sabe dónde tiene una casa y una servidora para lo que guste.

CÁNDIDA.– Pues sí que gustaré.

PETRA.– Lo creo.

JAVIERA.– Cómo me gusta la gente campechana. *(Vase.)*

Escena VII

Doña Cándida y Petra.

CÁNDIDA.– ¡Qué peste! Abra usted ese balcón. No sé cómo pueden ustedes resistir este olor a carnaza. Estómago se necesita.

PETRA.– ¡Jesús, qué exageración! Ya se conoce que no está usted acostumbrada a oler la carne.

CÁNDIDA.– ¿Y que aquí no habrá ni un mal frasco de agua de Colonia? Cada vez que sube esta mujer debían ustedes desinfectar la casa. Y éstas son las grandes amistades de Máximo, con todo lo que yo he hecho por meterle en el *gran mundo*. Podía haberle casado con una duquesa, y vea usted adónde viene a parar: una carnicera.

PETRA.– Pero tan honrada como una duquesa.

CÁNDIDA.– Ya lo creo; no me negará usted que es de pura sangre.

PETRA.– Señora, que ya me está usted friendo la mía.

CÁNDIDA.– No es para tanto.

PETRA.– Llaman.

CÁNDIDA.– Abra usted.

PETRA.– *(Saliendo.)* Será el amo, y me alegro; porque si no la carnicería se trasladaba a este cuarto.

Escena VIII

Doña Cándida y Don Máximo Manso.

CÁNDIDA.– ¿Eres tú? Hace más de una hora que te estoy esperando.

MÁXIMO.– Si lo hubiera sabido, ya comprenderá usted, doña Cándida…

CÁNDIDA.– Sí, ya comprendo que no habrías vuelto tan pronto.

MÁXIMO.– No; no es que me esconda, señora.

CÁNDIDA.– Pero te molesta que venga a verte. Naturalmente, hombre; temes que me encuentre aquí con gentes que no son de mi clase.

MÁXIMO.– Todas las personas que vienen a mi casa son personas muy decentes.

CÁNDIDA.– ¡Muchas gracias!

MÁXIMO.– Y con eso me basta.

CÁNDIDA.– ¿A que no sabes con quién me he encontrado aquí?

MÁXIMO.– Usted dirá.

CÁNDIDA.– Con ella.

MÁXIMO.– Me alegro mucho.

CÁNDIDA.– Tú ya sabes quién es ella.

MÁXIMO.– No, señora.

CÁNDIDA.– Pues te advierto que me ha caído muy simpática; sencillota, francota, naturalota… Y mira tú, apenas se le conoce la carnecería si no fuera porque descuartiza la lengua de Cervantes como si fuese lengua de ternera.

MÁXIMO.– Doña Cándida, tengo un trabajo muy urgente; le ruego me perdone, y si algo quiere de mí, que me lo diga.

CÁNDIDA.– Hijo, eso es como echarme. Cualquiera se figurará que yo no vengo a esta casa más que a pedir algo. ¡Ay, Máximo; si tu pobre mamá levantase la cabeza!

MÁXIMO.– ¡Por favor, señora; deje usted tranquila la memoria de mi madre!

CÁNDIDA.– ¡Oh, monstruo!

MÁXIMO.– No quiero, no; no quiero verla zarandeada a cada momento.

CÁNDIDA.– Pues mira tú, Máximo, lo que son las cosas; precisamente venía a traerte un recuerdo sagrado. Te estaba agradecida por lo que haces por Irene. ¡Pobre Irenita! Pero no, no lo mereces. Me volveré con el recuerdo para mi casa. Es un retrato de tu madre; de cuando la pobre tenía veinte años. Yo me muero cualquier día, y mejor está en tus manos. Toma, hombre. *(Lo besa.)* aunque no has de agradecerlo. El marco es plata maciza; también te lo regalo… Toda la vida estuvo así, y ahora sería un sacrilegio el arrancarlo. ¿No te parece? Un sacrilegio.

MÁXIMO.– Yo le pondré otro. Muchas gracias.

CÁNDIDO.– Ha de ser éste, este mismo. Trabajo de platero antiguo; un primor. Hoy no te sabrían hacer otro lo mismo. Un anticuario llegó a ofrecerme quinientas pesetas; pero no, de ninguna manera; antes me corto las manos que arrancar de aquí el retrato de tu madre. Naturalmente. Y el retrato no voy a venderlo, ya comprendes. Y no es que las quinientas pesetas no me hiciesen falta; precisamente me coge en uno de esos momentos en que cualquiera vacilaría ante el sacrilegio. Yo no vacilo. Es tu madre. Toma.

MÁXIMO.– Señora…

CÁNDIDA.– Arráncalo si eres capaz. Me arrancarías el corazón.

MÁXIMO.– No pretendo eso.

CÁNDIDA.– Me das una alegría aceptándolo. Yo lo reservaba para tu hermano José María ahora que, según dices, vuelve de América; pero tú eres el preferido.

MÁXIMO.– Muchas gracias. Tome usted, señora; yo no puedo llegar a las quinientas pesetas del anticuario; pero tampoco quiero causarle perjuicio.

CÁNDIDA.– ¡Qué gracioso! ¿Vas a pagarme?... Bueno; mira tú, para que veas que tengo confianza, lo acepto. Eso sí, a condición de devolvértelo cualquier día; en cuanto mi administrador remita fondos. Otra cosilla tenía para ti; pero por no venir hoy tan cargada…

MÁXIMO.– Guárdela usted; yo no necesito nada.

CÁNDIDA.– Ya sabemos que te gustan las cosas antiguas. Buen gusto sí que lo tienes. Sólo que por ahí te engañan; te dan gato por liebre.

MÁXIMO.– Yo no compro nada, señora; con mi modesto sueldo…

CÁNDIDA.– Es verdad; tú lo que yo te regalo. ¿Y libros? Todo en libros. Por cierto ¡qué cabeza! Ya me iba yo sin un libro.

MÁXIMO.– ¿Pero ha leído usted los otros?

CÁNDIDA.– ¿Pero no te los he devuelto?

MÁXIMO.– No, señora.

CÁNDIDA.– ¡Ves qué cabeza! Bueno, dame uno. Tú tienes libros decentes. A lo mejor en las librerías sabe Dios lo que le dan a una. Te lo devuelvo en seguida.

MÁXIMO.– Tome usted éste: *La vuelta al mundo.*

CÁNDIDA.– Gracias. Me voy a divertir mucho dando la vuelta al mundo. Ea; te estoy entreteniendo. Abur, Máximo, que Irenita estará esperando para mí para ir al té de la de André.

MÁXIMO.– Usted lo pase bien.

CÁNDIDA.– El primer día que venga te traeré esa cosilla. No te digo lo que es; una sorpresa. Me estás dejando la casa desmantelada. Y ya sabes que doña Javiera me ha caído muy simpática. Seremos buenas amigas. Por de pronto estoy decidida a comer carne de su establecimiento. Adiós, hijo. Si yo tardo en venir mandaré a Irenita; no puedo pasarme cuatro días sin saber de ti. Pero no vayas a darle nada. Con tu modesto sueldo… No hagas locuras; tú no estás para gastos. Por cierto, este marquito está muy abollado. Lo llevaré a mi platero para que te lo arregle. Tú se lo darías a cualquiera y te llevaría un dineral. Trae, hombre; no creas que luego te voy a poner la cuenta. ¡Qué gracioso! Esto te lo pago yo. En cuanto esté te lo traigo. El retrato te lo dejo. Un retrato de tu madre no sale de casa. Adiós, ingrato, que esto tampoco has de agradecérmelo. *(Vase.)*

MÁXIMO.– *(Solo.)* ¡Respiro, madre mía! Sólo por tu memoria no pongo a esta señora de patitas en la calle. *(Entra Petra.)*

Escena IX

Máximo y Petra.

PETRA.– ¡Gracias a Dios! La canción de todos los días, ¿verdad? Ya habrá sacado algo. Como siempre. Cuando no es la tía, la sobrinita. No vienen a otra cosa. Que una cartita, que un libro, que un recuerdo, que… ¡el demonio!

MÁXIMO.– Sí, mujer; es cierto, muy cierto. Y sólo por mi madre, por su memoria…

PETRA.– No puedo con ella; no puedo… Salió por la puerta llamando a doña Javiera, que si usted la viera… Ahora pegará la hebra en la carnicería, y a esa otra alma de Dios también le sacará algo. Porque ya han estado aquí contándole historias que creí que no acababan nunca.

MÁXIMO.– Bueno, mujer; déjeme solo. Necesito estar solo con mis pensamientos.

PETRA.– No, si ya lo sé. Si usted los malos genios los paga conmigo. *(Vase Petra.)*

Escena X

Máximo e Irene. Después Petra y después Todos.

MÁXIMO.– ¡Todo sea por Dios! *(Pausa.)*

IRENE.– (*Dentro.)* Nada más que un momento; sólo darle las gracias.

MÁXIMO.– ¿Qué?... (*Aparece Irene.)* ¿Eres tú? Pasa mujer.

IRENE.– Un instante. Quería enseñarle a usted lo que he comprado. Mire usted.

MÁXIMO.– ¿Libros?

IRENE.– Sí, señor; aquí, a la vuelta, en el librero de viejo. Y aún me ha sobrado dinero. Tenga usted. Una Trigonometría, que es lo que ahora me hacía falta. Quiero estudiar mucho; quiero saber mucho… Como usted.

MÁXIMO.– ¡Pobre criatura! A ti no te hace falta la sabiduría.

IRENE.– ¿Por qué no? Si voy a ser maestra…

MÁXIMO. Porque tú ya sabes lo más difícil de saber en la vida. Sabes ser un ángel.

IRENE.– Sí, sí; un ángel… ¡Qué más quisiera! Pero aunque lo fuese, con la bondad no basta para ser maestra de niños en una escuela.

MÁXIMO.– Tienes razón. En la escuela de los niños, no; en la escuela de la vida, sí.

IRENE.– ¡Ay! Le estoy molestando. Y es que soy una charlatana, ¿verdad? Usted me perdone. *(Entra Petra rápidamente, agitada, gritando.)*

PETRA.– ¡Señor, señor, don Máximo!

MÁXIMO.– ¿Qué es eso? ¿Qué pasa? Mujer, me alarmas.

PETRA.– Que ya están ahí. Que ya está la familia.

MÁXIMO.– ¿Qué dices?

IRENE.– Su hermano de usted.

PETRA.– Toda la familia. Su hermano, unas niñas, dos señoras, un negro, una mulata… ¡Qué sé yo…!

MÁXIMO.– ¿Pero dónde?

PETRA.– En la escalera. Suben con doña Cándida. Yo oí un griterío infernal, salí…

IRENE.– Ya están aquí. *(Aparece José María, el cual se apresura a abrazar a Máximo.)*

JOSÉ MARÍA.– ¡Máximo! ¡Hermano mío!

MÁXIMO.– ¡José María! *(Aparece doña Cándida con un gran saco de viaje; sucesivamente entran, con gran algarabía, Luca, Lica, Chuca, Remedios, Cheché, Chichí, Rupertico, con mil bártulos de viaje, con aire de mucha fatiga y de gran asombro. Miran a todas partes sin decir palabra, abrumados por la elocuencia de doña Cándida, que se supone que desde el portal no ha dejado de hablar.)*

CÁNDIDA.– Pase, pasen, pasen por aquí; aquí descansarán. Están ustedes en su casa. Luego irán ustedes al Palace, al Ritz. Ya buscaremos algo confortable.

LUCA.– Gracias, gracias. Muy amable. *(Cuando don Máximo se repone de su emoción, mira a su alrededor y se vuelve a estremecer.)*

MÁXIMO.– ¡Dios mío! ¿Qué va a ser de mí ahora?

TELÓN

Acto segundo

En casa de los americanos. En primer término una habitación de decorado muy sobrio. Diversos muebles elegantes, sí; pero de elegancia muy sencilla, nada lujosa. Sillones y alguna mesita de junco o de mimbres y cretonas floridas. A la derecha también, en segundo término, otra puerta más pequeña; es la puerta del cuarto de Irene. Esta puerta debe estar en un paño diagonal, entre la de primer término y en el fondo, de manera que sea muy visible para todo el público. En segundo término una galería con todo el fondo de grandes vidrieras. En esta galería muchas plantas, muchas flores y muchos pájaros. Este segundo término ha de ser muy visible, muy abierto, mediante uno o dos grandes rompimientos. La galería se supone que comunica por la izquierda con la casa. Impresión general de alegría y comodidad, de sencillez y confianza.

Al levantarse el telón, las dos niñas, Cheché y Chichí, están sentadas frente a frente, ante una mesita, en un rincón de la galería, entre las plantas y las flores. Irene, cerca de ellas, dándoles clase. Rupertico, vestido de blanco, escucha en un rincón.

Escena I

Irene, Cheché, Chichí y Rupertico.

Irene.– Vamos a ver, Cheché; el descubrimiento de América. ¿Qué sabes tú de eso?

Cheché.– *Naíta.*

Rupert.– (*Sin salir de su rincón.*) ¡Ji, ji, ji! No sabe *ná.*

Irene.– ¿Y tú, Chicha?

Chichí.– Yo le digo lo mismito que Cheché.

Rupert.– ¡Ji, ji, ji! No sabe *ná.*

Chichí.– Sé más que tú.

Cheché.– Tú no sabes leer, negro feo.

Rupert.– Pero yo sé que la América la descubrió don Cristóbal.

Chichí.– ¡Qué mentira!

Cheché.– ¡Embustero!

Rupert.– Chachita nos lo contaba todas las noches en el bohío, a la luz de las estrellas. Es una linda historia. Yo la sé *toíta* en verso.

Cheché.– No sabe escribir y sabe versos.

Rupert.– Ya escribo algo, que niña Irene me está aprendiendo. Cuando yo sepa escribir, todo lo pondré en verso.

Irene.– ¿Vas a ser poeta, Rupertico?

Rupert.– ¿Pues qué voy a ser si no?

Irene.– Bueno; déjanos acabar la clase.

RUPERT.– Yo escucho quietecito en un rincón. Es lindo todo lo que usted cuenta.

IRENE.– Vamos ahora con un poco de escritura. *(Las niñas se ponen a escribir. Irene viene a primer término.)*

RUPERT.– *(A Irene.)* Señorito Peña es muy rumboso. Me ha dado un peso y una carta. La carta es para usted; pero el peso es para mí.

IRENE.– Trae. *(Irene lee la carta con mucha ansiedad.)*

RUPERT.– Me ha dicho que ahorita viene.

IRENE.– Te plantas en la antesala y no te mueves hasta que él llegue. Tú abres la puerta y haces que entre por aquí, por la galería, en vez de pasarle directamente a las habitaciones de los señores. ¿Comprendes?

RUPERT.– Otro peso, segurito.

IRENE.– Y silencio.

RUPERT.– El negrito es mudo. *(Vase por la derecha.)*

Escena II

Los mismos y José María por la galería.
Irene sentada en primer término.

JOSÉ MARÍA.– ¡Ah! Buenas tardes, Irenita. ¿Estaba usted aquí? Hoy no la he visto en todo el día. No ha querido usted salir a la mesa a comer con nosotros.

IRENE.– No es eso, señor…Es…Perdone usted. Ahora estoy con la lección de las niñas.

JOSÉ MARÍA.– Ya, ya. No quiero importunar. Supongo se dejará usted ver luego, ¿no? Siga, siga usted, Irenita. Hasta ahora, Irenita. *(José María acaricia a las niñas. Luego vase por la derecha. Irene relee la carta. Llegan Lica y Luca. Irene guarda precipitadamente la carta.)*

Escena III

Irene, Lica y Luca, por la derecha.
Las niñas siguen escribiendo.

LICA.– Aquí está Irenita. Venimos de tiendas. Mire cuánta cosa. ¿Pero cómo han trasladado la clase a este sitio?

IRENE.– Al volver de paseo nos hemos encontrado el cuarto de estudio invadido por la planchadora.

LICA.– ¡Es bueno! ¿Y el cuarto de plancha?

IRENE.– Lo cogió la costurera.

LUCA.– ¿Y el cuarto de costura?

IRENE.– ¿No se acuerda la señora que ahora es la despensa?

LICA.– ¡Qué mareo! En estas casas de Madrid todo es un revoltijo.

IRENE.– Aquí estamos muy bien. Esto es más alegre y más tranquilo.

LICA.– Si es un aposento casi de paso.

IRENE.– Por eso estamos tranquilas; porque no pasa nadie. Aquí nos instalaremos definitivamente, y al lado mi cuarto, para guardar las cosas.

LICA.– Como usted quiera; porque usted siempre tan amable, tan bondadosa. Esta Irenita es la bondad misma. Igualito que su tía, la pobre doña Cándida, que es una santa, lo más bondadosa. ¿No es verdad, Luca?

LUCA.– Por no importunar nuevamente a la pobrecita, hoy nos hemos lanzado mi hermana y yo solas a comprar alguna cosa. ¡Mire, mire!

LICA.– Qué tiendas lindas, ¿eh? Y los tenderos, todos tan bondadosos. Lueguito nos conocían que éramos forasteras, y, por consideración, nos hacían rebaja. ¿Qué le parece?, ¿pero cómo conocerán tan pronto que no somos de la Península?

LUCA.– ¿Ha visto?

IRENE.– Han comprado ustedes muchas cosas.

LICA.– Voy a mostrarle: cuatro cajitas de papel de cartas, por si alguna vez se me ocurre escribir alguna carta. Tres pesos, no más, cada una. ¿Qué le parece?

IRENE.– Muy bonito.

LICA.– Y de balde.

LUCA.– Dos marquitos lindos, para poner el retrato de usted y el de doña Cándida.

IRENE.– Si no tenemos retratos.

LUCA.– Para cuando los tengan.

LICA.– Unas bolsas de labor. Esto se animará a hacer alguna laborcita.

IRENE.– *(Siempre inquieta mira hacia la galería.)* Señora, perdone usted; la lección de las niñas… *(Irene oye y habla sin saber lo que oye ni lo que habla, siempre con inquietud.)*

LICA.– Tiene usted razón; les dejamos ahorita. ¡Ay, esto solamente! Un despertador que es una cajita de música, porque yo me muero por la música, y que siempre es bueno tener en casa algo que le despierte a una cuando está dormida.

IRENE.– Sí, señora, sí; bueno.

LICA.– Es un despertador que no molesta, porque no hace ruido.

IRENE.– Sí, señora, sí; esos de ruido son horribles; le despiertan a una en lo mejor del sueño.

LICA.– Vámonos, Luca, que están en clase.

LUCA.– Luego le mostraremos todo.

LICA.– Dígame, Irenita: ¿sabe usted si ha venido por acá Máximo?

IRENE.– Yo no le he visto.

LICA.– ¿Qué le parece? Dos días sin presentarse. ¿No es chocante?

IRENE.– Tiene sus trabajos, sus estudios.

LICA.– No, no; le digo que es muy chocante. Porque él nos quiere mucho. Tan bondadoso. (*Con mucha intimidad.)* ¿Le ha dicho a usted algo?

IRENE.– ¿De qué? No, señora.

LICA.– Pues por acá ya todos se lo hemos conocido.

IRENE.– Yo no sé el qué, señora.

LICA.– ¿Usted no ha visto?

IRENE.– Yo no he visto nada.

LICA.– El picarón quiere disimular; pero no puede: está prendado de usted.

LUCA.– Así mismo: prendado.

IRENE.– ¡Por Dios, señoras! Es verdad; sí; es verdad que don Máximo tiene por mí una compasión muy grande, porque don Máximo sabe lo desgraciada que he sido. Por él estoy aquí, al cuidado de estas niñas; por él tengo el calor de este rincón en esta casa, el amparo de ustedes; por él he probado un poco de paz en la vida por primera vez en mi vida. Si esto es lo que ustedes ven, sí, señora. ¿Quién no lo ha visto? Pero nada más que esto. Su compasión, su protección; puede que hasta esa ternura caritativa que inspira la desgracia. Le juro a usted que nada más, señora. Si fuera más, usted lo sabría; era deber mío que usted lo supiera.

LICA.– Irenita, es usted un ángel, y yo comprendo que un hombre de talento como Máximo esté prendado de usted.

IRENE.– ¡Yo le ruego a usted por Dios, señora mía, que no hablen ustedes de eso!

LICA.– No hablaremos más de ello. Pero ya verá cómo los dos llegan a quererse. Ya sabe el picarón de Máximo en dónde ha puesto los ojos. Si están ustedes hechos el uno para el otro. ¿No es verdad, Luca?

LUCA.– Enteramente.

IRENE.– Por lo que más quieran en el mundo, les suplico que no sigan.

LICA.– No se enoje por eso.

LUCA.– No se nos ponga brava.

LICA.– Es que la queremos, porque usted se lo merece.

IRENE.– Gracias.

LUCA.– Hasta luego, Irenita. No se enoje con nosotras. *(Vanse por la galería.)*

IRENE.– ¡Dios mío! *(Con aire de abatimiento dolorido. Acude a las niñas, sin dejar de vigilar con inquietud hacia el fondo.)*

CHECHÉ.– ¿Se ha puesto usted triste, señorita Irene?

CHICHÍ.– Se ha puesto triste porque no hemos sabido quién descubrió América.

CHECHÉ.– Es que mamita la ha reñido. No se aflija usted, que yo reñiré a mamita. *(Aparece Peña.)*

Escena IV

Irene y Peña.

Con mucha rapidez y ansiedad toda la escena.

IRENE.– ¿Es usted, Manuel?

PEÑA.– Yo soy, Irene. Me ha dicho Rupertico que pasara por aquí, que usted tenía que hablarme, y eso es lo que le estoy rogando a usted hace muchos días: que hablemos; hablando se entiende la gente.

IRENE.– Sí, Manuel; pero calle usted ahora, que están las niñas.

PEÑA.– Entre usted y yo siempre ha de haber alguien, o siempre ha de haber algo que nos imponga silencio.

IRENE.– Luego, más tarde, buscaré un momento, aquí a solas.

PEÑA.– ¿Recibió usted mi carta?

IRENE.– Acabo de leerla. ¡Qué injusto es usted conmigo!

PEÑA.– Y usted conmigo, ¡qué cruel!

IRENE.– Es que usted no se hace cargo de mi situación en esta casa, ¡y eso sí que es crueldad! ¿Piensa usted que tengo libertad aquí para hablar con usted ni para que usted me hable?

PEÑA.– Es que me basta una palabra; sólo una palabra, que puede usted decir en un segundo, ahora, ahora mismo.

IRENE.– ¡Una! ¡Tengo que decir tantas!

PEÑA.– Ahora, una; una me basta.

IRENE.– Pues ésa, luego. Ésa y todas.

PEÑA.– ¡Irene!

IRENE.– Déjeme usted ahora. Viene alguien. *(Vase Peña por la galería.)*

Escena V

Irene y Máximo.

Irene sentada en primer término, haciendo una labor. Máximo se sienta a su lado.

MÁXIMO.– Buenas tardes.

IRENE.– Don Máximo, buenas tardes. ¡Qué caro se vende usted! Hace dos días que no le vemos por esta casa.

MÁXIMO.– Me gusta que lleves cuenta de los días que no vengo. Como que ya me alegro de no haber venido, sólo por eso.

IRENE.– Acaban de decírmelo las señoras.

MÁXIMO.– Ya; fueron las señoras. ¿A ti no te importaba?

IRENE.– ¡Por Dios, don Máximo! ¿Cómo dice usted esas cosas? Yo ya me había acostumbrado a su visita diaria; todos, en esta casa, estaban ya acostumbrados a verle a usted diariamente… *(Sin levantarse; volviéndose a las niñas.)* Cheché: levanta esa cabeza, baja ese codo.

MÁXIMO.– ¿Decías, Irenita, que tú te habías acostumbrado a verme todos los días?

IRENE.– Sí, señor; eso es. Le decía a usted que todos en esta casa le echaron a usted de menos.

MÁXIMO.– A mí me quieren mucho todos. ¡Qué suerte tengo!

IRENE.– La que usted se merece.

MÁXIMO.– Gracias, Irene, gracias. El caso es que yo también había hecho una costumbre, dulce costumbre, de esta visita.

IRENE.– ¿Por qué la interrumpe usted entonces? ¿Por qué no ha venido usted en dos días?

MÁXIMO.– Mis estudios, mi clase; en fin, muchas cosas, muchas.

IRENE.– Es verdad; comprendo muy bien que usted no pueda venir todos los días. Tantas cosas, tantos trabajos como usted tiene… Pero, al menos, ¿no dejará usted de venir de cuando en cuando?

MÁXIMO.– Vamos; como quien dice, de tarde en tarde.

IRENE.– ¡Cómo está usted hoy, señor don Máximo! Sin usted, ¿qué sería de mi? Tan torpe como soy, tan desmañada, tan inútil para todo. Aunque fuera sólo por egoísmo, quiero que usted venga. Me parece que ya sin usted no soy mujer a dar un paso en la vida.

MÁXIMO.– Y yo sin ti, tampoco.

IRENE.– (*Con aturdimiento.)* ¡Ay, ay! Me pasé de punto. Uno, dos, tres, cuatro. Trabajo perdido. A deshacer lo hecho. Ahora…

MÁXIMO.– (*Cada vez con más intimidad.)* Estos dos días sin verte, me han servido para convencerme de todo lo que tú eres ya en mi vida.

IRENE.– Pero ¡ve usted estas niñas! *(Levantándose precipitada acude a las niñas.)* Cheché, no te tires así sobre la mesa. ¡Qué dedos, chorreando tinta! Y tú, más fino, sin apretar tanto la pluma. *(Vuelve a sentarse con la labor.)* ¿Ve usted cuánta paciencia se necesita? Y como hoy no tengo la cabeza del todo buena… Porque le aseguro a usted que hoy tengo la cabeza como si diera vueltas.

MÁXIMO.– Eso es del *champagne* de anoche.

IRENE.– ¡Jesús, lo que usted dice!

MÁXIMO.– Si lo sé. Vamos, que se te fue un poco la mano.

IRENE.– Verá usted… Es que se empeñaron… Había convidados, ¿sabe usted? Me hicieron beber. Me dio un poco de mareo. Nada. Ellos se asustaron mucho. Pero, ¿quién le contó a usted…?

MÁXIMO.– Manolo Peña, mi discípulo.

IRENE.– ¡Ah!

MÁXIMO.– Por lo visto, también estaba convidado.

IRENE.– Sí, sí…, sí, señor.

MÁXIMO.– Este Manolo, con su buen humor, nada más que por verte un poco a medios pelos…

IRENE.– La falta de costumbre.

MÁXIMO.– Pues tienes que irte acostumbrando. A mí lo que me extraña mucho es la intimidad de Manolo en esta casa. ¿No te parece a ti? Sobre todo con mi hermano; porque yo juraría que se ven el uno al otro como los seres más antipáticos del mundo. Y, sin embargo, el diablo del muchacho tiene marcada preferencia por esta casa. ¿No lo has observado tú?

IRENE.– Muy bien, Cheché; así, derecho.

MÁXIMO.– Y viene, al parecer, todos los días. ¿Verdad? ¿Si estará enamorado?
IRENE.– ¿De quién? ¡Ay…! ¡Yo no sé nada!
MÁXIMO.– Como no sea de la hermanita de mi cuñada… Es bonísima la criatura.
IRENE.– ¡Adiós! Se ha hecho aquí un nudo: tendré que cortar la hebra.
MÁXIMO.– No; yo lo deshago.
IRENE.– No; es mejor que cortemos.
MÁXIMO.– Su madre ya está un poco preocupada.
IRENE.– *(En un arranque de terrible aturdimiento.)* ¿Quién dice usted?
MÁXIMO.– La madre de Manolo: doña Javiera.
IRENE.– ¿Por qué…? ¡Ah! Ahora que me acuerdo: ¿me ha traído usted la Gramática que le he pedido?
MÁXIMO.– Si tú no me has pedido nada.
IRENE.– ¿No…? Es verdad. ¿Ve usted la cabeza? Tenía que pedírsela.
MÁXIMO.– Pues sí, su madre…
IRENE.– Pues sí, una Gramática cualquiera.
MÁXIMO.– Te traeré la de la Academia.
IRENE.– Esa.
MÁXIMO.– El Epítome.
IRENE.– Justamente. El… ése. ¿Lo ve usted? Ya marcha esto otra vez como una seda. ¿Qué le parece a usted esta labor, don Máximo? No me gusta estar mano sobre mano.
MÁXIMO.– Eres muy laboriosa.
IRENE.– Una hormiguita. Y, sin embargo, me parece que nací para cigarra. Este mismo trabajo, si he de ser franca, más que por trabajar, lo hago por entretenerme; lo hago por sujetar un poco esta imaginación, que vuela. Mi cabecita loca va como llevada por mis manos ligeras. ¡Cuántas cosas voy dejando prendidas en esta red de estambre, buenas o malas, tristes o alegres! Llega a parecerme que hago esta malla tan tupida, tan tupida, sólo por dejar en ella prendidos mis pensamientos. ¡Jesús, qué cara pone usted! ¿Por qué me mira usted de esa manera?
MÁXIMO.– Porque te encuentro hoy desconocida; en dos días que he dejado de verte, no sé lo que hallo en ti de extraño. Tú no eres la misma; no, no eres la misma de hace dos días.
IRENE.– Lo que le digo a usted: esta cabeza que está dando vueltas. Nada más que eso. Déjeme usted hoy; no me haga usted hoy caso. Debo de estarle pareciendo a usted una veleta. Es de esos días en que está una para que todo moleste, para que nadie nos hable. *(Levantándose y acudiendo a las niñas. Máximo sigue sentado sin dejar de mirarla.)* Bueno, niñas: podéis ya dejar la escritura. Es hora de merendar. Remedios os dará la merienda. *(Las niñas abrazan cariñosamente a Irene y se van. Irene recoge papeles, plumas y libros. Al volverse, con todo entre las manos, se halla de frente con la mirada fija de don Máximo. Se desconcierta levemente.)* Dispense usted; quiero guardar esto en mi cuarto; pero voy en seguida con ustedes a la sala.

MÁXIMO.– Un instante. Una pregunta: ¿soy yo, acaso, el que hoy molesta?

IRENE.– ¡Ay, don Máximo! ¡Perdón, perdón, si he dicho algo que pueda molestarle! ¡A usted, que le debo todo! ¡Perdón! Hasta de rodillas.

MÁXIMO.– No, Irenita; no hagamos escenas; las aborrezco. No sigas, por Dios, la escuela de tu tía Cándida. Sencillez, sinceridad; sinceridad sobre todo.

IRENE.– Sí, señor.

MÁXIMO.– ¿Qué tienes?

IRENE.– *(Con explosión y arrebato.)* Tengo… tengo ansia de verme libre, ¿sabe usted? Lo que se dice hambre de ser dueña de sí misma; hambre de no sentirme bajo la esclavitud, unas veces de la miseria, otras, de… de la vergüenza.

MÁXIMO.– ¿En esta casa?

IRENE.– Si no fuera por usted, ya habría yo salido de ella.

MÁXIMO.– Es que esta familia, estas señoras, ¿no son contigo todo lo que tú mereces?

IRENE.– Todas son muy buenas.

MÁXIMO.– Entonces, Irene…

IRENE.– Yo se lo diré a usted cuando deba decírselo. Mientras pueda callarlo, déjeme usted que calle.

MÁXIMO.– Comprendido: José María, mi hermano…

IRENE.– Su hermano de usted no es como usted.

MÁXIMO.– Lo sospechaba.

IRENE.– Pero no se alarme usted. No exagere usted las cosas.

MÁXIMO.– Dime claramente: ¿es que mi hermano te galantea?

IRENE.– Por Dios, no diga usted nada todavía. Siquiera por piedad de esas señoras, que están como en el limbo. Me parece que ya no ha de atreverse. Creo que está convencido de que, si vuelve a su imprudencia, me voy de esta casa, dando el escándalo.

MÁXIMO.– Tú, no; el nombre de una mujer, envuelto en el escándalo, se compromete siempre. Aquí me tienes; si me necesitas una vez más en la vida, cuenta conmigo.

IRENE.– *(Muy emocionada; casi en sus brazos.)* Es usted un santo.

MÁXIMO.– No creo. Un hombre solamente.

Escena VI

Los mismos. Doña Cándida.

CÁNDIDA.– (*Entra radiante por la derecha, llena de paquetes.)* Irenita, aquí me tienes. ¡Ah! ¿Estás tú? ¿Has vuelto a parecer? Ya lo decía yo: «No se apuren ustedes; él parecerá». Vamos, hombre, veo que le vas tomando cariño a la familia. Como yo. No lo puedo remediar. Ya los tengo a todos metidos en el corazón. Se lo merecen. Y me corresponden. Toma, Irenita.

IRENE.– Traiga usted.

CÁNDIDA.– *(A Irene.)* Y *éste…*, ¿a qué habrá vuelto? Mucha conversación traiáis. Cuidado, cuidado, Irene. Ya sabes lo que te he dicho: cuando se está en una casa como ésta,

todo miramiento es poco. Si fuese como su hermano José María… ¡Oh! ¡Qué caballero! Y con ese cariño que te ha tomado, que por ti está dispuesto a todo. Y tan espléndido.

IRENE.– Por Dios, tía. También don Máximo.

CÁNDIDA.– Un pelagatos. Hombre, se me había olvidado preguntarte por tu vecina, la famosa doña Javiera.

MÁXIMO.– Señora…

CÁNDIDA.– No, no te amosques. Ya puedes comprender que si te pregunto es por cumplido. Francamente, no creí que doña Javiera te llegase tan a lo vivo. *(A Irene.)* ¿No te digo? Estos sabios… Qué diferencia de su hermano. Cuidado, mucho cuidado.

IRENE.– Yo, con permiso de ustedes, me retiro a descansar un momento a mi cuarto. Estoy fatigada.

CÁNDIDA.– Sí, hija mía; descansa. Que bien lo mereces. *(Vase Irene.)* Cuando veas a tu vecina –supongo que os veréis con frecuencia– puedes decirle de mi parte que el solomillo era muy rico; pero que ahora, como nunca puedo comer en mi casa tranquilamente y a mi gusto… Porque, hijo, tus hermanos me han cogido y no me sueltan. Ya es un abuso. Abusan de que soy blanda. No me falta más que venir también a desayunarme. Y por ellos… figúrate tú. Pero no; yo me defiendo. Que me dejen siquiera mi desayuno. De esta vez acabo con el estómago. ¡Qué comidas, medio americanas, medio francesas! Yo, que estaba acostumbrada –ya lo sabes tú– al orden de mi mesa; pocos platos, pero finos: una pechuguita, una hebra de lenguado, sesitos de faisán… Picar, picar solamente. En fin, paciencia. Todo por vuestra madre; que José María tan hijo es de su madre como tú.

MÁXIMO.– Sí, señora. Y es muy justo que ahora mire usted por él una temporada.

CÁNDIDA.– ¡Ah! Se me olvidaba. No te he dicho lo mejor.

MÁXIMO.– ¿Qué?

CÁNDIDA.– No te asustes. No creas que te voy a pedir nada. ¡A buena parte iba! Pues, hijo, que he vendido las tierras de Zamora.

MÁXIMO.– ¿A quién? ¿A mi hermano?

CÁNDIDA.– No se me había ocurrido. Y puede que le convinieran.

MÁXIMO.– Aún es tiempo, señora; no habrá usted firmado la escritura.

CÁNDIDA.– Pero he cobrado el importe.

MÁXIMO.– Ya.

CÁNDIDA.– Por eso no te extrañe verme en otra posición, con un poco más de desahogo. Ahora puedo decirlo: he pasado días muy amargos. ¿Te sorprende? Es natural. Porque lo sufrí sin pedirle a nadie nada. Y otra cosa; ésta sí que te sorprenderá.

MÁXIMO.– ¿Qué será ello?

CÁNDIDA.– Que me mudo; es decir, me estoy mudando.

MÁXIMO.– ¿Adónde? ¿Aquí?

CÁNDIDA.– ¡Sí que tiene gracia! Una casita un poco más decorosa. No, no vayas a figurarte que ningún palacio. No te digo las señas hasta que no termine la instalación.

Ha sido idea de José María. Todo el mobiliario de los buenos tiempos de mi marido lo tenía almacenado en un guardamuebles. Ya lo sabes tú.

MÁXIMO.– No, señora; no sabía nada. Usted nunca me dijo nada.

CÁNDIDA.– Pues, sí, echándose a perder. Ahora lo saco, lo renuevo, lo barnizo, lo recubro. Te va a parecer nuevo. Todo ha sido consejo de tu hermano. Él me ayudó a buscar la casa, y dirige un poco la instalación.

MÁXIMO.– Mi hermano es hombre de gusto muy delicado.

CÁNDIDA.– ¡Ay! Lo peor es que le voy a pagar con un disgusto.

MÁXIMO.– Muy mal hecho.

CÁNDIDA.– Tienes razón; pero no tengo más remedio.

MÁXIMO.– Doña Cándida, ¿se puede saber cuál va a ser ese disgusto?

CÁNDIDA.– Sí, hijo, sí; tú puedes saberlo. Que me llevo a Irenita a la nueva casa.

MÁXIMO.– ¿Que se lleva usted…?

CÁNDIDA.– ¿Te alegras, verdad? Ya sabía yo que tú te habías de alegrar mucho. José María tiene un disgustazo gordo; pero comprenderá que ya en mi situación no es decoroso tener una sobrina de institutriz.

MÁXIMO.– Señora… lo decoroso…

CÁNDIDA.– Ya, ya sé lo que vas a decirme. Lo decoroso hubiera sido no dejarla venir. Pero fuiste tú el que te empeñaste; tú. Y yo, aunque a regañadientes, en los días amargos, consentí. ¡La de lágrimas que me costó! Por supuesto que tú, con Irene, ni una palabra. No sabe nada; es una sorpresa que yo la preparo.

MÁXIMO.– ¿Pero usted no ha contado con que puede haber alguien que se oponga a esa determinación?

CÁNDIDA.– ¿Quién se va a oponer?

MÁXIMO.– Ella, ella misma si yo le digo: «Irene, mientras yo no lo mande no te mueves de aquí».

CÁNDIDA.– ¿Y quién eres tú?

MÁXIMO.– Máximo Manso, para servir usted.

CÁNDIDA.– Me recuerdas a doña Javiera, «Para servir a usted». *(Vase Máximo. Entra Remedios.)*

Escena VII

Doña Cándida y Remedios.

REMEDIOS.– Niña Cándida, dice mi ama que puede usted pasar. Todos estábamos esperando por usted. La habíamos mandado ya a buscar.

CÁNDIDA.– ¿Qué ocurre?

REMEDIOS.– Que está ahí el modisto y la corsetera. Figúrese usted. Necesitan su consejo. El modisto es para mi ama; la corsetera para niña Luca.

CÁNDIDA.– Voy, voy corriendo. En el tocador, ¿verdad?

REMEDIOS.– No, en el despacho de mi amo.

CÁNDIDA.– ¿Cómo?
REMEDIOS.– En el tocador está mi amo escribiendo cartas con su secretario.
CÁNDIDA.– Y en la sala ¿quién está?
REMEDIOS.– Las niñas jugando al corro con el chico de los porteros.
CÁNDIDA.– ¿Y en la cocina doña Jesusa?
REMEDIOS.– Es lo más abrigadito de toda la casa. *(Vase Remedios.)*

Escena VIII

Doña Cándida e Irene.
Doña Cándida llama a la puerta de Irene.

CÁNDIDA.– Irenita… Soy yo. Asómate un momento.
IRENE.– *(Desde dentro.)* Ahora no puedo, tía Cándida; me estoy arreglando un poco.
CÁNDIDA.– Una rendija nada más. Quiero darte una noticia.
IRENE.– ¿No hay nadie?
CÁNDIDA.– Nadie. *(Irene entreabre. Está de bata y despeinada.)*
IRENE.– ¿Qué es?
CÁNDIDA.– Mañana acabo la mudanza. Hija, un palacio. Tu gabinetito, una preciosidad. Todo Pompadour.
IRENE.– ¿Mi gabinete?... ¿Para qué?
CÁNDIDA.– ¡Qué tonta! Para cuando puedas ir.
IRENE.– ¿Yo?
CÁNDIDA.– ¿Te vas a pasar la vida haciendo de maestra de escuela? ¿Educando chiquillos?
IRENE.– ¿Y qué voy a hacer?
CÁNDIDA.– ¡Qué voy a hacer! Eso corre de mi cuenta. No faltaba más. ¿Para esto te he dado yo una educación tan selecta? No es que piense llevarte ahora, de sopetón; eso, no. Estos señores se han portado muy bien contigo. Y conmigo.
IRENE.– Mire usted, tía Cándida: salir de esta casa, bueno; pero yo no quiero volver a la vida de antes. Era una tortura; era una vergüenza.
CÁNDIDA.– Tonta, tontísima. ¡Si es que no sabes que tu tía ha mejorada de posición!
IRENE.– ¿…?
CÁNDIDA.– Vendí las tierras.
IRENE.– ¡Por Dios, tía!
CÁNDIDA.– Ya yo sé. Tú tampoco creíste nunca en mis tierras zamoranas. Tú eras de los que creían que no existía ni Zamora. Esa me la tenía yo tragada.
IRENE.– Le aseguro a usted…
CÁNDIDA.– Sí; que tú no te la tragabas. Cosas del sabio. ¡Qué hombre! Pues ya lo ves: Zamora fue. *(Aparece José María. Irene no le ve entrar. Doña Cándida, al verle, se va por la galería.)* Adiós, hija, que me están esperando. *(Vase.)*

Escena IX

Irene y José María.

José María, situado entre Irene y la puerta del cuarto. Irene con mucha exaltación.

JOSÉ MARÍA.– ¡Irenita!

IRENE.– ¡Ah!

JOSÉ MARÍA.– No hay que asustarse. Soy yo.

IRENE.– ¡Ya, ya!

JOSÉ MARÍA.– Puede usted seguir sentada, Irenita. Yo también me sentaré un poco para conversar con usted.

IRENE.– No, señor; muchas gracias.

JOSÉ MARÍA.– *(Sentándose y ofreciéndole un sitio.)* Aquí, a mi lado, si es usted tan amable. ¿No quiere usted que hablemos los dos un poco? Es curioso: vivir en la misma casa, vivir en familia, porque usted ya para nosotros es como de la familia, vernos a todas horas y no hablarnos nunca.

IRENE.– Es que yo no tengo nada, absolutamente nada, que hablar con usted. Y, además, creo que usted no tiene nada, absolutamente nada, que hablar conmigo.

JOSÉ MARÍA.– Pues se equivoca usted. Siéntese usted aquí un instante, y le demostraré que está usted equivocada y que tengo muchas cosas que decirle.

IRENE.– Dígamelas usted luego, allá, delante de todos. Allí estoy dispuesta a oír todo lo que usted me diga.

JOSÉ MARÍA.– Vamos, que usted tiene miedo. Naturalmente; como no hablamos, no nos conocemos. Soy un caballero; algo más todavía: un caballero que se interesa por usted, que está dispuesto a hacer la felicidad de usted, porque usted, Irenita, merece ser feliz, merece otra vida, y yo puedo, ya lo sabe usted, yo puedo ofrecerle a usted esa vida. No es para mí ningún sacrificio; y tratándose de usted, aunque lo fuera. ¡Ojalá lo fuera, para que usted se convenciese de que soy un caballero!

IRENE.– ¿Le parece a usted poco para convencerme de lo que es usted? Hágame usted el favor de dejarme pasar a mi cuarto. Tengo que vestirme. Me ha sorprendido usted hablando con doña Cándida; vea usted cómo estoy.

JOSÉ MARÍA.– *(Intentando acercarse a Irene. Irene retrocediendo.)* ¡Guapísima! Como siempre; más que nunca. ¿Qué tiene de particular estar así en casa, en familia? Hay confianza o no hay confianza.

IRENE.– Don José: quiero pasar a mi cuarto. Ahora mismo.

JOSÉ MARÍA.– Como usted guste. Pero está usted muy nerviosa. ¿Quiere usted algo?

IRENE.– Que me deje usted paso.

JOSÉ MARÍA.– Decididamente: usted se ha equivocado.

IRENE.– ¡Oh…! ¡Paso, o grito! *(Pasa y cierra de golpe.)*

Escena X

José María y Máximo.

José María enciende un cigarro; se sienta. Aparece Máximo.

MÁXIMO.– Buscándote por toda la casa. ¿Dónde te metes?

JOSÉ MARÍA.– Donde me dejan.

MÁXIMO.– O donde no te dejan.

JOSÉ MARÍA.– Es verdad; con el desorden de esta casa ya no sabe uno mismo dónde se mete. ¿Para qué me buscabas?

MÁXIMO.– ¿Sabes, por casualidad, si anda Irene por aquí?

JOSÉ MARÍA.– ¿Irene decís? No lo sé. Pero, oye: ¿tú me buscabas para preguntarme por dónde anda Irene? No sé por qué he de saber yo por dónde anda la profesora de mis hijas.

MÁXIMO.– Como estás a la puerta de su cuarto, podías haberla visto entrar o salir.

JOSÉ MARÍA.– Sí; me parece que entró en su cuarto. Ahí dentro debe estar.

MÁXIMO.– Gracias. Permíteme un momento. *(Se sienta y escribe un papel.)*

JOSÉ MARÍA.– *(Mientras Máximo escribe.)* Por cierto que la criatura va sacando un geniecito muy desagradable. Cuando la trajiste parecía una malva; pues nos va saliendo un cardo.

MÁXIMO.– Hombre, no; dentro de casa siempre es molesto.

JOSÉ MARÍA.– Y en cambio a tu mujer cualquiera la engaña.

MÁXIMO.– Pues di, entonces, que eres tú el que la estás engañando.

JOSÉ MARÍA.– ¿No lo estás diciendo a todas horas que Irene es un modelo? *(Ha doblado el papel; llama en el cuarto de Irene.)* ¿Irene, Irene…?

IRENE.– *(Dentro.)* No puedo ahora. Perdone usted, don Máximo.

MÁXIMO.– Ya lo sé. Haz el favor de recoger un papel por debajo de la puerta.

JOSÉ MARÍA.– Me gusta la frescura.

MÁXIMO.– Figúrate tú: una declaración amorosa.

JOSÉ MARÍA.– Eso ya sé yo que no.

MÁXIMO.– ¿Piensas tú que no puedo enamorarme?

JOSÉ MARÍA.– Ya lo creo.

MÁXIMO.–Llevándote dos ventajas: primera, que soy más joven; segunda, que estoy soltero.

JOSÉ MARÍA.– Pues ni por esas. *(Aparece Peña.)*

Escena XI

Máximo, José María y Peña.

PEÑA.– Mi enhorabuena, señor Manso.

JOSÉ MARÍA.– Gracias.

PEÑA.– Y a usted, querido maestro, por la parte que le toca. Su hermano de usted se abre paso.

José María.– Eso no tiene importancia. Yo no ambiciono nada.

Peña .– *(A Máximo.)* ¿Sabe usted la noticia?

Máximo.– ¿Lo del acta? ¿Qué es diputado? Ya hace días.

Peña.– Quite usted. De hoy, de hoy mismo. Vengo exclusivamente a dar la enhorabuena a todos.

Máximo.– ¿Le han hecho ya ministro?

Peña.– Título de Castilla: un marquesado.

Máximo.– Marqués de Sagua la Grande; como si lo viera.

José María.– ¿Lo oye usted? Estos filósofos desprecian las pequeñeces de la vida.

Máximo.– Como estás diciendo a todas horas que tú no ambicionas nada…

José María.– Para ti sería mejor que, retirado de los negocios, me encerrase en las cuatro paredes de mi casa, metido entre faldas.

Máximo.– Hombre, entre faldas, no.

Peña.– Eso tiene mucha gracia.

José María.– Pues yo no se la encuentro, amigo Peña. A menos que no esté el chiste en ver a un sabio haciendo chistes. Lo que sí tiene gracia es oír a estos solterones predicando la vida del hogar, la paz de la familia, los que no tienen hogar ni tienen familia. No siga usted el ejemplo de su maestro. Cásese usted, querido Peñita.

Peña.– Lo pensaré, señor Manso.

José María.– Pero nada de eso de fijarse en una muchachita de condición modesta, una de ésas que así, al pronto, nos seducen por su cara bonita. Nada, nada, Peñita; usted, aristocracia, pura aristocracia.

Máximo.– Tienes declarada la guerra a las muchachas humildes, y las persigues con verdadera saña.

Peña.– Su hermano de usted tiene razón, y yo le agradezco su buen consejo y su deseo de que seamos compañeros de marquesado. Aunque, por lo visto, olvida que yo soy –y a mucha honra– hijo de una carnicera; sí, señor, de pura sangre; pero otra sangre. No puedo mezclarla con la… de usted.

José María.– Un hombre como usted siempre honra la clase.

Peña.– ¿Cuál? ¿La de los marqueses o la de los carniceros?

José María.– ¡Siempre tan bromista! Está usted imposible.

Peña.– Estoy enamorado; locamente; brutalmente enamorado. ¿Comprende usted?

José María.– Comprendo.

Peña.– Y la niña de mis amores es sencilla, es humilde y es pobre; exactamente la que usted no me aconsejaría de ninguna manera. ¿Comprende usted?

José María.– Comprendido. Le dejo a usted con su maestro. Hasta luego, porque creo que hoy también tenemos el gusto de que nos acompañe usted a la mesa.

Peña.– Imposible.

José María.– ¡Cuánto lo siento! Y todas las mujeres de la casa lo van a sentir mucho, porque es usted el que las anima. Y las alegra. *(Vase.)*

Escena XII

Máximo y Peña.

MÁXIMO.– Ya sospechaba yo que mi hermanito y tú os odiabais cordialmente.

PEÑA.– Su hermano de usted es el hombre más odioso de la tierra.

MÁXIMO.– Pero repara que es mi hermano.

PEÑA.– Pues usted piensa de su señor hermano lo mismo que yo, aunque, por respeto a la familia, no se atreva a decirlo como yo. ¿No es así, mestro?

MÁXIMO.– Hombre, hombre, estás muy exaltado. Calma, calma. La vida no es arrebato. ¡Por Dios, Manuel! La vida es armonía, la vida es ritmo.

PEÑA.– No siga usted, maestro. ¡Basta! La filosofía me apesta, la metafísica no entra en mí; todo es un juego de palabras. No me hable usted de teorías; háble me usted de sucesos. Quiero las realidades; tengo ansia de acción de violencia. Porque, sí, señor; hay ocasiones en que es necesario hacer cualquier barbaridad, siquiera en compensación de tantas tonterías y tantas sosadas que llenan nuestra vida habitual. Algo fuerte. Suprima usted de la vida lo dramático, y adiós juventud; adiós la vida misma.

MÁXIMO.– Tú estás loco; a ti te pasa algo. ¿Resultará verdad que estás enamorado?

PEÑA.– Si se lo estoy diciendo a usted; y usted, filósofo sublime, no me comprende; porque usted está acostumbrado a interpretar todas las cosas de la vida a través de los libros, y la vida no es un libro; no, querido maestro; la vida no es un libro que abrimos o cerramos cuando nos parece. Qué más quisiéramos. Esa que usted estudia encerrado en su gabinete es una vida seca, disecada sobre las páginas del libro, como los avechuchos disecados en los estantes de un museo. Falta la acción, la violencia, las pasiones; las pasiones, sobre todo; una pasión que nos eleve a lo más ideal o nos hunda en lo más torpe; pasión que nos redima o que nos mate.

MÁXIMO.– ¿Quién?... ¿Quién es ella?

PEÑA.– No me lo pregunte usted, porque no puedo decirlo. Sólo tengo derecho a hablar de mí; de ella, ni una palabra. Yo, sí; yo estoy apasionado de tal modo, que me siento capaz de llegar al frenesí, a la locura.

MÁXIMO.– *(Arrastrado por el frenesí de Peña.)* ¡Divina locura, Manuel, quienquiera que ella sea! Divina locura, si es la mujer verdaderamente misteriosa que encontramos, un sin querer encontrarla, y con toda el alma la queremos, aun sin querer quererla. Esa, ésa; la que impensadamente se nos pone por delante en el camino de la vida; tal vez la que menos podíamos imaginarnos; tal vez la que hemos estado viendo indiferentes todos los días cerca de nosotros, hasta que un día, yo no sé por qué magia, esa mujer se transforma a nuestros ojos en otra mujer distinta, y nuestro cariño de toda la vida también en ese día se transforma en otro querer distinto, sin que podamos saber si ha sido ella la que se ha trasformado para hacerse querer más hondamente o si es nuestro cariño mismo el que ha hecho toda la magia.

PEÑA.– ¡Ah, maestro mío! ¡Revelación sublime!

MÁXIMO.– ¡Calla, calla!
PEÑA.– Por primera vez oigo al sabio hablando como un hombre.
MÁXIMO.– ¡Calla! ¡Calla! *(Vase Peña.) (Se oye a doña Cándida.)*

Escena XIII

Máximo, doña Cándida, Lica, Luca.

Doña Cándida viene del brazo de las dos señoras. Durante esta escena obscurece lentamente.

CÁNDIDA.– Nada, nada; que ustedes son como de la familia. Ya para mí no hay en el mundo más que la familia.
LICA.– ¿Oyes tú, Luca? Siempre tan bondadosa esta doña Cándida.
LUCA.– Ya, ya; somos de la familia. ¡Qué señora más angelical!
CÁNDIDA.– ¿Qué no haré yo por José María? José María siempre fue mi preferido.
LICA.– ¿Qué me dice?
CÁNDIDA.– Su mamá me le dejó especialmente recomendado.
LICA.– ¡La pobre!... Por cierto, Máximo, te voy a mostrar una linda fineza de doña Cándida para José María. El retratito de tu mamá cuando era niña, con su marco de plata y todo. *(Lo desenvuelve.)*
MÁXIMO.– No te molestes, Lica, lo conozco: plata maciza…
LICA.– Labor antigua.
MÁXIMO.– Ejemplar precioso. Quinientas pesetas.
LICA.– ¿Tú lo habías visto?
CÁNDIDA.– Ya lo creo; como que estaba empeñado en arrebatármelo. Yo lo tenía guardadito para el preferido, para mi José María. A éste bastantes recuerdos le he dedicado; no puede quejarse.
LICA.– Pero éste es un retratito de su mamá, y su deseo de tenerlo es muy justo y muy noble. Lo mandaremos a un buen fotógrafo para que nos haga copias.
MÁXIMO.– No, Lica; no vale la pena.
LICA.– ¿Cómo no? ¡Su mamaíta!
MÁXIMO.– Es que ése no ha sido nunca retrato de mi mamaíta.
CÁNDIDA.– ¡Oh, perjuro! ¡Mal hijo!... Ustedes lo pasen bien. Este hombre y yo somos incompatibles.
LUCA.– No se nos marche.
LICA.– ¡Si es un alma de Dios!
LUCA.– ¡Si no podemos vivir sin ella!
LICA.– Tú no sabes…
MÁXIMO.– Sí que lo sé.
LUCA.– Ella está en todo.
LICA.– En todo. No se le escapa ni esto.
MÁXIMO.– Lo creo.

LUCA.– Hoy se queda usted acá, a comer con nosotros.

LICA.– Cabalito. Le mandaremos hacer sus platitos.

CÁNDIDA.– (*A Máximo.)* Aprende, hombre, aprende.

LICA.– Dile tú que se quede.

MÁXIMO.– Hoy siquiera debe usted quedarse a comer con ellos. Es feo que usted los desaire todos los días.

LUCA.– Eso, eso.

MÁXIMO.– Por hoy debe usted sacrificarse.

LUCA.– Y que tiene usted que acompañarme a comprar unas cositas.

LICA.– Sí, sí; con ella todo nos sale de balde.

LUCA.– Venga usted conmigo, doña Cándida. No más que cambiarme el túnico, y ahorita nos vamos.

CÁNDIDA.– Por ustedes… *(A Máximo.)* Aprende. *(Vanse doña Cándida y Luca.)*

MÁXIMO.– Yo también me voy, Lica.

LICA.– ¿Tampoco tú quieres quedarte?

MÁXIMO.– Tengo abandonados mis pobres libros; tengo abandonada mi pobre vida.

LICA.– Pues no te vas. Te necesito, Máximo. No me abandones.

MÁXIMO.– ¿Qué ocurre?

LICA.– Algo muy grave.

MÁXIMO.– Ten calma, Lica.

LICA.– No puedo. Tu hermano está dando el escándalo.

MÁXIMO.– ¡Bah! Eso es que tu imaginación de cubana se forja fantasmas.

LICA.– No; ahora tengo pruebas. Te convencerás.

MÁXIMO.– Calla, Lica; no te exaltes. Vámonos a tu gabinete. Aquí pueden oírte.

LICA.– Sospecho que dentro de mi casa hay alguien…

MÁXIMO.– Sí.

LICA.– ¿Quién?

MÁXIMO.– Doña Cándida.

LICA.– ¿Qué me dices?

MÁXIMO.– Aquí no. Ven a tu gabinete. *(Vanse por la galería.)*

Escena XIV

Rupertico e Irene.

Es de noche. A través de las vidrieras de la galería entra débil luz noctura. Aparece Rupertico y con mucho sigilo llama a la puerta del cuarto de Irene. Irene entreabre con cuidado. Se ve el fondo del cuarto iluminado.

RUPERT.– Niña Irene… Soy yo. Soy Rupertico.

IRENE.– ¿Qué traes?

RUPERT.– Que ahorita viene. Un instante, niña Irene. *(Vase Rupertico y a poco entra Peña.)*

Escena XV

Irene y Peña.

PEÑA.– ¡Al fin… *(Apasionado, vehemente.)* al fin vas a decirme…!

IRENE.– ¿Que te quiero? Sí, con toda el alma. Ya lo oyes; ya lo he dicho… ¿Y tú?

PEÑA.– Con toda el alma.

IRENE.– Júrame que para siempre.

PEÑA.– ¡Si ya te lo he jurado tantas veces!

IRENE.– Es que necesito oírlo a cada instante para estar segura de que no sueño. ¡Ay, Manuel! Soy tan desgraciada, que esta felicidad de querer y ser querida me parece un sueño.

PEÑA.– No hables de desgracias ni de sueños. Te juro que para siempre. Irene mía.

IRENE.– *(Abandonándose en brazos de Peña, solloza.)* ¡Ah!

PEÑA.– ¿Por qué lloras?

IRENE.– Déjame llorar. Es tan grande esta felicidad, que me da miedo.

PEÑA.– Es que puede venir alguien y pueden verte llorando.

IRENE.– Es verdad. Si vienen y nos ven… Déjame. Me encerraré en mi cuarto.

PEÑA.– ¿Dejarte? Es imposible que yo te deje en este momento.

IRENE.– Te lo suplico, Manuel. Ten confianza en mí. Te quiero, te adoro; toda mi vida es tuya, toda tuya. ¿Qué más quieres? Pero, ¡por Dios!, déjame ahora; no me comprometas. Por respeto siquiera a esta casa.

PEÑA.– Tienes razón; salgamos de ella. Huyamos ahora mismo. Si es verdad que eres mía, ¿por qué no has de venir conmigo?, ¿por qué no has de seguirme?... ¿No me respondes, Irene?... Contesta, contesta… ¿Por qué callas?... No quiero lágrimas, no; quiero palabras. Palabras tampoco. Todas las palabras son mentira. Te quiero a ti, a ti misma.

IRENE.– *(Desfalleciendo, con supremo esfuerzo.)* Aquí me tienes. Ya lo ves: soy tuya. ¿Quieres huir? Huyamos. Eres mi amor, eres mi vida, eres mi dueño. Tú mandas.

PEÑA.– Así te quiero.

IRENE.– Y así te amo.

PEÑA.– ¿Por qué vacilas entonces en venir conmigo?

IRENE.– Ya ves que no vacilo. Estoy dispuesta a seguirte. Sólo te pido un momento para escribir una carta, dos letras, y en marcha.

PEÑA.– Escribe, escribe pronto.

IRENE.– Un instante, sólo un instante. *(Irene se sienta, da luz a una lamparita sobre la mesa, y escribe. Pausa.)*

PEÑA.– *(Acercándose lentamente.)* ¿A quién escribes?

IRENE.– *(Con tono de veleidad; ocultando lo que escribe.)* ¡Ah!...

PEÑA.– Quiero verlo.

IRENE.– *(Fingiendo coqueteo; con zalamería.)* Eso sí que no; eso sí que de ninguna manera.

PEÑA.– *(Violento.)* Pues he de verlo.

IRENE.– Indiscreto. Es usted un indiscreto… Es una despedida. ¿No voy a poder siquiera decirle adiós a un amigo? *(Cambiando de tono, gravemente.)* Un amigo a quien debo la vida.

PEÑA.– ¿José María?

IRENE.– ¡Oh…! Toma. ¡Lee, hombre, lee! *(Entregándole el papel, con acento de profunda indignación.)*

PEÑA.– ¡Don Máximo!...

IRENE.– Lee. Ahora soy yo quien te pide, quien te manda ¿oyes?, quien te manda que leas.

PEÑA.– No, Irene. Escribe cuanto quieras. Yo no leo.

IRENE.– Ahora; pero antes tuviste un pensamiento horrible: sospechaste de mí una cosa infame. ¿No quieres leerlo? Pues habrás de oírlo. Intenté ahorrarte el dolor de esta despedida, porque –escucha– yo me despido por los dos. *(Lee.)* «Perdóneme usted; perdónenos usted a los dos, don Máximo. Somos muy crueles con usted; y, sin embargo, le queremos a usted mucho…» ¿Oyes Manuel? «Le queremos a usted mucho». Dime: ¿te enfadas tú porque yo le diga que le quiero mucho?... No, no; es que si te enfadas, yo no se lo digo.

PEÑA.– Díselo, Irene, díselo. Una vez, dos veces, veinte. *(Irene vuelve a escribir. Peña detrás de ella.)* Así… así… así: «le queremos a usted con toda el alma».

IRENE.– *(Escribiendo, repite la frase.)* «Con toda el alma. Y sabemos que esta huida será para usted un dolor horrible, será matarle…»

PEÑA.– ¡Matarle!... Eso no; eso no puede ser. *(Le arrebata la carta y la rompe.)*

IRENE.– ¿Qué haces?

PEÑA.– ¿Qué he de hacer? Ya lo ves.

IRENE.– ¿Te parece mejor que huyamos sin decirle adiós siquiera? Considera lo que ha sido para mí; todo lo que le debo.

PEÑA.– Lo que le debemos.

IRENE.– ¿Entonces…?

PEÑA.– Quédate; le hablaremos antes. Bien merece don Máximo este sacrificio nuestro de un día, de unas horas.

IRENE.– Eso, eso. Eres muy bueno, eres muy noble. Por algo desde que te vi aquel día en su despacho mi corazón comenzó a quererte tanto… ¿Quién se lo dice?

PEÑA.– Tú; eres tú la que debe decírselo.

IRENE.– No, señor; eres tú. No me cabe duda que eres tú el llamado a decírselo.

PEÑA.– Te juro que eres tú. Las mujeres, para esta clase de revelaciones, tenéis un arte sutil, fino, insinuante. Tú, tú.

IRENE.– ¿Vas a comparar mi torpeza con tu labia incomparable? Tú, tú.

PEÑA.– Bueno, pues los dos juntos. Le llevamos a dar un paseo a la Moncloa, y, paseando, se lo soltamos como sin querer, como si se nos escapara del corazón un gran secreto.

IRENE.– Justamente. Me parece una gran idea. En el campo, al aire libre… Pero ¿tú estás seguro, seguro de que no sabe nada?

PEÑA.– Segurísimo. ¿Saber? Ni sospecharlo. Te respondo que ni lo sospecha.

IRENE.– Será un golpe terrible.

PEÑA.– *(Con profundo dolor, con lágrimas en la voz.)* Puede que no; puede que se alegre mucho.

IRENE.– ¡Pobre don Máximo! *(Con inmenso dolor, cae sollozando desconsoladamente en un asiento.)* Es verdad; tienes razón. Su alma es tan grande, que hasta es posible que se alegre mucho… Me parece que viene alguien. Mira cómo estoy. Que no me vean de esta manera. ¿Vendrás mañanita muy temprano?

PEÑA.– *(Besándole las manos.)* Tempranísimo.

IRENE.– ¡Alma mía! *(Vase Peña. Irene, después de verle salir se encamina a su cuarto. Larga pausa. Al llegar a la puerta se presenta Máximo por la galería.)*

Escena XVI

Irene y Máximo.

MÁXIMO.– ¡Irene!

IRENE.– ¡Ah… don Máximo!... ¿Es usted?

MÁXIMO.– ¿Qué tienes?

IRENE.– Pues ya ve usted… La cabeza; que todavía la cabeza parece que está dando vueltas.

MÁXIMO.– No; tú has llorado.

IRENE.– Sí, sí, señor.

MÁXIMO.– ¿Qué ha sido, Irene? ¿Quién ha sido, Irene?

IRENE.– ¡Vaya usted a saber! Nadie, nadie.

MÁXIMO.– ¿Acaso mi hermano?

IRENE.– No, no.

MÁXIMO.– Entonces… ¿Tu tía? ¿Doña Cándida?

IRENE.– Tampoco.

MÁXIMO.– Sí; no puede haber sido más que ella. Ella ha sido. Tú no puedes llorar por otra cosa.

IRENE.– ¿No le estoy diciendo a usted que es la cabeza?

MÁXIMO.– Si lo sé; si estoy enterado.

IRENE.– *(Con mucha ansiedad, con grito de angustia.)* ¿Qué… qué… qué sabe usted?

MÁXIMO.– Que doña Cándida quiere sacarte de aquí para llevarte a su casa. Me lo ha dicho ella misma, y por eso te avisé en dos líneas que no podía irme sin hablar contigo un momento. No podía pasar de hoy mismo sin decirte que tú no puedes ir a casa de doña Cándida. ¿Entiendes?

IRENE.– Entiendo. Pero es que en esta casa tampoco puedo seguir; no es decoroso que siga. Su hermano de usted es un canalla. No me pida usted que siga en esta casa.

MÁXIMO.– Un día solamente. Déjame pensar despacio la mejor solución, y mañana mismo hablaremos.

IRENE.– Justamente. Eso es lo que yo pensaba. *(Aturdida, sin saber lo que habla, como si las palabras se le escapasen de los labios, del alma.)* Nos vamos juntos a la Moncloa, y allí, en el campo, hablamos, hablamos…

MÁXIMO.– ¿En la Moncloa…? ¿Dices que en la…?

IRENE.– ¿Pero yo he dicho… ¿Ve usted cómo tengo la cabeza? Por Dios. ¡déjeme usted descansar! Necesito dormir. No puedo…, no puedo… Es una jaqueca horrible.

MÁXIMO.– Acuéstate; duerme. Ya hablaremos; ya se arreglará todo.

IRENE.– ¡Qué bueno es usted, don Máximo!

MÁXIMO.– ¿Bondad…? Cariño…, afecto…

IRENE.– No, no; bondad, bondad.

MÁXIMO.– No, no; cariño…, afecto…, afecto…, afecto…

IRENE.– Sí, señor, cariño… No; no, señor, afecto. Bondad…, bondad. Ni sé ya lo que digo… Un dolor horrible… Adiós, don Máximo, adiós… ¡Horrible, horrible…! *(Entra en su cuarto; cierra. Por las rendijas de la puerta se ve luz intensa. Máximo se sienta; contempla la puerta. Larga pausa. Al fin se levanta, se acerca suavemente.)*

MÁXIMO.– Hasta mañana, Irene.

IRENE.– *(Dentro.)* ¿todavía está usted ahí, don Máximo?

MÁXIMO.– Te traeré el Epítome.

IRENE.– Eso, eso.

MÁXIMO.– *(Levantando los ojos al cielo.)* ¡El Epítome! (*Se va por la derecha. Al quedar sola la escena cae el telón muy lentamente.)*

TELÓN

Acto tercero

Gabinete en casa de doña Cándida. Muebles, cuadros y bibelots de bazar. En el fondo la puerta que comunica con la puerta de entrada en la casa.

Escena I

Irene, doña Cándida y Melchora, que entra con una mantilla y el bolso. (Vase.)

Melchora.– Señora, aquí tiene usted la mantilla y el bolso. *(Vase.)*

Cándida.– Tú no sales, ¿verdad?

Irene.– No, señora.

Cándida.– Haces bien. ¿En dónde está una mejor que en su casa? Sobre todo cuando es una casa como ésta. ¡Ay, hija! Lo veo y no lo creo. Así da gusto, y yo tampoco me movería. En fin, no hay más remedio que sacrificarse y asomar de cuando en cuando las narices por casa de las americanas. ¡Cómo están las pobrecitas! Ni que acabasen de salir de Sagua la Grande.

Irene.– ¡Pobres señoras! A mí me inspiran mucha lástima.

Cándida.– ¡Calla, calla! Yo, lástima de José María. Sufrir aquello es horrible. No te puedes imaginar cómo está la casa desde que tú te fuiste. No la conoces. Hasta Rupertico parece que muerde. Eso sí, me pregunta siempre por niña Irene. ¡Animalito!

Irene.– Se encariñó tanto conmigo, que de buena gana me lo hubiera traído; servidor más fiel no es posible encontrarle.

Cándida.– Por poco lo dejas. Mira tú: a mí también me gustaría tener un negrito en casa para abrir la puerta los días de recibo. Luego que, aquí, mujeres solas no estamos bien; un negro, por inofensivo que sea, siempre impone. El ladrón de anteanoche, con un negro en casa, no entra; te aseguro yo que no entra. No tienes más que decírselo a José María, y te manda para acá su Rupertico. ¡Qué más desea José María sino que pidas por esa boca para complacerte!

Irene.– Eso sí que no; ya sabe usted, tía Cándida, que yo, a don José María, no le pido nada por nada del mundo.

Cándida.– Tú te lo pierdes. El tonto es él en compadecerse de una pobre huérfana. Vamos allá. Por supuesto que las señoras me reciben ahora con muchos aires. Están con un fuerte ataque de dignidad. ¡Una cosa atroz! No saben ellas que yo voy por lo que voy.

Irene.– Pues no debe usted ir.

Cándida.– ¡No faltaba más! ¿Quién son ellas?

Irene.– ¿Pero por qué va usted?

Cándida.– Voy por José María; ya sabes tú que ha sido mi ojito derecho de toda la vida, y no es cosa de abandonarle precisamente cuando más me necesita. Como es tan cariñoso, con un corazón tan grande, desahoga conmigo. Yo comprendo que le agrade venir a esta casa. ¡Qué diferencia! Aquí se encuentra con lo que a él más le gusta: tran-

quilidad, orden, dulzura. Irenita, sin un poco de dulzura no hay hogar posible, y aquel hogar no se endulza ni con toda la caña de la isla de Cuba. Quien va por allí es el sabio. Cada día está más insufrible y más tacaño. Gracias que no se le ha ocurrido poner los pies en esta casa y pidamos a Dios que no los ponga. Porque, lo que es ahora, me siento señora; pero muy señora. Hasta luego. Mucho cuidado que no entre nadie. *(Aparece Melchora.)* Y tú también, Melchora; que no entre nadie mientras yo estoy fuera. Si viene don José María, que pase, que pase. Y preparas el té con tostaditas mientras yo llego. *(Vase.)*

Escena II

Irene y Melchora.

IRENE.– ¿Encontraste en casa al señorito Manuel?

MELCHORA.– Sí, señorita.

IRENE.– ¿Le diste mi recado? ¿Qué contestó? ¿Traes carta?

MELCHORA.– No; que también la mamá del señorito Manuel andaba dando vueltas alrededor nuestro; me parece que haciéndole la competencia a doña Cándida. ¡Le digo a usted que la señora carnicera echaba lumbre! ¡Cuidado con ella!

IRENE.– Pero el señorito, ¿no te ha dicho nada?

MELCHORA.– Me hizo señas que bajara. Bajé, y a poco vino, y me dijo que dentro de media hora se planta en el café de la Perla, ahí, en la esquina, y que, una de dos: o usted sale o él sube. Que también está que salta.

IRENE.– Saldré. Cuando se entere mi tía armamos una. Bueno; que se entere mi tía; todo el género humano puede enterarse. Basta de misterio; basta de tapujos indignos. De hoy no pasa sin que yo tome una determinación, sin que yo resuelva de una vez mi vida. Estoy resuelta a salir de esta casa. ¡No puedo más!

MELCHORA.– Señorita, está usted loca. ¿Qué va usted a hacer? ¿Adónde va usted a ir?

IRENE.– ¿Adónde…? ¿Oyes? Me parece que han llamado. ¿Será Manuel?

MELCHORA.– Voy a ver.

IRENE.– Si es él, pásale a mi gabinete. Y silencio.

MELCHORA.– Por Dios, señorita Irene: no repitamos lo de la otra noche; que doña Cándida está todavía con la mosca en la oreja, y lo del ladrón me parece a mí que no la ha convencido.

IRENE.– Ya sabes por qué le dejé esa noche, sólo esa noche, dentro de casa. ¡Y aún quieres decirme…! Fuiste tú misma la que me avisaste que el americano andaba engatusando a doña Cándida para quedarse. ¡Ah! Casi fue lástima que no se quedara. Otra vez llaman. Corre. Oye: si es ése, don José María, no abras; por Dios, no abras. Dile que doña Cándida no está en casa. Que no abras. *(Vase Melchora. Irene escucha.)* Sí, sí; estoy yo. ¡Pase usted! ¡Pase usted!

Escena III

Irene y Máximo.

IRENE.– ¡Al fin!

MÁXIMO.– Tienes razón: al fin.

IRENE.– Gracias a Dios, querido don Máximo, que se le ha ocurrido a usted venir. Parece imposible que me dejase usted abandonada.

MÁXIMO.– Aquí me tienes; ya lo ves.

IRENE.– Sí, señor, sí. Ya lo veo.

MÁXIMO.– Al fin, he subido esa escalera y he llamado a esa puerta. Distraído subí; subí sin darme cuenta de que subía.

IRENE.– Es distracción; ¡un cuarto piso!

MÁXIMO.– Lo he subido ya otras veces.

IRENE.– Si no ha venido usted a esta ni una vez siquiera. Creo que está usted soñando.

MÁXIMO.– No; no estoy soñando, aunque todo esto me parece un sueño. Venía y subía hasta esa puerta, y al poner el dedo en el botón del timbre, decidía volver bajar.

IRENE.– Muy gracioso.

MÁXIMO.– Una vez hasta me pareció que te oía detrás de la puerta. No me cabe duda: una vez te oí llorar.

IRENE.– Me oye usted llorar, y echa a correr. Esto ya es demasiado; se está usted burlando de mí. ¿Y es usted, don Máximo, el que se llamaba mi protector? ¡Bonita manera de protegerme!

MÁXIMO.– Yo me figuraba que ya no te hacía falta mi protección; yo me figuraba que en esta casa ya eras feliz, ya eras libre.

IRENE.– ¡Buena libertad la mía! Y entonces, ¿por qué ha entrado usted hoy? ¿Por qué se ha decidido usted hoy a apretar el botoncito?

MÁXIMO.– Pues no lo sé.

IRENE.– Yo sí lo sé; sí que lo sé. Usted, desde casa de sus hermanos, vigila todas las vueltas y revueltas de doña Cándida, todas sus maniobras con don José María; usted ve que las señoras de la casa la reciben a la fuerza, porque, de tan bondadosas, no se atreven a echarla rodando por la escalera o tirarla por un balcón; usted comprende por qué sigue mi tía entrando en aquella casa, y con todo esto, sospecha la horrible situación en que me encuentro. ¿No es así don Máximo? ¿No es verdad que ha venido usted por eso? Dios le pague el haber venido tan a tiempo. Que si usted tarda un día más, no sé lo que hubiera podido ocurrir aquí. Su hermano de usted me acosa; en complicidad con doña Cándida, han armado todo esto, han puesto esta casa para perderme, y viendo que no me rinden por el lujo, por los regalos, presiento que van a comenzar las amenazas. Ni de día vivo, ni de noche duermo; porque su hermano de usted es un canalla, capaz de todo, y temo que una noche se quede dentro de esta casa. Sálveme usted, sálveme usted, don Máximo. Sólo usted puede salvarme.

MÁXIMO.– «Sálveme usted». Es muy extraño que, viéndote en este trance, no se te haya ocurrido mandarme a llamar. ¿Por qué no asomaste por mi casa para decirme: Sálveme usted? ¿Por qué?

IRENE.– Yo, la verdad, tenía miedo.

MÁXIMO.– ¿De mí? ¿Por qué, Irene, por qué?

IRENE.– Porque podía usted estar enfadado; ¿qué sé yo?, ofendido, porque salí de aquella casa cuando usted me aconsejaba que no saliera, que tuviese paciencia, porque aquí, al lado de doña Cándida, corría más graves peligros. Y salí sin hacer caso de usted, y usted tenía razón.

MÁXIMO.– Sí que debí enfadarme. Tu determinación, tan rápida, tan inesperada, contra todos mis consejos; aquel empeño tuyo por salir de la casa en que yo podía vigilar, mirar por ti de cerca; tu misma salida de la noche a la mañana, aun sin advertírmelo…

IRENE.– ¡Por Dios, don Máximo! ¿Qué piensa usted de mí?

MÁXIMO.– Nada malo, mujer; no te asustes. Pero vamos a ver, Irene: ¿por qué tanta prisa en salir de aquella casa, en donde no eran de temer las acechanzas de mi hermano? ¿No considerabas que doña Cándida, al poner esta casita, al traerte a ella, era traerte a un peligro mayor? ¿Por qué te faltó tiempo para abandonar aquella colocación honrada y tranquila?

IRENE.– Su hermano de usted me perseguía.

MÁXIMO.– Pero allí tenías poderosas defensas contra él; mientras que aquí te faltan; aquí estás sola.

IRENE.– Mi tía me engañó.

MÁXIMO.– Imposible. Doña Cándida no puede engañar a nadie. Lo que a ti te ocurre es que antes de pedirme auxilio para salir de esta casa, comprendes que tienes que declararme alguna cosa. ¿No es eso? Alguna cosa que nada tiene que ver con mi hermano. Digamos, para mayor claridad, que es como un mundo aparte.

IRENE.– *(Bajando la cabeza.)* Sí, señor.

MÁXIMO.– Pues como eso que necesito saber no es nada vergonzoso, no puede ser nada vergonzoso, no me tengas en ascuas más tiempo. Háblame, cuéntame, Irene. ¿Qué es ello, Irene? *(Irene rompe en llanto. Máximo acude a ella. Ella, tapándose el rostro, le rechaza suavemente.)* No quiero verte así: no hay motivo para eso.

IRENE.– Déjeme usted. Yo no merezco que usted me proteja. No lo merezco; le juro a usted que no lo merezco. *(Se presenta doña Cándida. No la ven entrar. Ella los contempla echando lumbre. Largo espacio.)*

Escena IV

Irene, Máximo y Doña Cándida.

CÁNDIDA.– Buenas tardes.

MÁXIMO.– Buenas tardes. *(Cándida se quita la mantilla sin decir palabra. Máximo la mira impasible.)*

CÁNDIDA.– Estoy en mi casa. Sí, señor.

MÁXIMO.– Está usted en su casa. Sí, señora.

CÁNDIDA.– Eso es. ¡Pues no faltaba más!

MÁXIMO.– Naturalmente.

CÁNDIDA.– Y yo, aquí, soy la señora.

MÁXIMO.– En todas las partes.

CÁNDIDA.– En todas partes; pero aquí, más todavía.

MÁXIMO.– Todo lo señora que usted guste.

CÁNDIDA.– Así, bueno. ¿Ves tú? Así podemos entendernos. Siéntate. No vayas tú a creerte que no tengo mucho gusto en recibir en mi casa a los Mansos. Pero con tal que vengan como Dios manda.

MÁXIMO.– ¿Pero qué piensa usted que manda Dios, señora?

CÁNDIDA.– Maximito, no me alteres; mira, Maximito, que en mi casa no estoy dispuesta a tolerar ni tanto así de filosofía.

MÁXIMO.– ¿A qué llama usted filosofía?

CÁNDIDA.– ¡Ay! Me parece que tú vienes con las de Caín.

MÁXIMO.– Con quién vengo, no lo sé; con quién me voy, sí, señora: con Irene.

CÁNDIDA.– ¡Ay, ay! Creo que me da algo. ¿Qué ocurre, hija de mí vida? ¿Por qué lloras así, niña de mi corazón?

MÁXIMO.– No se lo pregunte usted a ella; pregúntemelo usted a mí; porque soy yo, yo mismo, quien va a decírselo a usted, ya que usted tiene empeño en oírlo. Estoy completamente resuelto a decírselo a usted en una sola palabra; pero eso sí, esa palabra con todas sus letras. No le quito ni la *h* que tiene en medio.

IRENE.– Don Máximo, ¡por Dios!

MÁXIMO.– Déjame ahora; porque ahora o nunca.

CÁNDIDA.– Estás loco. Máximo, yo, tu madre, el cielo.

MÁXIMO.– No señora; el infierno.

CÁNDIDA.– ¡Ea! Ya me descaré yo. A mí no me chista un sabio, un pobre hombre, un pelele. Tú, lo que tienes, son celos; si, señor, celos. Porque este bobalicón está enamorado de ti.

IRENE.– ¡Tía Cándida!

CÁNDIDA.– Tú no lo sabes porque eres otra bobalicona. Así: lo que se dice enamorado. Miren el sabio, el mosquita muerta, el métome en todo. Como si hubiera nacido la mujer capaz de quererle.

IRENE.– No hable usted de esa manera.

CÁNDIDA.– Estoy en mi casa. *(A Máximo.)* ¿Entiendes, tú? Porque esta casa es mía.

MÁXIMO.– No, señora.

CÁNDIDA.– Será tuya.

MÁXIMO.– ¡Dios me libre! Es de José María.

CÁNDIDA.– No te faltaba más que eso: la calumnia. ¡Eres un mamarracho! Irenita, tú, a tu cuarto, y tú, a la calle.

MELCHORA.– Señora: el señor don José María.

CÁNDIDA.– *(Cambiando de tono, suave, dulce:)* ¿El señor, dices? ¡Qué extraño!

IRENE.– ¡Ah! Perdone usted, don Máximo. *(Vase.)*

MÁXIMO.– Ya está aquí.

CÁNDIDA.– ¿Tú le esperabas? Eso será entonces.

MÁXIMO.– Vaya si le esperaba,

CÁNDIDA.– Ahora me lo explico. Porque, figúrate tú: una visita tan inesperada; así, de pronto, me alarmé un poco.

MÁXIMO.– Tranquilícese usted.

CÁNDIDA.– Siendo así, me tranquilizo. Y voy a ver qué tiene Irenita. Ya ves cómo se ha ido. ¡Pobre niña! Le daré un poco de tila.

MÁXIMO.– Y usted, otra taza.

CÁNDIDA.– A ése, recíbele tú entre tanto. Vosotros dos tendréis que hablar.

MÁXIMO.– Poco.

CÁNDIDA.– *(A Melchora.)* ¿Por qué no le dijiste que estaba aquí don Máximo?

MELCHORA.– Yo no sabía…

CÁNDIDA.– Buena la hiciste. *(Vase.)*

MÁXIMO.– Que pase.

Escena V

Máximo y José María.

JOSÉ MARÍA.– ¡Tú…! Qué extraño encontrarnos aquí… Es verdad; ahora caigo en la cuenta: si te dije que vendría hoy por aquí.

MÁXIMO.– No; no me dijiste nada. Hace ocho días que no nos vemos; voy por tu casa, y te escondes.

JOSÉ MARÍA.– Pues mira: juraría habértelo dicho.

MÁXIMO.– No era necesario. Ya sabía yo que vendrías.

JOSÉ MARÍA.– Por casualidad acertaste; porque no he venido nunca. No. La pobre doña Cándida, deseando que conociese su casa, y hoy, al fin, me he decidido a dar una vuelta para que no diga. Quise traer a mi mujer; pero hoy no era posible, y yo dije: «De hoy no pasa». Cinco minutos nada más.

MÁXIMO.– ¿Nada más?

JOSÉ MARÍA.– No puedo, no puedo. La votación del Congreso, ¿sabes?

MÁXIMO.– Nada, nada; pues a votar.

JOSÉ MARÍA.– Una nueva ley sobre la trata de blancas. Cosa muy bien pensada. Soy de la comisión. Lo peor será que ocurra lo de siempre en este país: que no se cumplirá.

MÁXIMO.– Esta vez me parece que se va a cumplir.

JOSÉ MARÍA.– ¿Crees tú?

MÁXIMO.– Ya lo verás.

JOSÉ MARÍA.– Es bonita, muy bonita, esta casa. Y muy bien puesta. Tú, por lo visto, vienes frecuentemente.

MÁXIMO.– Es la primera vez.

JOSÉ MARÍA.– ¡Ah! Un cigarrito.

MÁXIMO.– ¿Ahora te enteras de que no fumo?

JOSÉ MARÍA.– Tienes razón. Será cosa de llamar a doña Cándida para que demos un vistazo a todo esto. Tengo prisa. ¡Oh! Más de las seis. Mira, mira, yo me voy; dile a doña Cándida que he tenido tanto gusto…; no, que he sentido mucho, y que volveré un día de éstos. Adiós, Máximo. Tú, ¿te quedas?

MÁXIMO.– Y tú también.

JOSÉ MARÍA.– Ya; tienes que hablar. Sí, hablaremos; pero ahora no es posible.

MÁXIMO.– No sales de esta casa sin que te diga lo que tengo que decirte.

JOSÉ MARÍA.– Pues venga pronto.

MÁXIMO.– No te sientes; no necesitas sentarte, porque termino en un momento, y porque, precisamente, lo que tengo que decirte es que te vayas.

JOSÉ MARÍA.– Que me quede, que me marche; ¿en qué quedamos?

MÁXIMO.– Que te vayas y que no vuelvas a poner los pies en esta casa.

JOSÉ MARÍA.– ¡Hombre!

MÁXIMO.– Nada más que eso. Tú me prometes ahora mismo no volver más a esta casa, y ya puedes irte a votar la ley contra la trata de blancas. Te he anunciado que esta ley se cumpliría. Ya lo ves; aun sin estar votada.

JOSÉ MARÍA.– ¿Cómo?... ¿Tú quieres decir? Me parece que quieres dar a entender… Porque los filósofos tenéis la gracia de hablar de manera que no se os entiende. Y yo quiero las cosas claras, y las situaciones claras. Tú quieres ponerme de patitas en la calle. Y yo pregunto: ¿quién eres tú para ponerme a mí de patitas en la calle?

MÁXIMO.– Yo soy uno cualquiera, el primero que pasa, y, al pasar, oye gritos de angustia, y acude a prestar socorro a quien sea.

JOSÉ MARÍA.– Estamos en una casa que no es la tuya.

MÁXIMO.– Sé de quién es; por lo menos, quién la paga.

JOSÉ MARÍA.– Es verdad; sí, señor. Ya ves que no me duelen prendas y que tus quijotismos son ridículos. Yo, yo he pagado esta casa, que, en buena ley, debiéramos haber pagado tú y yo a medias.

MÁXIMO.– ¿Qué dices ahí, José María?

JOSÉ MARÍA.– Que los dos estamos obligados a velar por la triste vejez de esta pobre señora; y si no te he dicho nada ni te he pedido nada es porque he considerado que tu modesta posición no permitía ciertos gastos. Pero, francamente, Máximo, el que yo

haya echado encima de mis hombros toda la carga, no es para que tú vengas aquí a insultarme.

MÁXIMO.– Perfectamente. Muy ingenioso. Te doy las gracias por la parte de este nido que me correspondía a mí pagar. Y ahora vete…, vete de aquí y no vuelvas. Sal de aquí ahora mismo.

JOSÉ MARÍA.– ¡Qué testarudo! Tu terquedad ya me parece sospechosa; muy sospechosa. Vamos, que Irene, que Irenita…

MÁXIMO.– Te confieso que el registro de tu filantropía no le esperaba; el de las sospechas, sí. Contaba con él.

JOSÉ MARÍA.– Todos te han visto hecho un mariposón alrededor de la niña. Hasta mi mujer me dice algunas veces: «Este pobre Máximo, ¡qué enamorado está! Me da lástima de él. Es un infeliz, y no ve que Irene se está riendo de él».

MÁXIMO.– Si no te vas, te arrojaré a la fuerza.

JOSÉ MARÍA.– Herí en lo vivo. Sí, sí que me voy.

MÁXIMO.– Pues andando. Y este disgustillo, ¿sabes tú? se acabó. Desde mañana, tan hermanos como siempre. Siquiera para que no se entere de nada tu pobre mujer.

JOSÉ MARÍA.– No, si no hay disgusto. Adiós. Cuida, cuida de Irenita… ¿eh? Vigila, hombre, vigila. Adiós. *(Vase.)*

MÁXIMO.– Gracias a Dios.

Escena VI

Máximo y doña Cándida.

Doña Cándida, suave, melosa y azucarada, asoma la cabeza a la puerta.

CÁNDIDA.– ¿Se fue? ¡Ay! Respiro. Estaba con el corazón en un puño. Hijo, no sabes de la que nos libraste. Sobre todo, de la que libraste a Irene. Máximo: eres un hombre.

MÁXIMO.– Señora, haga usted el favor.

CÁNDIDA.– Ya sé que te molestan las alabanzas.

MÁXIMO.– ¿Quiere usted callarse? ¿Quiere usted dejarme un momento?

CÁNDIDA.– Sí, sí; estás en tu casa. Por eso hiciste muy bien en arrojar de aquí a ese hombre, como si de tu propia casa le hubieses arrojado. ¡Ay, si tu pobre madre lo hubiera visto! ¡Qué satisfacción más grande!

MÁXIMO.– Repare usted que es mi hermano; que era su hijo.

CÁNDIDA.– Tienes razón. En eso no había yo reparado. Y es que si tú no le despides, soy yo, figúrate tú, soy yo la que tiene que despedirle. Con que ya ves el trago tan amargo de que me has librado. Dios te lo pague. Yo no tengo palabras con que agradecértelo. Un día cualquiera, tal vez hoy mismo, me hubiera visto en la necesidad de decirle: «Caballero… caballero…» ¡Horrible, horrible» ¡Gracias, gracias! *(Máximo cambia de sitio inquieto.)* ¿Quieres ver a Irenita? Ha tenido que tenderse un poco a descansar. Ya se le va pasando.

MÁXIMO.– Déjela usted.

CÁNDIDA.– La pobrecita, siempre clamando por ti: «Pero ese Máximo». Eres un ingratón, eres un soso. Vamos, hombre, que con tantísimo como ella te quiere. Tomarás el té con nosotras; ya está todo preparado. Llamaremos a Irene para que te lo sirva.

MÁXIMO.– No tomo nada; vaya usted a tomarlo y déjeme solo.

CÁNDIDA.– Yo no tomo. Lo mandé hacer para ti.

MÁXIMO.– Es usted muy amable.

CÁNDIDA.– Pues sí; eres un ingratón. No lo digo por mí; lo digo por ella. Lo que ha sufrido la pobrecita todos estos días que estuvo sin verte. Si necesitas tener el corazón de piedra para no ver que está loca, loca. Con una palabra, sólo con una palabrita que le dijeras…

MÁXIMO.– Si no abro ese balcón y la tiro a usted por él es porque temo comprometer a Irene; porque todo lo tengo que arreglar sí, a media voz, sin ruido, a la sordina, dominando la sangre que hierve, para no echar a rodar, envuelto en el escándalo, el nombre de esa criatura.

CÁNDIDA.– Hijo, me das miedo. Nunca te he visto de esa manera. Yo llamo a Irene. ¡Irene! ¡Irene! *(Vase. Aparece Irene silenciosamente, llorosa sin atreverse apenas a avanzar.)*

Escena VII

Máximo e Irene.

IRENE.– *(Acercándose quedo, con temor.)* Don Máximo…

MÁXIMO.– ¿Eres tú?

IRENE.– Creí que, después de lo que le he dicho, se iría usted de esta casa para no acordarse más de mí, para no volver a verme nunca.

MÁXIMO.– No puedo salir de esta casa sin estar seguro de que sales por delante. ¿Comprendes?

IRENE.– Sí, señor, sí, comprendo. Lo que usted diga; lo que usted disponga… (*Sentándose muy juntos.)*

MÁXIMO.– Pues bueno, Irene. Yo… yo te llevaría conmigo; yo te llevaría a mi casa, a mi propia casa. Tú, conmigo, estarías tan segura como tu padre. Pero no puede ser. ¿Verdad que no debe ser? Tú y yo, bueno. Pero están los demás, el mundo, la gente. Porque yo soy, al fin y al cabo, un hombre, aunque catedrático. ¿Qué diría mi hermano? ¿Qué dirían todos? Puede que hasta mi discípulo dijera; sí, puede que hasta Manolo tuviese algo que decir y murmurar.

IRENE.– ¡Ah, don Máximo…!

MÁXIMO.– No; a mi casa no puedes venir de ningún modo. Pero, ¡ah!, tengo una idea, sublime idea: yo le digo a mi vecina… creo que tú la conoces: la madre de Manolo Peña, doña Javiera, una mujer excelente.

IRENE.– *(Levantándose con arrebato doloroso.)* ¡No! ¡Eso sí que no! Con esa señora, nada. *(Máximo la mira con asombro, intensamente, largo espacio. Luego la hace volver a su lado a sentarse.)*

MÁXIMO.– Irene: ¿es que tú…? ¿Es que Peña…?

IRENE.– Sí, señor. Él y yo nos queremos con toda el alma. *(Intensa emoción.)*

MÁXIMO.– Tú… Peña… mi discípulo… Sí, sí; perfectamente; naturalmente…. «Con toda el alma» Sí, sí; muy bien. Pues nada, nada; a casarse… a casarse. Naturalmente…*(Un largo silencio.)*

IRENE.– ¡Casarse!

MÁXIMO.– Naturalmente. Os casáis, y todo arreglado.

IRENE.– ¡Qué pronto arregla usted las cosas! Como es usted tan bueno, piensa que todo en el mundo se arregla tan fácilmente.

MÁXIMO.– Como que todo lo encuentro mucho más arreglado de lo que yo creía, y no sé por qué me lo habéis tenido tú y él, los dos, tan tapadito. ¿Por qué tanto secreto para mí? Convengamos en que os habéis portado muy mal conmigo.

IRENE.– No es culpa mía. Él, él fue quien debió decírselo a usted. Y yo bien le decía: «Díselo, díselo». Yo no, yo no tenía valor don Máximo; yo sentí darle a usted un disgusto muy grande.

MÁXIMO.– Pero… ¿qué disgusto? ¿Por qué te figuras tú que yo podía disgustarme? Al contrario: ya me ves. El, mi discípulo; tú, mi… mi… el cariño más hondo de mi vida solitaria, y los dos me ocultáis vuestros amores como se ocultan relaciones vergonzosas; como si él, como si tú fueses capaz de algo vergonzoso.

IRENE.– ¡Ah! *(Metida la cabeza entre las manos, se oyen sus sollozos.)*

MÁXIMO.– ¡Irene! ¿Tú?... ¿Es posible?

IRENE.– Déjeme usted. ¿No le he dicho a usted que yo no merezco que usted me vea, ni que usted me hable? Déjeme usted; perdóneme usted, porque yo le juro que si el hombre a quien tanto quiero me abandona en esta ignonimia y me deja para siempre en el mundo con esta vergüenza, ya que tuve valor para perderme, tendré valor para matarme.

MÁXIMO.– ¿Matarse? Calma, Irene; Irene, juicio.

IRENE.– Sí, señor, ¡matarme! Porque si ha de ser así; con esta vergüenza tan grande encima de mi alma, ni aun con él quiero la vida.

MÁXIMO.– Muy bien dicho; así me gustan a mí los caracteres.

IRENE.– Se lo juro a usted.

MÁXIMO.– Ya, ya. Naturalmente. Vaya, vaya. Todavía no hay para qué ponerse de esa manera. Aquí me tienes a mí.

IRENE.– Sólo en usted confío.

MÁXIMO.– Sí, hija; sí, confía. Hoy mismo, esta noche misma, hablo con doña Javiera. Comprendo el miedo que tienes a que se oponga a vuestra boda; pero te prometo hacer diabluras para convencerla. Es un alma de Dios. Tengo esperanzas.

IRENE.– No es eso. Si es él; acaso es él, don Máximo.

MÁXIMO.– ¿Él? ¿Manolo? ¿Mi discípulo? Vamos, que se niega ahora.

IRENE.– No lo sé.

MÁXIMO.– ¿Que no lo sabes?

IRENE.– Tengo un miedo horrible de saberlo. No he tenido ni un momento valor para decírselo. Cada vez que lo he intentado me parecía que las palabras me quemaban los labios.

MÁXIMO.– Vaya, vaya. ¡Con qué cosas os quemáis los labios! Y por lo visto quieres que sea yo el que le pregunte. ¡Ea! Pues sí, señor; se lo pregunto. ¿Es esto lo que de mí querías? ¡Ay, Irenita! Se lo pregunto. Déjame a mí; yo me encargo de eso. *(Se presenta muy sofocada doña Cándida.)*

Escena IX

Los mismos, doña Cándida.

CÁNDIDA.– *(A Irene.)* Vete de aquí ahora mismo. ¿Sabes a quién acabo de ver entrar en el portal? ¿Sabes quién sube la escalera?

MÁXIMO.– Ya: Manolo Peña.

CÁNDIDA.– ¿Manolito? Su madre.

MÁXIMO.– ¿Doña Javiera?

CÁNDIDA.– La misma.

MÁXIMO.– Excelente. ¡el cielo me la envía!

CÁNDIDA.– ¿Qué el cielo te la envía? Hombre, eres un sinvergüenza. *(Se oyen voces fuera.)* ¿Oyes? Buena viene doña Javiera. *(Se presenta doña Javiera, que arde. Vase. Irene.)*

Escena X

Doña Cándida, Máximo y doña Javiera.

JAVIERA.– ¡Conque no estaban en casa! ¿Eh? ¡Conque vuelva usted mañana! ¿Eh? Mírele usted a él; mírela usted a ella. Un par de fisonomías como para una *estantánea.*

CÁNDIDA.– *(A Máximo.)* ¡Cómo viene la carnicera! No le falta más que la cuchilla. Y puede que la traiga.

JAVIERA.– Lo único que no veo es la parejita.

MÁXIMO.– Querida vecina, pero ¿a qué pareja se refiere usted?

JAVIERA.– La de los tórtolos. No se acerque usted a mi porque no me he tomado la precaución de cortarme las uñas. En cuanto a la señora, no hay nada de que extrañarse, porque todo está a la vista. Pero usted, usted, santo de Dios, metido en estos negocios. Vivir para ver; y una, tan bruta, que nunca aprende. Es la que decía mi marido.

CÁNDIDA.– Y esta vez tenía razón su marido de usted.

JAVIERA.– Como que era al igual que yo. Toda la parroquia le engañaba.

CÁNDIDA.– ¡Ah, vamos! Acabásemos. Usted viene a cobrar la cuenta. Si usted me lo hubiera advertido antes.

JAVIERA.– A lo que vengo dispuesta es a hacer mondongo. No hay que asustarse; porque, primeramente, vengo por las buenas. Ya lo ven ustedes.

CÁNDIDA.– Sí, señora.

JAVIERA.– Póngase usted como yo, y nos entenderemos.

CÁNDIDA.– No vale la pena: mañana mismo doy a mi administrador orden de pago.

JAVIERA.– ¿Es que va usted a pitorrearse? ¿Es que usted se figura que por tres pesetas he dejado que la sangre *me se* recaliente? ¿Ni que *me se* haya pasado nunca por la sesera el que usted me pagaría los únicos solomillos que comió en su vida? Por lo que yo vengo, usted lo sabe. Y usted también que con esa cara de Pascua engaña usted a todo el mundo, como a mí me ha engañado. ¡Quién había de figurárselo! Viéndole tan metidito en sí, tan metidito en casa, y ahora resulta que donde está metido es en el fregao de mi hijo y la maestra de escuela sinvergonzona.

MÁXIMO.– Basta ya, basta.

JAVIERA.– ¡Qué ha de bastar, hombre!

CÁNDIDA.– Le advierto a usted que en mi casa no tolero escándalos.

JAVIERA.– ¿Que no? Pues eso dígaselo usted a su sobrinita.

CÁNDIDA.– Salga usted de aquí; y si no sale inmediatamente, me pondrá usted en el caso de traer una pareja.

JAVIERA.– ¿Otra?

CÁNDIDA.– ¿Oyes, Máximo? ¿Tú consientes, Máximo?

JAVIERA.– Si la parejita que usted tiene que traerme es la de los tórtolos; si no he venido para otra cosa. Porque, o yo saco de aquí a mi hijo, aunque sea a rastras, o soy capaz, yo misma, Javiera Rico, viuda de Peña, carnicera con casa abierta, a hacer una muy gorda; vamos, como quien dice: a trasladar aquí el establecimiento.

CÁNDIDA.– Señora… señora…, si ustedes dos tienen que arreglar cuentas, aquí pueden arreglar todo lo que gusten. El señor Manso está aquí como en su casa. Las cuentas mías, mañana mismo quedan arregladas. Usted lo pase bien, señora. Y lo cortés no quita lo valiente; ha tomado usted posesión de su casa, señora. *(Vase Cándida.)*

Escena XI

Máximo y doña Javiera.

JAVIERA.– ¡Ay, Mansito, Mansito! ¡Es usted un desahogado, es usted un fresco, es usted un mamarracho!

MÁXIMO.– Calma, doña Javiera.

JAVIERA.– Vea usted el sabio por dónde sale: que ahora resulta que es usted mismo el protector, el encubridor y el cómplice de amores desvergonzados.

MÁXIMO.– Siéntese usted, señora; tranquilícese usted, señora; óigame usted, señora.

JAVIERA.– Como si yo hubiera subido hasta aquí para oír al catedrático y dejarme seducir por sus palabritas azucaradas. Vamos, don Maximito, que esto, ni con azúcar.

MÁXIMO.– Le juro a usted que hasta hace un momento yo no sabía ni una palabra de esos amores; me lo ocultaron a mí, como a usted, como a todos.

JAVIERA.– ¡Qué casualidad! ¿Y esta cartita de la tórtola llamando al tórtolo para ir los dos juntos a verse con usted, porque es usted el encargado de arreglarlo todo?

MÁXIMO.– No comprendo, no me explico.

JAVIERA.– ¡Ay! Usted siempre por las afueras. Pues así consta en el documento. Lea usted: «De hoy no pasa sin ver a D. M. El lo arreglará todo.»

MÁXIMO.– ¡Doña Javiera!

JAVIERA.– La suerte que este papelito cayó en mis manos; que hace días ando yo escamada; que cartita va y recadito viene; y a una madre como yo no se la da ni un Séneca como usted; y así que le vi salir a Manolo de casa, entro en su cuarto, descerrajo cajones, registro papeles…

MÁXIMO.– Muy feo, doña Javiera, eso de registrar papeles…

JAVIERA.– Más feo me parece a mí que es el hacerlos. Y usted los está haciendo; que debía darle vergüenza.

MÁXIMO.– Pues no me la da, ¡ea!

JAVIERA.– Pues le digo a usted que a mi hijo no me le pesca una lagartona, aunque sea la mona sabía que usted protege.

MÁXIMO.– Señora, yo no protejo monas. Yo amparo a una pobre huérfana muy inteligente, muy guapa y muy buena.

JAVIERA.– ¿Con que usted? ¡Cuando yo decía! ¿Y usted se figura que mi hijo, con todo lo que vale y todo lo que tiene, me va a llevar para casa una maestra de escuela, y que yo me he pasado la vida detrás de la tabla para consentirlo? ¡Ay! Que se le quite a usted eso de la cabeza.

MÁXIMO.– Nada, nada. No hablemos más del asunto. Allá usted, allá ellos. Hemos terminado. Usted lo pase bien, doña Javiera. Eso sí: sepa usted que en mi corazón honrado, más que el recuerdo de esta escena tan desgarrada, quedará limpio y puro el recuerdo de nuestra vecindad encantadora. Soy un hombre agradecido, profundamente agradecido a todas las bondades que usted me ha dispensado tan generosa, estoy por decir tan caritativa. Agradecido, eternamente agradecido, mi buena vecina, Permítame usted que le estreche la mano. Usted lo pase bien, señora mía. *(Ya en la puerta.)* Desde mañana disponga usted de mi piso. Yo me mudo.

JAVIERA.– ¿Que se muda? ¿Usted?

MÁXIMO.– Después de lo ocurrido aquí, usted lo comprenderá, nuestra vecindad ya no es posible. Sí, señora; me mudo. Siempre agradecido. Usted lo pase bien, doña Javiera.

JAVIERA.– ¡Don Máximo!

MÁXIMO.– Señora.

JAVIERA.– Yo no puedo consentirlo.

MÁXIMO.– En eso estamos: en que usted de ninguna manera puede consentir esa boda.

JAVIERA.– *(Va cambiando de tono hasta acabar en lloro.)* No, señor: esa mudanza. ¿Es que he dicho yo algo que pueda ofenderle? ¿Es que ha salido de mis labios palabra injuriosa? ¿Le he insultado yo a usted, por acaso; a usted, el hombre más infeliz del mundo? A todo más, habrá sido mi corazón de madre; eso sí, como madre, en el arrebato, puedo haberme obcecado; porque, ya lo ve usted: es mi Manolo, Manolo del alma, el hijo de mis entrañas, y usted no sabe lo que tira un hijo, que, si lo supiera, me perdonaría el arrebato, la corazonada, y no me daría usted este disgusto tan grande, ni me hablaría de mudarse. ¡Ay! Yo no puedo consentirlo. No, señor. *(Mimosa, zalamera, deshaciendo el llanto en sonrisa.)* Yo no puedo consentir que mientras tenga usted a la Petra baldada del reuma quede usted sin un alma de Dios que le barra la casa, ni le ponga el puchero a la lumbre. Ahora mismo, de que vine para aquí, mandé a mi chica que subiera a limpiar aquel despacho, que parece un mapamundi, y a disponer la cena. ¿Le gustan a usted los pichoncitos? Pues le mandé un par de ellos, preparados por estas manos que se ha de comer la tierra. ¿Y qué me dice usted de las salchichas de mi pueblo? Pues recién llegadas las cenará esta noche. Se chupará usted los dedos. Y siga usted pidiendo por esa boquita.

MÁXIMO.– ¡Cuánta bondad hay en el mundo!

JAVIERA.– Vamos, ¿A que ya no insiste usted?

MÁXIMO.– ¿En casarlos?

JAVIERA.– En mudarse. ¡No me busque usted el genio! Una madre es una madre. Y luego todo lo que usted quiera. Adonde usted se muda es a la casa nueva que acabo de comprar. Le reservo un pisito, para no dejarle solo.

MÁXIMO.– Imposible; casa de lujo; muy cara.

JAVIERA.– No, señor; no, señor: al mismo precio.

MÁXIMO.– Ya veremos. ¿Por qué no reserva usted ese pisito… para… ¿eh?

JAVIERA.– ¿Para quién?

MÁXIMO.– Para los novios.

JAVIERA.– ¿Quiere usted que riñamos otra vez? Está usted insoportable, señor Manso, y con una madre no se juega. Si se casan, allá ellos; pero esa niña que no piense poner los pies en mi casa.

MÁXIMO.– Pues por eso: les reserva usted un piso del todo independiente, y que no pongan los pies en su casa.

JAVIERA.– No quiero encontrármelos ni en la escalera.

MÁXIMO.– Obligación de que entren y salgan por la interior.

JAVIERA.– ¿A que le dejo sin cenar esta noche?

MÁXIMO.– Si precisamente esta noche necesito que su hijo de usted suba a cenar conmigo.

JAVIERA.– Mejor será que cene usted con nosotros.

MÁXIMO.– No, señora. Es para hablar con él a solas.

JAVIERA.– Así me gusta. Eso, eso. Háblele usted. Duro, muy duro.

MÁXIMO.– Mucho más duro de lo que usted se figura.

JAVIERA.– Me voy entonces. ¿Qué hago yo aquí? Háblele usted. Hasta la noche. Ya sabe usted que es mi hijo. Duro, muy duro. El café se lo subirán a ustedes de mi casa. Es usted un bendito. Y quería usted mudarse. ¡Que se le quite a usted eso de la cabeza! Adiós, adiós, vecino. *(Y en la puerta.)* El café cargadito, ¿verdad? Cargadito… Duro, don Máximo, duro. *(Vase.)*

Escena XII

Máximo, Melchora; después, Peña.

MELCHORA.– El señorito Peña aguarda en el comedor.

MÁXIMO.– ¿Con la señorita Irene? ¿No es eso?

MELCHORA.– No, señor; en esta casa de ninguna manera.

MÁXIMO.– ¡Ah, pillo!

MELCHORA.– Si usted quiere, le llamo aquí.

MÁXIMO.– Eso es. *(Vase Melchora.)* Apuraré el cáliz de la amargura hasta el final. Por ella todo el sacrificio; y después…, después a mis libros. Libros de mi vida: ¿por qué me abandonasteis? ¿Por qué os abandoné?

PEÑA.– Perdón; creí que hablaba usted con alguien.

MÁXIMO.– Con la sombra de Hegel, tal vez. Me pareció verla delante, preguntándome: «¿Cuándo acaba usted, amigo Manso, aquel prólogo de mi traducción?» Espere usted, amigo Hegel, espere usted.

PEÑA.– Le faltaba a usted muy poco.

MÁXIMO.– Casi nada: un pequeño estudio sobre la ironía en el arte. Pero quise documentarme. ¡Pillo!

PEÑA.– Maestro.

MÁXIMO.– ¡Pillo!

PEÑA.– He venido a esta casa porque…

MÁXIMO.– Te has cogido los dedos con la puerta.

PEÑA.– ¿Por qué?

MÁXIMO.– Porque te has creído obligado a darme una explicación de por qué vienes a esta casa.

PEÑA.– Es que yo… es que usted…

MÁXIMO.– No te esfuerces en buscar la mentira, porque ya sé la verdad.

PEÑA.– ¿Qué sabe usted?

MÁXIMO.– ¡Y quieres que te lo cuente! ¿No te da vergüenza oírlo? A mí me la daría de contarlo. No, no está bien lo que has hecho. Te has valido del amor de Irene para engañarla.

PEÑA.– Maestro mío: le advierto a usted que yo la quiero.

MÁXIMO.– Eso faltaba: que, además, no la quisieras.

PEÑA.– Es que mi amor es tan grande como el suyo.

MÁXIMO.– Hijo mío, eso cuéntaselo a ella.

PEÑA.– Se lo digo a usted por si es que duda.

MÁXIMO.– Del amor en alma joven, ¡ay!, no; no dudo. Si el querer solamente, ya es hermano, ¿Qué no será si, además de querer, somos queridos? Esto es lo fácil, esto es lo dulce; pero después, al despertar del sueño, en medio de la vida, en medio de esta realidad áspera y dura que nos rodea, unos convierten el amor en sacrificio de todos los días; otros, en canallada de unas cuantas horas.

PEÑA.– Hágame usted el favor: estoy aquí para responder de todos mis actos.

MÁXIMO.– Quieres decirme, discípulo mío, que estás dispuesto hasta a casarte con Irene, si es preciso. Allá tú. Yo no te he llamado para llevarte hasta la iglesia.

PEÑA.– ¿Qué va usted a aconsejarme entonces?

MÁXIMO.– Me gusta la salida.

PEÑA.– ¿Para qué me llamó usted entonces?

MÁXIMO.– Parece imposible que yo te haya tenido por un hombre de talento. Esto del amor es cosa grave: ciega, ofusca, perturba. ¿Cómo has podido imaginarte que te llamaba para ponerte el puñal el pecho; para decirte, en tono de padre calderoniano: «Señor mío, o repara usted la falta casándose sobre la marcha con esa mujer, o le atravieso el pecho con la punta de mi espada». Nada de espadas, Manolito, ni de manchas en la honra, ni de doncellas seducidas. Seamos hombres de nuestro siglo; hablemos prácticamente; ¿quieres casarte? Pues ahí la tienes; perfectamente. La solución no me parece del todo mala. Por el contrario: tú crees que esto del matrimonio es para pensarlo más despacio, que tal vez no sea Irene la mujer que te convenga para toda la vida, que, por tu posición, por tu porvenir, por tu fortuna, puedes aspirar a cosa más alta, lo que se llama un buen partido, una gran boda. Efectivamente. Hay que andar con pies de plomo y no dejarse llevar del amor, que es cosa muy ligera, con alas de mariposa. ¿No hay boda? Perfectamente. Tampoco esta solución me parece mala.

PEÑA.– Si no supiera que es usted el hombre más formal del mundo, creería que me estaba hablando en broma.

MÁXIMO.– ¡Si que es para bromitas el asunto! Yo quiero que te decidas por lo más humano para ti y para ella. Cásate, si la has de hacer feliz; pero feliz toda la vida. Déjala si tienes la menor duda del mañana.

PEÑA.– ¿Es posible que usted me diga que la deje? ¿Y que me lo diga cuando acaba de oírme que la quiero con toda el alma?

MÁXIMO.– Es que al decirte *dejarla* no ha de ser cuando te cases, en hora de veleidad, en día de hastío. No; eso, no; y para esto estoy yo aquí, y para eso te he llamado,

sin perder ni una hora, ni un minuto, ni un segundo. ¿Comprendes, comprendes que no hablo en broma? Dejarla, es dejarla hoy mismo, ahora mismo; es no volver a verla.

PEÑA.– No siga usted. Hoy no comprendo la vida sin ella, y este hoy es tan grande, que durará toda mi vida.

MÁXIMO.– Espera. ¡Irene! ¡Irene!

PEÑA.– ¿Qué va usted a hacer?

MÁXIMO.– Darme el placer supremo de ser yo quien se lo diga. ¡Irene!

Escena última

Los mismos. Irene y doña Cándida.

CÁNDIDA.– ¿Qué ocurre? ¿Qué es esto?

MÁXIMO.– Que necesito hablar con Irenita inmediatamente.

CÁNDIDA.– Irenita…

IRENE.– ¡Ah!... *(En la puerta. Pausa.)*

MÁXIMO.– Ahí le tienes.

IRENE.– *(A sus pies.)* Don Máximo…

MÁXIMO.– Discípulo mío, es tuya. Yo mismo, como si fuese su padre, te la entrego. Es tuya.

CÁNDIDA.– ¿Qué es eso, Máximo? ¿Qué dices?

MÁXIMO.– Ya lo ve usted. Que se casan.

CÁNDIDA.– *(Con lágrimas.)* ¿Qué va a ser de mí entonces? ¡Quedaré sola en mi vejez!

IRENE.– Eso, no; eso no. Yo a usted no la abandono. Usted con nosotros.

CÁNDIDA.– ¡Ay, Irene! Dime que eso es verdad, dime que no es un sueño, y esta pobre mujer te pedirá perdón a ti, a todos, de todas sus mentiras, de todos sus enredos, de todas sus maldades. ¿Es verdad que voy a tener un hogar en donde vivir tranquila? Pues juro que será mi vejez limpia y honrada.

MÁXIMO.– Vamos, doña Cándida…

CÁNDIDA.– Fui mala porque me hizo mala el hambre; el hambre, consejera de todas las grandes maldades de la vida.

MÁXIMO.– Yo también he sentido en mi vida, yo también he sentido en mi alma, más que el hambre, la sed, sed de un cariño muy puro, ansia de un amor muy hondo; amor tan grande, que, aun siendo tan amargo, será dulzura de mi vida solitaria. *(Pasándose las manos por los ojos. Movimiento compasivo en todos.)* No, no creáis que lloro; no creáis que sufro. Vuelvo a mi soledad, vuelvo a mis libros, llevando conmigo, como recuerdo de mi rápido paso entre las gentes, algo más grande que el sacrificio de un amor: el amor de un sacrificio.

TELÓN

CLARÍN ANTE UN ACTOR DEL SIGLO XIX: RAFAEL CALVO[1]

ANA M.ª VIGARA TAUSTE
Catedrática Universidad Complutense de Madrid

En la historia de nuestro teatro se ha prestado muy especial atención a los textos y a sus autores, y se han descuidado mucho, en cambio, otros aspectos, tales como los de interpretación, escenificación o dirección, por ejemplo. La historia de nuestros grandes actores está todavía sin escribir, como pendiente de resolver está aún la vieja discusión acerca de la propiedad, la adecuación y la *naturalidad* con que debe –o no– interpretarse un papel. Es decir, se ha hecho desde la perspectiva que podríamos denominar «literaria», la del crítico e historiador de la literatura; queda todavía por hacer la historia desde el punto de vista del crítico-espectador-aficionado del teatro, donde los múltiples aspectos de la puesta en escena y sus condicionamientos reales sean estudiados con la relevancia que merecen. El actor Rafael Calvo (1842-1888) tendría, sin duda, su lugar en esta historia.

Voy a ocuparme aquí de uno de los *Folletos literarios* de Clarín, dedicado e este actor[2], que ha sido poco tenido en cuenta, y del que, creo, sólo ha aparecido esta primera edición que manejo. Este librito podría brindarnos, además, la oportunidad de conocer la concepción que de los valores interpretativos tenía el crítico más temido –seguramente con razón– de fines de nuestro siglo XIX. Pero Clarín dejó entre sus muchos proyectos olvidados la continuación prometida al final de este folleto; y dedicó este «opúsculo predominantemente lírico» a dar un repaso a la vida del actor, incor-

---

[1] La versión original de este trabajo fue publicada en la revista *Teatro en España*, 11, 1982, págs. 15-23.

[2] ALAS "CLARÍN", Leopoldo: Folletos Literarios, VI. Rafael Calvo y el teatro español. Librería de Fernando Fe. Madrid, 1890.

porando sus propias vivencias como espectador y aficionado. De tal manera que podríamos en este caso acusarle de lo mismo que él denuncia en el modo de trabajar de los críticos teatrales: «No juzgan, dicen lo que ellos *han sentido* y lo que ha hecho o dicho el público ante la obra»[3].

Como es sabido, Leopoldo Alas, autor de una de las más perfectas novelas del siglo XIX, fue, ante todo, crítico y periodista consciente del compromiso que le unía con la sociedad y la época que le tocó vivir. Ejercía una crítica honesta, «higiénica y policíaca», y lo hacía al compás que le marcaban los tiempos. El lugar más adecuado para publicarla era, sin duda, el periódico. Toda su obra crítica –nos dice Sergio Beser–[4], excepto los folletos y el estudio dedicado a Pérez Galdós, apareció en diarios y revistas.

El autor comienza la publicación de los *Folletos literarios,* por decirlo de algún modo, por su cuenta al margen de las publicaciones periódicas ya existentes y –como Larra en su momento– dando a la luz con ello un tipo de «revista» que por entonces no existía. En el prólogo al primero expone sus intenciones: «la variedad y la *oportunidad* son bases de esta publicación que emprendo animado por el buen éxito de empresas análogas antes llevadas a cabo».

A pesar de esta confesada «deuda de la actualidad» (el subrayado de la *oportunidad* es nuestro), en sus propósitos iniciales, cuando escribe el número VI, dedicado a Rafael Calvo, «huyendo de todos los lugares comunes del encomio que parece imponer, como etiqueta de funeral, la proximidad de la muerte», ha pasado «todo una año» desde el fallecimiento del actor, la fama de Calvo es por entonces suficientemente notoria y nuestro crítico, que se confiesa, una vez más, admirador con *reservas* de nuestro arte escénico de fin de siglo, se siente ya con perspectiva para juzgar seriamente y con imparcialidad.

El autor ha pasado ya el «sarampión naturalista», que consideraba el teatro como un género secundario poco apto para la «representación» de la realidad y no *creía* en él. Lo considera, en cambio, el mejor exponente –junto con el periodismo– de la cultura de masas y el género literario que mayor relación guarda con la época en la que se produce. Y aunque reconoce que ha quedado atrasado respecto a su tiempo, no se resigna a su posible desaparición sin levantar su pluma para defenderlo.

El teatro de la época está, al parecer, presidido por la penuria de medios y la ignorancia de quienes, oficial o extraoficialmente, se ocupan (o deberían ocuparse) de él. No hay grandes autores, el público no está bien preparado y los críticos se dejan llevar por el vocerío imperante. En cuanto a los actores, que no han podido formarse en una escuela ni continuar una tradición interpretativa digna que no existían, no están so-

---

[3] "Revista Mínima", *La Publicidad*, 1895, I, 14. Recojo la cita de la introducción de Leonardo Romero a Teresa Avecilla. *El hombre de los estrenos.* Castalia. Madrid, 1975.

[4] BESER, Sergio: *Leopoldo Alas, crítico literario.* Gredos. Madrid, 1968.

cialmente tan mal considerados como en otros tiempos (no aparece este prejuicio en el folleto de Clarín ni explícito ni aludido)[5]. De todos modos, carecían de apoyo oficial, como el teatro en su conjunto.

Destacaba siempre Clarín la importancia de cuidar en el teatro no sólo las obras, los textos, sino también, y quizá sobre todo, el aspecto del espectáculo: es decir, todo lo que atañe a la representación «viva», todo lo que media entre el autor (creador del texto) y el público que recibe el drama. Y mantenía, con lógica sensata, que las obras de teatro «son para ser vistas en el teatro».

Efectivamente, a excepción de los estudiosos y de algún crítico, el público rara vez tiene acceso al texto dramático: ni lo desea ni parece necesitarlo. Se juzga –juzgamos– por lo que se ve y se oye en el escenario; y lo que triunfa o fracasa es un *conjunto* al que, naturalmente, la estética (alguna clase de estética) no es ajena: diálogos, argumento, declamación de los autores, decorados, «attrezzo», vestuario, dirección, etc., son, en suma, los diversos aspectos que *conforman* la obra teatral *en su totalidad*. En esencia, el texto dramático está limitado por unas leyes, características del género, que lo condicionan, que hacen de él algo particular aunque se prescinda de la representación escénica.

El actor, el «cómico», es, sin duda, el principal mediador en la representación entre el texto y el público. No por evidente debemos dejar de decirlo. Su papel es el de transmisor; su actuación puede llevar al éxito un mal texto o al fracaso un drama de Shakespeare, pongamos por caso; su buen hacer es imprescindible para apreciar una pieza teatral (cualquier pieza teatral) *en su justo valor*.

El personaje del mal actor era un lugar común en la literatura finisecular. La escena española tiene por estos años algunos actores notables (Clarín destaca únicamente a Calvo y Vico), algunas chispas sueltas de genio por cualquier circunstancia desaprovechado; pero no cuenta con *damas*, con mujeres capaces de interpretar dignamente un papel principal, «y la mujer es, por lo menos, la mitad…, y un poco más del arte». Esto, a su vez, repercute en las obras que se escriben y en sus autores, y, por supuesto, además de dar «monotonía masculina» a la escena, desluce el trabajo conjunto de las compañías aun cuando éstas cuenten con buenos cómicos masculinos[6].

Los textos tampoco están a la altura de la época. Los autores son mediocres; las obras adolecen de efectismo o de un realismo gris, con frecuencia no están bien concebidas, y no consiguen ser un fiel reflejo de las circunstancias de que son fruto. Por

---

[5] La Constitución de las Cortes de Cádiz (1812) incluyó en su texto una disposición por la que se instituía que la condición de «cómico» no constituía una profesión infamante.

[6] Las crisis, sociales o propias, afectan siempre a la vida interna del teatro. Hoy, por ejemplo, la crisis económica incide negativamente en las representaciones dramáticas que cuentan con muchos personajes (hay que pagar a los actores, llenar el teatro, mantener la obra en cartel…). Clarín tenía ya clara conciencia de esto cuando destacaba la importancia de los factores económicos en el teatro y, consecuentemente, del público, que incide directamente en ellos.

ejemplo, en los años inmediatamente anteriores al de este folleto literario triunfaban títulos como *Vasco Núñez de Balboa* (Pedro Novo y Colson), *La vida pública* (Eugenio Sellés), *Trata de blancos* (Leopoldo Cano), *La Beltraneja* (Retes y Echevarría) o *El suicidio de Werther* (Joaquín Dicenta, 1888), algunas de ellas estrenadas por el propio Rafael Calvo.

El teatro, en fin, ignorado por los pueblos y el campo, sólo puede ser –si es que alcanza a ello– vehículo y testimonio de la ideología ciudadana. Curiosamente, Clarín, crítico tan certero y acertado en tantas cosas, defiende el teatro de Echegaray, el autor más conocido e influyente de la época.

No es fácil entender la defensa que Clarín hace de este autor. Intentémoslo: Echegaray sabía cómo *conmover* al espectador; sus dramas estaban bien construidos; sus efectismos y patéticos finales estaban al servicio de ideas acrónicas que seguramente regían la sociedad burguesa de la época, una sociedad capaz de encandilarse con pasiones más externas y «estéticas» que reales, y con diálogos versificados en rimas ramplonas y absolutamente carentes de poesía. Su teatro, que hoy se nos antoja de cartón-piedra, fue muy aplaudido, trascendió las fronteras españolas y seguramente fue conocido y estimado más allá de los Pirineos, a juzgar por el premio Nobel que se le concedió (en 1904; lo compartió con el poeta provenzal Frédéric Mistral). Clarín consideraba que las obras literarias –y más las teatrales– deben responder a unas exigencias propias del lugar y el tiempo en que se escriben; hay que contar, naturalmente, con el público y deben tratar algo que a éste le ataña e interese, para que puedan «ser» y mantenerse en cartel. No se le pueden negar a Echegaray ni el genio ni el aplauso del público, que le siguió y llegó a apasionarse con alguno de sus dramas.

De todos modos, como muy bien apunta Sergio Beser, no es tan grande el entusiasmo de Clarín por Echegaray como a simple vista pueda parecer. Pues si bien le reconoce el ingenio y afán crítico, le proclama mejor dramaturgo de entre los coetáneos y continuador de un romanticismo que se adapta a los nuevos tiempos, y llega a hablar de sus «excesos admirables», conoce también –y expone– sus limitaciones y defectos: escribe con precipitación, no trabaja con la realidad ni la limita, y no consigue crear personajes con «carácter», con vida, sino «tipos», que además parecen pertenecer a épocas bien distintas de la presente; abusa de efectos y truculencias; presenta el argumento a través de monólogos de sus personajes, y no de la acción (factor al que Clarín concede primordial importancia), y no domina el «tiempo de teatro»…

¿Cuáles son –decíamos– las razones de Clarín para destacar el nombre de Rafael Calvo en este triste panorama escénico de fin de siglo? El *folleto* termina y no sabemos cuáles son concretamente esas grandes cualidades que hacen de Calvo uno de los pocos cómicos que el exigente crítico llegó a admirar.

Clarín nos habla intuitivamente de él. Nos cuenta más los resultados vividos de sus interpretaciones que los aspectos técnicos destacados. Nos da muestra de su admiración por el actor deteniéndose en sus datos biográficos, en su perfil humano. Las reticencias,

fruto de su deseo de objetividad, no merman la admiración subjetiva, aunque no incondicional ni absoluta, del crítico.

De todos modos, debemos admitir en su defensa que no es fácil ponerle palabras apropiadas al oficio teatral de otros cuando se carece de una preparación técnica estricta. ¿Qué nombre darle a esa cualidad de Menganito que le hace estar siempre en escena con el gesto más adecuado en el momento preciso, confundido con el personaje, *integrándolo* en el drama, dotándolo de una vida singular que nos transmite a los espectadores? ¿Cuál es el mecanismo técnico mediante el cual el actor Menganito ha conseguido convencernos, hacernos suspirar, arrancarnos la risa piadosa ante la irónica desgracia del personaje que interpreta? ¿El gesto, el movimiento en escena, el temblor de su voz…? ¿Y cuál es su gesto, su forma exacta de comportarse como actor? Podemos hacer la prueba de intentar dar respuesta a estas preguntas fijándonos en algún actor (o alguna actriz), conocido(a), alguno de nuestros más admirados, por ejemplo. Nos referimos normalmente a los *resultados;* no será fácil explicar en qué ha consistido esa adecuación, cómo ha tenido lugar la verosimilitud y por qué ha sido natural –a nuestro entender– su interpretación. Clarín lo intenta, procura dar nombre a sus motivos de admiración. Nos proporciona datos externos, concretos, comprobables (por quienes conocían a Calvo al menos), que lo justifican; nos habla de los resultados interpretativos del actor y especula, con mayor o menor base, acerca de su personalidad.

Rafael Calvo es, sin duda, para Clarín, un actor *importante* porque ha hecho popular con sus interpretaciones el teatro clásico español de los Siglos de Oro, olvidado ya, que tanto admiraba nuestro crítico. Era *valioso* por su entusiasmo comunicativo, su «voluntad» interpretativa y su espíritu aventurero y luchador que no se entregaba fácilmente ante los obstáculos. Resultaba un buen actor por su poder de adivinación, su intuición, su previsión del efecto escénico y su facultad de verse a sí propio reflejo en fantasía, cualidades todas que le proporcionaban una profunda confianza en sí mismo; y era *bueno,* además, porque poseía algo de lo que carecían la mayoría, algo, según Clarín, esencialmente necesario al cómico: la propiedad de aplicar la atención, la reflexión y el estudio a sus propias facultades. Y, sobre todo, era *admirable* por su voz.

Éste es, sin duda, el atributo de Calvo que más intensamente pondera Clarín en sus elogios. Era la suya, al parecer, una voz de exuberante lirismo, de poderoso timbre y seductoras cadencias, una voz vibrante, llena de pasión mal contenida, en la que a veces parece haber «lágrimas». Una voz, en suma, que suplía con creces lo poco arrogante de su figura (y nótese lo importante que ésta puede ser para determinados papeles estelares: el Don Álvaro romántico, por ejemplo). Su voz y su acento apasionado, proclive a lo ampuloso, eran, según Clarín, «una lira apropiada a la música de nuestros poetas de los Siglos de Oro»; daban la justa expresión de los arrebatos románticos de la pasión poética, haciendo «sentir», transmitiendo honduras, «vida que no tiene la obra en el manuscrito del poeta»; y resultaban también adecuados a los efectismos del

teatro de Echegaray. Era la voz, de todas las buenas cualidades de Calvo, la más «natural» al tipo de teatro que interpretaba.

Prácticamente todos los críticos de la época están de acuerdo con Clarín en la valoración de esta cualidad del actor: Calvo busca, con estudio y genio inusuales, adaptar su voz, su tono, su acento a los parlamentos de los personajes que interpreta, al ritmo del verso y aun a sus diferentes partes significativas; y consigue con ella los mejores efectos, la mayor propiedad, la más perfecta transición externa del pensamiento al sentimiento, haciendo sentir también, vibrar también, al espectador. Algunos críticos hablan del «eco dulcísimo de su voz». Felipe Pérez Capo la considera «voz parda y un tanto desapacible, pero energética, vibrante y dócil a las inflexiones del sentido»[7]. Pero quizá el juicio más acertado, por su proximidad con el actor, y el que mejor puede darnos idea del arte de Rafael, sea el de su hermano Luis, que, como autor, perteneció al mundo del teatro también: dice primero que tenía «una voz sonora, que al principio tuvo tonos vibrantes de tenor; pero que los perdió con el trabajo»; y más adelante, aludiendo al estreno, en 1871, de *Amor, honor y poder*, de Calderón de la Barca, explica:

> «[…] habla así:
>
> No os canséis
> porque no la nombraréis
> si no es que os nombráis a vos;
> que entonces, aunque sería
> tan grande mi atrevimiento,
> presumo que él se diría;
> y no por el sentimiento
> sino por la cortesía.
>
> Aquí fue donde oyó por primera vez el público de Madrid aquella *música,* que luego diré en qué consiste, y aquí recibió Rafael su primer aplauso aquella noche […]. El estudio que de este período había hecho es así: los tres versos primeros como dejándose llevar del cariño; el resto en transición rápida, rectificando cortésmente, galanamente; salvo lo de *presumo que él se diría,* en que acentuaba de nuevo la pasión»[8].

Fue notoria también entre sus contemporáneos la disposición particularmente buena que tenía el actor para «apasionarse» cuando interpretaba. Esta es, sin duda, una cualidad que Clarín, que la alababa en sí mismo en sus jóvenes años de actor aficiona-

---

[7] Pérez Capo, Felipe: *33 años de teatro (1886-1918)* (pág. 26-30.)

[8] Calvo Revilla, Luis: *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español (s. XIX). Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos.* Imprenta Municipal. Madrid, 1920. págs. 213-233.

do, apreciaba. Ramón Caralt, en su biografía del actor[9], nos cuenta la siguiente anécdota de la vehemencia con que Calvo interpretaba sus papeles:

> Su primo, Ricardo Guerra, representaba el papel de Berenguer en la leyenda trágica 'En el sueño de la muerte'. Todas las noches tenía que matarlo Calvo al final del primer acto y todas las noches lo tundía a tajos y mandobles. «Oye, Rafael –díjole cierta vez el apaleado–, puedo asegurarte, querido primo, que ya no resisto más. Hazme el favor de no apretar tanto en el momento de la riña. ¡Modérate! ¡Te entusiasmas de tal forma que me lastimas de manera terrible! Ayer, sin ir más lejos, me aplicaste un cintarazo que si en vez de ser de plano es de filo me divides. Te temo de tal modo que cuando empiezas a decir aquello de:
>
> Pero mal rayo te parta
> y partido te confunda…
>
> ya no sé dónde meterme, porque a renglón seguido me atizas una paliza monumental.»
>
> «No temas: hoy no apretaré. Sé moderarme.»
>
> Y efectivamente, aquella noche se mostró Rafael Calvo más cruel que de costumbre. Sabiendo que tenía que dominarse se puso excesivamente nervioso y largó al pobre primo un palizón de los que hacen época.
>
> Ricardo Guerra no volvió a pedirle nunca que se moderara.»

Por lo demás, Clarín describe al actor como un «joven delgado y de piernas poco firmes, con cara de viejo, que parecía llorar por el gesto con que declamaba» y «los ojos punzantes y fogosos». Cuenta el crítico que al volver de América, tras una larga gira, a los 29 años, enfermo, parecía un viejo; aunque físicamente muy disminuido, conservaba su voz; la energía de su voz, de sus actitudes y hasta de sus musculatura, y volvió a ganarse con importantes éxitos a ese público que ya le había olvidado; ésta fue, quizá, la mejor prueba de su arte.

Sin embargo, la imagen que Clarín nos da del físico del actor en este folleto es en general (quizá por poco matizada) mucho más pesimista que la que ofrecen la mayoría de sus contemporáneos. Casi todos coinciden con él en resaltar lo poco agraciado de su figura, pero destacan además otros rasgos del actor que le hacen particularmente atractivo (sobre todo las mujeres): Felipe Pérez Capo lo describe con «figura poco aventajada, pero de fisonomía muy expresiva»[10]. Ramón Caralt destaca que «fue la más representativa figura del galán español con sus arrogancias, sus frases apasionadas, su gallardía y su sentimentalismo. Por algo llegó a apasionar a las mujeres, que se perecían por verle y por admirarle»[11]; en una reseña citada sin nombre en la página 12 del

---

[9] CARALT Ramón: *Siete biografías de actores célebres.* Castells-Bonet. Barcelona, 1944. (La de Rafael Calvo, págs. 79-99).

[10] PÉREZ CAPO, *Felipe*: obra citada.

[11] CARALT, Ramón: *obra citada.*

Homenaje que se le dedicó a su muerte se dice que «la fisonomía del señor Calvo es sumamente atrayente y su cara tiene una extraña facultad para cambiar de expresión»[12]; su hermano Luis, después de la muerte del actor, cuenta que «sus condiciones naturales para el teatro (figura, voz, etc.) no fueron excesivas: una figurita graciosa, un rostro pequeño (no hay que hacer caso del retrato que hay en el Español), simpático, moreno con ojos azules y expresivos[13]; todas sus facciones menudas (...). Esta sería la ocasión para hablar de sus aventuras amorosas; pero no se asusten las damas de aquel tiempo»[14]. Y años más tarde, ya entrados en nuestro siglo XX, Federico Oliver (dramaturgo nacido en 1879; contaba, pues, 9 años a la muerte del actor), hace la más halagüeña de todas las semblanzas que hemos leído: «Rafael Calvo era un hombre membrudo, proporcionado, atlético, más bajo que alto; trigueña la piel y castaño el pelo. Su boca era correcta, bien dibujada, y al sonreír rebrillaba el esmalte de la blanquísima dentadura. Su secreto, sin embargo, residía en la fascinación de sus ojos verdes. El conjunto de sus rasgos faciales era grato, y su perfil, de una romanidad digna de medalla (...). Era una fuerza. Arrogante y justamente envanecido, se imponía a los hombres y subyugaba a las mujeres. Éstas le adoraban. Sus conquistas amorosas recorrieron la misma escala social que recitaba en el *Tenorio*»[15].

Podemos sacar ya algunas conclusiones...

Nuestro actor no era alto ni guapo, pero poseía, al parecer, cualidades físicas (ojos claros de mirada intensa, figura y rostro proporcionados...) que lo hacían atractivo y deseable a las mujeres; no poseyó –si exceptuamos la voz y el buen uso que supo hacer de ella– grandes dotes para el teatro, pero fue abnegado y se entregó con pasión, y conciencia, a su oficio. Clarín, que carecía de una buena preparación técnica en lo que al teatro se refiere, percibió en él éstas y otras muchas buenas cualidades a las que (como mero espectador, aficionado y crítico literario) no supo dar nombre.

Rafael Calvo es, en suma, para nuestro autor, un gran cómico porque mostraba en sus interpretaciones «la distancia que va de lo vivo a lo pintado». Entendámoslo como queramos. O como podamos.

Alas, que dice haber rebasado el estadio naturalista de reproducción de la realidad, aspiraba seguramente sobre todo –y no es poco– a ser conmovido, a «sentirse vivir»

---

[12] *Homenaje al genio artístico de Rafael Calvo.* 31 de octubre de 1888. Imprenta de José M.ª Ducazcal. Madrid, 1888.

[13] Su hermano Luis es el único que habla de sus ojos azules, todos los demás los describen como verdes, o de tonalidad verdosa. Sin duda, los ojos de Rafael Calvo debieron ser claros (poco frecuentes entre nosotros, aunque «merecían ser negros», según escribe en el *Homenaje).*

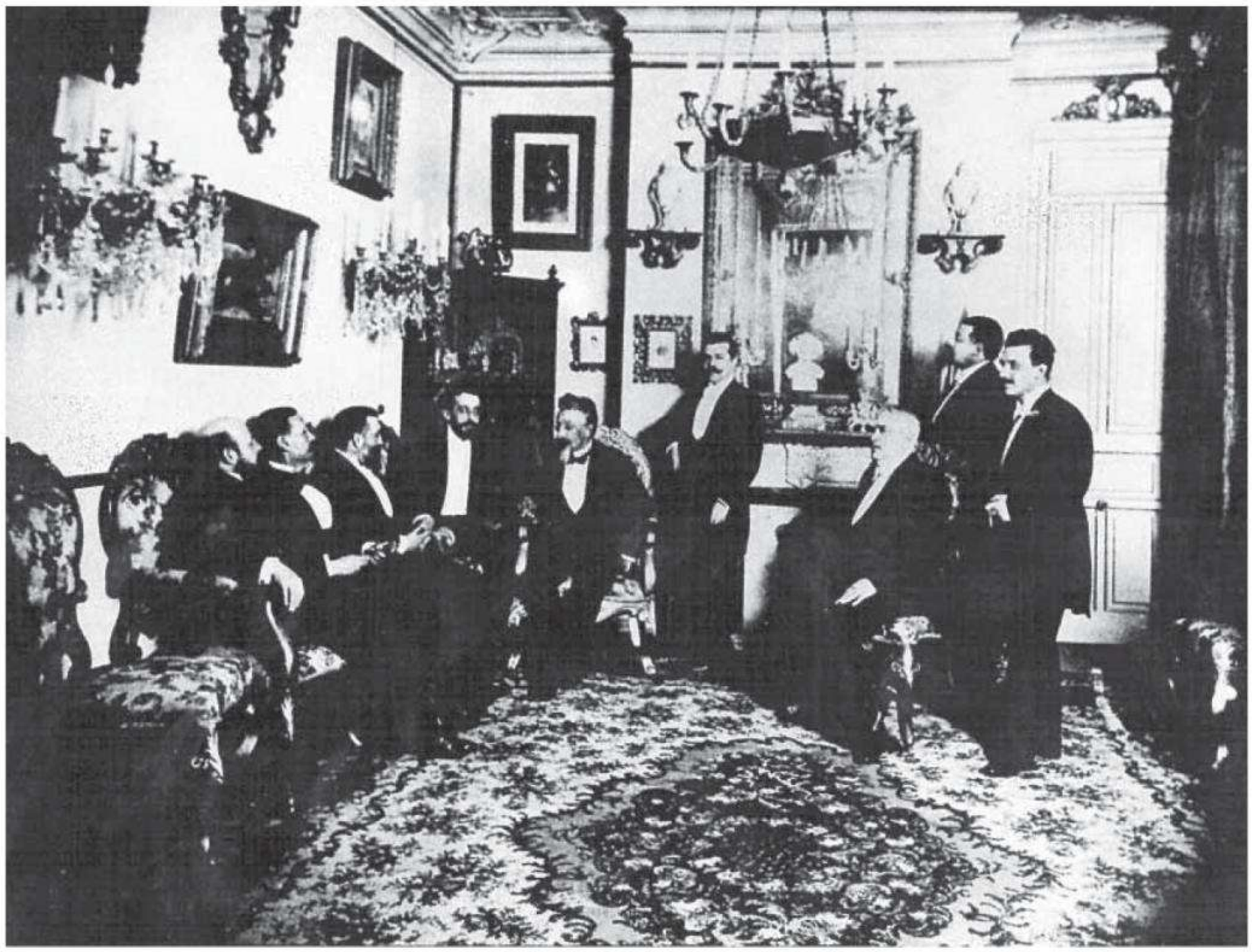
[14] CALVO REVILLA, Luis: *obra citada.*

[15] OLIVER, Federico: *Calvo y Vico.* En rev. *Escenario* (sin datos). A pesar de la carencia de datos, a título informativo, puede tenerse en cuenta que en la misma revista, en otros artículos, aparecen nombres como los de Lola Flores o Plácido Domingo, que están en sus comienzos. El autor tenía, como se ha dicho, aproximadamente 9 años cuando murió Calvo, a quien dice no haber conocido «personalmente» (sí, en cambio, a Vico).

con la pasión de quien interpreta. Esto explicaría también algunas de las preferencias contradictorias que en materia de teatro mantuvo, como espectador y crítico.

De la admiración que sentía por el actor queda testimonio aquí: «Los hombres como Calvo son los que mueren; es decir, morir, mueren todos; pero los que valen mucho, los pocos que valen, parece que mueren más, porque a los otros no se les echa de menos.»

Quizá el *folleto literario* prometido y nunca escrito por Clarín podría habernos dado luz en otros aspectos relacionados con la valoración que nuestro crítico hacía de las artes interpretativas del propio Rafael Calvo. Pero eso –a lo mejor sirve para algo decirlo– nunca lo sabremos.



1.= Marqués de Valdeiglesias
2.= D. Benito Pérez Galdós.
3.= D. Marcelino Menendez y Pelayo.
4.= Sr. Conde de las Navas.
5.= D. José Mª Pereda.
6.= D. Carlos Mª Cuentes.
7.= D. [illegible] Valera.
8.= D. [illegible] Melida.
9.= D. [illegible] Rueda.

Madrid Feb... 95

Cab. R... Lema...

LA HISTORIA DE UNA EXTRAORDINARIA FOTOGRAFÍA

JOHN P. DEMIDOWICZ

Profesor emérito de la Universidad Estatal de Nueva York en Oswego

Es con inmenso orgullo y satisfacción que traigo a las páginas de la revista *Isidora* esta histórica y tal vez única fotografía de grandísimo valor e importancia de las tertulias tan célebres y populares de la época galdosiana.

Este tesoro en blanco y negro llevaba colgado en el despacho del conde de las Navas en su casa en la calle Alcalá Galiano 8 por años. Mi queridísima amiga la condesa de las Navas me lo regaló como eterno recuerdo de nuestra amistad y en agradecimiento de lo que humildemente hice por su padre cuando le elegí como personaje de mi tesis doctoral en 1954. Nunca olvidaré la ayuda y apoyo constante de Maruja, como yo cariñosamente la llamaba.

Poco imaginaba yo en aquel entonces que tan generoso y valioso regalo sería responsable de despertar un vigoroso y reavivado interés últimamente en el círculo de las letras.

Ofrezco el impresionante libro de don Alonso Zamora Vicente, *La historia de la Real Academia Española,* 1999, como ejemplo de la chispa que renovó este trozo histórico y por supuesto literario tan cerca de mi corazón.

La foto, reproducida en la página 428 de la *Historia,* tiene una serie de inexactitudes, las mismas que aparecen en la prestigiosa publicación de don Manuel Lombardero: *Otro don Juan Valera, vida y pensamiento,* 2004.

Todo repetido una vez más en la muy interesante reseña del mismo libro por don José Checa Beltrán, secretario de la *Revista de Literatura,* donde la fotografía es la pieza central que aparece en *Blanco y Negro* cultural (Madrid, 16 de abril de 2005). Salió también en la cubierta de *España Contemporánea* de Rubén Darío, edición de la Comunidad de Madrid, con este titular: «Rubén Darío con algunos amigos intelectuales en Madrid», con prólogo de Felipe Benítez Reyes. El distinguido embajador don José Antonio Vaca de Osma, en su libro *Alfonso XII y la Reina Cristina,* 2005, p. 301, hace

referencia a la fotografía con estas líneas descriptivas añadiendo al mismo tiempo más cizaña a nuestra creciente historia: «Resulta emocionante ver una vieja fotografía de una tertulia literaria en casa del conde de las Navas. En ella con la gigantesca figura de la ciencia y el humanismo de Marcelino, vemos a Pérez Galdós, a Valera, a Alarcón, a Campoamor… y Rubén Darío, no es fantasmagoría». Obviamente las mismas incongruencias persisten, y ahora don José incluyó otra identificando a uno de los contertulios como Campoamor.

Con el afán de descubrir todo posible referente a este raro documento, decidí escribir al aplaudido y respetado historiador empujado también por el popular y filosofico refrán: «quién no se arriesga, no pasa la mar». Innecesario decir que siempre pensando en el delicado asunto que presupone este paso. A pesar de mi inquietud que salió la carta el 13 de febrero de 2008, donde le conté una corta historia personal, y al mismo tiempo un breve resumen de la ponencia que presenté en el Ateneo el 24 de noviembre 2007 en el «Congreso Galdós con los Creadores», tocando el punto del día le dije… que si fuera Campoamor hubiera tenido ochenta años y se ve claramente que el único «vejete» es Juan Valera.

Terminé la carta de la siguiente manera:

> Ahora, cambiando de tema, me dio un disgusto no poder asistir a su conferencia sobre su libro *Patriotas que hicieron España*, en el nuevo Club.
>
> Conocerle a usted hubiera sido un gran honor y placer, pero tendré que esperar otra ocasión. ¡Ojalá que sea pronto! Solamente escribirle me considero privilegiado.

Seis meses más tarde don José Antonio Vaca de Osma me contestó amistosamente. Lo único que dijo sobre la fotografía era:

> No sabe cuánto me complace ver nuestras comunes aficiones a la historia y concretamente a la de España. Me gustaría mucho si un día pudiésemos hablar largo y tendido sobre su etapa madrileña.

Como todo este movimiento empezó con el libro de don Alonso Zamora, yo le escribí expresando primero mi admiración por tan cautivadora *Historia,* y a continuación informándole que yo tenía la foto original con un detalle de lo más curioso, original y exclusivo.

Precisamente era que al pie de este documento gráfico aparece un dibujo por Carlos María Ocantos identificando uno por uno a los personajes de aquella reunión elegante que tuvo lugar el viernes 26 de febrero de 1897, un detalle totalmente desconocido.

Nuestro escritor argentino hizo el dibujo con tal esmero que no hay confusión, porque entre sus talentos se destaca su destreza como excelente retratista.

El señor Ocantos aclaró todo: de izquierda a derecha del lector tenemos a Alfredo Escobar Ramírez, Marqués de Valdeiglesias 1, Benito Pérez Galdós 2, Marcelino Menéndez Pelayo 3, a su lado el Conde de las Navas 4, José María de Pereda 5, Carlos María Ocantos 6, a la derecha Juan Valera 7, y detrás de él, Andrés Mellado 8 y Salvador Rueda 9.

La fecha también tiene su propia importancia y significado. Históricamente sabemos que el mismo mes de febrero de 1897 marcó el triunfo oficial de Galdós como prosista. El día 7 leyó su discurso de ingreso en la Academia, al que contestó don Marcelino. Catorce días después Pérez Galdós contestó a José María Pereda, nuevo recipiendario, y no hay que olvidar, como nos informa Verita Smith en la *Enciclopedia de la Literatura Americana*, 1997, que:

> En el mismo año, a propuesta de Valera, Pereda y Galdós, Carlos María Ocantos fue elegido miembro correspondiente de la Real Academia, el más alto honor entre los hombres de las letras y el que más se ajustaba a los ideales por los perseguidos. Dándose el curioso caso de que mientras España honraba al magnífico escritor, en su patria se le escatimara mérito y se silenciara su magna labor.

La proximidad de estas fechas me anima a adelantar la muy probable conclusión de que el motivo de esta reunión en casa de Juan Valera era celebrar estos actos académicos y servir como testimonio y homenaje a sus protagonistas. El mero hecho de que un fotógrafo estuviera presente confirma mi teoría de que los tertulianos querían documentar esta ocasión para la posteridad y el dibujo es una prueba irrefutable de este singular evento.

Referente a los tres supuestos contertulianos no queda más que decir. Alarcón murió en 1891, Rubén Darío estaba en Buenos Aires y Campoamor claramente no era uno de los caballeros.

Es menester referir aquí la reacción de don Alonso en una de sus cartas escritas de la Granjilla, el 17 de junio de 2000, donde dice:

> … y deseo vivamente con enorme impaciencia, recibir esos datos de que me habla, para mis desconocidos. Pasarán inmediatamente a mi material para una segunda edición, y citaré con el mayor gusto su ayuda. Por favor, no se descuide. Cuando los tenga, le volveré a escribir no sólo para agradecérselo, sino para explicar cómo veo esa foto. Habla usted de inexactitudes. ¡Ojalá fueran ésas las únicas!
>
> A la existencia de pocos datos firmes sobre las vidas de los académicos envueltos en prejuicios y normas sociales, se ha añadido la realidad. Las erratas por cambio de sistema de trabajo en la editorial. En fin, han sido varios días de zozobra. Le ruego que me diga sin rodeos, cuántos defectos encuentre. Vaya por adelantado mi gratitud. Espero sus noticias, mándemelo a casa. Un gran abrazo de un amigo y colega.
>
> Alonso Zamora Vicente

Le envié una copia de la foto con los datos correspondientes y recibí la siguiente respuesta:

> Mi querido profesor Demidowicz:
>
> ¡Qué alegría recibir su carta con la foto dentro! Hoy mismo (trabajo ahora con dificultad y leo todavía, pero los achaques de la edad…).
>
> A pesar de todo, sigo teniendo serias dudas sobre Valdeiglesias y Andrés Mellado. Creo que son hombres difícilmente asociados en este tipo de reuniones. Intentaré ver fotos de ellos por algún sitio.

Nuestro cordial y amistoso debate continuaba cuando contesté a sus observaciones el 5 de febrero de 2001:

> se ve que todavía no ha puesto usted su confianza en Carlos María Ocantos. Yo, en cambio, acepto el dibujo como prueba tajante y auténtica de los célebres personajes de tan diferentes tendencias políticas y literarias que se reunieron en camaradería y amistad.

Don Alonso apoyaba su resistencia con el seguido contraataque diciendo:

> El Valera que se ve en la mía no aparece cegato, ni mucho menos, y a quien yo llamo Alarcón le podemos ver hoy, en un excelente retrato de Suárez Llanos, donativo de los descendientes a la Academia.

Con esta posición del distinguido académico zumbando por mi cabeza comprobé los detalles unos días antes de dar la Ponencia cuando la Archivera de la Real Academia muy amablemente me citó para enseñarme el retrato en cuestión.

Era de Pedro Antonio de Alarcón y durante la conversación me aseguró que fuera de la actual foto no figura ningún dato más. Además me dijo que don Alonso identificó algunos de los contertulios y así se quedó aclarado el tema.

Después de un corto tiempo la cordial controversia sobre la foto se quedó de repente parada. Aparentemente por las dificultades de vista de que padecía, y por su delicado estado de salud. Era bien claro por su correspondencia que toda su ilusión era ver publicada la segunda edición de su Historia. Como homenaje a este admirado académico espero que en el futuro cercano se realice su ilusión.

Personalmente, me considero honrado y privilegiado de haberle conocido aunque fuera solamente por carta. Guardo un grato, afectuoso y vivo recuerdo de este insigne y digno letrado que orgullosamente llamé amigo y colega.

Agradezco a la Dra. Rosa Amor por esta especial oportunidad de redactar la curiosa historia de una extraordinaria fotografía.

CHAPITRE XXXI *SARAGOSSE*

CLAIRE NICOLLE ROBIN

La France a mis à la fin le pied à l'intérieur de la ville édifiée sur les rives du fleuve classique qui donne son nom à notre Péninsule ; mais elle l'a conquise sans la dompter. En voyant autant de désastres et le spectacle qu'offre Saragosse, l'armée impériale, plus que victorieuse, se considère comme le fossoyeur de ces héroïques habitants. Cinquante trois mille vies a dû payer la capitale aragonaise sur les deux cents millions de personnes que l'humanité a payées pour les gloires militaires de l'empire français.

Ce sacrifice ne sera pas stérile, parce que c'est un sacrifice fait au nom d'une idée. L'empire français, création vaine et de circonstance, fondé sur la chance capricieuse, sur l'audace, sur le génie militaire qui est toujours secondaire, quand, ne servant l'idée, il n'existe que comme hommage à lui-même ; l'empire français, dis-je, cette tempête qui bouleversa les premières années du siècle, et dont les éclairs, les coups de tonnerre et les foudres terrifièrent tellement l'Europe, passa, parce que les tempêtes passent, et ce qui est normal dans la vie historique comme dans celle de la Nature, c'est le calme. Nous le vîmes tous passer, et nous assistâmes à son agonie méritée en 1815 ; nous vîmes sa résurrection quelques années plus tard, mais lui aussi passa, le deuxième renversé comme le premier par son propre orgueil. Peut-être que ce vieil arbre bourgeonnera-t-il un jour ; mais il ne fera pas d'ombre au monde durant des siècles, et servira tout juste à ce que quelques hommes se chauffent avec son dernier morceau de bois.

Ce qui n'a pas passé, et ne passera jamais, c'est l'idée de nationalité que l'Espagne défendait contre le droit de conquête et d'usurpation. Alors que d'autres peuples avaient succombé, elle, elle maintient son droit, le défend, et sacrifiant son propre sang et sa vie, le consacre comme les martyrs consacraient l'idée chrétienne dans le cirque. Le résultat, c'est que l'Espagne, injustement méprisée lors du Congrès de Vienne,

discréditée à juste titre à cause de ses continuelles guerres civiles, ses mauvais Gouvernements, son désordre, ses banqueroutes plus ou moins déclarées, ses partis immoraux, ses extravagances, ses taureaux et ses pronunciamientos, n'a jamais vu, depuis 1808, remettre en doute la pérennité de sa nationalité, et même aujourd'hui encore, alors qu'il semble que nous soyons arrivés au dernier degré de l'avilissement[1], avec plus de bonnes raisons que la Pologne pour être démembrée, personne n'ose essayer la conquête de cette maison de fous.

Hommes de peu de cervelle, ou sans cervelle à l'occasion, les Espagnols tomberont mille fois aujourd'hui comme hier, trébuchant et se relevant, dans la lutte entre leurs vices innés, les énormes qualités qu'ils conservent encore et celles qu'ils acquièrent lentement avec les idées que leur envoie l'Europe centrale. Des ascensions et de chutes vertigineuses, de grands étonnements et de grandes surprises, des morts apparentes et des résurrections prodigieuses, voilà ce que réserve la Providence à ces gens, parce que leur destin, c'est de pouvoir vivre dans l'agitation comme la salamandre dans le feu ; mais sa permanence nationale est et sera toujours assurée.

C'était le 21 février. Un homme que je ne reconnus pas, s'approcha de moi, et me dit:

– Viens, Gabriel, j'ai besoin de toi.

– Qui êtes-vous ? – lui demandai-je-. Je ne vous connais pas.

Je suis Agustin Montoria –répondit-il.– Suis-je si défiguré que cela ? Hier, on m'a dit que tu étais mort. Qu'est-ce que je t'enviais ! Je vois que tu es aussi malheureux que moi, et tu vis encore. Sais-tu, mon ami, ce que je viens de voir ? Je viens de voir le corps de Mariquilla. Elle est dans la rue de Antón Trillo, à l'entrée du jardin. Viens et nous l'enterrerons.

– Je suis plus à même d'être enterré que d'enterrer quelqu'un. Qui s'occupe de cela ? De quoi est morte cette femme ?

– De rien, Gabriel, de rien.

– C'est une mort bizarre ; je ne comprends pas.

– Mariquilla n'a pas de blessures, ni les traces que laisse sur le visage l'épidémie. On dirait qu'elle s'est endormie. Elle appuie son visage sur le sol et ses mains font le geste de se boucher fortement les oreilles.

---

[1] Le roman est écrit en mars-avril 1874, donc deux mois après que le gouvernement légal de la Première République ait été «suspendu» –et c'est le mot employé à l'époque– par un coup d'état militaire, pour préparer le retour des Bourbons, non pas d'Isabelle II qui ne remettra jamais le pied en Espagne, quoiqu'elle soit morte en 1904, mais de son fils, le fragile Alphonse XII qui mourra en 1885.

– Elle fait bien. Le bruit des coups de fusils la gêne. C'est la même chose pour moi, je les entends encore.

– Viens avec moi et tu m'aideras. J'ai une bêche.

Avec difficulté, j'étais arrivé là où mon ami, avec deux autres compagnons, m'amenait. Mes yeux ne pouvaient se fixer sur aucun objet, et je ne vis qu'une ombre étendue. Agustin et les autres levèrent ce corps, fantôme, vaine image ou désolante réalité qui existait là. Je crois avoir distingué son visage, et en la voyant, une pénombre très triste se répandit dans mon âme.

– Elle n'a pas la moindre blessure – disait Agustin – pas une goutte de sang ne tache ses vêtements. Ses paupières ne sont pas gonflées comme ceux qui meurent de l'épidémie. Maria n'est morte de rien. Tu la vois, Gabriel ? On dirait que cette figure que j'ai entre les bras, n'a jamais vécu ; on dirait une belle image en cire, que j'ai aimée en rêves, en me la représentant en vie, avec des mots et des mouvements. Tu la vois ? Je regrette que tous les habitants de la ville soient morts dans ces rues. S'ils vivaient, je les appellerais pour leur dire que je l'ai aimée. Pourquoi l'ai-je caché comme un crime ? Maria, Mariquilla, mon épouse, pourquoi es-tu morte sans blessure et sans maladie ? Qu'as-tu, qu'est-ce qui t'arrive, qu'est-ce qui t'est arrivé dans ton dernier instant ? Où es-tu maintenant ? Penses-tu ? Te souviens-tu de moi et sais-tu peut-être que j'existe ? Maria, Mariquilla, pourquoi ai-je moi, maintenant, ce que l'on appelle la vie et pas toi ? Où pourrai-je t'entendre, te parler et me mettre devant toi pour que tu me regardes ? Tout est dans l'obscurité autour de moi depuis que tu as fermé les yeux. Jusqu'à quand durera cette nuit de mon âme et cette solitude dans laquelle tu m'as laissé ? La terre m'est insupportable. Le désespoir s'empare de mon âme et en vain j'appelle Dieu pour qu'il la remplisse entièrement. Dieu ne veut pas venir, et depuis que tu es partie, Mariquilla, l'univers est vide.

Alors qu'il disait ces mots, une forte rumeur de gens parvint à nos oreilles.

Ce sont les Français qui prennent possession du Coso – dit quelqu'un –.

Les amis, creusez vite cette sépulture – s'exclama Agustin, en se dirigeant vers ses deux compagnons, qui ouvrait un trou au pied du cyprès –. Sinon, les Français vont venir, et ils vont nous l'enlever.

Un homme s'avance par la rue Antón Trillo, et s'arrêtant près du mur détruit, regarde dedans. Je le vois et je tremble. Il est transfiguré, cadavérique, les yeux enfoncés, le pas incertain, le regard terne, le corps voûté, et il me semble que vingt ans ont passés depuis je ne l'ai plus vu. Son vêtement n'est qu'un haillon, taché de sang et de boue. Dans un autre lieu et à une autre occasion, je l'aurais pris pour un mendiant octogénaire qui viendrait demander l'aumône. Il s'approcha de là où nous étions, et d'une voix si faible que c'est à peine si on l'entendait, il dit :

– Agustin, mon fils, que fais-tu ici ?

– Monsieur mon père – répondit le jeune homme sans se troubler –, j'enterre Mariquilla.

– Pourquoi fais-tu cela ? Pourquoi tant de sollicitude pour une personne étrangère ? Le corps de ton pauvre frère gît encore sans sépulture au milieu des autres patriotes. Pourquoi t'es-tu séparé de ta mère et de ta sœur ?

– Ma sœur est entourée de personnes aimantes et pieuses, qui s'occuperont d'elle, tandis que celle-ci, n'a personne d'autre que moi.

Don José de Montoria, sombre et pensif alors, comme que je ne l'avais vu, ne dit rien, et commença à jeter de la terre dans le trou, dans la profondeur duquel ils avaient placé de la corps de la belle jeune fille.

– Jette de la terre, mon fils, jette de la terre vite – s'exclama-t-il à la fin –, car tout est fini. Ils ont laissé entrer les Français dans la ville, alors qu'on pouvait encore se défendre quelques mois de plus. Ces gens-là n'ont pas d'âme. Viens avec moi et nous parlerons de toi.

– Monsieur – répondit Agustin d'une voix ferme –, les Français sont dans la ville, les portes sont maintenant libres. Il est dix heures, à midi je sortirai de Saragosse pour aller au monastère de Veruela, où je pense mourir.

La garnison, d'après ce qui avait été stipulé, devait sortir avec les honneurs militaires par la porte du Portillo. Moi j'étais si malade, si défaillant à cause de la blessure reçue dans les derniers jours, à cause de la faim et de la fatigue, que mes compagnons durent me porter. C'est à peine si je vis les Français, quand, avec plus de tristesse que de jubilation, ils se déployèrent dans ce qui avait été une ville. C'était la ville de la désolation, digne d'être pleurée par Jérémie et d'être chantée par Homère. A la Muela, où je m'arrêtai pour me reposer, se présenta à moi don Roque, qui était parti de la ville craignant d'être poursuivi comme suspect.

– Gabriel – me dit-il –, jamais je n'aurais cru que la canaille fût aussi vile. Moi, j'espérais que, étant donné l'héroïque défense de la ville, ils seraient plus humains. Il y a quelques jours, nous avons vu deux corps que l'Ebre entraînait dans ses eaux. C'était les deux victimes de cette soldatesque furieuse aux ordres de Lannes ; c'était le père Santiago Sas, le chef des vaillants civils armés de la paroisse de San Pablo, et le maître, ami et conseiller de Palafox, le père Basilio Boggiero. On dit que, ce dernier, ils ont été le chercher à minuit, sous prétexte de le charger d'une mission importante, et quand ils l'ont eu entre leurs baïonnettes de traîtres, ils l'on emmené sur le pont, où ils l'ont criblé coups, en le jetant ensuite dans le fleuve. Ils ont fait la même chose avec Sas.

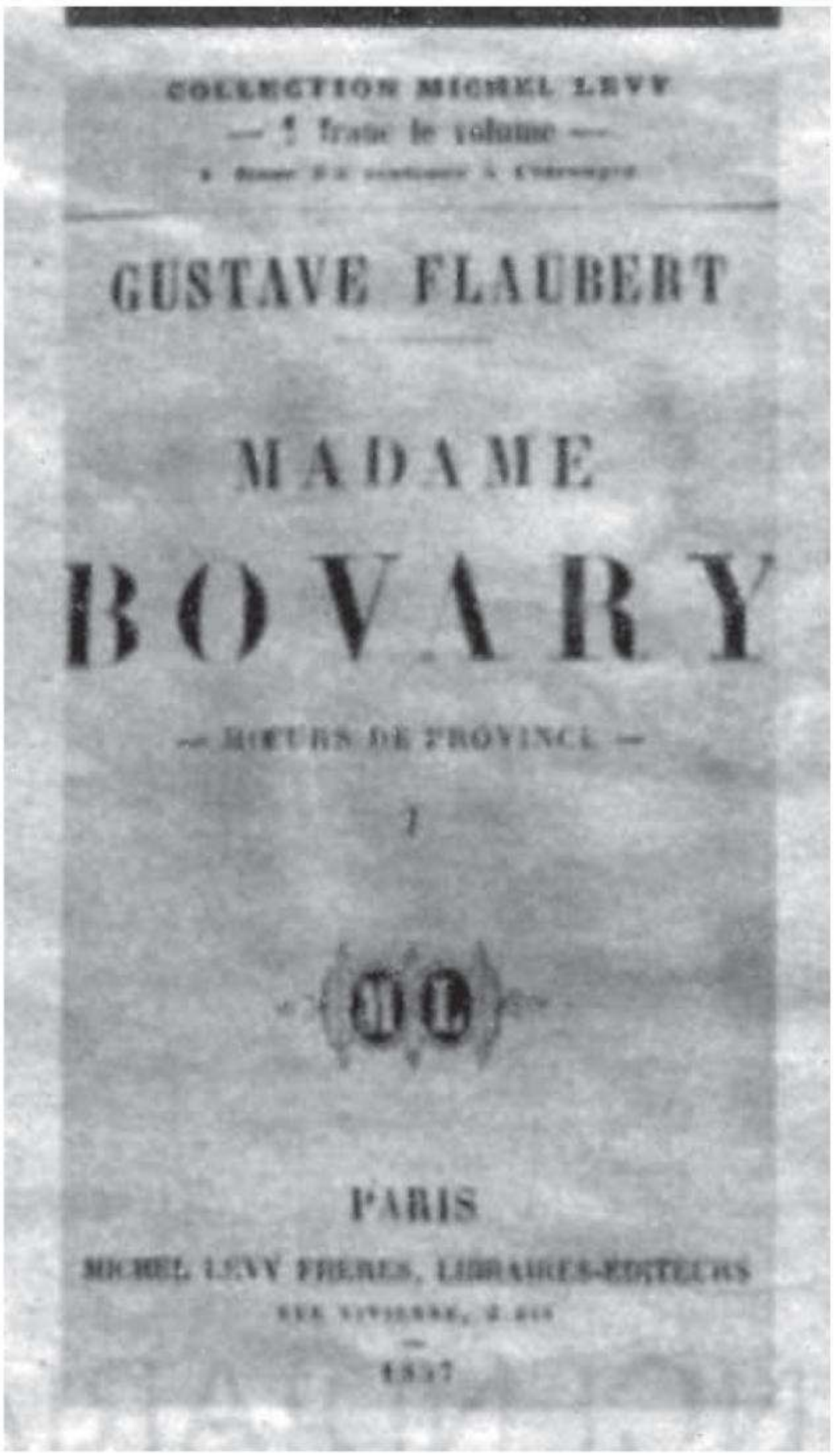
– Et notre protecteur et ami, don José de Montoria, n'a pas été maltraité ?

Grâce aux efforts du président du Tribunal, il est toujours en vie ; mais ils voulaient me le fusiller… rien de moins. As-tu déjà vu des sauvages comme ceux-là ? Palafox, il semble qu'ils l'emmènent prisonnier en France, quoiqu'ils aient promis de respecter sa personne. Enfin, c'est une race de gens que je n'aimerais pas rencontrer même au ciel. Et que me dis-tu de la brillante action du grand maréchal Lannes ? Il faut avoir du culot pour faire ce qu'il a l'ordre d'emporter les bijoux de la Vierge du Pilar, en disant que dans le temple, ils n'étaient pas en sécurité. Après avoir vu la quantité de pierres précieuses, de diamants, d'émeraudes et de rubis, il semble que cela l'a séduit… une paille, mon garçon … il les a gardées. Pour dissimuler ce vol, il a fait comme si la Junte les lui avait donnés en cadeau. En vérité, je te dis que je regrette de n'être plus jeune pour lutter, comme toi, contre ce bandit de grands chemins, et c'est ce que j'ai dit à Montoria quand j'ai pris congé de lui. Pauvre don José, il est bien triste ! Je lui donne peu d'années à vivre ; la mort de son fils aîné et la décision d'Agustín de se faire prêtre, moine ou cénobite, lui ont enlevé tout courage et le rendent extrêmement mélancolique.

Don Roque s'arrêta pour m'accompagner, et ensuite nous partîmes ensemble. Une fois rétabli, j'ai continué la campagne de 1809, prenant part à d'autres batailles, faisant connaissance de nouvelles gens, créant des amitiés nouvelles ou renouant avec d'anciennes. Plus tard, je raconterai quelques évènements de cette année-là, comme ce que m'a raconté Andresillo Marijuán, que j'ai rencontré en Castille, alors que je revenais de Talavera et lui de Girone.

FIN

Mars - Avril 1874.


COLLECTION MICHEL LEVY

— 1 franc le volume —

GUSTAVE FLAUBERT

MADAME

BOVARY

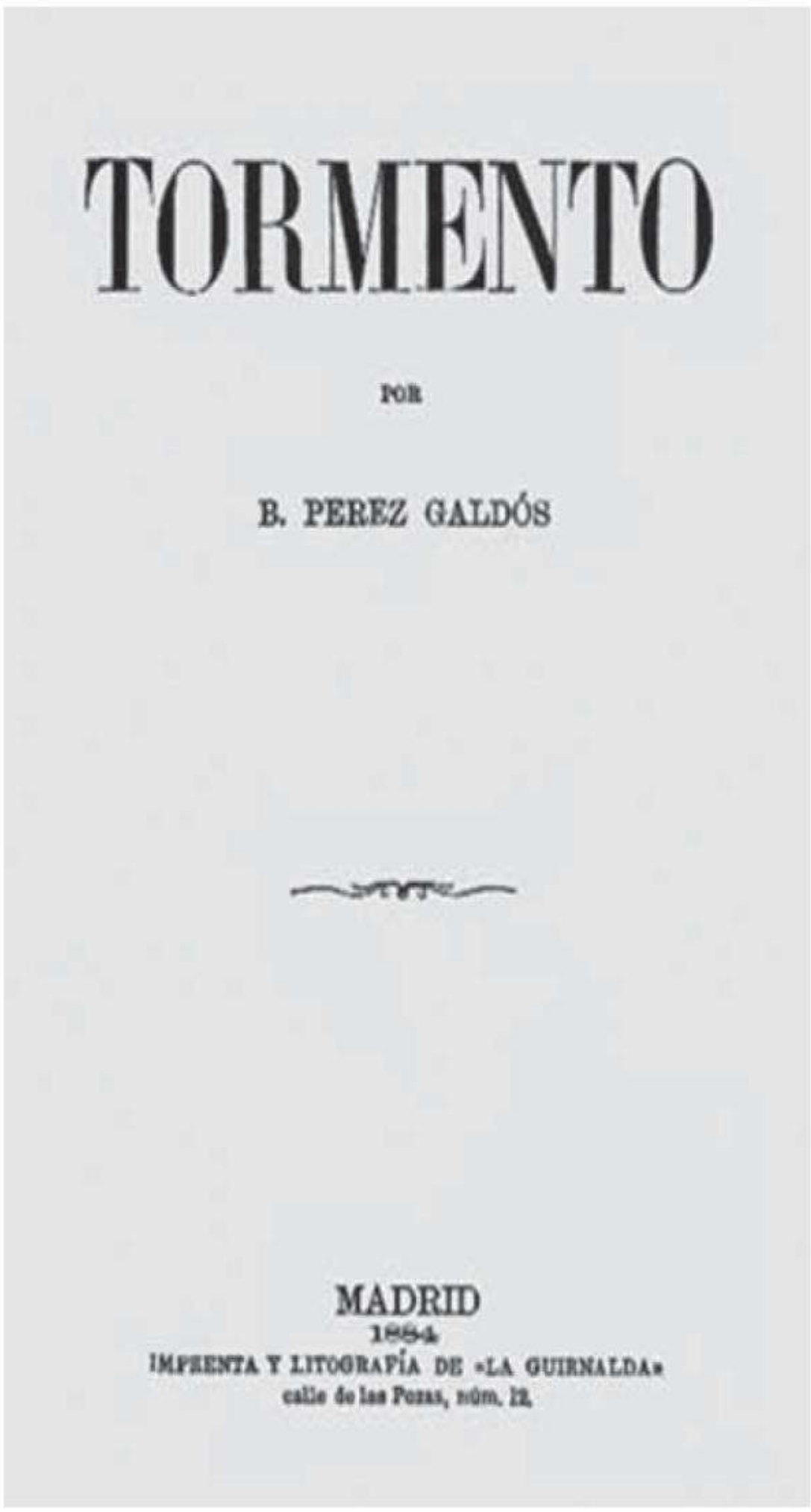
— MŒURS DE PROVINCE —

I

PARIS

MICHEL LEVY FRERES, LIBRAIRES-EDITEURS

Portada de la 1.ª edición de 1857


TORMENTO

POR

B. PEREZ GALDÓS

MADRID

1884

IMPRENTA Y LITOGRAFÍA DE «LA GUIRNALDA»

calle de las Fuentes, núm. 12.

Portada de la 1.ª edición de 1884

RELACIONES ILÍCITAS, FAMILIA Y ADULTERIO EN *TORMENTO* DE GALDÓS Y *MADAME BOVARY* DE FLAUBERT

ANASTASIO SERRANO

Licenciado en Filología Hispánica y en Teoría de la Literatura

Si examinamos la novela burguesa del siglo XIX veremos que el tema del adulterio es el predominante. Además de *Madame Bovary,* tenemos: *Anna Karenina* de Tolstoi, *El primo Basilio* de Eça de Queiroz y Ana Ozores protagonista de la *La Regenta* de Clarín.

Y este tema recurrente se debe a las pautas de conducta sexual impuestas por la nueva clase emergente: la burguesía. Frente a la gran libertad de hábitos en la vida erótica privada de la sociedad europea del siglo XVIII, la burguesía estableció dos axiomas sagrados: el matrimonio y la propiedad privada. Por lo tanto el tema literario del adulterio en la novela decimonónica reflejaría la lucha entre la libertad de amar y la interdicción impuesta por el sacramento del matrimonio, que considera la transgresión pecado muy grave. Pero hay algo más, el sentido de la propiedad es llevado también a la posesión de la esposa, ya que el matrimonio a los ojos del burgués es contrato mercantil que hay que cumplir.

Por otra parte, en ningún caso se presenta el adulterio masculino como un tema relevante, ya que la tolerancia social era mucho mayor, siempre que se llevara esa relación extramatrimonial con la debida discreción y sin dilapidar el patrimonio familiar.

Así pues, en la primera novela que vamos a analizar, *Tormento*, se dan relaciones ilícitas de Amparo con Pedro Polo y Agustín Caballero.

En *Madame Bovary* también son dos los amantes, Rodolfo y León Dupuis.

Las diferencias entre las protagonistas son bien patentes, mientras Amparo, *Tormento,* es seducida por un clérigo asilvestrado y bravío sin vocación, Madame Bovary va al encuentro de Rodolfo, un donjuán sin más, para quien será una más de sus conquistas.

Referente al segundo amante de Amparo, si podemos llamarlo así, don Agustín Caballero es un indiano maduro que busca la paz y la tranquilidad burguesa en el alma

sencilla y no afectada de Amparo; pero los antecedentes de esta irresoluta muchacha y las circunstancias finales llevarán al traste el matrimonio anhelado, que quedará en un amancebamiento, concubinato o pareja de hecho, que diríamos ahora.

Por su parte el segundo amante de Madame Bovary, el pasante León Dupuis, primero mantiene una relación platónica, que incluso es bien vista por su marido Charles Bovary para que Emma se distraiga. Sólo es en el segundo encuentro cuando la relación es tórrida y se repite el adulterio.

En *Tormento* la situación económica de Amparo Sánchez Emperador, huérfana del bedel de la facultad de Farmacia y en una situación muy precaria se entrega al padre Polo, quien la ayuda económicamente, que luego ella le corresponde, cuando es novia de don Agustín Caballero y el cura Polo ha caído en la miseria.

También merecen destacarse los celos que siente el padre Polo, cuando se entera que Amparo, *Tormento*, se va a casar con Agustín Caballero; cosa que en *Madame Bovary,* Charles vive ajeno al prolongado adulterio de su mujer y sólo la ruina económica precipitará los acontecimientos del descubrimiento del adulterio.

Una sospecha de adulterio tenemos, aunque no de mucha importancia en *Madame Bovary,* cuando Charles, casado con la primera mujer, va a menudo a casa de Mr. Rouaulth a curarle la pierna y su madura mujer se entera de que el paciente tiene una hija joven, Emma; pero el posible adulterio se queda en conato, porque la segunda madame Bovary muere en seguida y Charles se casa con la tercera madame Bovary, que será la heroína de la novela. La primera madame Bovary fue la madre de Charles.

Pero, las dos protagonistas de las relaciones ilícitas una y del adulterio la otra, ¿cómo son? Pues *Tormento* es una joven urbana apocada, irresoluta, pobre sirvienta sin apenas sueldo en casa de los Bringas, que las circunstancias de la vida la empujan en una dirección u otra. Si acaso en su irresolución es atraída por hombres maduros, en los que busca su nombre: Amparo. ¿Juega Galdós con los nombres de los personajes? Don Agustín Caballero: lo es.

Madame Bovary es una joven campesina de elegantes formas, muy influenciada por sus lecturas románticas, que se casa con un médico viudo y mediocre, y al día siguiente de su boda, apenas muestra alegría por el nuevo estado y en seguida es presa del hastío, "ennui".

Otro factor importante es el afán de lujo, que precipitará su ruina moral y física, mientras que en Amparo no se da ese deseo inmoderado de lujo.

En cuanto al final pretendidamente trágico en *Tormento* con tintes de folletín romántico en casa de su prometido, se salva, ya que Felipe Centeno le cambia la receta de veneno por otra para el dolor de muelas. Y al final Amparo parte, como amante, con don Agustín Caballero para Burdeos, final feliz, pues.

Madame Bovary cerradas todas las puertas, sus amantes no la socorren, no tiene otra salida que el suicidio, final trágico, se impone la ley burguesa, el castigo de la adúltera.

En cuanto a Charles Bovary y don Agustín Caballero poco tienen que ver entre sí, si acaso el anhelo de una vida burguesa, apacible y tranquila con su mujer y sus hijos en el Madrid del último tercio del siglo XIX, el uno, y el otro ejerciendo de médico en un pueblo de Normandía.

Mas no todo son relaciones escabrosas, de noviazgo y adulterinas en las dos novelas analizadas, también tenemos unas relaciones familiares normales, representadas en *Tormento* por don Francisco Bringas, primo de don Agustín Caballero y su mujer doña Rosalía Pipaón de la Barca, que con esos dos apellidos, nada bueno podía presagiar, pero en *Tormento*, doña Rosalía, tan amiga del lujo, de aparentar, de la afectación, no llega a la degradación moral.

Don Francisco y Rosalía llevan una existencia normal, con una precaria economía, que socorre, a veces, don Agustín Caballero, pero las relaciones familiares son buenas, aunque Rosalía siempre haya considerado a sus parientes lejanas, las Sánchez Emperador: Amparo y Refugio, unas pobretonas, de una clase inferior.

Este matrimonio representaría el orden establecido, ante tanto desvarío del clérigo sacrílego y del indiano transgresor, a su pesar, al fin.

Y en *Madame Bovary* sería el matrimonio Homais el modelo de la vida burguesa. Pero adentrémonos en la primera novela y este es su argumento: *Tormento,* novela realista de Benito Pérez Galdós publicada en 1884 y es una especie de continuación de *El Doctor Centeno,* ya que muchos personajes de esta novela van a intervenir en *Tormento,* como don Francisco Bringas y su mujer Rosalía Pipaón pasarán a protagonizar la siguiente novela *La de Bringas.*

Tormento tiene 4 protagonistas: Rosalía, Amparo, Pedro Polo y Agustín Caballero. Agustín Caballero, primo de don Francisco Bringas Caballero, regresa a Madrid con una gran fortuna, después de trabajar treinta años en América; es, pues, un indiano enriquecido, que no conoce la afectada sociedad madrileña.

Agustín Caballero ayuda económicamente a sus primos los Bringas. Rosalía, que vive por encima de sus posibilidades, lamenta que su hija no hubiera nacido antes para poder casarla con el generoso indiano y lamenta que su primo se fije en Amparo, pariente huérfana que sirve como criada, mal pagada, a los Bringas. Amparo, que a la muerte de su padre, había sido engañada y seducida por el sacerdote Pedro Polo.

El sacerdote Pedro Polo, aconsejado por su amigo el padre Nones y por su propia hermana, se va a una finca a Toledo a prepararse para luego embarcar para Filipinas a convertir infieles.

Rosalía, por su parte, está preparando el camino para que Amparo entre en un convento. Y cuando todo parece estar decidido, y las intenciones de la Bringas encarriladas, Agustín Caballero se enamora de Amparo.

La decisión de Agustín Caballero asombra a Rosalía, que siempre ha considerado a su prima política, Amparo, de una clase inferior.

Amparo no acepta la proposición de don Agustín Caballero, porque su turbio pasado con el padre Polo la hace inmerecedora de él. Amparo deja pasar el tiempo y aplaza el momento de hacérselo saber; pero Agustín Caballero se entera y experimenta un legítimo rechazo. Amparo se siente perdida, desesperada y manda a Felipe, criado de Agustín Caballero, a comprar a la farmacia una receta fatal; Felipe cambia la receta y Amparo se salva .

Don Agustín Caballero, guiado de su sentido práctico, va a visitar a Amparo momentos antes de partir para Burdeos y le pide que le acompañe como amante, ya que no puede hacerla su esposa.

RELACIONES ILÍCITAS EN *TORMENTO*

Amparo y Refugio Sánchez Emperador eran las hijas del bedel de la Facultad de Farmacia fallecido recientemente. Galdós sitúa la acción de la novela a principios de noviembre de 1867. A la muerte de su padre estas pobres chicas han quedado en la más espantosa miseria y, en teoría, bajo la protección de don Francisco Bringas, pariente lejano; pero toda la protección que les prestan consiste en explotarlas cuanto pueden, sobre todo a la mayor, Amparo, dulce, irresoluta y pasiva que se presta al juego, ya que Refugio, rebelde y asilvestrada, rechaza la oferta.

En esta encrucijada de miseria entra en acción el sacerdote, don Pedro Polo, que, enamoradísimo de Amparo, se muestra generoso, la ayuda económicamente y consuma la relación amorosa ilícita.

Vemos, pues, una relación ilícita, más bien sacrílega, ya que se trata de un sacerdote, hombre maduro ya, y de una muchacha desvalida, apenas salida de la adolescencia. Amparo, que luego Pedro Polo le cambiará el nombre por *Tormento*, porque lo ha de ser para él, tiene relaciones con un personaje esperpéntico, que va perdiendo su "status" social de pedagogo, capellán, orador sacro y se ve abocado a mendigar misas por las sacristías de las parroquias y todo ello no es fruto de la mala suerte, sino del áspero carácter, de la soberbia y de las pasiones desbocadas incompatibles con su estado sacerdotal.

Pero de aquel idilio "tormentoso" entre Polo y Amparo, del que Galdós no nos da noticia, a Amparo le queda una repugnancia insospechada; por eso cuando Polo, ya arruinado y enloquecido, trata de imponérsele, después de un periodo de tiempo, que no sabemos cuánto ha durado, Amparo es ya novia de Agustín Caballero, otro hombre de recio carácter.

Amparo, ante la cita por carta de Pedro, siente asco de él y quiere una ruptura definitiva. Su primera reacción es no acceder a la cita; pero temiendo que su negativa impulse a su amante a la locura, accede a aquella entrevista, decidida a que fuera la última. Amparo encuentra al pobre diablo sumido en la miseria y despierta en ella

la compasión humana, que la induce a poner cierto orden doméstico y a prepararle el almuerzo.

Una vez que se ha liberado de aquel hombre infernal, cuando la deja salir de su casa dice: "Ya no me llamo *Tormento*, ya recobro mi nombre (…). Procuraré no volver a ser débil… porque es mi culpa mayor: ser buena y tener mucho miedo"(Alianza, 2004 pág. 128). Paralelamente sigue el idilio con don Agustín Caballero y Amparo ve el camino despejado; ya que entra en escena el padre Nones, que conoce a Polo desde niño y decide mandarlo a regenerarse a una finca en Toledo y enviarlo a convertir infieles a Filipinas, "punto filipino", al fin, que era Pedro Polo.

En estas circunstancias y contraviniendo las órdenes expresas del padre Nones, escribe una carta de despedida a Amparo, pues se va a Filipinas dentro de unos días.

Viene a Madrid y se entera de los planes de boda de Amparo con Agustín Caballero y un mar de celos invade el corazón del padre Polo.

Amparo acude a la cita en casa de Pedro Polo y las violencias del sacerdote, sus exigencias y las cobardías de Amparo, que la hace hasta negar a su novio, don Agustín Caballero. La joven dice, cuanto el bruto la obliga a decir, sólo se resiste a la última torpe insinuación de relación por el asco que le causa.

Amparo, angustiada, no ve otra salida que el suicidio. Amparo va tomarse una fuerte dosis de cianuro y se propone hacerlo en casa de Agustín; pero Felipe Centeno le cambia la receta y nuestra heroína salva la vida.

(Observamos, pues, los tintes folletinescos de la decisión de Amparo.)

Enterado Agustín Caballero, decide abandonar España.

Este es el relato de la relaciones sacrílegas de *Tormento* con Pedro Polo, hombre sin vocación, fuera de lugar , en una sociedad que apenas permitía los más mínimos atisbos de libertad individual.

Paralelamente a esta relación ilícita o intercalada, tenemos el contrapunto de don Agustín Caballero, rico indiano, que se ha hecho a sí mismo en América con su esfuerzo y trabajo durante 30 años y vuelve a España, ya cuarentón, con un gran deseo de paz y reposo doméstico. Él que ha vivido en medio de la más completa anarquía, siente un vivo afán de orden. Hombre poco dado a las relaciones, rechaza la afectada sociedad madrileña a la que se va a incorporar .

Conoce Caballero, que lo es tal, a Amparo en la flor de la juventud y se enamora de ella con rapidez.

Al regresar a España, Caballero ha soñado con la paz de un hogar y con una familia, y ve en Amparo el ideal de una mujer humilde, que no es chismosa, afectada, cursi ni gastadora.

Por otra parte, el enamoramiento de Agustín Caballero no es el arrebato de los sentidos, no es la pasión violenta y posesiva del asilvestrado y cerril clérigo Pedro Polo.

Caballero piensa en la familia y en el hogar, jamás un indiano volvió a su tierra con más ganas de adaptarse al medio que nuestro protagonista.

Así pues, el matrimonio con Amparo le va a deparar a Caballero la paz y el orden que no ha tenido en América.

Ante esto nuestra heroína antiherioca, Amparo, se siente sobrecogida, sucumbe ante un hombre maduro y enérgico, que le da la sensación de comunicarle la fuerza y la seguridad que ella no tiene.

Pero Agustín no sólo supone para Amparo la redención económica, sino la riqueza y el bienestar dentro de una vida familiar próspera y moderna que colmaría sin medida a la joven huérfana. Amparo no se vende, pues, a la riqueza de Agustín, sino que admira a Agustín y anhela una vida sencilla, alejada de aquella sociedad que vivía de las apariencias y del ansia inmoderada de lujo.

Amparo ha cometido una falta imperdonable según los cánones morales de la época. Una falta que la hacía indigna de la mano de don Agustín Caballero y su deber era confesar su falta a aquel hombre, tan caballero, que quiere hacerla su mujer; pero la vergüenza y la pusilanimidad se lo impiden. Después de la última entrevista con Pedro Polo, don Agustín se entera por Mompous, un comerciante amigo, de su pasado y de su presente y decide abandonar España, abandonar a Amparo.

Pero Caballero, hombre valiente, aún siente en el alma el tirón hacia Amparo, decide verla para despedirse y en el transcurso de la entrevista, don Agustín le dice a Amparo que ponga su ropa en un baúl y le acompañe a Burdeos; no sin el despecho y la cólera de Rosalía Pipaón.

Bien, pues esta relación tan formal, tan llena de buenas intenciones se truncó; pero don Agustín, ya que no pudo hacer a Amparo su mujer, la toma por amante; el sosegado matrimonio se convierte en un concubinato, relación ilícita motivada por causas ajenas a don Agustín Caballero.

RELACIONES FAMILIARES EN *TORMENTO*

Las únicas relaciones familiares las protagonizan don Francisco Bringas y Rosalía Pipaón y sus hijos; aunque también la relación con don Agustín Caballero es correcta e interesada.

Don Francisco Bringas es un funcionario empleado en la Comisaría de los Santos Lugares, hombre que contaba unos 50 años, buena persona, probo funcionario, que tenía "dos religiones, la de Dios y la del ahorro" (Alianza Edit., pág. 16).

Rosalía Pipaón es mucho más joven que su marido, andará por los 35 años, pero se conserva muy bien y vive esclavizada por la cosmética y la moda. Vive exclusivamente para el exterior y es una cursi empedernida. Salvo esta "locura crematística", al decir de José Fernández Montesinos, Rosalía no destaca por nada práctico; si acaso por imaginar que, si faltara su esposo, casarse con Agustín Caballero, o casar a su hija con Caballero, pero para lo mismo, para obtener el dinero que sacie su afán de lujo, una

especie de "bovarismo", que Galdós desarrollará en su siguiente novela: *La de Bringas,* con Rosalía como protagonista.

No destaca Rosalía por el amor a su marido, sino por al amor al becerro de oro. Sería, pues, un matrimonio pequeño-burgués, aparentemente bien avenido.

Y en cuanto a la reacción ante la decisión de su primo, don Francisco se muestra comprensivo, mientras que Rosalía proyecta sus frustraciones ante el éxito, aunque fuera de la ley, de su sirvienta Amparo, a quien quiso enviar a un convento.

MADAME BOVARY

Flaubert publicó *Madame Bovary* el 1 de octubre de 1856 y al año siguiente un juzgado de instrucción le cita por supuestas ofensas a la moral y a la religión. Se celebra la vista y sale absuelto. Se publica de nuevo con gran éxito de público, pero veamos cuál es su *argumento:* Emma Bovary, hija de un rico campesino y educada en un convento de monjas, tiene la cabeza llena de ensueños románticos y de aspiraciones lujosas, y cuando se casa con un médico mediocre y vulgar, sus ensoñaciones chocan con la vida tediosa y gris del pueblo donde vive, Yonville.

Defraudada por la mediocridad y la rutina de este ambiente –que simboliza la familia del farmacéutico Homais–, se arroja en los brazos de diversos amantes, que terminan abandonándola.

Contrae grandes deudas, sin que su marido se entere, y, finalmente acosada por los acreedores, se suicida con arsénico.

Flaubert critica duramente las ilusiones románticas, desorbitadas y carentes de realismo, lo que dio lugar al llamado "bovarismo". Su propósito es impulsar la novela hacia un realismo opuesto a las fantasías de los románticos.

EL ADULTERIO Y LAS RELACIONES FAMILIARES EN *MADAME BOVARY*

Obviamente sólo podemos hablar de adulterio si hay matrimonio; por esta razón en la novela *Tormento* las hemos llamado "relaciones ilícitas", las mantenidas por Amparo con el cura Polo y con el indiano Agustín Caballero.

Comienza la novela contándonos la entrada de Charles Bovary, joven campesino de 15 años en el colegio y se convierte en seguida en objeto de burla para sus compañeros de clase, apenas es capaz de pronunciar su apellido de forma clara:"Charbovari". ¡Charbovari!, ¡Charbovari! (pág. 53 de Alianza Editorial, 1995), repiten todos sus compañeros hasta que el profesor restablece el orden. La fonética de su apellido se parece al ganado bovino, por lo que la futura cornamenta parece suscitarse al comienzo de la novela.

Nos sigue presentando el narrador omnisciente los orígenes de Charles Bovary, hijo de un propietario rural indolente en Tostes y de una madre hacendosa.

Terminado el colegio estudia Medicina y ocupa la plaza de médico en Tostes y su madre le casa con Eloísa Dubuc, una viuda de 45 años, cuyo desamor es patente y su posible fortuna un embuste.

Sabido es que Charles Bovary conoce a Emma Rouaulth en casa de su padre, a quien va a curar una pierna en "Les Bertaux", y que su mujer a la sazón, Eloisa Dubuc, desconfía, cuando se entera de las frecuentes visitas de su marido a la finca de los Bovary, que tiene una hija, demoiselle Emma, en edad de merecer. Aquí tenemos, pues, una sospecha de adulterio en el apocado Charles Bovary.

Eloisa Dubuc, segunda Madame Bovary, anunciadora del conflicto, moriría en seguida.

Y es en estas visitas donde se nos presenta a Emma Bovary como una mujer fina y atractiva, con una forma de vestir elegante, con unas uñas delicadas, impropias de la hija de un campesino.

Ya libre, viudo, el apocado Charles tiene el camino abierto para conquistar a la señorita Rouaulth, contando en esta ocasión con la colaboración del señor Rouaulth, que "aunque le encontraba un poco blando, tenía fama de buena conducta, económico e ilustrado" (pág. 73). Por fin se decide a comunicárselo a su futuro suegro, que ya estaba al cabo de la calle y le dice que, no obstante, hay que preguntárselo a su hija, que accede sin muchas alharacas y se celebra la boda al estilo rural: "asistieron 43 personas y pasaron 16 horas en la mesa" (pág. 75).

Terminados los festejos de la boda Charles Bovary parecía otro hombre, mientras que la reciente "Madame Bovary" no dejaba traslucir entusiasmo alguno por su nuevo estado. Se despidieron del señor Rouaulth, tomaron un carruaje y se marcharon para Tostes, donde les esperaba la vieja criada y en seguida comienza el gran hastío, *ennui* de Emma.

Emma en su nueva situación no puede encontrar más que aburrimiento, lo que constituye un claro contrapunto a la creciente felicidad de su marido Charles, quien, como buen burgués, aspiraba a la paz y al sosiego doméstico al lado de su mujer, a quien quiere.

Emma influenciada por sus lecturas románticas, que la hacen confundir la ficción con la realidad, aspira a viajar a París y a Italia. Así pues, ante esta situación matrimonial, de cónyuges tan desiguales, que no tienen sintonía, ni cosas en común y que ella se siente descontenta y aburrida, el conflicto matrimonial no tardaría en surgir. La apasionada Emma pronto caerá en los brazos de un amante oportunista o simplemente receptor de insatisfacciones.

Este deseo de huir de los lazos conyugales, que la conducirán inexorablemente al adulterio, tiene un primer capítulo en la invitación al castillo de Vaubyessard, donde ella encuentra en el vizconde el galán real de todos sus ensueños románticos, pero todavía no se produce el adulterio. A pesar de ello, Emma se roza con la riqueza, con el

lujo, con el mundo del dinero de la aristocracia, que le producen un afán de lujo insaciable.

El hiato entre los dos cónyuges es, después de la estancia en el castillo de Vaubyessard, cada vez mayor, una Emma cada vez más hastiada y un Charles cada vez más conforme, más falto de ambición.

El traslado de Tostes a Yonville no supone ningún cambio de actitud en Emma, si acaso el encuentro con León Dupuis, con quien habla de libros y le permite soñar. León se interesa por ella, la corteja de modo tímido y se convierte en su verdadero amor platónico, sin que llegue a plantearse la transgresión.

Nace su hija, Berthe, que no supone una gran alegría para Emma, aunque sí para Charles.

Comienza Emma una carrera frenética por el mundo del lujo, que la llevará a su decadencia moral y económica.

Cuando Emma comienza a saborear el enamoramiento platónico de León, éste prefiere dejar Yonville y alejarse de Emma.

En estas circunstancias propicias Emma cae en los brazos de Rodolfo Boulanger, un donjuán de novela, para quien una nueva conquista no tiene mayor trascendencia. De hecho tanto en la seducción como en la consumación del adulterio será ella quien se mostrará más activa; prueba de ello es que Rodolfo la abandonará a las primeras de cambio.

Después de esta grave crisis en que la había dejado sumida el cobarde Rodolfo, durante algún tiempo Emma Bovary vuelve a la realidad, se interesa por su hija, por su hogar y lleva una existencia normal.

Pero es otra vez Charles quien involuntariamente la acerca de nuevo a León Dupuis, con quien se encuentra en una función de ópera en Ruán. Emma se encuentra con un nuevo León con quien consumará el adulterio de nuevo.

No hemos hablado aquí de que, una vez consumado el adulterio, éste ha de ser ocultado al marido para evitar la posible venganza del cónyuge ultrajado y el consiguiente castigo para la adúltera.

"Madame Bovary" es ya una mujer adúltera y por fin podrá vivir una vida libresca, llena de pasiones, que tanto ha anhelado durante mucho tiempo.

La relación adúltera con Rodolfo, tan idealizado al principio por Emma, se va degenerando; Rodolfo no disimula su cada vez más creciente indiferencia. Al cabo de seis meses su relación había decaído tan intensamente, que ya se encontraban como marido y mujer. La llama de la transgresión no alimentaba su amor.

Emma, en su exaltado sentimentalismo romántico, le plantea a su amante el proyecto de la fuga amorosa y esto es lo que precipita la ruptura definitiva con Rodolfo.

Pero este primer estrepitoso fracaso sentimental no arredra a nuestra heroína, que después del encuentro con el antiguo admirador, León Dupuis, se entrega con frenesí a la vida adúltera.

Así pues, con motivo de las lecciones de piano que toma en Ruán, Emma, con el consentimiento de su marido, que confía plenamente en ella, tiene el camino allanado para los encuentros amorosos con León Dupuis en una lujosa habitación del "Hotel Boulogne" de Ruán.

Emma, en su entrega amorosa a León, llega a desnudarse completamente y se nos presenta como una experimentada "femme fatale".

Paralelamente a las relaciones adúlteras el usurero comerciante Lhereux va socavando la ruina económica del matrimonio Bovary, que será la causa de su degradación moral y el motivo del descubrimiento del adulterio y del suicidio final.

Emma en esta segunda relación adúltera es la parte dominante y León el subyugado; a pesar de ello, León se libra fácilmente del yugo y abandona a Emma a su suerte, como lo hizo su primer amante, Rodolfo.

La posibilidad de ser descubierta por su marido no viene por ser sorprendidos "in fraganti", sino por el inminente anuncio público de la ruina económica del matrimonio Bovary, desencadenada por su frenético afán de lujo.

Emma intenta, en vano, llamar a las puertas de sus amantes, que no se conmueven ni un ápice. Así pues, en esta situación sin salida: ruina económica y fracaso amoroso, no queda otra alternativa que el suicidio con arsénico, adquirido en al farmacia de Mr. Homais.

Charles Bovary, después del entierro de su mujer, descubre la carta de despedida de Rodolfo, que en su ingenuidad pasmosa, aún piensa que aquello sólo fuera un amor platónico. Más tarde caen en sus manos las cartas de León y otros documentos que confirman el adulterio.

Por lo tanto, el desenlace de M*adame Bovary* es atípico, ya que no se produce por el descubrimiento del adulterio y el castigo de la transgresora, sino por el acoso de los acreedores encabezados por el usurero Lhereux. Emma ha mantenido hasta el final el desenfreno de su carrera hacia la autoaniquilación, mientras que su marido se quedaba al margen de los acontecimientos.

RELACIONES FAMILIARES

El contrapunto al matrimonio doblemente ruinoso, económica y amorosamente, lo ofrece el matrimonio Homais, unos burgueses perfectamente adaptados y conformes con su existencia mediocre en el pequeño mundo de Yonville.

El contrapunto entre Madame Homais y Madame Bovary es muy interesante. De una parte, la esposa del farmacéutico es uno de los raros ejemplos de la novela que se libra de la misantropía de su creador. Flaubert retrata a Madame Homais como una mujer buena, sencilla y madre abnegada para su abundante prole, lo que no la deja caer en la ociosidad, que tanto ha perturbado la vida azarosa de Madame Bovary. Madame

Homais vive sin aspiraciones ilusorias su anodina realidad pequeño-burguesa que acepta sin más; mientras que Madame Bovary está condenada a una insatisfacción constante.

CONCLUSIÓN

El contexto social (sistema dominante de normas y valores) hace que el destino de la mujer en el siglo XIX, salvo raras excepciones, sea el matrimonio, donde debía entregarse a su papel de madre y esposa. La soltería era mal vista y la solución del convento no era tan valorada como el matrimonio.

Será, por tanto, la familia, la célula más pequeña de la sociedad –el matrimonio y su patrimonio respectivo– quien ocupe el lugar más destacado de las relaciones sociales; por lo tanto la literatura de la época, que pretendía ser un reflejo verosímil de la situación, tiene en el adulterio femenino uno de los temas prioritarios.

Así las cosas, la conculcación del sistema imperante, el adulterio femenino, suministraba un potencial conflictivo para el desarrollo de una trama atractiva para el lector.

Una casada infiel suponía un verdadero problema para la sociedad decimonónica, donde la mujer tenía reservado el rol de "ángel del hogar": Por eso una mujer transgresora era una amenaza, no sólo para la paz del hogar, sino para la estabilidad de la sociedad patriarcal imperante.

Así las cosas, *Madame Bovary*, la adúltera por antonomasia proyecta su rebeldía contra el medio que la rodea; Emma Bovary se siente aprisionada por la sociedad en que vive, por eso miente, es adúltera y se suicida.

Tormento, nuestra heroína antiheroica, muestra una rebeldía pasiva, es víctima de la rebeldía del padre Polo, adúltero, al fin, de su estado sacerdotal, a quien su rebeldía lleva a la más completa miseria y tiene que pagar su falta con el destierro filipino.

En cuanto a don Agustín Caballero, las circunstancias le impulsan a ser rebelde y a no aceptar la norma social fundamental: el matrimonio.

Los transgresores pagan su culpa, Madame Bovary con el suicidio, el padre Polo con el destierro y don Agustín Caballero también paga a su modo, ya que no puede insertarse honradamente en la sociedad madrileña, con el destierro voluntario y de negocios en Burdeos. Si acaso la irresoluta y dócil Amparo, consigue por una parte librarse del montaraz Polo y por otra consigue el amancebamiento con el rico y decidido indiano en el anonimato de Burdeos. Agustín Caballero, hombre bien intencionado, ante aquella sociedad estúpida, que tanto le exige y nada le da, reacciona como el rebelde, como el hombre libre y ácrata que ha sido . "Se acabó el artificio. ¿Qué te importa a ti el orden de las sociedades, la religión, ni nada de esto? Quisiste ser el más honrado de los ciudadanos y fue todo mentira (…) Sal ahora por el ancho camino de tu instinto (…) si eso es destino que lo sea" (pág. 300).

Don Agustín Caballero se pone el mundo por montera, desafía las convenciones burguesas y toma a nuestra heroína antiheroica como amante. Pero si sufren castigo los amantes, ya que tienen que marchar a Burdeos, no se produce la transgresión de la norma en Madrid, en la lujosa mansión de la calle del Arenal.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Tormento.*- Alianza Editorial.- Madrid, 2004.

ALAS, Leopoldo (Clarín). *Ensayo sobre Galdós.*-Editorial Espiral Hispano Americana.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José.-*Galdós II.*- Edit Castalia.- Madrid, 1980.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary.- Una pasión no correspondida de Mario Vargas Llosa.* Traducción y edición de Consuelo Berges.- Alianza Editorial. Madrid, 1995.

NAUPERT, Cristina.- *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica.* Edit Arco/ Libros S. L. Madrid, 2001.

BESER, Sergio (Editor).- *Clarín y "La Regenta".*- Editorial Ariel .- Barcelona, 1982.

CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SEÑOR D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO A DON BENITO PÉREZ GALDÓS

Señores Académicos:

Más de veintitrés años hace (período considerable en la vida del Señor Pérez Galdós y en la mía, y bastante próximo al que Tácito llamaba *mágnum oevi humani spatium)* tuve la honra de estrechar relaciones de amistad con el fecundísimo y original novelista, cuya entrada en nuestro gremio festeja hoy la Real Academia Española. Desde entonces, a pesar del transcurso del tiempo, que suele enfriar todos los afectos humanos, y a pesar de nuestra pública y notoria discordancia en puntos muy esenciales, y a pesar, en fin, de los muy diversos rumbos que hemos seguido en las tareas literarias, nuestra amistad, como cimentada en roca viva, ha resistido a todos los accidentes que pudieran contrariarla, y ni una sola nube la ha empañado hasta el presente. Baste decir que ni siquiera se ha quejado de mí el Señor Galdós, porque habiendo sido elegido miembro de esta Academia en 1889, venga, por culpa mía principalmente, a recibir cinco años después la investidura que le otorgaron vuestros sufragios, con aplauso unánime de la crítica y del pueblo español, que ve en el Señor Galdós a uno de su hijos predilectos y de los que con más gloria han hecho sonar el nombre de la patria, donde quiera que la literatura de imaginación es conocida y estimada.

La misma notoriedad del Académico que hoy toma asiento entre nosotros parece reclamar en esta ocasión un extenso y cabal estudio de su inmensa labor literaria, tan rica, tan compleja, tan memorable en la historia literaria de nuestro tiempo, tan honda y eficaz aun en otras relaciones distintas del puro arte. Imposible es hablar en este momento de otra cosa que no sean los libros y la persona del Señor Pérez Galdós, artífice valiente de un monumento que, quizá después de la *Comedia humana,* de Balzac, no tenga rival, en lo copioso y en lo vario, entre cuantos ha levantado el genio de la

novela en nuestro siglo, donde con tal predominio ha imperado ésta sobre las demás formas literarias. Pero la misma gravedad del intento haría imposible su ejecución dentro de los límites de un discurso académico, aunque mis fuerzas alcanzasen, que seguramente no alcanzan, a dominar un tema tan arduo por una parte, y por otra tan alejado de mis estudios habituales. Al hablar de literatura contemporánea, yo vengo como caído de las nubes, si me permitís lo familiar de la expresión. Me he acostumbrado a vivir con los muertos en más estrecha comunicación que con los vivos, y por eso encuentro la pluma difícil y reacia para salir del círculo en que voluntaria o forzosamente la he confinado. Sin alardes de falsa modestia, podría decir que nadie menos abonado que yo para dar la bienvenida al Señor Galdós en nombre de la Academia, si, a falta de cualquier otro título de afinidad, no me amparase el de ser aquí, por ventura, el más antiguo de sus amigos, y aquí y en todas partes uno de los admiradores más convencidos de las privilegiadas dotes de su ingenio. Oídme, pues, con indulgencia, porque nunca tanto como hoy la he necesitado.

Ha sido tema del discurso del Señor Galdós, que tantas ideas apunta, a pesar de su brevedad sentenciosa, la consideración de las mutuas relaciones entre el público y el novelista, que de él recibe la primera materia y a él se la devuelve transformada, aspirando, como es natural y loable, a la aprobación y al sufragio, ya del mayor número, ya de los más selectos entre sus contemporáneos. Por más que esta ley, comparable en sus efectos a la ley económica de la oferta y la demanda, rija en todas las producciones de arte, puesto que ninguna hay que sin público contemplador se conciba (por la misma razón que nadie habla para ser oído por las paredes solamente), no se cumple por igual en todas las artes ni en todos los ramos y variedades de ellas. Artes hay, como la poesía lírica, la escultura y aun cierto género de música, que, a lo menos en su estado actual, ni son populares ni conviene que lo sean con detrimento de la pureza e integridad del arte mismo. Si ha habido pueblos y épocas más exquisitamente dotados de aquella profunda y a la vez espontánea intuición estética que es necesaria para percibir este grado y calidad de bellezas, tales momentos han sido fugacísimos en la historia de la humanidad, muy raros los pueblos que han logrado tales dones; y el árbol maravilloso que floreció al aire libre en el Ática o en Florencia, sólo puede prosperar en otras partes, y nunca con tanta lozanía, amarado por mano sabia y solícita que le resguarde de lluvias y vientos. Tales artes son, esencialmente, aristocráticas; y aunque conviene que cada día vaya siendo mayor el número de los llamados a participar de su goces, es evidente que la delicada educación del gusto que requieren, los hará siempre inaccesibles para el mayor número de los mortales.

Pero hay otros géneros que, sin rebajarse, sin perder ni un ápice de su interna virtud y eficacia, requieren una difusión más amplia, una acción más continua de la fantasía del contemplador sobre la del artista; de la facultad estética pasiva, que es la del mayor número de los hombres, sobre la facultad activa y creadora. El teatro y la novela viven, y no pueden menos de vivir, en esta benéfica servidumbre; como vive también el arte

de la oratoria, género mixto, pero que nadie concibe puesto al servicio del pensamiento solitario y de la especulación abstracta, sino cobrando bríos y empuje con el calor de la pelea y con el contacto de la muchedumbre a quien habla de lo que todos comprenden y de lo que a todos interesa. El público colabora en la obra del orador; colabora en la obra del dramaturgo; colabora también, aunque de una manera menos pública y ostensible, en la obra del novelista. Y esta colaboración, cuando es buscada y aceptada de buena fe y con la sencillez de espíritu que suele acompañar al genio, le engrandece, añadiendo a su fuerza individual la fuerza colectiva. Los más grandes novelistas, los más grandes dramaturgos, han sido también los más populares: así, entre nosotros, Cervantes y Lope. El pueblo español no sólo dio a Lope la materia épica para crear el drama histórico; no sólo le dio el espectáculo de su vida actual para crear la comedia de costumbres, sino que le emancipó de las trabas de escuela, le infundió la conciencia de su genio, le obligó a encerrar los llamados preceptos con cien llaves, le ungió vate nacional, casi a pesar suyo, y se glorificó a sí mismo en su apoteosis, proclamándole *soberano poeta de los cielos y de la tierra.*

Cervantes, que pertenece quizá a otra categoría superior de ingenios (si es que puede imaginarse otra más alta), no deja de ser profundamente nacional, puesto que España está íntegra en sus libros, cuya interpretación y comentarios, rectamente hechos, pudieran equivaler a una filosofía de nuestra historia y a una psicología de nuestro carácter en lo que tiene de más ideal y en lo que tiene de más positivo; pero es al mismo tiempo, elevándonos ya sobre esta consideración histórica y relativa, ingenio universal, ciudadano del mundo; y lo es por su intuición serena, profunda y total de la realidad; por su optimismo generoso, que todo lo redime, purifica y ennoblece.

No se traen tan altos ejemplos para justificar irreverentes y ociosas comparaciones entre lo pasado y lo presente. La estimación absoluta de lo que hoy se imagina y produce sólo podrán hacerla con tino cabal los venideros. Es grave error creer que los contemporáneos puedan ser los mejores jueces de un autor. Por lo mismo que sienten más la impresión inmediata, son los menos abonados para formular el juicio definitivo. Conocen demasiado al autor para entender bien su obra, que unas veces vale menos y otras veces vale más que la persona que la ha escrito. Tratándose de ingenios que han vivido en tiempos muy próximos a nosotros, me ha acontecido muchas veces encontrar en completa discordancia el juicio que yo en mis lecturas había formado y el que formaban de esos mismos escritores los que más íntimamente los habían tratado. Y, sin embargo, he tenido la soberbia de persistir en mi opinión, porque el numen artístico es tan esquivo por una parte, y tan caprichoso por otra, que muchas veces se disimula cautelosamente a los amigos de la infancia, y, en cambio, se revela y manifiesta al extraño que recorre las páginas de un libro, en las cuales, al fin y al cabo, suele quedar lo más puro y exquisito de nuestro pensamiento, lo que hubiésemos querido ser más bien que lo que en realidad somos.

Quiere decir todo esto, que el principal deber que nos incumbe a los contemporáneos es dar fe de nuestra impresión y darla con sinceridad entera. Lo que nosotros no

hayamos visto en las obras de arte de nuestro tiempo, ya vendrá quien lo vea: las demasías de nuestra crítica ya las corregirá el tiempo, que es, en definitiva, el gran maestro de todos, sabios e ignorantes.

Hablar de las novelas del Señor Galdós, es hablar de la novela en España durante cerca de treinta años. Al revés de muchos escritores en quienes sólo tardíamente llega a manifestarse la vocación predominante, el señor Galdós, desde su aparición en el mundo de las letras en 1871, apenas ha escrito más que novelas, y sólo en estos últimos años ha buscado otra forma de manifestación en el teatro. En su labor de novelista, no sólo ha sido constante, sino fecundísimo. Más de 45 volúmenes lo atestiguan, pocos menos de los años que su autor cuenta de vida.

Tan perseverante vocación, de la cual no han distraído al Señor Galdós ninguna de las tentaciones que al hombre de letras asedian en nuestra patria (ni siquiera la tentación política, la más funesta y enervadora de todas), se ha mostrado además con un ritmo progresivo, con un carácter de reflexión ordenada, que convierte el cuerpo de las obras del Señor Galdós, no en una masa de libros heterogéneos, como suelen ser los engendrados por exigencias editoriales, sino en un sistema de observaciones y experiencias sobre la vida social de España durante más de una centuria. Para realizar tamaña empresa, el Señor Pérez Galdós ha empleado sucesiva o simultáneamente los procedimientos de la novela histórica, de la novela realista, de la novela simbólica, en grados y formas distintos, atendiendo por un aparte a las cualidades propias de cada asunto, y por otra a los progresos de su educación individual y a lo que vulgarmente se llama el *gusto del público,* es decir, a aquel grado de educación general necesaria en el público para entender la obra del artista y gustar de ella en todo o en parte.

Con esta clave, quien hiciese con la detención que aquí me prohíbe la índole de este discurso, el examen de las novelas del Señor Pérez Galdós en sus relaciones con el público español, desde el día en que salió de las prensas *La Fontana de Oro* como primicias del vigoroso ingenio de su autor, hasta la hora presente en que son tan leídos y aplaudidos *Nazarín y Torquemada,* trazaría al mismo tiempo las vicisitudes del gusto del público en materia de novelas, formando, a la vez que un curioso capítulo de psicología social. Porque es cierto y averiguado que desde que el Señor Pérez Galdós apareció en el campo de las letras, se formó un público suyo, que le ha ido acompañando con fidelidad cariñosa, hasta el punto en que ahora se encuentran el novelista y su labor, con mucha gloria del novelista sin duda, pero también con esa anónima, continua e invisible colaboración del público, a la cual él tan modestamente se refiere en su discurso.

Cuando empezó el Señor Galdós a escribir, apenas alboreaba el último renacimiento de la novela española. El arte de la prosa narrativa de casos ficticios, ese arte tan propio nuestro, tan genuino o más que el teatro; tan antiguo como que sus orígenes se confunden con los primeros balbuceos de la lengua; tan glorioso como que tuvo fuerza bastante para retardar un siglo entero la agonía de la poesía caballeresca mediante la

maravillosa ficción de *Amadís,* y para enterrarla después cubriéndola de flores en su tumba; ese arte que dio en la representación de costumbres populares tipo y norma a la literatura universal y abrió las fuentes del realismo moderno, había cerrado su triunfal carrera a fines del siglo XVII.

Su descendencia legítima durante la centuria siguiente, hay que buscarla fuera de España: en Francia, con Lesage; en Inglaterra, con Fielding y Smollett. A ellos había transmigrado la novela picaresca, que de este modo se sobrevivía a sí misma y se hacía más universal y adquiría a veces formas más amenas, aunque sin agotar nunca el rico contenido psicológico que en la *Atalaya de la vida humana* venía envuelto.

Pero durante el siglo XVII, la musa de la novela española permaneció silenciosa, sin que bastasen a romper el silencio dos o tres conatos aislados: memorable el uno como documento satírico y mina de gracejo más abundante que culto; curiosos los otros como primeros y tímidos ensayos, ya de la novela histórica, ya de la novela pedagógica, cuyo tipo era entonces el *Emilio.* La escasez de estas obras, y todavía más la falta de continuidad que se observa en sus propósitos y en sus formas, prueba lo solitario y, lo desavezado que estaba el vulgo de nuestros lectores a recibir graves enseñanzas en los libros de entretenimiento, cuanto más a disfrutar de la belleza intrínseca de la novela misma; lo cual exige hoy un grado superior de cultura, y en tiempos más poéticos no exigía más que imaginaciones frescas, en quien fácilmente prendía la semilla de lo ideal.

Así entramos en el siglo XIX, que tuvo para España largo y sangriento aprendizaje, en que el estrépito de las armas y el fiero encono de los opuestos bandos ahogaron por muchos años la voz de las letras. Sólo cuando la invasión romántica penetró triunfante en nuestro suelo, empezó a levantar cabeza, aunque tímidamente, la novela, atenida al principio a los ejemplos del gran maestro escocés, si bien seguidos en formal más que en lo substancial, puesto que a casi todos los imitadores, con ser muchos de ellos varones preclaros en otros ramos de literatura, les faltó aquella especie de segunda vista arqueológica con que Walter Scott hizo familiares en Europa los anales domésticos de su tierra y las tradiciones de sus montañas y de sus lagos. Abundaba entre los románticos españoles el ingenio; pero de la historia de su patria sabían poco, y aun esto de un modo general y confuso, por lo cual rara vez sus representaciones de costumbres lograron eficacia artística, ni siquiera apariencias de vida, salvo en el teatro y en la leyenda versificada, donde cabía, y siempre parece bien, cierto género de bizarra y poética adivinación, que el trabajo analítico y menudo de la novela no tolera.

De este trabajo, que dentro del molde de la novela histórica prosperó en Portugal más que en Castilla, por el feliz acaso de haberse juntado condiciones de novelista y de grande historiador en una misma persona, se cansaron muy presto nuestros ingenios, que suelen ser tan fáciles y abundosos en la producción, como reacios al trabajo preparatorio; tan fértiles de inventiva, como desestimadores de la obscura labor en que quieta y calladamente se van combinando los elementos de la obra de arte. Vino, pues, y muy pronto, la transformación de la novela histórica en libro de caballerías adobado

al paladar moderno; y hubo en España un poeta nacido para mayores cosas, que pródigamente despilfarró los tesoros de su fantasía en innumerables fábulas, muchas de ellas enteramente olvidadas y dignas de serlo; otras donde todavía los ceñudos Aristarcos pueden pedir más unidad y concierto, más aliño de lengua y de estilo; pero no más interés novelesco, ni más pujanza dramática, ni más fiera osadía en la lucha con lo inverosímil y lo imposible.

Este género, sin embargo, tenía sus naturales límites. Si a la novela histórica, entendida según la práctica de los imitadores de Walter Scott, le había faltado base arqueológica, a la nueva novela de aventuras, concebida en absoluta discordancia con la realidad pasada y con la presente, le faltaba, además del fundamento humano, sin el cual todo trabajo del espíritu es entretenimiento efímero y baladí. Si las obras de la primera manera solían ser soporíferas, aunque escritas muy literariamente, las del segundo período, además de torpes y desaseadas en la dicción, eran monstruosas en su plan y aun desatinadas en su argumento. El arte de la novela se había convertido en granjería editorial; y entregado a una turba de escritores famélicos, llegó a ser mirado con desdén por las personas cultas, y finalmente rechazado con hastío por el mismo público iliterato cuyos instintos de curiosidad halagaba.

Pero al mismo tiempo que la novela histórica declinaba, no por vicio intrínseco del género, sino por ignorancia y desmaño de sus últimos cultivadores, había ido desarrollándose lentamente y con carácter muy original la novela de costumbres, que no podía ser ya la gran novela castellana de otros tiempos, porque a nuevas costumbres correspondían fábulas nuevas. Tímidos y obscuros fueron sus orígenes: nació, en pequeña parte, de ejemplos extraños; nació, en parte mucho mayor, de reminiscencias castizas, que en algún autor, erudito a la par que ingenioso, nada tenían de involuntarias. Pero ni lo antiguo renació tal como había sido, ni lo extranjero dejó de transformarse de tal manera que en su tierra natal lo hubieran desconocido. El contraste de la realidad exterior, finalmente observada por unos, por otros de un modo más rápido y somero, dio a estos breves artículos de pasatiempo una base real, que faltaba casi siempre en las novelas históricas, y todavía más en los ensayos de novela psicológica, que de vez en cuando aparecían por aquellos tiempos.

Pero la observación y la censura festiva de las costumbres nacionales, se había encerrado al principio en un marco muy reducido: escenas aisladas, tipos singulares, pinceladas y rasguños, a veces de mano maestra, pero en los cuales, si podía lucir el primor de los detalles, faltaba el alma de la composición, faltaba un tema de valor humano, en cuyo amplio desarrollo pudiesen entrar todos aquellos accidentes pintorescos, sin menoscabo del interés dramático que había de resultar del conflicto de las pasiones y aun de las ideas apasionadas. Tal empresa estaba reservada a una mujer ilustre, en cuyas venas corrían mezcladas la sangre germánica y la andaluza, y cuyo temperamento literario era manifiesta revelación de sus orígenes. Si un velo de idealismo sentimental parecía interponerse entre sus ojos y la realidad que contemplaban,

rompíase este velo a trechos o era bastante transparente para que la intensa visión de lo real triunfase en su fantasía y quedase perenne en sus páginas, empapadas de sano realismo peninsular, perfumadas como arca de cedro por el aroma de la tradición, y realzadas juntamente por una singular especie de belleza ética que no siempre coincide con la belleza del arte, pero que a veces llega a aquel punto imperceptible en que la emoción moral pasa a ser fuente de emoción estética: altísimo don concedido sólo a espíritus doblemente privilegiados por la virtud y por el ingenio.

No puede decirse que fuera estéril la obra de Fernán Caballero; pero sus primeros imitadores lo fueron más bien de sus defectos que de sus soberanas bellezas, y en vez de mostrar nuevos aspectos poéticos de la vida, confundieron lo popular con lo vulgar y lo moral con lo casero, creándose así una literatura neciamente candorosa, falsa en su fondo y en su forma, y que sólo las criaturas de corta edad podían gustar sin empalago.

Así, entre ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del Señor Galdós. Los grandes novelistas que hemos visto aparecer después, eran ya maestros consumados en otros géneros de literatura; pero no habían ensayado todavía sus fuerzas en la novela propiamente dicha. No se habían escrito aún ni *Pepita Jiménez,* ni *Las Ilusiones del Doctor Faustino,* ni *El Escándalo,* ni *Sutileza,* ni *Peñas Arriba.*

Alarcón había compuesto deleitosas narraciones breves, de corte y sabor transpirenaicos; pero su vena de novelista castizo no se mostró hasta 1875 con el salpimentado cuento *El sombrero de tres picos.* Valera, en *Parsondes* y en algún otro rasgo de su finísimo y culto ingenio, había emulado la penetrante malicia y la refinada sencillez del autor de *Cándido,* de *Memnón* y de los *Viajes del escarmentado;* pero su primera novela, que es al mismo tiempo la más célebre de todas las suyas, data de 1874. Y finalmente, Pereda, aunque fuese ya nada menos que desde 1864 (en que por primera vez fueron coleccionadas sus *Escenas montañesas)* el gran pintor de costumbres rústicas y marineras, que toda España ha admirado después, no había concedido aún a los hijos predilectos de su fantasía, al Tuerto y a Tremontorio, a don Silvestre Seturas y a Don Robustiano Tres Solares, a sus mayorazgos, a sus pardillos y a sus indianos, el espacio suficiente para que desarrollasen por entero su carácter como actores de una fábula extensa y más o menos complicada. No hay duda, pues, que Galdós, con ser el más joven de los eminentes ingenios a quienes se debió hace veinte años la restauración de la novela española, tuvo cronológicamente la prioridad del intento; y quien emprenda el catálogo de las obras de imaginación en el período novísimo de nuestras letras, tendrá que comenzar por *La Fontana de Oro,* a la cual siguió muy luego *El Audaz,* y tras él la serie vastísima de los *Episodios Nacionales,* iniciada en 1873, y que comprende por sí sola veinte novelas, en las cuales intervienen más de quinientos personajes, entre los históricos y los fabulosos: muchedumbre bastante para poblar un lugar de mediano vecindario, y en el cual están representados todas las castas y condiciones, todos los oficios y estados, todos los partidos políticos y banderías, todos los impulsos buenos y

malos, todas las heroicas grandezas y todas las extravagancias, fanatismos y necedades que en guerra y en paz, en los montes y en las ciudades, en el campo de batalla y en las asambleas, en la vida política y en la vida doméstica, forman la trama de nuestra existencia nacional durante el período exuberante de vida desordenada, y rico de contrastes trágicos y cómicos, que se extiende desde el día de Trafalgar hasta los sangrientos albores de la primera y más encarnizada de nuestras guerras civiles.

El Señor Galdós, entre cuyas admirables dotes resplandece una, rarísima en autores españoles, que es la laboriosidad igual y constante, publicaba con matemática puntualidad cuatro de estos volúmenes por año: en diez tomos, expuso la guerra de la Independencia, en otros diez, las luchas políticas desde 1814 a 1834. No todos estos libros eran ni podían ser de igual valor; pero no había ninguno que pudiera rechazar el lector discreto; ninguno en que no se viesen continuas muestras de fecunda inventiva, de ingenioso artificio, y a veces de clarísimo juicio histórico disimulado con apariencias de amenidad. El amor patrio, no el bullicioso, provocativo e intemperante, sino el que, por ser más ardiente y sincero, suele ser más recatado en sus efusiones, se complacía en la mayor parte de estos relatos, y sólo podía mirar con ceño alguno que otro; no a causa de la pintura, harto fiel y verídica, por desgracia, del miserable estado social a que nos condujeron en tiempo de Fernando VII reacciones y revoluciones igualmente insensatas y sanguinarias; sino porque quizá la habitual serenidad del narrador parecía entoldarse alguna vez con las nieblas de una pasión tan enérgica como velada, que no llamaré política en el vulgar sentido de la palabra, porque trasciende de la esfera en que la política comúnmente se mueve, y porque toca a más altos intereses humanos, pero que, de fijo, no es la mejor escuela para ahondar con entrañas de caridad y simpatía en el alma de nuestro heroico y desventurado pueblo y aplicar el bálsamo a sus llagas. En una palabra (no hay que ocultar la verdad, ni yo sirvo para ello), el racionalismo, no iracundo, no agresivo, sino más bien manso, frío, no puedo decir que cauteloso, comenzaba a insinuarse en algunas narraciones del Señor Galdós, torciendo a veces el recto y buen sentido con que generalmente contempla y juzga el movimiento de la sociedad que precedió a la nuestra. Pero en los cuadros épicos, que son casi todos los de la primera serie de los *Episodios,* el entusiasmo nacional se sobrepone a cualquier otro impulso o tendencia; la magnífica corriente histórica, con el tumulto de sus sagradas aguas, acalla todo rumor menos noble; y entre tanto martirio y tanta victoria sólo se levanta el simulacro augusto de la patria, mutilada y sangrienta, pero invencible, doblemente digna del amor de sus hijos por grande y por infeliz. En estas obras, cuyo sentido general es altamente educador y sano, no se enseña a odiar al enemigo, ni se aviva el rescoldo de pasiones ya casi extinguidas, ni se adula aquel triste género de infatuación patriótica que nuestros vecinos, sin duda por no ser lo que menos adolecen de tal defecto, han bautizado con el nombre especial de *chauvinisme;* pero tampoco se predica un absurdo y estéril cosmopolitismo, sino que se exalta y vigoriza la conciencia nacional y se la templa para nuevos conflictos, que ojalá no sobrevengan nunca; y

al mismo tiempo se vindican los fueros eternos e imprescriptibles de la resistencia contra el invasor injusto, sea cual fuere el manto de gloria y poder con que quiera encubrirse la violación del derecho.

Estas novelas del Señor Galdós son históricas, ciertamente, y aun algunas pueden calificarse de *historias anoveladas,* por ser muy exigua la parte de ficción que en ellas interviene; pero por las condiciones especiales de su argumento, difieren en gran manera de las demás obras de su género publicadas hasta entonces en España. Con raras y poco notables excepciones, así los concienzudos imitadores de Walter Scott, como los que, siguiendo las huellas de Dumas, el padre, soltaron las riendas a su desbocada fantasía en libros de monstruosa invención, que sólo conservaban de la historia algunos nombres y algunas fechas, habían escogido por campo de sus invenciones los lances y aventuras caballerescas de los siglos medios, o a lo sumo de las centurias décimasexta y decimaséptima, épocas que, por lo remotas, se prestaban a una representación más arbitraria, en que los anacronismos de costumbres podían ser más fácilmente disimulados por el vulgo de los lectores, atraídos tan sólo por el prestigio misterioso de las edades lejanas y poéticas. Distinto rumbo tomó el Señor Galdós, y distintos tuvieron que ser sus procedimientos, tratándose de historia tan próxima a nosotros y que sirve de supuesto a la nuestra. El español del primer tercio de nuestro siglo no difiere tanto del español actual, que no puedan reconocerse fácilmente en el uno los rasgos característicos del otro. La observación realista se imponía, pues, al autor, y a pesar de la fértil lozanía de su imaginación creadora, que nunca se mostró tan amena como en esta parte de sus obras, tenía que llevarle por senderos muy distintos de los de la novela romántica. No sólo era preciso el rigor histórico en cuanto a los acontecimientos públicos y famosos, que todo el mundo podía leer en la *Historia* del Conde de Toreno, por ejemplo, o en cualquier otro de los innumerables libros y Memorias que existen sobre la guerra de la Independencia; sino que en la parte más original de la tarea del novelista, en los episodios de la vida familiar de medio siglo, que van entreverados con la acción épica, había que aplicar los procedimientos analíticos y minuciosos de la novela de costumbres, huyendo de abstracciones, vaguedades y tipos convencionales. De este modo, y por el natural desarrollo del germen estético en la mente del Señor Galdós, los *Episodios* que en su pensamiento inicial eran un libro de historia recreativa, expuesta para más viveza y unidad en la castiza forma autobiográfica, propia de nuestra antigua novela picaresca, presentaron luego combinadas en proporciones casi iguales la novela histórica y la de costumbres, y ésta no meramente en calidad de accesorio pintoresco, sino de propia y genuina novela, en que se concede la debida importancia al elemento psicológico, al drama de la conciencia, como generador del drama exterior, del conflicto de las pasiones. Claro es que no en todas las novelas, aisladamente consideradas, están vencidas con igual fortuna las dificultades inherentes al dualismo de la concepción; y así hay algunas, como *Zaragoza* (que es de las mejores para mi gusto), en que la materia histórica se desborda de tal modo que anula enteramente la acción privada; al paso que en otras, como en

Cádiz, que también es excelente en su género, la historia se reduce a anécdotas, y lo que domina es la acción novelesca (interesante por cierto, y romántica en sumo grado), y el tipo misterioso del protagonista, que parece trasunto de la fisonomía de Lord Byron. Pero esta misma variedad de maneras comprueba los inagotables recursos del autor, que supo mantener despierto el interés durante tan larga serie de novelas, y enlazar artificiosamente unas con otras, y no repetirse casi nunca, ni siquiera en las figuras que ha tenido que introducir en escena con más frecuencia, como son las de guerrilleros y las de conspiradores políticos. Son los *Episodios Nacionales* una de de las más afortunadas creaciones de la literatura española en nuestro siglo; un éxito sinceramente popular los ha coronado: el lápiz y el buril los han ilustrado a porfía; han penetrado en los hogares más aristocráticos y en los más humildes, en las escuelas y en los talleres; han enseñado verdadera historia a muchos que no lo sabían, no han hecho daño a nadie, y han dado honesto recreo a todos, y han educado a la juventud en el culto de la patria. Si en otras obras ha podido el Señor Galdós parecer novelista de escuela o de partido, en la mayor parte de los *Episodios* quiso, y logró, no ser más que novelista español; y sus más encarnizados detractores no podrán arrancar de sus sienes esta corona cívica, todavía más envidiable que el lauro poético.

Cuando Galdós cerró muy oportunamente en 1879 la segunda serie de los *Episodios Nacionales,* la novela histórica había pasado de moda, siendo indicio del cambio de gusto la indiferencia con que eran recibidas obras muy estimables de este género, por ejemplo *Amaya,* de Navarro Villoslada, último representante de la escuela de Walter Scott en España. En cambio, la novela de costumbres populares había triunfado con Pereda, ingenio de la familia Cervantes; la novela psicológica y casuística resplandecía en las afiligranadas páginas de Valera, que había robado a la lengua mística del siglo XVI sus secretos; comenzaba a prestarse principal atención a los casos de conciencia; traíanse a la novela graves tesis de religión y de moral, y hasta el brillantísimo Alarcón, poco inclinado por carácter y por hábito a ningún hábito a ningún género de meditación especulativa, había procurado dar más transcendental sentido a sus narraciones, componiendo *El Escándalo.* Había en todo esto un reflejo del movimiento filosófico, que, extraviado o no, fue bastante intenso en España desde 1860 hasta 1880; había la influencia más inmediata de la crisis revolucionaria del 68, en que por primera vez fueron puestos en tela de juicio los principios cardinales de nuestro credo tradicional. El llamado problema religioso preocupaba muchos entendimientos, y no podía menos de revestir forma popular en la novela, donde tuvieron representantes de gran valer, si escasos en número, las principales posiciones del espíritu en orden a él: la fe íntegra, robusta y práctica; la fe vacilante y combatida; la aspiración a recobrarla por motivos éticos y sociales, o bien por *diletantismo* filosófico y estético; el escepticismo mundano, y hasta la negación radical más o menos velada.

Galdós, que sin seguir ciegamente los caprichos de la moda, ha sido en todo tiempo observador atento del gusto público, pasó entonces del campo de la novela histórí-

ca y política, donde tantos laureles había recogido, al de la novela idealista, de tesis y tendencia social, en que se controvierten los fines más altos de la vida humana, revistiéndolos de cierta forma simbólica. Dos de las más importantes novelas de su segunda época pertenecen a éste género: *Gloria* y *La Familia de León Roch*. Juzgarlas hoy sin apasionamiento, es empresa muy difícil: quizá era imposible en el tiempo en que aparecieron, en medio de una atmósfera caldeada por el vapor de la pelea, cuando toda templanza tomaba visos de complicidad a los ojos de los violentos de uno y otro bando. En la lucha que desgarraba las entrañas de la patria, lo que menos alto podía sonar era la voz reposada de la crítica literaria. Esas novelas no fueron juzgadas en cuanto a su valor artístico: fueron exaltadas o maldecidas con igual furor y encarnizamiento, por los que andaban metidos en la batalla de ideas de que aquellos libros eran trasunto. Yo mismo, en los hervores de mi juventud, los ataqué con violenta saña, sin que por eso mi íntima amistad con el señor Galdós sufriese la menor quiebra. Más de una vez ha sido recordada, con intención poco benévola para el uno ni para el otro, aquella página mía. Con decir que no está en un libro de estética, sino en un libro de historia religiosa, creo haber dado bastante satisfacción al argumento. Aquello no es mi juicio literario sobre *Gloria,* sino la reprobación de su tendencia.

De su tendencia digo, y no puede extenderse a más la censura, porque no habiendo hablado la única autoridad que exige acatamiento en este punto, a nadie es lícito, sin nota de temerario u otra más grave, penetrar en la conciencia ajena, ni menos fulminar anatemas que pueden dilacerar impíamente las fibras más delicadas del alma. Una novela no es obra dogmática ni ha de ser juzgada con el mismo rigor dialéctico que un tratado de teología. Si el novelista permanece fiel a los cánones de su arte, su obra tendrá mucho de impersonal, y él debe permanecer fuera de su obra. Si podemos inducir o conjeturar su pensamiento por lo que dicen o hacen sus personajes, no por eso tenemos derecho para identificarle con ninguno de ellos. En *Gloria,* por ejemplo, ha contrapuesto el Señor Galdós creyentes de la ley antigua y de la ley de gracia: a unos y otros ha atribuido condiciones nobilísimas, sin las cuales no merecerían llevar tan alta representación; en unos y otros ha puesto también el germen de lo que él llama intolerancia. Es evidente para el lector más distraído, que Galdós ni participa de las ideas que atribuye a la familia de los Lantiguas; pero ¿por dónde hemos de suponer que simpatiza con el sombrío fanatismo de Daniel Morton, ni con la feroz superstición, todavía más de raza y de sangre que de sinagoga, que mueve a Ester Espinosa a deshonrar a su propio hijo? Tales personajes son en la novela símbolos de pasiones más bien que de ideas, porque *Gloria* no es novela propiamente filosófica, de la cual pueda deducirse una conclusión determinada, como se deduce, por ejemplo, del drama de Lessing, *Nathán el Sabio,* que envuelve, además de una lección de tolerancia, una profesión de deísmo. El conflicto trágico que nuestro escritor presenta, es puramente doméstico y de amor, aunque sea todavía poco verosímil en España: es el impedimento de *cultus disparitas* lo que sirve de máquina a la novela; lo que prepara y encadena

sus peripecias: el nudo se corta al fin, pero no se suelta; la impresión del libro resulta amarga, desconsoladora, pesimista si se quiere; pero el verdadero pensamiento teológico del autor queda envuelto en nieblas, porque es imposible que un alma de su temple pueda reposar en el *tantum relligio potuit suadere malorum*. Galdós ha padecido el contagio de los tiempos; pero no ha sido nunca un espíritu frívolo. No intervendría tanto la religión en sus novelas, si él no sintiese la aspiración religiosa de un modo más o menos definido y concreto, pero indudable. Aunque todas sus tendencias sean de moralista al modo anglo-sajón, más bien que de metafísico ni de místico, basta la más somera lectura de los últimos libros que ha publicado para ver apuntar en ellos un grado más alto de su conciencia religiosa; una mayor espiritualidad en los símbolos de que se vale; un contenido dogmático mayor, aun dentro de la parte ética, y de vez en cuando ráfagas de cristianismo positivo, que vienen a templar la aridez de su antiguo estoicismo. Esperemos que esta saludable evolución continúe, como de la generosa naturaleza del autor puede esperarse, y que la gracia 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.

Pero tornando a *Gloria,* diremos que, aunque esta novela nada pruebe, es literariamente una de las mejores de Galdós, no sólo porque está escrita con más pausa y aliño que otras, sino por la gravedad de pensamiento, por lo patético de la acción, por la riqueza psicológica de las principales figuras, por el desarrollo majestuoso y gradual de los sucesos, por lo hábil e inesperado del desenlace y, principalmente por la elevación ideal del conjunto, que no se empaña ni aun en aquellos momentos en que la emoción es más viva. Con más desaliño, y también con menos caridad humana y más dureza sectaria, está escrita *La Familia de León Roch,* en que se plantea y no se resuelve el problema del divorcio moral que surge en un matrimonio por disparidad de creencias, atacándose de paso fieramente la hipocresía social en sus diversas formas y manifestaciones. El protagonista, ingeniero sabio e incrédulo, es tipo algo convencional, repetido por Galdós en diversas obras, por ejemplo, en *Doña Perfecta,* que como cuadro de género y galería de tipos castizos, es de lo más selecto de su repertorio, y lo sería de todo punto si no asomasen en ella las preocupaciones anti-clericales del autor; aunque no con el dejo amargo que hemos sentido en otras producciones suyas.

Con las tres últimamente citadas, abrió el Señor Galdós la serie de sus *Novelas españolas contemporáneas,* que cuenta a la hora presente más de veinte obras diversas, algunas de ellas muy extensas, en tres o cuatro volúmenes, enlazadas casi todas por la reaparición de algún personaje, o por la línea genealógica entre los protagonistas de ellas, viniendo a formar todo el conjunto una especie de *Comedia humana,* que participa mucho de las grandes cualidades de la de Balzac, así como de sus defectos. Para orientarse en este gran almacén de documentos sociales, conviene hacer, por lo menos, tres subdivisiones, lógicamente marcadas por un cambio de manera en el escritor. Pertenecen a la primera las novelas idealistas que conocemos ya, a las cuales debe aña-

dirse *El amigo Manso,* delicioso capricho psicológico, y *Marianela,* idilio trágico de una mendiga y un ciego; menos original quizá que otras cosas de Pérez Galdós, pero más poético y delicado: en el cual, por una parte, se ve el reflejo del episodio de Mignon en *Wilhhelm Meister,* y por otra aquel procedimiento antitético familiar a Victor Hugo, combinando en un tipo de mujer la fealdad de cuerpo y la hermosura de alma, el abandono y la inocencia.

La segunda fase (tercera ya en la obra total del novelista) empieza en 1881 con *La Desheredada,* y llega a su punto culminante en *Fortunata y Jacinta,* una de las obras capitales de Pérez Galdós, una de las mejores novelas de este siglo. En las anteriores, siento decirlo, a vueltas de cosas excelentes, de pinturas fidelísimas de la realidad, se nota con exceso la huella del naturalismo francés, que entraba por entonces a España a banderas desplegables adeptos, muy dignos de profesar y practicar mejor estética. Hoy todo aquel estrépito ha pasado con la rapidez con que pasan todos los entusiasmos ficticios. Muchos de los que bostezaban con la interminable serie de los *Rougon Macquart* y no se atrevían a confesarlo, empiazan ya a calificar de pesadas y brutales aquellas narraciones; de trivial y somera aquella psicología, o dígase psico-física; de bajo y ruin el concepto mecánico del mundo, que allí se inculca; de pedantesco o incongruente el aparato pseudo-científico con que se presentan las conclusiones del más vulgar *determinismo,* única ley que en estas novelas rige los actos, o más bien los apetitos de la que llaman *bestia humana,* víctima fatal de dolencias hereditarias y de crisis nerviosas; con lo cual, además de decapitarse al ser humano, se aniquila todo el interés dramático de la novela, que sólo puede resultar del conflicto de dos voluntades libres, o bien de la lucha entre la libertad y la pasión. Había, no obstante, en el movimiento naturalista, que en algunos puntos era una degeneración del romanticismo, y en otros un romanticismo vuelto del revés, no sólo cualidades individuales muy poderosas, aunque por lo común mal regidas, sino una protesta, en cierto grado necesaria, contra las quimeras y alucinaciones del idealismo entero y amanerado; una reintegración de ciertos elementos de la realidad dignísimos de entrar en la literatura, cuando no pretenden ser exclusivos; y una nueva y más atenta y minuciosa aplicación, no de los cánones científicos del método experimental, como creía disparatadamente el patriarca de la escuela, sino del simple método de la observación y experiencia, que cualquier escritor de costumbres ha usado; pero que, como todo procedimiento técnico, admite continua rectificación y mejora, porque la técnica es lo único que hay perfectible en arte.

Galdós aprovechó en numerosos libros de desigual valor todo la parte útil de la evolución naturalista, esmerándose, sobre todo, en el individualismo de sus pinturas; en la riqueza, a veces nimia, de detalles casi microscópicos; en la copia fiel, a veces demasiado fiel, del lenguaje vulgar, sin excluir el de la hez del populacho. No fue materialista ni determinista nunca; pero en todas las novelas de este segundo grupo, se ve que presta mucha y muy loable atención al dato fisiológico y a la relación entre el alma

y el temperamento. Así, en *Lo Prohibido,* verbigracia, Camila, la mujer sana de cuerpo y alma, se contrapone física y moralmente al neurótico y degenerado protagonista. Por abuso de esta disección, que a veces da en cruda y feroz, Polo, el clérigo relajado y bravío de *Tormento,* difiere profundamente de análogos personajes de los *Episodios,* y quizá sea más humano que ellos; pero no alcanza su talla ni su prestigio épico.

La mayor parte de las novelas de este grupo, además de ser españolas, son peculiarmente madrileñas, y reproducen con pasmosa variedad de situaciones y caracteres la vida del pueblo bajo y de la clase media de la capital; puesto que de las costumbres aristocráticas ha prescindido Galdós hasta ahora, ya por considerarlas mera traducción del francés y, por tanto, inadecuadas para su objeto, ya porque su vida retirada y estudiosa le ha mantenido lejos del observatorio de los salones, aunque con los ojos muy abiertos sobre el espectáculo de la calle. Tienen estos cuadros un valor sociológico muy grande, que ha de ser apreciado rectamente por los historiadores futuros; tienen a veces un gracejo indisputable en que el novelista no desmiente su prosapia castellana; tienen, sobre todo, un hondo sentido de caridad humana, una simpatía universal por los débiles, por los afligidos y menesterosos, por los niños abandonados, por las víctimas de la ignorancia y del vicio, y hasta por los cesantes y los llamados *cursis*. Todo esto, no sólo honra el corazón y el entendimiento de su autor, y da a su labor una finalidad muy elevada, aun prescindiendo del puro arte, sino que redime de la tacha de vulgaridad cualquiera creación suya, realza el valor representativo de sus personajes y ennoblece y purifica con un reflejo de belleza moral hasta lo más abyecto y ruin: todo lo cual separa profundamente el arte de Galdós de la fiera insensibilidad y el *diletantismo* inhumano con que tratan estas cosas los naturalistas de otras partes. Pero no se puede dudar que la impresión general de estos libros es aflictiva y penosa, aunque no toque en los lindes del pesimismo; y que en algunos la fetidez, el hambre y la miseria, o bien las angustias de la pobreza vergonzante y los oropeles de una vanidad todavía más triste que ridícula, está fotografiados con tan terrible y acusadora exactitud, que dañan a la impresión serena del arte y acongojan el ánimo con visiones nada plácidas. ¡Qué distinta cosa son las escenas populares, de este mismo pueblo de Madrid, llenas de luz, color y alegría, que Pérez Galdós había puesto en sus *Episodios,* robando el lápiz a Goya y a don Ramón de la Cruz! Y en otro género, compárese la tétrica *Desheredada* con aquella inmensa galería de novelas *lupanarias* de nuestro siglo XVI, en que quedó admirablemente agotado el género (con más regocijo, sin duda, que edificación ni provecho de los lectores), y se verá que algo perdió Galdós con afrancesarse en los procedimientos, aunque nunca se afrancesase en el espíritu.

¡Fatal influjo el de la tiranía de escuela aun en los talentos más robustos! Porque los defectos que en esta sección de las obras de Galdós me atrevo a notar, proceden de su escuela únicamente, así como todo lo bueno que hay en ellas es propio y peculiar de su ingenio. Es más: son defectos cometidos a sabiendas, y que, bajo cierto concepto de la novela, se razonan y explican. La falta de selección en los elementos de la realidad;

la prolija acumulación de los detalles; esa selva de novelas que, aisladamente consideradas, suelen no tener principio ni fin, sino que brotan las unas de las otras con enmarañada y prolífica vegetación, indican que el autor procura remedar el oleaje de la vida individual y social, y 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 ella a la creación de un *microcosmos* 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 con otras.

Pero hay entre estas novelas de Galdós una que para nada necesita del apoyo de las demás, sino que se levanta sobre todas ellas cual majestuosa encina entre árboles menores; y puede campear íntegra y sola, porque en ninguna ha resuelto con tan magistral pericia el arduo problema de convertir la vulgaridad de la vida en materia estética, *aderezándola y sazonándola* (como él dice) *con olorosas especias,* lo cual inicia ya un camino en sus predilecciones y manera. Tal es *Fortunata y Jacinta,* libro excesivamente largo, pero en el cual la vida es tan densa; tan profunda a veces la observación moral; tan ingeniosa y amena la psicología, o como quiera llamarse aquel entrar y salir por los subterráneos del alma; tan interesante la acción principal en medio de su sencillez; tan pintoresco y curioso el detalle, y tan amplio el escenario, donde caben holgadamente todas las transformaciones morales y materiales de Madrid desde 1868 a 1875, las vicisitudes del comercio al por menor y las peripecias de la revolución de Septiembre. Es un libro que da la ilusión de la vida: tan completamente estudiados están los personajes y el medio ambiente. Todo es vulgar en aquella fábula, menos el sentimiento; y, sin embargo, hay algo de épico en el conjunto, por gracia, en parte, de la manera franca y valiente del narrador, pero todavía más de su peregrina aptitud para sorprender el íntimo sentido e interpretar las ocultas relaciones de las cosas, levantándolas de este modo a una región más poética y luminosa. Por la realización natural, viviente, sincera; por el calor de la humanidad que hay en ella; por la riqueza del material artístico allí acumulado, *Fortunata y Jacinta* es uno de los grandes esfuerzos del ingenio español en nuestros días, y los defectos que se la pueden notar, y que se reducen a uno solo, el de no presentar la realidad bastante depurada de escorias, no son tales que puedan contrapesar el brío de la ejecución, con que prácticamente se demuestra que el ideal puede surgir del más humilde objeto de la naturaleza y de la vida, pues, como dice un gran maestro de estas cosas, no hay ninguno que no presente una faz estética, aunque sea eventual y fugitiva.

Si alguna de las posteriores fábulas de nuestro autor pudiera rivalizar con ésta, sería, sin duda, *Ángel Guerra,* principio de una evolución cuyo término no hemos visto aún, pero de la cual debemos felicitarnos desde ahora, porque en ella Galdós, no sólo vuelve a la *novela novelesca* en el mejor sentido de esta fórmula, sino que demuestra condiciones no adquiridas en él hasta entonces, como el sentido de la poesía arqueológica

de las viejas ciudades castellanas; y entra además, no diré que con paso enteramente firme, pero sí con notable elevación de pensamiento, en un mundo de ideas espirituales y aun místicas, que es muy diverso del mundo en que la acción de *Gloria* se desenvuelve. Algo ha podido influir en esta nueva dirección del talento de Galdós el ejemplo del gran novelista ruso Tolstoi; pero mucho más ha de atribuirse este cambio a la depuración progresiva, aunque lenta, de su propio pensamiento religioso, no educado, ciertamente, en una disciplina muy austera, ni muy avezado, por sus hábitos de observación concreta, a contemplar las cosas *sub specie aeternitatis,* pero muy distante siempre de ese ateísmo práctico, plaga de nuestra sociedad aun en muchos que alardean de creyentes; de ese mero pensar relativo, con el cual se vive continuamente fuera de Dios, aunque se le confiese con los labios y se profane para fines mundanos la invocación de su santo nombre.

Esta misma tendencia persiste en *Nazarín,* novela en cuyo análisis no puedo detenerme ya, como tampoco en el de la trilogía de *Torquemada,* espantable anatomía de la avaricia; ni menos en los ensayos dramáticos del Señor Galdós, que aquí, como en todas partes, no ha venido a traer la paz, sino la espada, rompiendo con una porción de convenciones escénicas, transplantando al teatro el diálogo franco y vivo de la novela, y procurando más de una vez encarnar en sus obras algún pensamiento de reforma social, revestido de formas simbólicas, al modo que lo hacen Ibsen y otros dramaturgos del Norte. Si no en todas estas tentativas le ha mirado benévola la caprichosa deidad que preside a los éxitos de las tablas, todas ellas han dado motivo de seria meditación a críticos y pensadores; y aun suponiendo que el autor hubiese errado el camino, *in magnis voluisse sat est,* y hay errores geniales que valen mil veces más que los aciertos vulgares.

Tal es, muy someramente inventariado, el caudal enorme de producciones con que el Señor Galdós llega a las puertas de esta Academia. Sin ser un prosista rígidamente correcto, a lo cual su propia fecundidad se opone, hay en sus obras un tesoro de lenguaje familiar y expresivo. Ha estudiado más en los libros vivos que en las bibliotecas; pero dentro del círculo de su observación, todo lo ve, todo lo escudriña, todo lo sabe: el más recóndito pliegue de la conciencia. Sin aparato científico, ha pensado por cuenta propia sobre las más arduas materias en que se puede ejercitarse la especulación humana. Sin ser historiador de profesión, ha reunido el más copioso archivo de documentos sobre la vida moral de España en el siglo XIX. Quien intente caracterizar su talento, notará desde luego, sin dejar de ser castizo en el fondo, se educó por una parte bajo la influencia anatómica y fisiológica del arte de Balzac; y por otra en el estudio de los novelistas ingleses, especialmente Dickens, a quien se parece en la mezcla de lo plástico y lo soñado, en la riqueza de los detalles mirados como con microscopio, en la atención que concede a lo pequeño y a lo humilde, en la poesía de los niños y en el arte de hacerlos sentir y hablar; y finalmente, en la pintura de los estados excepcionales de conciencia, locos, sonámbulos, místicos, iluminados y fanáticos de todo género,

como el maestro Sarmiento, Carlos Garrote, Maximiliano Rubín, y Ángel Guerra. Diríase que estas cavernas del alma atraen a Galdós, cuyo singular talento parece formado por una mezcla de observación menuda y reflexiva y de imaginación ardiente, con vislumbres de iluminismo, y a veces con ráfagas de teosofía. Se le ha tachado unas veces de frío; otras de hiperbólico en las escenas de pasión. Para nosotros, esa frialdad aparente disimula una pasión reconcentrada que el arte no deja salir a la superficie: *parcentis viribus et extenuantis eas consulto,* como decían los antiguos. En su modo de ver y de concebir el mundo, Galdós es poeta, pero le falta algo de la llama lírica. En cambio, pocos novelistas de Europa le igualan en lo transcendental de las concepciones, y ninguno le supera en riqueza de inventiva. Su vena es tan caudalosa, que no puede menos de correr turbia a veces; pero con los desperdicios de ese caudal hay para fertilizar muchas tierras estériles. Si Balzac, en vez de levantar el monumento de la *Comedia humana,* con todo lo que en él hay de endeble, tosco y monstruoso, se hubiera reducido a escribir un par de novelas por el estilo de *Eugenia Grandet,* sería ciertamente un novelista muy estimable; pero no sería el genial, opulento y desbordado Balzac que conocemos. Galdós, que tanto se le parece, no valdría más si fuese menos fecundo, porque su fecundidad es signo de fuerza creadora, y sólo por la fuerza se triunfa en literatura como en todas partes.

He dicho.

هلاوس خريفية

TRADUCCIÓN AL ÁRABE DE TROPIQUILLOS, CUENTO DE BENITO PÉREZ GALDÓS

MANAR ABDEL MOHED AHMEZ

1

كان شهر أكتوبر يقترب من نهايته و كان صدري ضائقاً من ألمين مزدوجين: الألم المعنوي و آلام الجسد القاسية التي اعترتني . فسقت نفسي بعيداً عن المدينة المتقدة الحرارة باحثاً لي عن مكان خفي يمكنني أن أرتمي به ككائن لا قيمة له غير جدير بالحياة . فلا يقطع كائن من كان الاهتمام الأوحد الذي أستطيع القيام به: أن أتأمل تدهور حالتي و مراقبة انزلاقي البطئ الذي لا توقفه هدنة أو أمل نحو الموت.

الحقول أمامي أكثر تعاسة من القبور. قال لي الأطباء أنني سأموت مع تساقط أوراق الأشجار. و الآن أراها تشحب و ترتجف على الأغصان كما لو أنها أصيبت بالعدوى من الحمى و الخوف الذي اعتراني. السماء الساكنة تشع ضوءاً تزيد قوته عن قدرة عيني على تحمله. بعد القيظ الرطب للنهار أتت من خلف الجبال رياح الشمالٍ شاهرة سيفها و ملثمة بالظلال الخادعة فتدثرت أنا أيضاً بعبائتي الفقيرة دافساً رأسي فيها حتى تبتعد هذه الرياح دون أن تتوقف عندي أو تحفني.

وجدت حقل والديّ و المنزل المتواضع الذى ولدت فيه رقعة رثةً وحيدة مهملة خربة يرثى لحالها. غطت الأرض التي خلت من أية علامة للحرث أعشاب معمرة و نباتات برية تسلقت عليها الأشواك. و جفت أشجار الكروم المهملة أو أصابها الهرم و المرض فأصبحت تطرح أعناباً فقيرة شحيحة تتشبث بالأشواك القريبة كيلا تسقط. و الأشجار التي كانت تحمي بظلالها اللطيفة الأرض المحيطة بها و تحتضن جمع الأسرة آل بها الحال لتصبح أخشاباً جافةً عارية حرّقتها الحرارة أحياناً و جمّدتها البرودة أحياناً أخرى حسب تغيرات الطقس فأصبحت تنتظر الفأس و السكينة في مستودع الحطب كما تنتظر الجثة السكينة في القبر. و أشجار أخرى احتفظت ببقايا حيوية ضعيفة في عروقها المريضة زينت جذعها وريقات فقيرة بشكل هزلي فكانت كشخص متباه ارتصت فوق كفنه الأوسمة. ثم لم تعد الأسوار الحجريةٍ تعوق حتى خطوة السحالي الزلقة فأصبحت أحجارها تتساقط داهسةً أحياناً

الكائنات التي تسكنها. و المكان كله امتلأ بآثار القواقع اللزجة و النباتات التي قرضتها الحشرات و ستائر هائلة من خيوط العنكبوت و سحب من كائنات دقيقة نهمة للابقاء على هذا القدر الهائل من الخراب و الوحشة.

2

كان البطل في هذا المشهد الكئيب أطلال المنزل الذي شققته صواعق كطعنات رماح و سوّده الحريق و نزل سقفه ليتحول إلى أساساته. و تحولت الأساسات إلى وحل بفعل الرطوبة . و الجدران لرماد.

عندما رأيت هذا القدر من الأشياء الهالكة الحبيبة على قلبي تساءلت ما إذا كنت أنا أيضاً في عداد الأموات و تحللت مثلها و ما إذا كان وجودي هنا ما هو إلا كطيف شبح يزور و يتذكر مشهد الأيام الحقيقية و الشكل السابق للمكان . استدعى هذا الخاطِر مئات الذكريات. فقد لاح لي مشهد ألعاب الطفولة و تركي المبكر لمنزل والديّ لاهثاً خلف مغامرات حمقاء عندما اجتاحتني حمى النقود.

راجعت خطواتي الأولى في القارة البعيدة حيث تلهب الشمس الرأس و تسمم الدم. طالعت معاركي العظيمة. سقطاتي و انتصاراتي. و عطشي الذي لا يروى للمال. حينئذ أحسست بتجدد اضطرام نيران الحماسة التي استهلكت صحتي. رأيت نفسي و أنا أطارد الثروة و ألحق بها في أغلب الأحيان. تذكرت العمي الذي ساقني إليه زهوي و غروري و الأهمية الكبرى الذي كنت أوليها لثروتي الضخمة. تلك الثروة التي كدستها من غابات الفلفل الأسود و القرفة . و التي استخرجتها من البحار و الأنهار و أسنان الأفيال الصرعي و من تلك العصارة التي تسبب النعاس لأهل الشرق و النبتة الخضراء الضاربة إلى السواد التي تشحذ قريحة الإنجليز.

ثم إذا بي أجد نفسي فجأةً -بعد أن كنت ممدوحاً مبجلاً محبوباً ممن أحببت ثرياً ذا سلطان- و قد حل بي سوء الحظ و النكبات. مر أمام عينيَّ التدهور الفجائي الذي ألم بي و المحاط بدخان حرائق و أمواج مغرقة و أنفاس الخونة و نظرات متهربة من سيدة خائنة و صرخات مثيري الفتنة الهمج. و دوي غلايات البخار المتفجرة . و العبير القاتل للزهور الاستوائية. و الطقس الملئ بالأوبئة الآسيوية. و الخربشة الكريهة من الكتابة الشبيهة بالصينية . و تلك الفوضى المريعة من كلمات السباب بالإنجليزية و البرتغالية و الإسبانية و التاغالية و الهندية و اليابانية من أفواه بيضاء و سوداء و حمراء و صفراء و نحاسية و مكممة.

لم يبق إلا الكسلِ الكريه لابحار بطئ كئيب لسفينة بخارية تضرب رأسي برفاسها بانتظام يوماً بعد الآخر. و لم يبق بداخلي إلا الإحساس بالخزي و الآلام الجسدية التي تنبئ بنهاية تعسة. لم أعد إلا مريضاً مستهلكاً. و لم أتعد كوني فتيل ظمآن تتمسك بجذوته السوداء شعلة مترنحة يمكن أن تخمد مع أول هبّة من نسائم الخريف.

ثم وجدت نفسي في المكان الذي شهد بداية حياتي: في البيت الذي ولدت فيه. وسط أطلال كثيرة مسكونة و لكن فقط بالروح المثالية للذكريات. مات والديّ و إخوتي. و اختفت ذكرى تلك العائلة الطيبة و أصبح كل شئ تراباً منثوراً كتراب هذا المنزل. و أنا- الشخص الوحيد الذي لا زال موجوداً- أصبحت مثل أثر

سير السفينة المبتعدة: يزداد في الاختفاء مع كل دقيقة. فقد كنت أنا أيضاً أموت بالحزن و السُل، شكلي النهاية الإنسانية الحتميين . أحاط بي التراب و السحالي و العناكب و الرطوبة و الوحوش الضارية الدقيقة التي تتغذي خلال حياتها القصيرة على رفات الحياة الطويلة. كلها كانت تنتظرني بتلهف جائع.

-إني قادم، قادم

قلتها و أنا سانداً برأسي على حجرٍ ثم ظهر جسم داكن فصل بين عينيّ و النور، فأدركت بوجود ما معي...أكان رجلاً؟

3

نعم، لم يعد عندي شك في أن ما رأيته أمامي كان رجلاً بالرغم من أنه كان بسمنته اللطيفة كبرميل متباه ملئ بالخمر الطيب. رأيت غليوناً يظهر بين غابة كثة من الشوارب المصفرة. و عندما تبددت سحب الدخان الكثيفة التي كانت تخرج من هذا الغليون، تكشفت لي وجنتان مستديرتان مصبوغتان بلون حمرة فجر تحسده عليها و تتمناها أية فتاة . و عينان كبيرتان كثيرتا الحركة و بهما حيوية مفرطة مثبتتان عليّ، تتفحصاني في عجالة من وجهي إلى قدميي و من عباءتي القصيرة البالية حتى يدي المرتعشتين.

و كانت رأس هذا الشخص الذي يستكشفني مستديرة و ذات شعر جاف و منكوش به القليل من الشيب. و كان يرتدي تلك الحلة الخاصة بالعمل التي نطلق عليها: «مريلة»، ومن تحت «الكرش» الذي أظهرته هذه المريلة ظهرت ساقان قويتان كأساس جيد لهذه البنية المدهشة ، و فوق المريلة بجانب حمالات البنطلون رأيت ذراعين مغمودتين في كمّي القميص تُفتحان لي على وسعهما في دهشة و مودة . و صاحب ذلك هذه الكلمات:

-لا، إنني لست واهماً، إنك تروبيكيّوس... أأنت هو حقيقةً؟ نعم، إنه أنت، الابن الأكبر للسيد لاثارو تروبيكيّوس الذي انتقل إلى الرفيق الأعلى عشية ليلة الحريق و قبل ليلة من الفيضان ... أو العكس، في اليوم التالي لمعركة ثارابيكوس التي لقي فيها أبنائه و إخوانه بالتاسار و كوسمي تروبيكيّوس مصرعهم فيها. من المدهش ملاحظة كيف تنعش الأحزان ذكريات الطفولة و كيف نتعرف في ساعات الشدة على أشياء و ملامح كنا نعتقد أنها قد محيت للأبد من عقولنا.

كان ذلك الشخص السيد كوباس صانع البراميل، صديق لأبي و من في الأيام الخوالي ، رجل رائع و مجتهد ، شديد الحنان و الود و كنا نسميه في القرية : «المعلم كوباس».

قلت له: «أنا الشخص الذي تظن أنه هو. و أنت المعلم كوباس الذي كنت أذهب إلى ورشته للعب أما تزال الصغيرة رامونا و بيليساريون على قيد الحياة؟ آه يا معلمِ كوباس، كم من الذكريات حضرتني ، لقد فقدت كل شئ الآن ، كل شئ أصبح أطلالاً، انتهى كل شئ، حتى أنا الذي قد أبدو من الأحياء لست في حقيقة الأمر إلا جثة تتحرك و تتكلم.

— «سبحان الله» ، -تعجب المعلم كوباس الطيب و الذي كان يستخدم هذه العبارة كلزمة- كنت أعتقد أنه لم يبق على قيد الحياة أي شخص من عائلة

تروبيكيّوس. فعندما كان السيد لاثارو على وشك اغلاق عينيه للأبد قال لي «أنا الأخير يا عزيزي كوباس ، لأن ولدي ثاكاريّاس يقبع هناك، في أعمق الأعماق، يغطيه البحر كبلاطة ضريح.

— لا، - أجبت بعد أن شعرت أن عيناي امتلئتا بالدموع - أمامك الآن ٍ مريضاً ، ذلك الشخص الذي كان من قبل في كامل صحته وعنفوانه، فقيراً من كان من قبل ثرياً. أنا الذي رأيت الأفيال عن قرب مثلما تريٍ أنت الآن عن قرب أحجار هذا السور الذي أمامنا، لقد عدت إلى أوروبا متسولاً.
— «سبحان اللّٰه» ، كم من الأحوال تتبدل. فأنا، بخلافك كنت فقيراً و أصبحت غنياً، و أدين بهذا النجاح في العمل لتوفيق اللّٰه و مساعدة والدك لي، فهو الذي قام بمؤازرتي علي أكمل وجه. أترى هذا؟ -و أشار بيده القوية إلى الربى القريبة الوافرة بأشجار الكروم ذات الأوراق التي تحول لونها إلى الذهبى و تطل من بينها الثمار السوداء- إن كل هذا ملكٍي ...
— هل تري ما هناك؟ -أجبته بمرارة مشيراً على عبائتي القصيرة - حتى هذا لم يعد ملكي. لقد أعارني إياها شخص عندما كان مغادراً للسفينة كيلا أموت من البرد. إن ناراً إستوائيةً تكوي أحشائي و إعصار التيفون الإستوائي يحرق في رأسي، إن جلدي يتجمد ويحترق بالتناوب في الطقس المبارك لأرض الوطن: أوروبا.

4

— شكراً، ألف شكر، مليون شكر يا معلم كوباس. – قلت ذلك و أنا أتلقى الهدايا التي وضعتها لي هذه العائلة الكريمة على المائدة. و كان صانع البراميل الطيب قد ألح علي في قبول ضيافته السخية،و قال لي: «ابن السيد لاثارو هو ابني، و إذا لم يستطع الابن الضال أن يسكن في بيت والده ، فالموضوع «في بيته»، أنا سأستضيفك يا تروبيكيوّس، و لتعلم أنك في بيتك.

ملأ الامتنان روحي بسكينة سماوية و لم أعرف كيف يمكنني أن أرد كل هذا الكرم ، و عندما لم تجد مشاعري كلمات لتعبر عنها ، لذت بالصمت.

كانت المعلمة كوباس - زوجة المعلم كوباس- امرأة ريفية جميلة ذات نهدين طافقين تتميز بخفة الحركة مثل دولثينيا، محبوبة دون كيخوتي الشهيرة. بلغ زوجها الخمسين و كانت هي في الأربعين ولكن ما زالت محتفظة بجمالها و شبابها ، أسنانها شديدة البياض تدعو للاعجاب و لها طلة هادئة. جمعت هذه السيدة بين الأفكار الطيبة و الأعمال الخيرة. كان ابنها بيليساريون يدرس ليصبح قساً و كانت ابنتاها رامونا و باولينا فتاتين ريفيتين شديدتي التأدب و العقل و الجمال، و كانتا مشتركتين في مجلة للأزياء كما أنهما أيضاً كانتا تقرآن أعمالاً جادة و تختاران ملابسهما وفقاً للأذواق في عواصم الحضر و لكن في بساطة ساحرة و خالية من أي

تكلف. و لهذا فقد التمست لهما العذر منذ الوهلة الأولى على شدتهما الحضرية ذات المسحة الريفية. كان الفتاتان تتحدثان بتحفظ لا يخلو من الحدة .

ذات يوم . جلست الفتاتان تخيطان في شرفة غرفتهما التي تحميها ستارة عريضة من أشعة الشمس. تلك الغرفة التي تطل على الحديقة العامرة بشذى الفواكه المتنوعة و الزهور و الهمس البديع للعصافير. في الأسفل كان كوباس يريني أشجار الفاكهة الخاصة به. و سمعتهما تضحكان بلطف من مظهري الغريب. و عندما نظرت نحوهما لأستفهم عن سبب هذه الضحكات فبادرتاني قائلتين: «لا يا تروبيكيُّوس. ليست هذه الضحكات عليك».

خفق قلبي سعادةً حيال هذا الرفق الذي أولته لي هذه العائلة الكريمة.. و شعرت بحالتي الصحية المتدهورة و قد حلت محلها الطاقة و العافية. فأصبحت كمن يفيق من الخدر بفضل يدين حانيتين رقيقتين مخضبتين ببلسم شافٍ.

كان المعلم كوباس يلتهم الطعام بشراهة و أرادني أن أنحو نحوه . لكن الأمر كان صعباً بالنسبة لي على الرغم من استعادتي التدريجية لشهيتي.

-انصت لما سأقول جيداً يا تروبيكيُّوس -قال لي- عليك أن تقنع نفسك أنه لا يجب أن تموت. في هذا العالم يا بني يجب أن نقوم بالتالي: نذكر الله و نأكل جيداً و نترك ما لا حاجة لنا به. فلتنح الأحزان و الهواجس جانباً. نعم، إنك مصاب بداء السل و بشدة مثل شجرة التوت تلك التي تظلنا و تروح عنا بفروعها. لكن لونك تغير في ثمانية أيام و كسى اللحم جسدك و تخلصتَ من تلك النظرة البائسة . أليس كذلك يا ابنتاي؟ يبقى أن نحولك إلى شاب مليح الطلعة و أن «تربي كرشاً « مثل هذا الذي تراه أمامي. كل المزيد من هذا الكبش الشهي. أيحتاج الأمر لإقناعك أن أردد على مسامعك قول مأثور باللاتينية؟ . أنا أيضاً أعرف أقوالاً مأثورة باللاتينية. . إليك هذا:

«omnis saturatio bona; Pecoris autem optima» [1]

ما رأيك يا صديقي تروبيكيوُّس؟ ارتشف رشفة كبيرة من ذلك النبيذ الأحمر الرائع الذي أشرفت على زراعته و جنيه و عصره و تخميره و تخزينه و تكريره و تعبئته . في نفس هذا المكان. أي نعم!. في هذه الأرض العجائبية. أفضل أراضي الدنيا.

فأجبته بأنني حقيقة بدأت أشعر بالنشاط يدب في أوصالي كما لو كانت تتسلل دماء جديدة في عروقي تدريجياً . لكن مع ذلك لم يخالجني أي أشك في خطورة مرضي فأنا متأكد من حتمية موتي مع تساقط أوراق الأشجار.

ما إن سمع المعلم حديثي هذا حتى انفجر في ضحكات صادقة فكان أشبه ببرميل نبيذ نزع الصنبور عنه فتدفق محتواه بغزارة . فهكذا بدأ: بقهقهة مدوية امتزجت لاحقاً بكلمات مبهجة ممزوجة بتناثر خفيف لبصاقه الذي طرطش بعض الشئ على الأشخاص الموجودين بالقرب منه.

-مع بداية سقوط الأوراق!. يا للسذاجة. سبحان الله . إننا اللآن في مستهل أفضل فترات السنة. إنها أكثر فترة مبهجة و مفيدة و صحية. من ناحيتي أؤكد لك أنني في باقي فترات السنة أشعر بالملل الشديد . فالعمل قليل و الورشة تكون

[1] «كل الطعام شهي. و أفضله الأغنام».

شبه متوقفة... اصلاح من هنا... اضافة لوح إلى برميل من هناك... ارخاء و شد الإطارات...

لكن الآن الخريف يقترب، و من الواضح أن المحصول سيكون جيداً . و سأبدأ في سماع عبارات مثل «يا معلم كوباس، اصنع لي عشرين برميلاً» ،... «و لي 12 برميلاً»، ...«لا تنساني، يا معلم، أريد تعبئة 800 أروبة من النبيذ[2]». بالطبع لن أغفل ما نصيبي من البراميل، فلن يكفيني 100 أو حتى 200 برميلاً. فالسماء تمطر نبيذاً في شهر أكتوبر . و في كل عام يزداد النبيذ عما قبله . فما أن يبدأ شهر سبتمبر حتى يبدأ العمل العظيم في ورشتي، فتقرع المطرقة باطن خشب السنديان مُصدرةً أروع موسيقى يمكن سماعها: دوم تاك دوم. قل لي أمرّت على مسامعك ضجيج قيثارة أو ناي كهذه الألحان؟ بل و أسألك أيضاً إذا كنت تعرف شيئاً أكثر بعثاً على السرور و الفرح من التواجد في الورشة و أنت تعزف قرعات و طرقعات و تتمنى أن تنتهي من عملك كي تذهب لترى الأعناب: إذا كانت قد امتلأت جيداً . إذا كانت قد بدأت في التلون، إذا كانت الأمطار قد أنضجتها . إذا كانت الشمس قد جوَدتها. ماذا يمكن أن يكون أروع من أن تقوم على خدمة الجفان التي تسقط على الأرض وتلك التي تكون محملة بالأوراق؟. ثم يأتي اليوم المشهود، ليلة عرس النبيذ، جني المحصول يا تروبيكيوّس، العمل الذي من أجله خُلق العالم . هكذا يجب أن ترى هذه الفترة من السنة. . لن أقول لك شيئاً آخر. بالنسبة لي، تتلخص لذة الحياة في هذا الجزء الناضج من السنة، الذي يشبه ساعة العصارى اللطيفة التي -عندما نحصد ثمار عملنا صباحاً- تبشرنا بليلة هادئة. إنها تلك الفترة التي تمثل الحد الفاصل بين الحياة الدنيوية الفانية و حياة المجد و الخلود.

5

بهذه الأحاديث و غيرها جعل المعلم كوباس الغداء مسلياً . وقد عكس حديثه هذا طبيعته الشريفة و حبه للعمل الذي يدين له بالبحبوحة في العيش و السلام اللذان يعمان بيته.

في الأمسيات الرطبة و الجميلة -التي كانت تقصر مدتها يوماً بعد يوم- كان المعلم كوباس يكد في ورشته، في حين كانت زوجته تشرف على التجهيزات موسم الحصاد المقبل بعناية شديدة . و كنت أنا و الفتاتين نجوب كافة أنحاء المزرعة لجمع الثمار الناضجة. كم كان جدير بالتأمل كيف نكوم أعمدة الخوخ و نكدس الكمثرى و البطيخ، فنفصل بين الثمار المختلفة و نفرزها لتقديمها لبائعي المدينة بعد أم نحتفظ بأفضلها للمنزل.

كانت الفتاتين شديدتي اللطف، و قد استطاعتا وسط أجواء الخواء الفكري أنٍ تحصلا على قدر من الثقافة. فتعلمتا الآداب الإجتماعية الرفيعة . كما تعلمتا أيضاً كيف تغطيان جذور الخضر بالتراب و كيف تحفظا الفاكهة حتى فصل الشتاء و كيف يمكن الاستفادة من نبات الهليون، و بأي درجة و قدر يجب أن تروى أشجار الفلفل الأخضر، و أي أنواع الأعناب تعطي أفضل عصير، و أي الرياح أفضل لينضج

[2] ربع وزن يساوي 1 1.5 كيلو جرام (و قد يطلق على مكاييل قديمة أخرى).

اللوز . و في أي اتجاه يجب أن تبنى حظيرة الدجاج و ما هي الطريقة التقليدية العبقرية و المثلى لتجهيزعش الأفراخ الصغيرة. و كنت أذهب بصحبتهما كي أتعلم شيئاً من علوم الريف الفريدة من نوعها و التي تفوق في الجمال و الطيبة كل العلوم الإنسانية.

كانت رامونا العزيزة تجتهد في تعليمي هذه الدروس. فكنا نذهب لنطعم الدجاج و كانت تقول لي: يجب ألا تعطي الدجاج طعاماً أقل أو أزيد من حاجته . لكن في حالة عدم استطاعتنا تحديد هذه النسبة جيداً فيفضل الاقتصاد على الاسراف. إن الحكمة تستدعي أن نوفر من الطعام ما يقل قليلاً عن الحاجة كي نحافظ علي السلامة البدنية و النفسية.

أكدت لي هذه العبارة الغريبة ما كنت أستشعره، فرامونا فالصغيرة كانت تتمتع بذكاء فريد و حدس عالي و فطنة كبيرة . و تطبيقاً لقاعدة أن الحياة لا تعطى كل شئ . كان من المنتظر ألا تتمتع هذه الفتاة بالجمال. لكنها كانت جميلة.

طلبت رامونا و أختها مني أن أقص عليهما مغامراتي. فحكيت و حكيت و قصصت عليهما عجائب و مفارقات. فوصفت بلاداً و رسمت شعوباً و أحصيت ثروات كانت أشبه بالأسطورية . ثم بعد طول ثرثرة كنت انزوي على نفسي معتقداً أنني لم أقل شيئاً ... خرجت من بين شفتاي ملايين الكلمات لكن قلبي كان لا يزال مثقولاً ملآناً كحال البرميل الذي يخمَر في جوفه المقعر عصير العنب الذي تم استخلاصه حديثاً من الأعناب.

— موسم حصاد العنب!

كان المعلم كوباس يسرع في الحركة كالمصاب بالصرع و يطلق صرخات كالمجانين في حين كانت زوجته تعطي الأوامر بهدوء و تسلسل فلا يتراكم أمر على الآخر. كثرت السلال المليئة بالأعناب فلم يسعها حوش معصرة العنب. و في مكان ليس ببعيد انتشرت أصوات القرقرة الفارغة و العميقة للبراميل و هي يتم ملئها. كأصوات مضمضة أفواه عمالقة ملأت أفواهها و تقلب بين سقف الفم و اللسان أمواج صغيرة.

على الجانب الآخر كانت رامونا و أختها تراقبا عملية فصل الأعناب فكانتا تقومان بجمعها وفقاً لنوعها و درجة نضجها . فالنبيذ الجيد لا ينتج عن العصر العشوائي لكل ما يتم قطفه من العرائش.

و سرعان ما ظهرت نتيجة عمل المعصرة: ظهرت دفقة رغوية داكنة . مرت بالقناة حتى وصلت إلى صهريج صغير. و هناك وقف رجل وسط عصير العنب الذي وصل حتى ركبتيه. فكان يفرغ الصهريج بواسطة دلو كبير مع قيامه بقياس مستوى النبيذ في الصهريج و عد الأدلية تحت ناظريّ السيد. و كان الجميع- الفتية الذين يقومون بالعصر و الرجل الذي يقيس و العمال الذين كانوا ينقلون ذلك المشروب إلى القبو- جميعهم صبغهم لون أحمر قرمزي حاد كما لو كانوا يتصببون نبيذاً و ليس عرقاً. و جميعهم أصابتهم نشوة و سعادة محمومة، فكانوا يملأون قبضتهم بالعنب الذي عصروه و يفركون وجوههم به راسمين خطوطاً مثل القبائل البدائية .

و كنت أنا أقوم بتدوين أعداد جرار العصير التي كانت توضع في القبو شاعراً أن روحي تواصلت مع اللذة القلقة للمعلم كوباس و الرضا المعتدل و الرصين لزوجته الجميلة. و حرصت الفتاتان اللتان انسحبتا نحو المنزل على ألا ينقص شئ من الطعام في الوجبة التالية التي كانت ستقدم لكل هذا العدد من الأشخاص. في تلك الآونة كان القبو يزداد في الامتلاء، و عبرت البراميل بكثير من الزيد عن غضبها فهي لم تعد تستطع ابتلاع نبيذاً أكثر من ذلك. لكن لم يمثل ذلك الأمر مشكلة، فالبراميل كثيرة كما توجد أوانٍ و خوابئ و قدور .

هناك، كان رحيق الآلهة طفلا حديث الولادة يحدث جلبة و اضطراب، و أصبح وجوده تمهيداً لآلاف الأفعال الصبيانية. هذا الرحيق نديم الملوك و الشعوب، الديموقراطي العظيم و الدكتاتور الكبير الرجعي و الثوري في آن واحد . الذي لا ينسى أبداً مبادئه العليا النافعة الصحية و المسكرة، إنه ذلك المشروب الذي لم يقابل الأنفة فالجميع، مرضى و أصحاء، ينظر إليه بعيون لامعة. إنه ذلك المشروب الذي يترأس مآدب الأصدقاء و حفلات المصالحة، هو الذي يظهر في لحظات البهجة عندما يتم اطلاق قاذفات من الفلّين فيفيض بالبلاغة و الحنو و الحماس و الآمال و الإيمان العميق . إنه ذلك المشروب الذي يرمز،في مذبح الكنيسة الئ دماء المسيح التي ضحي بها، ثم بعد أن يجتمع مع الخبز على المائدة الإلهية يزهو بصداقته لأعظم الرجال: نوح . الشاعر الإغريقي أناكريون و الشاعر الروماني هوراسيوس و شكسبير و آخرين. هو المشروب الذي قدِّس كالآلهة في اليونان . و تُوج بالزهور في روما و تغنى له الألمان و مجده البرابرة و حمله الفاتحون إلى أقاصي الأرض. هو الذي يُطوع بمرونة مدهشة على طباع كل بلد : فهو مُزّ رقيق في فرنسا و حلو في إيطاليا و قوي في المجر و جاف و ناري في إسبانيا و خفيف و مفكر في ألمانيا . و هو الذي أشعل حروباً قاسية بين الشمال الذي ينتظره و يشتهيه و الجنوب الذي ينتجه. ذلك المشروب الذي له نصيب من أحزان الشرق المسيحي و حماس الشاعر الإغريقي عند نظم الشعر، و التطرف القاسي للقوط، و الجسارة الفظة للقصائد الغنائية التي تحولت لتصبح جزءاً من معركة ملحمية بين جنسين شعريين تصارعا خلال قرون على بضعة سهول من الكروم، و كان له دوره في حالة السكر اللطيفة لشعر الرين، و في الملحمات العريقة للبرتغاليين الجائلين في العوالم محاولين تقريب ذلك الكأس المقدس إلى الشفتين الرقيقتين لابن كونفوشيوس و ايقاظ الناسك البراهماتي الذي يكتفي - للأسف- بأن تسكره المياه و التأملات من «نيرفانته». هو الذي يتسبب في لذوعة أحاديث الفرنسيين الممزوجة بالدعابات، و هو الباعث على نشاط خيال الفنانين الفلامنك و روح الفكاهة عند الرسام تينيير و رسومات روبينزالمليئة بالألوان و الحركة. تعزى إليه أيضا تلك الجدية الفكاهية لدى الإنجليز و حمى العمل و هذه الإثارة المتعقلة التي تقود إلى الكثير و العظيم من النجاحات، إليه الفضل في أعظم ما هو قديم و حديث، في الأدب و الدين، في العادات و الفنون، في جميع أوجه الحياة. في النهاية ستلمسون التأثير القوي لذلك الشريك المؤثر في الانتاج الإنساني.

7

حلت أيام رطبة و هطلت أمطار باردة مستمرة عنيدة ة جلدت الأشجار التي كانت أغصانها تتعرى تحت وطأة الرياح الشديدة. لكن بالرغم من ذلك كنت أشعر

أننى أقوى. فقد تلاشت مخاوفي من موت قريب و لم يعد فصل الخريف يسبب لي الرعب .

«أريت كيف لم يحدث لك شئ؟!» -قالها لي صديقي على المائدة بعد الاحتفال بشهيتي المفتوحة بأفعال تثبت شهيته المفتوحة أيضا-. «شهرين من الحياة في الريف و العمل في هدوء استطاعت أن تجعل مخاوفك الساذجة تتلاشى . فردت فيك الصحة و السعادة و الأمل. سبحان اللّه.»

ثم ارتسمت نبرة صوته بجدية لا تخلو من تعبير يدل على التأمل و أضاف:

«إننا الآن نعيش فترة من العام يمكن أن نقارنها بفترة ما بعد الظهيرة. و نقترب من ذلك الغروب الذي نسميه شتاءً . يا عزيزي تروبيكيوّس إننا نحتفي بالخريف الذي يمثل نضج السنة و نضج الحياة . فهو التجربة و الثمرة و المحصول الذي تم جنيه و و الاعتزاز به. دعنا لا نخش أن يذكرنا هذا الفصل النبيل باقتراب حلول فصل الشتاء الذي يمثل غروب السنة و الحياة. إن فكرةِ الموت تسبب الحزن للأغبياء فقط. في رأيي ما الموت إلا مرحلة الزراعة استعداداً للحصاد في الحياة الأبدية».

ثم التزمنا جميعاً الصمت . كنت أتأمل وجه حبيبتي رامونا المضطرب بسبب حديث سابق تم بيننا عند عودتنا من الحديقة قبل العشاء بقليل. عاود كوباس الكلام . لكن هذه المرة تغير تعبير وجهه الجاد فارتسم تعبير بالسعادة و الاحتفال عليه . قال لي : معظم الرجال العظماء ولدوا في الخريف. يا سلام!. أتضحك من كلامي؟! صحيح إنني رجل متوسط الثقافة . لكن اليك هذه الكوكبة من الأدباء الذين ولدوا في الخريف و ماتوا في الربيع: ثربانتس. فيرجيليو. بتهوفن. شكسبير. اقرأ الإحصاءات يا عزيزي تروبيكيوّس و سترى كيف نولد في هذه الأشهر و نموت في شهري إبريل أو مايو».- ثم أطلق ضحكة-. «إنني أقول لكل من يتحدث بسوء عن فصل الخريف المحبب إلى قلبي أنه أب الشتاء و جد الربيع المزهو المختال. و هو أيضا ابن الصيف الذي يعد في نفس الوقت ابن حفيده الخريف.»

بلا شك كانت الرأس الهرقلية لصانع البِراميل الطيب تستغيث من فرط الشراب. فقد أصر على جمع النظرية بالتطبيق معاً من خلال ذلك الشراب الخريفي اللاعج.

كنت أنا و رامونا قد أمضينا عصر ذلك اليوم في حديث مسل لطيفٍ و عفيف. كان كلانا جاداً . و كلانا كان جيد التخطيط و حريص على استشفَّاف آفاقً المستقبل التي بدت لنا وردية. و في المساء. بعد الانتهاء من العشاء . قال لي المعلم كوباس - بعد أن بخَرني دخان غليونه-:«عزيزي تروبيكيوّس. أنا لست معترضاً. و لا زوجتي أيضاً معترضة. إذن فلا أحد.. لا أحد على الاطلاق معترض».

ثم وضع يده المكتنزة على كتفي مما جعلني أنحني تحت وطأة وزنها و أضاف : «إن ابن صديقي لاثارو يجب أن يكون ابني. بالمناسبة إن أرضك توجد هناك. و حالتها ليست بسيئة. فقط يجب اعادة زراعتها. و سنقوم بذلك». ثم دار أكثر من مرة كبرميل يتدحرج تحت أيدي صانعه. ثم اقترب مرة أخرى و عندها عانقني بقوة حتى شعرت أنني سأختنق. و قال لي: «سنعيد بناء المنزل».

هربتِ من رأسي الكلمات . و تركته يعانقني و أنا أشعر بحركة كرشه الذي كان أشبه بكُرة كبيرة من المطاط تثب و تنط. ثم نادى صانع البراميل على زوجته التي أتت مسرعة جادة ثم بشوشة. ثم ما لبث أن نادي المعلم كوباس ابنته بعلو صوته : «رامونا.... يا رامونا».

دخلت الفتاة مضطربة و خجولة متجنبة نظراتي. عينيها الجميلتين كان بهما اصرار فريد على امعان النظر في الأرضية و التهرب من النظر إلى وجهي أو وجه والديها الطيبين. كيف لي أن أحكي بكلمات قليلة و لكن معبرة أنه تم الاتفاق على كل شئ في نفس تلك الليلة ؟!

كانت سعادتي سبب آخر لاسترداد عافيتي. لقد أصبحت رجلاً آخر من الناحية الجسدية و النفسية. فقد وهبت لى الحياة آلاف المنح التي لم أكن أعرفها من قبل. أصبحت صحيحاً محبوباً محباً، مالكاً مرة أخرى لأراضي والدي و المنزل المتواضع الذي ولدت فيه، و مالكاً أيضاً لذلك القلب الطاهر النبيل لامرأة ساحرة عاقلة صالحة غنية. كان من شأن هذه السعادة أن تصيبني بالجنون للأبد.

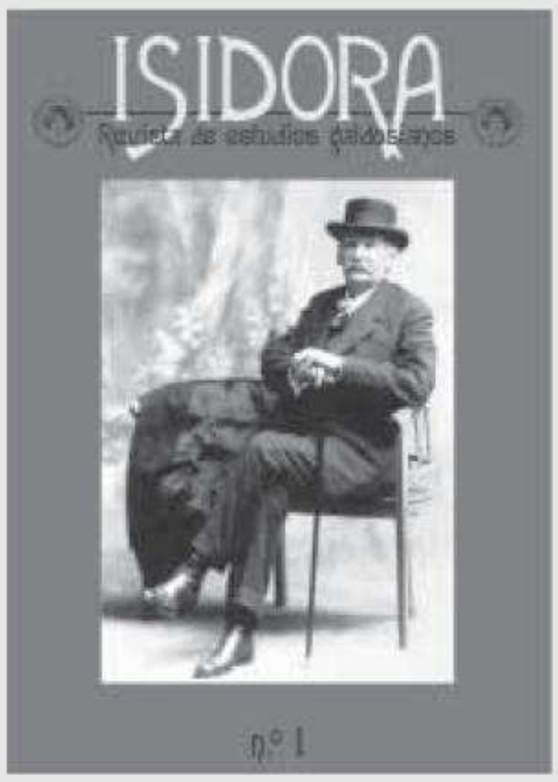
لا أعرف جيداً متى حدث هذا، هل كان عند زواجي أم بعد ذلك بقليل: شعرت رجفة في نابعة من أعمق أعماقي، و كانت يديّ زوجتي بين يديّ، أكنت أيضاً ممسكاً بخصرها؟ لا أدري. فقط أعرف أن كل شئ تبدل فجأة أمام عيني، دار العالم بي بسرعة ، و وجدت نفسي ملقىً على الأرض تحت منضدة في حالة تشبه البله (هذا إذا لم يكن ما ألم بي هو البله بعينه) . ثم بدأ تأجج تفكيري فى الانطفاء. لمست الأرض لأتأكد من أن ما يحدث حقيقي. أدركت أن جسد ما مد ذراعيه نحوي كما لو كان يريد رفعي من على الأرض، و أعتقد أنه تمكن من ذلك و وضعني على الأريكة.

كان خادمي، الذي عندما رآني و قد تملكتني هذه الحالة أحضر لي فنجاناً ينفث دخاناً و قال لي: ستنتهي هذه الحالة بشرب فنجان من القهوة الجيدة القوية.

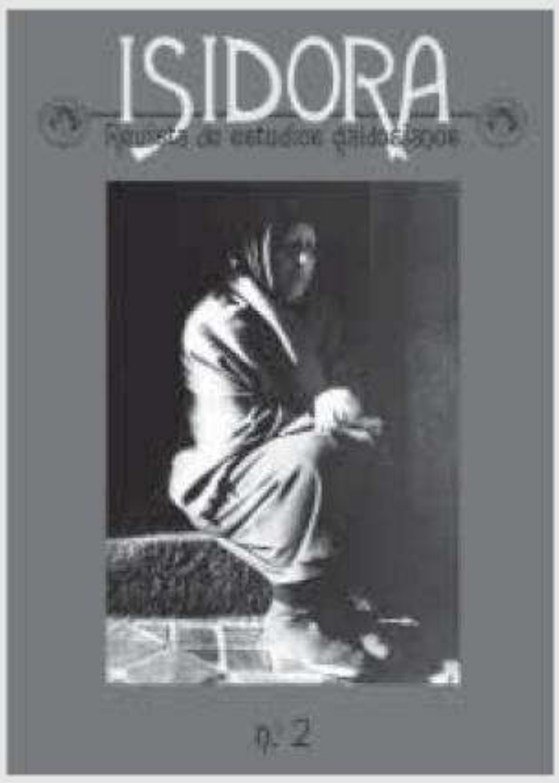
ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

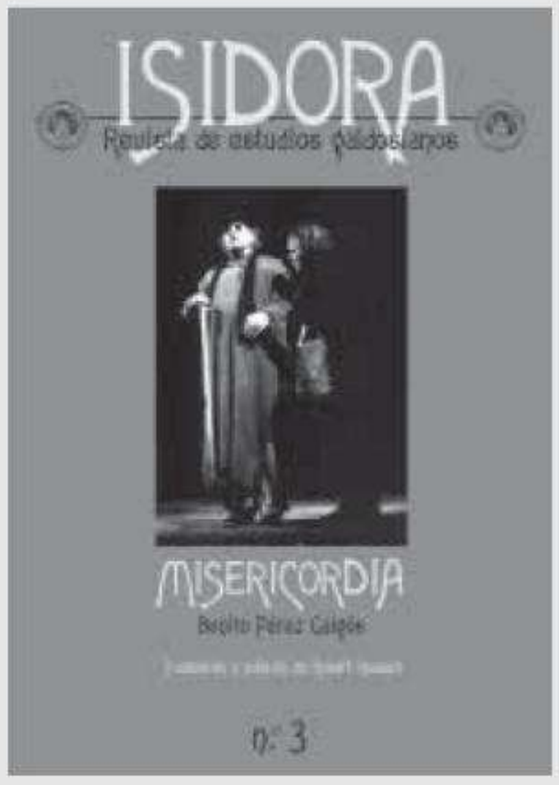
TÍTULOS PUBLICADOS



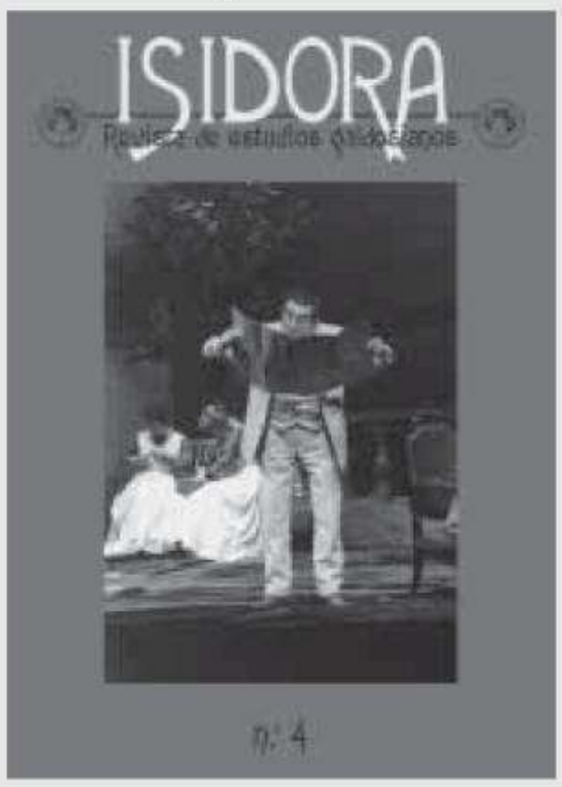
Mayo 2005



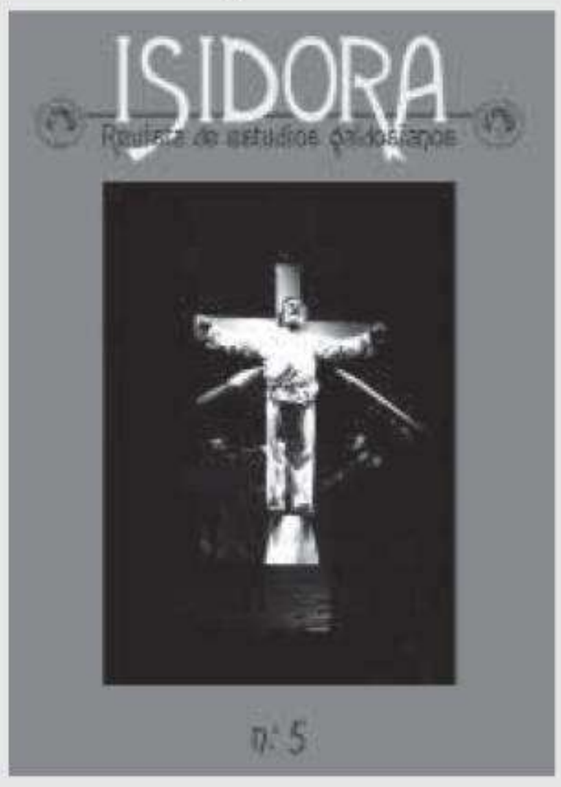
Mayo 2006



Febrero 2007



Marzo-abril 2007



Otoño 2007



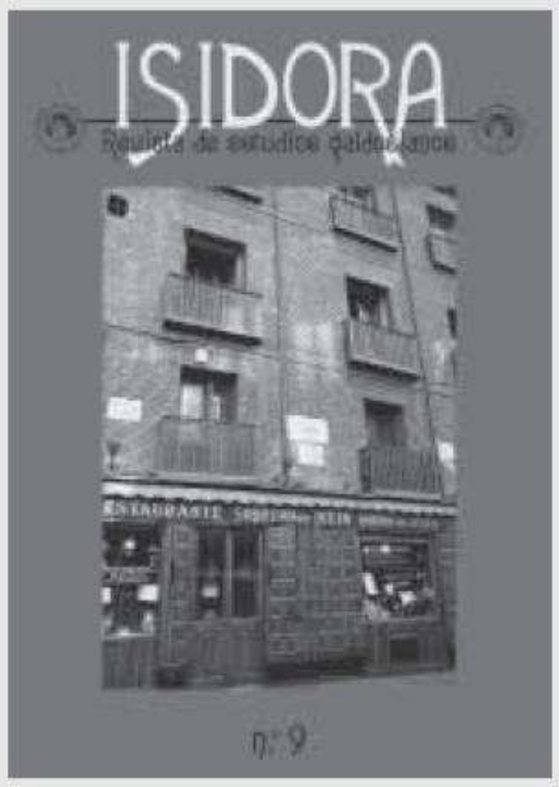
Pimavera 2008



Junio 2008



Otoño 2008



Junio 2009

E-mail: isidora-internacional@orange.fr
www.isidora-internacional.com.es
Distribuidora España e Internacional: Maidhisa, S. L.

ISIDORA
Revista de estudios galdosianos

BOLETÍN DE PEDIDO O SUSCRIPCIÓN

☐ Deseo suscribirme a la revista ISIDORA hasta nueva orden

☐ Deseo recibir la revista nº_____ de ISIDORA

Nombre y Apellidos _____

Organismo _____

Domicilio _____ Localidad _____

C.P._____ Provincia_____ Estado_____ País_____

Correo Electrónico _____

Teléfono _____ Fax _____

Forma de pago elegida

☐ Transferencia bancaria a la cuenta corriente especificando Revista Isidora, remitiendo resguardo bancario a una de las direcciones indicadas al final de este boletín.

Caja Madrid: 2038 1029 48 3003335795

IBAN: ES12 2038 1029 48 3003335795

BIC: CAHMESMMXXX

☐ Domiciliación bancaria:

Banco_____

Sucursal_____

CÓDIGO CUENTA BANCARIA			
ENTIDAD	OFICINA	D.C.	NÚM. CUENTA

Periocidad: Cuatrimestral

Precio ejemplar: 22 € monográficos 25 €

Números por suscripción anual: tres números (2 más monográfico)

Precio suscripción anual (España): 62 €

Precio suscripción anual (Europa): 70 €

Precio suscripción anual (América): 78 €

Precio suscripción anual (Resto del mundo): 78 €

Cumplimentar y mandar a:

France
Rosa Amor del Olmo - Isidora Ediciones France
Le Piédouault, Jallais 49510 France
Telf.: 00 33 (0) 241 75 55 14 / 00 33 (0) 625 94 15 22
Fax: 00 33 549 65 06 91

España
C/ Corte de Faraón 7 - Bajo D / 28041 Madrid
Telf.: 91 635 39 45 67 / 91 629 05 12 78

edicionesisidora@gmail.com
E-mail: isidora-internacional@orange.fr
www.isidora-internacional.com.es
Distribuidora España e Internacional: Maidhisa, S. L.

¡ISIDORA¡

Revista de estudios galdosianos

Francia ha puesto al fin el pie dentro de aquella ciudad edificada a orillas del clásico río que da su nombre a península; pero la ha conquistado sin domarla.[...] Lo que no ha pasado ni pasará es la idea de nacionalidad que España defendía contra el derecho de conquista y la usurpación. Cuando otros pueblos sucumbieron, ella mantiene su derecho, lo defiende y, sacrificando su propia sangre y vida, lo consagra, como consagraban los mártires en el circo la idea cristiana. El resultado es que España, despreciada injustamente en el Congreso de Viena, desacreditada con razón por sus continuas guerras civiles, sus malos gobiernos, su desorden, sus bancarrotas más o menos declaradas, sus inmorales partidos, sus extravagancias, sus toros y sus pronunciamientos, no ha visto nunca, después de 1808, puesta en duda la continuación de su nacionalidad; y aún hoy mismo, cuando parece hemos llegado al último grado del envilecimiento, con más motivos que Polonia para ser repartida, nadie se atreve a intentar la conquista de esta casa de locos.

Hombres de poco seso, o sin ninguno en ocasiones, los españoles darán mil caídas, hoy como siempre, tropezando y levantándose, en la lucha de sus vicios ingénitos, de las cualidades eminentes que aún conservan y de las que adquieren lentamente con las ideas que les envía la Europa central. Grandes subidas y bajadas, grandes asombros y sorpresas, aparentes muertes y resurrecciones prodigiosas reserva la Providencia a esta gente, porque su destino es poder vivir en la agitación como la salamandra en el fuego; pero su permanencia nacional está y estará siempre asegurada. (Capítulo XXXI, Zaragoza)

Isabel Mª Castro Zapata
Alba del Pozo García
Rosa Burakoff
Ricardo Viñalet
Claire Nicolle Robin
Toni Montesinos
Manar Abd el Mohed
Sebastián de la Nuez
Ana M.ª Vigara Tauste
Chapitre XXXI
Anastasio Serrano
Benito Pérez Galdós

---

9 771699 599007